



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC  
CENTRO DE HUMANIDADE – CH  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LIEBERT DE ABREU MUNIZ**

**ESTUDO DE GÊNERO EM AS *GEÓRGICAS*, DE VIRGÍLIO**

**FORTALEZA  
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- M935e      Muniz, Liebert de Abreu.  
                Estudo de gênero em *As geórgicas*, de Virgílio / Liebert de Abreu Muniz. – 2012.  
                116 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.  
                Área de Concentração: Literatura comparada.  
                Orientação: Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa.
1. Virgílio. *As geórgicas* – Crítica e interpretação. 2. Poesia épica latina – História e crítica.  
                3. Gêneros literários. I. Título.

LIEBERT DE ABREU MUNIZ

ESTUDO DE GÊNERO EM AS *GEÓRGICAS*, DE VIRGÍLIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa.

FORTALEZA  
2012

LIEBERT DE ABREU MUNIZ

ESTUDO DE GÊNERO EM AS *GEÓRGICAS*, DE VIRGÍLIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP

---

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo  
Universidade Federal do Ceará – UFC

A Deus, meu auxílio,  
à minha esposa, meu bem.

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Ceará e ao Programa de Pós-graduação em Letras, por tornarem possível minha formação.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa, pela orientação professoral.

Aos Professores participantes da Banca Examinadora Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo e Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, pelas sugestões, colaboração e leitura cuidadosa do texto.

À Gerlândia, minha esposa, pela paciência e companheirismo.

Aos meus pais, pelo incentivo e amor.

Aos colegas e demais professores do Mestrado, pela preciosa amizade e convívio.

## RESUMO

Para a cultura clássica antiga, o gênero épico parecia apresentar diferentes formas e possibilidades. É provável que, para os antigos, o metro tenha sido o principal recurso para classificar os gêneros literários. Assim, um poema vertido em versos hexamétricos poderia ser de imediato identificado como um épico. Há, contudo, diferenças entre os épicos homéricos e os hesiódicos, o que parece reforçar a hipótese de o gênero épico poder apresentar manifestações distintas. Enquanto os épicos homéricos são longos quanto à extensão e cantam feitos bélicos, os hesiódicos são breves e têm a preocupação de transmitir um conhecimento. As *Geórgicas*, de Virgílio, filiam-se à composição de tipo hesiódico. Ainda que uma influência helenística seja percebida, o poema virgiliano segue características de estrutura, forma e conteúdo do épico hesiódico (que também pode ser chamado de *épos* didático); no entanto, em diversos passos parece exceder essas características, deixando a impressão de que também manteria vínculos com a épica homérica (ou com o chamado *épos* heroico). Essa discussão sugere que a leitura do poema como didático não parece ser suficiente para sua classificação de gênero, sugere também que o poema se insere numa espécie de progressão poética que perfaz duas formas de *épos*, o didático e o heroico.

Palavras-chave: Gênero. *Épos* didático. *Geórgicas*.

## ABSTRACT

For the ancient classical culture, the epic genre seemed to have different shapes and possibilities. It is likely that, for the ancients, the meter has been the main resource for classifying literary genres. Thus, a poem composed into hexameter lines could be readily identified as an epic. However, there are differences between the Homeric and the Hesiodic epics which seem to reinforce the assumption that the epic genre could have different manifestations. While the Homeric epics are long as for the extent and sing the martial feats, the Hesiodic epics are brief and have the intent of transferring knowledge. The Virgil's *Georgics* affiliated to the composition of Hesiodic type. Although a Hellenistic influence is perceived, the Virgilian poem follows characteristics of structure, shape and contents of the Hesiodic epic (which can also be called didactic *epos*). However, in several passages, the poem seems to exceed these characteristics, leaving the impression that also could maintain bonds to the Homeric epic (or the so-called heroic *epos*). This discussion suggests that the reading of the poem as didactic does not seem to be sufficient for the classification of genre, it also suggests that the poem is part of a kind of poetic progression that goes through two forms of *epos*, heroic and didactic.

Keywords: Genre. Didactic *epos*. *Georgics*.

## SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1.....	13
1.1. Teoria dos gêneros em Platão e Aristóteles.....	14
1.1.1. Platão.....	14
1.1.2. Aristóteles.....	19
1.2. Os gêneros no período Helenístico.....	22
1.2.1. Literatura crítica e formalização literária.....	22
1.2.2. Neoptólemo de Páριο (séc. III a.C.) e a classificação poética.....	29
1.2.3. Filodemo de Gádara (c. 110-40 a.C.).....	32
1.3. A teoria dos gêneros literários em Roma.....	35
1.3.1. A <i>Arte Poética</i> de Horácio e a discussão sobre gênero.....	35
1.3.2. Livro X da <i>Institutio Oratoria</i> de Quintiliano: cânone e gênero.....	40
1.4. Propostas modernas para os gêneros na antiguidade clássica.....	45
1.4.1. A Simultaneidade Poética de Katarina Volk.....	47
1.4.2. O Enriquecimento Genérico de Stephen Harrison.....	48
1.4.3. A Épica Didática de Monica Gale.....	51
1.5. Conclusão do Capítulo.....	53
Capítulo 2.....	55
2.1. Um poema sobre a terra.....	56
2.1.1. Apresentação do poema.....	61
2.1.1.1. Livro 1.....	63
2.1.1.2. Livro 2.....	64
2.1.1.3. Livro 3.....	65
2.1.1.4. Livro 4.....	66
2.2. <i>Geórgicas</i> , um épos didático e seus limites.....	67
2.2.1. O épos didático e as <i>Geórgicas</i> .....	68
2.2.1.1. Metro.....	73
2.2.1.2. Modo do discurso e linguagem.....	75
2.2.1.3. Extensão do poema.....	77
2.2.1.4. Destinatário e mestre.....	79
2.2.1.5. Matéria.....	80

2.2.2. Análise das <i>Geórgicas</i> quanto ao <i>épos</i> didático.....	81
2.2.2.1. G. 1.1-5.....	81
2.2.2.2. G. 1.125-59.....	84
2.2.3. <i>Geórgicas</i> e as extrapolações do <i>épos</i> didático.....	87
2.2.3.1. G. 1.316-34.....	87
2.2.3.2. G. 2.458–3.18.....	90
2.2.3.3. G. 4.315-558.....	97
2.3. Conclusão do Capítulo.....	101
Consideração Final.....	103
Referências Bibliográficas.....	106

## INTRODUÇÃO

A crítica tem se perguntado qual é a natureza do poema as *Geórgicas*, de Virgílio. A essência dessa pergunta pode ser feita noutras palavras: “A que gênero pertencem as *Geórgicas*?”. Responder a essa pergunta não é simples, e o óbvio nem sempre parece ser suficiente para abarcar todas as possibilidades desse poema; Sérvio (*Comm. in Geor. Virg. Libr. I.*), por exemplo, nos informa que os livros das *Geórgicas* são didáticos e que Virgílio pretendia ensinar preceitos; Sêneca (*Epist.* 86.15), por sua vez, nos relata que, com as *Geórgicas*, Virgílio não enseja instruir os camponeses, mas agradar seus leitores.

A recepção revela os possíveis ângulos pelos quais esse poema pode ser visto. Há uma perspectiva, tradicional, que costuma chamar a poesia que ensina algo como didática. Essa poesia seria diferente da poesia que canta os feitos heroicos, a chamada poesia épica. O que ocorre é que essa perspectiva parece ter criado dois gêneros literários bem distintos: o épico e o didático (BAYET, 1965, p. 220, 224 e 231; ALBRECHT 1996, p. 267-282). Para aquele o modelo máximo são os poema homéricos, para este, os poemas hesiódicos.

A questão, porém, não é simples. O que de fato caracteriza um gênero literário? Como os autores da Antiguidade greco-latina se filiavam a um gênero? Quais os critérios para a classificação literária? O que teóricos antigos têm a dizer? Como o poema em estudo se insere nessa discussão? Épico e didático constituem gêneros distintos? Essas perguntas norteiam nossa pesquisa.

O trabalho está dividido em duas grandes partes. Na primeira, traçamos o longo percurso da crítica, antiga e moderna, sobre os gêneros literários. Começamos com Platão e Aristóteles. Vemos como suas reflexões, tentativas embrionárias, contribuíram para a classificação dos gêneros, sobretudo com a reflexão sobre os modos de enunciação de Platão e os critérios de modo, meio e objeto de Aristóteles. O período helenístico também foi emblemático para a questão. Seus poetas receberam o legado platônico e aristotélico com criatividade e erudição, aprimoraram os critérios levantados por Aristóteles, desenvolveram a noção de modelo poético e os conceitos de *polyéideia* e *recusatio*, criaram uma estética que prioriza peças poéticas buriladas como uma joia, breves e eruditas, e organizaram toda a literatura antiga em cânones, levando em conta autores, tipos de texto e gêneros literários. Calímaco (c. 310-240) foi o grande nome dessa postura. Ainda entre os alexandrinos, tentamos ver como as discussões sobre as partes da poesia entre Neoptólemo e Filodemo foram importantes para a classificação poética dos latinos, sobretudo Horácio. O período

romano herdou as contribuições de Platão e Aristóteles via poesia alexandrina. Dois nomes ganharam proeminência, Horácio e Quintiliano (entre 30 e 35 a 95 d.C.), respectivamente com a *Arte Poética* e o livro 10 da *Institutio Oratoria*. Ambos desenvolveram listas poéticas, levando em conta os modelos poéticos, gêneros e aspectos de classificação, principalmente o metro. A lista de Quintiliano é mais ampla e precisa, nela estão elencados diversos poetas conforme seus gêneros. Essa lista é peça importante em nosso estudo. Por fim, ainda na primeira parte, discutimos propostas modernas para a classificação dos gêneros entre os antigos. Três propostas são apresentadas com mais detalhes, a de Katarina Volk (2002), a de Stephen Harrison (2007) e a de Monica Gale (2000 e 2005). As duas primeiras, de alguma forma, se mantêm ligadas à tradição que separa o épico do didático; a última nos fornece uma reflexão mais interessante, a de que a poesia didática pode ser entendida como um braço ou subgênero da poesia épica. Nesse sentido, obras como o *De Rerum Natura*, de Lucrecio, e as *Geórgicas*, de Virgílio, podem ganhar muitos significados se lidas em contraste com os épicos do tipo homérico. E Gale (2005) traça aspectos que caracterizam bem a poesia de natureza didática.

Na segunda parte do trabalho, abordamos as *Geórgicas* (edição estabelecida por Saint-Denis). Vemos um pouco de sua recepção com Sêrvio Honorato (370-410? d.C.), fazemos uma apresentação do poema levando em conta cada um de seus quatro livros. Em seguida, adotamos um posicionamento que nos parece mais adequado para tratar a poesia vertida em hexâmetros, o de que a noção de *épos* pode ser mais apropriada para entender as diferentes manifestações que a poesia épica pode assumir. O conceito está na própria constituição da palavra *epopoía*. Usamos o termo *épos* para nomear o todo da poesia hexamétrica; as formas de *épos* variam segundo aspectos de forma (que não incluem o metro), estrutura e conteúdo; daí temos um *épos* heroico, como os poemas homéricos e a *Eneida*, de Virgílio, e um *épos* didático, como *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, o *De Rerum Natura*, de Lucrecio, e as *Geórgicas*, de Virgílio. Quanto ao *épos* didático, alguns aspectos ajudam a configurá-lo: de um lado, aspectos de forma e estrutura; de outro, aspecto de conteúdo. Os aspectos formais são seu metro – o hexâmetro, como esperado – e sua linguagem, os estruturais são sua extensão, a figura do mestre e a do discípulo, o aspecto de conteúdo diz respeito à sua matéria. Feita essa caracterização, faz-se mister identificar, pela análise de passagens selecionadas, como as *Geórgicas* participam do *épos* didático, empregando os aspectos supracitados. Por fim, tentamos ver, também, pela análise de passagens selecionadas, como as *Geórgicas* às vezes excedem os limites do *épos* didático: como o poeta graceja com os limites da linguagem e da matéria, e como ele graceja com as figuras do mestre e do discípulo.

Os excessos percebidos decerto justificam a complexidade da obra. Não pretendemos esgotar a questão, muito menos dar uma resposta definitiva à pergunta da crítica feita no início desta introdução. No entanto, fornecemos uma leitura, a de que o poema se insere numa progressão poética que percorre duas formas de *épos*, o didático e o heroico. Trata-se de um poema didático? Sim, em partes, em outras parece corresponder a um poema heroico.

# **CAPÍTULO 1**

## 1.1 Teoria dos gêneros em Platão e Aristóteles

### 1.1.1 Platão

Ao que tudo indica, as primeiras reflexões sobre o fazer poético no mundo ocidental são gregas, e Platão e Aristóteles ocupam o centro da questão: respectivamente, a *República* (vinda a público provavelmente em 375 a.C.) e a *Poética* (composta entre 335 e 323 a.C.) são os principais textos a fornecerem uma teoria literária ainda em desenvolvimento na Grécia antiga<sup>1</sup>.

Talvez não possamos falar de uma teoria literária em Platão, uma vez que ele, diferentemente de Aristóteles, não teria escrito nenhum tratado específico sobre poesia. Parece mais razoável pensarmos em uma visão ou perspectiva de Platão sobre poesia. Tal visão não parece estruturada, antes está espalhada pelos diálogos nos discursos, expressões, ideias e imagens ponderadas por diferentes personagens. Ademais, as discussões sobre poesia em Platão parecem estar subordinadas, de modo particular, aos contextos de cada ocorrência e, de modo amplo, ao sistema filosófico platônico.

Tradicionalmente, a *República* ocupa um lugar de destaque para a discussão sobre poesia em Platão; além desse diálogo, *Íon* e *Leis* oferecem outros detalhes e informações para a questão, que se configura muito intrincada. Na verdade, qualquer leitura dos textos platônicos é complexa. Os diálogos, naturalmente, não devem ser entendidos como relatos históricos, representam personagens em debate, e, como é tradição pensar, não apontam para o fechamento de nenhum assunto, quer sobre poesia, quer sobre política, quer sobre qualquer tema. Na prática, Platão não nos disse nada diretamente, apenas seus personagens falam. Curiosamente, esse fato faria de Platão mais poeta que filósofo, ou alguma coisa entre os dois ofícios.

Na *República*, a discussão sobre poesia, subordinada a questões políticas, éticas e educacionais, começa no final do segundo livro, estende-se pelo livro terceiro e tem seu desfecho no décimo. Nesse trajeto, vemos a personagem Sócrates proibir as fábulas de Hesíodo e Homero por representarem os deuses em atos de vingança, ódio ou guerra, como o caso da disputa de Cronos contra seu pai Urano (378d-e).

---

<sup>1</sup> Provavelmente não são os primeiros a discutir poética. Simônides de Ceos (V para IV séc. a.C.) teria definido poesia como “pintura que fala” e pintura como “poesia silenciosa” (Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. – Simônides chama a pintura de poesia silenciosa, e a poesia de pintura que fala. Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, fr. 346, *apud* FORD, 2002, p. 96).

No livro 10, o poeta é criticado por representar vários ofícios e outras artes sem de fato conhecê-las (597e), uma proposta bem diferente da cidade idealizada por Sócrates, onde cada cidadão tem sua função específica. Ainda no livro 10, a discussão sobre poesia será levada para o campo da teoria das ideias, e a poesia mimética receberá novos ataques – é nesse livro que se encontra o famoso exemplo da cama que serve para demonstrar o quanto o poeta e os seus versos estão mais distantes da verdade (595a-598d). O argumento final (605c4-608b) diz respeito à relação da poesia com as partes da alma: por trabalhar com representações defeituosas, a poesia falaria à pior parte de nossa alma, a que é responsável pela irracionalidade e pelas emoções; falaria ao elemento concupiscível, como definido no livro 4 (435c e 442a), que se choca com a racionalidade: a poesia incitaria as piores facetas da natureza humana.

O livro 3 merece um tratamento especial, por entendermos que ali encontramos os traços mais próximos de uma abordagem de “gênero poético” e por ter sido, historicamente, o principal trecho para a reflexão literária em Platão. Concordando com a divisão de T. S. Dorsch (1965, p. 10-11), podemos sugerir que Platão considera a questão da poesia aplicada à educação sob três aspectos, teleológico, moral e formal: por falhar no propósito de representar as figuras de deuses e heróis, a poesia não serviria como modelo educacional (como comentamos rapidamente acerca dos livros 2 e 3 da *República* (377a-83c)); os desvios morais atribuídos também a deuses e heróis são perniciosos para a constituição de uma cidade ideal (386a-92c); e, formalmente, o conceito de mimese será analisado, também no livro 3, pela perspectiva dos modos de expressão poética ou enunciação dos textos<sup>2</sup>, por narração simples, por representação imitativa ou por ambas (392d)<sup>3</sup>. É nessa passagem que Platão demonstra claramente o que nos parece ser uma opinião geral sobre poesia: a superioridade da forma narrativa simples sobre as demais, de caráter mimético.

O argumento da personagem Sócrates é bem claro: há trechos nas epopeias em que a voz do poeta fica bem evidente, e aí temos uma narrativa simples; há outros em que a voz do poeta se confunde com a de um personagem (393a-b), e isso é poesia imitativa, pois Sócrates (393c5-9) pergunta se o “assemelhar-se alguém a outro, ou pela voz ou pelos gestos, não seria

<sup>2</sup> Como definido por Genette (1986, p. 76).

<sup>3</sup> Penelope Murray (2008, p. 168-9) analisa a passagem como uma mudança do conteúdo da literatura para sua forma, ou dos discursos (*lógoi*) para o estilo (*léxis*) – é provável que o estilo, a forma, o ritmo, a melodia tenham desde cedo acompanhado o conteúdo, para facilitar sua apreensão. Sócrates apresenta dois polos distintos para a poesia, a que se faz por διήγησις (narrativa), quando o autor fala em sua própria voz, e a que se faz por μίμησις (imitação), quando o autor fala por suas personagens. Toda forma literária se serve de um desses polos, ou da mistura deles. Murray destaca ainda que a distinção de Platão permanece como o ponto de partida para os narratologistas do século XX (cf. Genette, 1980, p. 162-70).

imitar aquele a quem ele se assemelha”<sup>4</sup>. O argumento se completa com a famosa passagem em que Sócrates dá sua versão em narração simples para os versos 15-42 do canto primeiro da *Ilíada* (393d-394a), substituindo todo o discurso direto por indireto. O mesmo princípio se aplica ao teatro, “quando alguém, suprimindo as palavras do poeta que estão entre as falas, deixa ficarem os diálogos” (394b). Sócrates (394c), então, arremata com um discurso fundamental para nossos propósitos de um estudo dos gêneros:

Compreendeste, disse eu, muito corretamente e creio que a partir daqui já posso te mostrar com clareza o de que antes não era capaz, que a respeito de poesia e de ficção, a tragédia e a comédia, como dizes, se fazem totalmente por imitação; ao contrário é a que se faz pela narrativa do próprio poeta; talvez pudesse encontrá-la sobretudo nos ditirambos; e, por outro lado, a que se faz por ambas as formas, na poesia épica, em muitas partes e em outros gêneros, se é que tu me compreendes. [sic].

Pela passagem acima, podemos dizer que os embriões da concepção de gênero na *República* estariam associados ao modo de expressão, tendo a narrativa como referencial. Assim, podemos perceber que três seriam os tipos de poesia tocados: o drama, que se efetua sem narrativa e por total imitação; a epopeia, que mistura partes narrativas com dramáticas – é o tipo misto; a narrativa simples, que se efetua por narração apenas, modo este mais encontrado no ditirambo<sup>5</sup>. A passagem não abarca todos os aspectos dos tipos poéticos, nem poderia, mas, como vimos, partindo da ótica da narrativa, oferece uma teorização literária de caráter inaugural do ponto de vista dos modos de expressão.

Para fecharmos nossa leitura dos embriões da concepção de gênero nos diálogos platônicos, devemos caminhar um pouco pelo *Íon* (de datação incerta). Bem diferente da perspectiva da *República*, os tipos literários no *Íon* estão associados à inspiração poética. Nesse diálogo, o rapsodo e personagem Íon solicita que Sócrates lhe explique a razão pela

<sup>4</sup> Todas as traduções da *República* são de Eleazar Magalhães Teixeira. Nesse passo, é digno de nota o destaque ético dado à questão (PLATO, 2008, p. 170-1). Platão parece considerar que μίμησις traz uma forte implicação moral. Ora, imitar uma personagem é ser portadora não só de sua voz, mas também de seu comportamento. Logo, para Platão, imitação não é apenas uma atividade superficial, antes é uma atividade ética e moral, uma vez que envolve uma identificação emocional de quem imita com o que é imitado (395c-e). Em 400d6-7, Platão sugere que o estilo é uma expressão do caráter da alma. A questão pode ser entendida à luz da oralidade antiga, segundo a qual a recitação envolve um tipo de *performance*. A questão parece dialogar com *Íon* (535c4-8); nesse passo, Sócrates questiona se Íon, ao recitar Ulisses, Aquiles ou Andrômaca em versos épicos, estaria em pleno exercício de sua razão ou em processo de *entusiasmo*. Sócrates parece aceitar que o estado do poeta é análogo ao de um *performer*. Como no *Íon* – e esse diálogo parece apresentar uma leitura de tipo poético dependente da *performance*, como ainda veremos –, em *República* 395c-e e 400d6-7, não se percebe distinção entre poeta e *performer*.

<sup>5</sup> Não possuímos nenhum poema ditirâmico completo, e poucas informações nos restaram sobre esse tipo poético. A questão se configura muito complexa. Parece razoável dizer que o ditirambo teria servido como um “canto em honra de Dioniso” (EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. 2003, p. 165-8). Aristóteles não diz muito sobre essa forma poética, a não ser como um antecedente da tragédia. Parece provável que tenha sido uma forma originalmente narrativa depois feita dramática. Platão, por sua vez, cita o ditirambo apenas como um tipo de poema puramente narrativo.

qual ele, Íon, canta melhor Homero do que qualquer outro poeta. A explicação de Sócrates começa com a sugestão de que os poetas não produzem suas obras pelo domínio de uma arte ou técnica, mas por inspiração divina, pois, uma vez que muitos assuntos são comuns a todos os poetas, qualquer rapsodo cantaria igualmente Homero, Hesíodo, Arquíloco ou qualquer poeta lírico. O que sucede, no entanto, é que Íon canta melhor Homero porque, na condição de rapsodo, ele está ligado a uma cadeia de inspiração poética que o conduz até Homero. Deixemos que a personagem Sócrates se explique, tomando por analogia uma pedra magnética que, ao atrair vários anéis, forma uma corrente de anéis (533e):

Do mesmo modo, as Musas deixam os homens inspirados, comunicando-lhes o entusiasmo destes a outras pessoas, que passam a formar cadeias de inspirados. Porque os verdadeiros poetas, os criadores das antigas epopéias, não compuseram seus belos poemas como técnicos, porém como inspirados e possuídos, o mesmo acontecendo com os bons poetas líricos.<sup>6</sup>

Um pouco mais à frente, em 534c, Sócrates será ainda mais claro:

É por inspiração divina, exclusivamente, que cada um faz tão bem o que faz, conforme a Musa o incita: ditirambos, panegíricos, danças corais, epopéias ou iambos, revelando-se todos eles medíocres nos demais gêneros, pois não falam por meio de arte, mas por força divina. Se a arte os deixasse em condições de falar bem sobre determinado gênero, do mesmo modo se expressariam com relação aos demais.

Acreditamos que essas passagens sejam suficientes para nossa discussão sobre o *Íon*. Elas oferecem novas possibilidades e desafios para um entendimento da literatura nos diálogos platônicos e, por extensão, ousaríamos dizer, dos tipos de poesia: *grosso modo*, parece que podemos afirmar que, no *Íon*, a versatilidade em certo tipo poético se determina pela inspiração poética; à primeira vista, essa postura parece bem diferente daquela da *República*, a partir da qual podemos afirmar que a composição de um determinado tipo poético depende do modo de expressão, portanto de um recurso técnico.

Parece evidente que à questão da cadeia ou do ímã subjaz a discussão sobre inspiração poética e técnica, debate comum à Antiguidade, também conhecida em termos de *ars* contra *ingenium*. É sabido que a ideia de poeta como ser inspirado é antiga. Para Murray (PLATO, 2008, p. 114), contudo, a noção de *entusiasmo* proposta por Platão parece se configurar uma novidade. A palavra ἐνθουσιασμός ocorre primeiro em Demócrito<sup>7</sup>, e a ideia de *entusiasmo* como uma possessão divina desvairada foi associada a Demócrito, como se vê nos

<sup>6</sup> Todas as traduções do *Íon* são de Carlos Alberto Nunes.

<sup>7</sup> fr.18 Diels: ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, κατὰ κάρτα ἐστὶν – o que quer um poeta escreva, se é com entusiasmo e sobre sagrado, é belo seu vigor. (Trad. nossa)

testemunhos de Cícero (*De oratore*, 2.194) e Horácio (*Arte Poética*, 295-7). Esse filósofo, no entanto, parece insinuar que não se deve considerar inspiração e técnica como absolutamente incompatíveis<sup>8</sup>. Concordamos com Murray quanto ao fato de acreditar que Platão tenha sido influenciado por Demócrito. Questionamos, no entanto, a explicação dada pela estudiosa. Para ela, Demócrito parece ter combinado as noções de inspiração e arte, já Platão, no *Íon*, conscientemente as contrapõe. Ao que parece, Platão, na *República*, parte de uma análise das composições, o que cabe a cada modo de expressão; no *Íon*, o filósofo analisa o pendor para um tipo poético. Cada diálogo deve ser lido em sua perspectiva, sem necessariamente se excluírem<sup>9</sup>. Dessarte, perguntamo-nos: Não seria razoável considerarmos uma leitura combinada, considerando *República* e *Íon*, entre inspiração e técnica também em Platão?. Demócrito e Platão não poderiam ter entendido a “possessão” como uma metáfora da habilidade poética em certas formas de poesia?

A perspectiva do *Íon* em nada invalida a da *República*, pelo menos para os nossos propósitos. Sem tirar o valor daquele diálogo, acreditamos que a abordagem da *República* nos seja mais cara por tratar dos modos de expressão poética, do que também parecem depender os “tipos literários” na análise de Platão. Se na *Odisseia* (17.382-5) o bardo é visto como um demiurgo, e os gregos anteriores a Platão já tentavam associar o fazer poético ao domínio de uma habilidade<sup>10</sup>, os modos de expressão parecem se configurar como a principal contribuição de Platão para a discussão da poesia como uma arte e, para os nossos propósitos, para uma discussão sobre a concepção de gênero. Como sugere Genette (1986, p. 26-7), esses

<sup>8</sup> fr. 21 Diels: “Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτίνατο παντοίων (“Homero, tomando parte de sua natureza divina, construiu um mundo de todo tipo de canto”). (Trad. nossa)

<sup>9</sup> A discussão não para por aqui, e não nos cabe, por ora, esgotar a questão. Vale considerar, no entanto, que Platão toca na questão da inspiração poética noutros diálogos (*Apologia* 22b8-c6; *Mênon* 99b11-d5; *Fedro* 245a; e *Leis* 719c). Caberia a pergunta: “Esses diálogos contribuem para o pensamento platônico como um todo sobre a inspiração poética?”. Murray (PLATO, 2008, p. 10-2) parece sugerir que o tratamento dado à questão no *Íon* esteja diretamente relacionado à condição do poeta na cadeia de inspiração, o que faz do *Íon* um diálogo particular sobre o assunto, a diferença quanto à *República* repousaria no enfoque de cada diálogo. Comentando a *Apologia* (22b8-c6), Murray entende que, como no *Íon*, o valor da poesia não é posto em risco, mas a condição do poeta como inspirado está subscrita à falta de perícia técnica: por não entenderem seu ofício, os poetas nem são sábios nem habilidosos artífices. Em *Men.* 99b11-d5, Platão discute a condição do político como um ser inspirado, o que pode ser lido como uma ironia para outras formas de inspiração. Em *Fedr.* 245a, a despeito do elogio à poesia, a vida do poeta, em 248d-e, é apenas a sexta numa escala meritória, bem atrás da do filósofo. A mais alta forma de vida é aquela que ama a sabedoria e a beleza como seguidora das musas e do amor. Logo, não se discute a concepção de poesia, mas a concepção de filosofia como uma atividade de amar as musas. Em *Leis* 719c, Platão combina inspiração e mimese; o que já é estranho ao tratamento do *Íon* torna-se ainda mais se comparado ao da *República*. É inegável a complexidade dos diálogos platônicos, como dirá Moura (1998, p. 214), as divergências entre os textos – ele fala especificamente da relação entre a *República* e as *Leis* – apontam para o todo contraditório da obra platônica, insinuando que a verdade talvez esteja no espaço do contato entre os homens e na interação entre os diálogos.

<sup>10</sup> Cf. *Od.* 11.368; Arquíloco fr. 1.2; Sólon 13.52; e Teógnis 770, 772.

três modos de expressão, ou três modos da *lexis*, correspondem ao que se chamará mais tarde de gêneros poéticos.

### 1.1.2 Aristóteles

Em Aristóteles, não encontraremos uma classificação minuciosa dos gêneros literários, quantos, quais são e como se determinam, ainda que, para a cultura grega, a *Peri Poietikés* (literalmente *Sobre a Poética*) aristotélica tenha adquirido maior força de manual de teoria literária do que os textos platônicos, sobretudo por seu caráter descritivo.

Além desse caráter, a proposta da *Poética* aristotélica é bem diferente da platônica, em especial da da *República*. Se para Platão (*Rep.* 396c-394a), quando o poeta não se oculta, quer pelo discurso direto, quer pela representação, toda sua narrativa se faz sem imitação, para Aristóteles, todas as formas de poesia são imitação (1447a13-16). A descrição formal da poesia é mais ampla, e três podem ser os critérios para classificar os tipos poéticos: meio (cores, ritmo, metro), objeto (tema) e maneira (como o autor vai imitar). Se a preocupação de Platão é com a narrativa, a de Aristóteles é com a mimese. Se em Platão encontramos três modos de expressão, em Aristóteles encontramos apenas dois, narrativo e dramático<sup>11</sup>. Os modos aristotélicos parecem estar bem delimitados quanto ao objeto mimetizado, a imitação de homens superiores a nós, iguais e inferiores – o segundo item não tem um tratamento específico na *Poética*.

Por essa razão, o texto de Aristóteles de que dispomos trata especificamente da epopeia e da tragédia, respectivamente a mimese de homens superiores por narração e por encenação. O suposto segundo volume, é de se imaginar, deveria tratar da mimese de homens

<sup>11</sup> 1448a20-23: καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλοντα ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὡς περὶ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ παντὸς ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους. *Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas.* Todas as traduções da *Poética* de Aristóteles são de Eudoro de Souza (ARISTÓTELES. **Poética**, 1991). Este trecho é bastante discutido, sobretudo pelo paralelismo ambíguo provocado pela partícula ἢ e pela divergência com 1460a5-10 (cf. GAZONI, 2006, p. 38). Notoriamente, a passagem dialoga com a *República* 393a-394c, indicando, à primeira vista, um acordo entre os filósofos (cf. o comentário ao Cap. III §10 da *Poética* do próprio Eudoro de Souza). Entretanto, tomando o conceito de mimese no texto aristotélico como um todo, devemos observar que, em primeiro lugar, a visão positiva de Aristóteles amplia o conceito de mimese para todas as formas de arte (1447a-1448b), logo, para todas as formas de poesia; em segundo lugar, sendo essa afirmação verdadeira, a mimese abarca inclusive a narrativa simples, que para Platão não constituía poesia imitativa. Em síntese, se na *República* a divisão tripartida dos modos de expressão (narrativa simples, mista e dramática) fica bem evidente, na *Poética*, Aristóteles claramente encapsula a narrativa simples e a mista num único modo de expressão, o narrativo, exemplificado pela épica homérica. O dramático, a nosso ver, é o segundo modo.

inferiores por narração e por encenação. Para este modo, teríamos a comédia; para aquele, a paródia. O próprio Aristóteles o sugere (1448a9-18):

Porque tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim, também nos gêneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]: Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso, o primeiro que escreveu *paródias*, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores. E a mesma diversidade se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]ga, Timóteo e Filóxeno, nos *Ciclopes*.

Notemos que o paralelo feito para a narração é sempre com Homero. Noutra passagem, Aristóteles (1448b33-38) sugere que a paródia, representada pelo *Margites* de Homero, está para a comédia como a epopeia está para a tragédia:

Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, o *Margites* tem a mesma analogia com a comédia que têm a *Ilíada* e a *Odisséia* com a tragédia.

Como vimos, o interesse de Aristóteles é com o modo narrativo e dramático. Não foi a forma mista que desapareceu. O que Aristóteles parece ter feito, em relação à divisão tríplice de Platão, foi sintetizar a narrativa simples e a mista em uma só (cf. supra, n. 11). Evocamos Genette (1986, p. 30) para demonstrar a validade da preocupação de Aristóteles com o narrativo e o dramático:

O dramático superior define a tragédia, o narrativo superior a epopeia; ao narrativo inferior um gênero pior determinado, que Aristóteles não nomeia, e que ilustra já por “paródias” (*paroidiai*), hoje desaparecidas, de Hégonon e de Nicócares, já por um *Margites* atribuído a Homero, do qual declara expressamente que está para as comédias como a *Ilíada* e a *Odisséia* estão para as tragédias. Essa é a casa da narração cômica, o que se deve entender por paródias de epopeias de que a *Batracomyomachia* poderia dar-nos uma ideia, justa ou não.

O estudioso francês discutirá os modos de expressão amplamente e aplicá-los-á à noção de gênero na tradição clássica, chegando a expandir a mesma para os períodos medievais e modernos<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Nesse livro, a grande preocupação de Genette é a de desbaratar a tradição da divisão tripartida dos gêneros em épica, lírica e drama, divisão que tão forçosamente tem sido remontada a Platão e Aristóteles. Genette, de modo muito convincente, analisa os modos ou, como ele mesmo diz, as situações de enunciação associadas à noção de gênero. No livro III da *República*, Genette mostrará que, sobretudo no plano formal (*lexis*), todo poema se define pela narrativa (*diegesis*), subdividindo-se em três, como já vimos. Esses três modos de *lexis* correspondem ao que se chamará mais tarde de gêneros poéticos. Se, porém, considerarmos a própria descrição platônica (*Rep.* 394c), verifica-se a ausência do gênero lírico: para a poesia que se faz por total imitação Platão identifica tragédia e comédia, para a poesia que faz por narração, o ditirambo, para a poesia mista, a epopeia. O grande equívoco foi identificar o ditirambo como poesia lírica. Não sabemos muito sobre o ditirambo; descreve-se como um “canto em honra de Dioniso”, que facilmente se liga ao lírico. Genette argumenta que Batteux, abade do séc.

Como podemos verificar nas passagens do texto aristotélico, parece correto dizer que a noção de gênero literário em Aristóteles repousa numa harmoniosa combinação dos três critérios de classificação poética: *meio*, *objeto* e *modo*. E Aristóteles oferece alguns exemplos: em 1447b10-20, o estagirita descreve uma opinião muito difusa, (*koinéi*), a de ligar o fazer poético ao metro, daí alguns são chamados poetas épicos, outros elegíacos. Isso, porém, não é absolutamente verdadeiro, pois um tratado médico em verso não se configura como uma poesia; ou seja, deve-se considerar o objeto; mais à frente, em 1451b, ele dirá que historiador e poeta não se diferem por um escrever em prosa e o outro em verso, mas, digamos, pela natureza da linguagem: o primeiro escreve o que aconteceu, o segundo o que poderia ter acontecido. Concordamos com Thomas Rosenmeyer (2006, p. 421-39) quanto à afirmativa de que a abordagem de Aristóteles repousava sobre os três critérios ora citados, mas, diferente dele, acreditamos que a esses critérios subjaz, ainda que ligeiramente, uma noção de gênero. É o que podemos depreender do seguinte passo da *Poética* (1447a13-18):

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações [μιμήσεις]. Diferem [διαφέρουσι], porém, umas das outras, por três aspectos [τρισίη]: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

As perspectivas dos diálogos platônicos analisados, sobretudo a da *República*, e a da *Poética* de Aristóteles são inaugurais, e não podemos esperar delas formulações precisas e sistemáticas<sup>13</sup>. É possível, no entanto, extrair algumas conclusões. A personagem Sócrates, depois de investigar o conteúdo, parte para discutir poesia quanto à elocução ou estilo (*léxis*): “então, no que se refere a discursos (*lógon*), finalizemos, mas com relação a estilo (*léxos*), conforme penso, é preciso que examinemos em seguida” (392c6-7). Nesse sentido, *léxis* está relacionada à forma ou maneira de usar as palavras, conforme o modo de enunciação, como vimos acima. Uma concepção de gênero parece subjazer às formas da *léxis*: poesia épica se faz por um misto de imitação e narração; uma peça de teatro se faz por pura imitação; e a pura narração se representa pela poesia ditirâmbica. Para Aristóteles, toda forma de poesia é imitação, e, ainda que tenha se limitado ao teatro e à epopeia, todo tipo de poesia se determina

---

XVIII, pensou que nenhuma forma serviria melhor para expressar esse paralelo. Platão cita o ditirambo apenas como um tipo de poema puramente narrativo. Aristóteles, por sua vez, nada mais diz sobre ditirambo, a não ser como um antecedente da tragédia. É muito provável que tenha sido uma forma originalmente narrativa depois feita dramática. Nada justificaria o ditirambo como representante do lírico, mesmo porque, segundo Genette, Aristóteles não menciona poetas líricos em nenhum lugar de sua *Poética*.

<sup>13</sup> Mesmo para Aristóteles, cuja *Poética*, como muitos de seus textos, consistia de apontamentos do filósofo, anotações formuladas e reformuladas ao longo do tempo, certamente sujeitas a alterações, cujo único propósito era o de serem usadas nas aulas do filósofo, cabendo à exposição oral a tarefa de desenvolver os argumentos esboçados.

pelos critérios de meio, objeto e modo. As formas da *léxis* sugeridas por Platão parecem em Aristóteles inserir-se no critério do modo, por narração ou por representação. Para o estagirita, os gêneros parecem se formar da combinação desses critérios, daí a épica, a tragédia e o ditirambo.

Eis, portanto, em suma, os termos iniciais de uma teorização genérica na Antiguidade clássica. Os críticos posteriores, alexandrinos e romanos, de alguma forma serão devedores das reflexões de Platão e Aristóteles.

## **1.2 Os gêneros no período Helenístico**

O período helenístico representou muito para as novas manifestações da poesia e para a evolução da erudição e da crítica literária na Grécia pós-clássica. A diversificada reestruturação política do mundo grego, sobretudo após Alexandre, promoveu radicais mudanças intelectuais. O surgimento do Museu (casa das Musas, das artes e de toda atividade intelectual), a busca intensa pela aquisição e produção de livros e a febre por bibliotecas e centros literários aqueceram substancialmente a atividade intelectual, provavelmente vastíssima, usando as palavras de Lévêque (1987, p. 100), “num misto de unidade e diversidade que caracteriza o período helenístico”. Devemos dizer ‘provavelmente vastíssima’ em virtude dos poucos textos sobreviventes que comprovem a intensidade da produção helenística, tanto no campo da criação literária, como no da crítica. Muito do que sabemos deve-se principalmente a Roma: os poetas e críticos literários romanos foram seguidores assíduos da estética e crítica helenística.

### **1.2.1 Literatura crítica e formalização literária**

Os alexandrinos e, por extensão, os romanos se serviram de uma mesma fonte: a partir dos textos de poucos poetas helenísticos que possuímos (como os de Calímaco, Teócrito, Apolônio de Rodes), é possível verificar que os autores de diferentes períodos estavam presentes nas produções helenísticas; poetas arcaicos, dramaturgos, historiadores, retóricos e filósofos do período clássico foram imitados não de forma puramente nostálgica, mas de forma ricamente seletiva, consciente e alusiva, reafirmando que novidade, para os antigos, não era sinônimo de criação de peças literárias absolutamente novas, no sentido mais extremo da expressão, era um servir-se dos modelos – e, como veremos, essa é uma contribuição

tipicamente helenística –, um servir-se dos gêneros já existentes para expressá-los e recriá-los de modo próprio, particular, como muito bem nos lembra Horácio (*Arte Poética*, v. 129-35).

No entanto, o débito para com os autores dos períodos arcaico e clássico não privou os escritores alexandrinos de realmente desenvolverem algumas novidades. Assim, o nome de Teócrito (séc. III a.C.) merece um proeminente destaque. Ao que tudo indica, foi esse siracusano que, pela primeira vez, verteu *Idílios* em hexâmetros, tipicamente pacíficos, bucólicos e pastoris (*Id.* 1, 3-7, 10, 11); foi ele que trouxe a beleza, a simplicidade e a tranquilidade do campo para a poesia (*Id.* 2, 14, 15). Todavia, o fez com muita engenhosidade. Seus poemas mesclam formas narradas com dramáticas (*Id.* 13, 22, 24) – esses idílios revelam a ligação de Teócrito com o conceito de *polyéideia*, escrever de várias formas ou em vários gêneros –, expressões simples do campo com a linguagem dos dialetos homéricos (*Id.* 28-31), traços esses que deram à sua poesia grande força metapoética.

Calímaco de Cirene também é digno de realce. Seu nome se confunde de tal forma com o período que alexandrinismo e calimaquianismo são praticamente a mesma coisa. Uma das personalidades mais conhecidas e o modelo mais imitado pelas gerações seguintes, além de poeta, foi bibliotecário e famoso erudito. Calímaco trouxe – os *Aetia* e alguns dos seus jambos (7, 9, 10 e 11) o demonstram – uma nova temática para os poetas alexandrinos, a etiologia. Ele pode também ser apontado como um dos grandes difusores de uma nova estética, certamente iniciada por Filetas de Cós (séc. III a.C.): os poemas longos, demorados, ao estilo dos poemas homéricos, devem dar espaço às peças detalhadamente buriladas, que encantam não pela extensão em si, mas pela precisão<sup>14</sup>. Atribui-se a Calímaco uma epigrama metapoética, em que, além de destacar a pouca qualidade, cita alguém que tem o verso bem conciso, por exemplo, “Téris, o cretense filho de Aristeu”, mas que ainda lhe parecia longo demais.

Σύντομος ἦν ὁ ξέϊνος, δ' καὶ στίχος οὐ μακρὰ λέξεων  
 “Θῆρις Ἀρισταίου Κρήης” ἐπ' ἐμοὶ δολιχός

Ele era conciso, e seu verso que não diz muito  
 “Téris, o cretense, filho de Aristeu” era longo para mim.<sup>15</sup>

Outra epigrama, a 28, parece ainda mais paradigmática para a questão.

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ

<sup>14</sup> Nos versos finais do *Hino a Apolo*, v. 108-12, o deus contrasta as águas sujas de um grande rio com as límpidas gotículas tiradas de uma nascente imaculada e pura por abelhas que as levam para Deméter. Com a metáfora das águas de grande rio, Apolo parece condenar os poemas longos da tradição homérica (Cf. PFEIFFER, 1968, p. 125-6 e WILLIAMS, 1978, p. 91-99).

<sup>15</sup> A *Ep.* 11 da edição de Cahén, da *Belles Lettres*, é tirada da *Ant. Palat.* 7.447.

χαίρω τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει

Odeio o poema cíclico, nem me agrado  
com um caminho que leva a muitos.

Na abertura dos *Aetia* (v. 1-6), que pode ser entendido como um prólogo metapoético ao estilo e à arquitetura de toda a poesia calimaquiana<sup>16</sup>, temos uma defesa mais detalhada dessa estética em oposição à épica heroica tradicional:

Οἶδα ὅτι μοι Τελχίνες ἐπιτρύζουσιν ἀοιδῆ,  
νήιδες οἱ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι,  
εἶνεκεν οὐχ ἔν ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλ[η  
.....]ας ἐν πολλαῖς ἦνυσα χιλιάσιν  
ἢ.....]ους ἥρωας, ἔπος δ' ἐπιτυτθον ἐλ[ίσσω  
παῖς ἄτε, τῶν δ' ἐτέων ἢ δεκάς οὐκ ὀλίγη.

Eu sei que os télquinas, que são ignorantes e inimigos  
das Musas, resmungam de minha poesia, por eu não ter  
executado um só poema longo, de mais de mil versos sobre... reis  
ou... heróis, mas como uma criança desenvolvo  
uma pequena narração, ainda que as  
décadas de minha idade não sejam poucas.

O excerto representa ainda um importante componente do fazer poético calimaquiano e helenístico: a *recusatio*. Trata-se de um recurso metapoético da afirmação de gêneros ou modelos pela negação de outros. Reza a tradição que Calímaco travou uma querela com um de seus principais discípulos, Apolônio de Rodes (c. 295-230 a.C.), autor de uma obra cara para a Antiguidade, *Argonáuticas*. A passagem supracitada pode fazer referência a um dos pontos centrais dessa querela: Calímaco prefere compor poemas curtos, detalhadamente trabalhados, Apolônio prefere compor poemas longos, embora confira a eles traços tipicamente alexandrinos. Noutra passagem, ainda no início do primeiro livro, em seu ataque aos télquinas, (v. 22-8), Calímaco adiciona outra característica à sua poética, reforçada pela *Epigrama 28* supracitada: a de percorrer novas veredas, trilhas desconhecidas, caminhos ainda não gastos pelo passo de outrem:

Ἄπολλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος· (...)  
πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν  
ἄμαξαι  
τὰ στεῖβειν, ἐτέρων δ' ἴχνια μὴ καθ' ὀμά  
δίφρον ἐλ[ᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους  
ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις.

Apolo lício disse-me: “(...) isso também te ordeno: trilha as veredas que os carros não pisaram; não conduzas teu carro sobre os mesmos

<sup>16</sup> Cf. o detalhado estudo de Acosta-Hughes e Stephens (2002, p. 238-55).

rastros de outros, nem ao longo de extensa estrada, mas  
sobre caminhos não gastos, ainda que percorras um mais estreito.”

É o próprio Apolo que vem para advertir e orientar Calímaco acerca de sua nova postura poética. Ligada à questão da proeminência de poemas curtos, outra novidade tipicamente helenística – e que parece melhor exemplificada pelo poema *Europa*, de Mosco (c. 180-144 a.C.) – é a nova forma de expressão de uma poesia de natureza épica, o *epyllion*: uma epopeia abreviada e concisa (em geral entre cem e trezentos versos), caracterizada pela narrativa mítica cuidadosa, composta em versos hexamétricos, que comprime o óbvio e o tradicional e se demora nos pequenos detalhes ou naquilo que foi deixado de lado<sup>17</sup>. Decerto, é nesse novo cenário que os alexandrinos se sentiram mais livres para dar proeminência a assuntos relativamente novos, o amor e a figura feminina são notáveis exemplos.

Um passo decisivo para a poética e crítica alexandrinas será a noção de modelo literário. Com isso a filiação literária ganhou novos contornos ou, ousaríamos dizer, tornou-se manifesta. A antiga invocação às musas adquiriu outras dimensões na poesia helenística: ao lado dela ganha corpo outro tipo de “invocação” que, principalmente por meios alusivos, aponta para os modelos ou para a tradição à qual o poeta está ligado<sup>18</sup>; mais que isso, serviu como índice de sua técnica de composição poética. Na prática, a combinação dessas duas figuras – a das musas e da filiação aos mestres – parece ter servido para que os poetas helenísticos imprimissem sua afluência entre inspiração poética, de um lado, e a primazia do ‘artesão’, da técnica, de outro.

Novamente Calímaco servirá como exemplo. Apesar da incompletude do texto, no fr. 2 (CALIMACHUS, 2004), que parece pertencer ao primeiro livro dos *Aetia*, Calímaco descreve um sonho em que vê as musas aparecerem para Hesíodo<sup>19</sup>. É bastante plausível que Calímaco evoque Hesíodo como seu modelo. Ora, considerando a preferência por poemas curtos, isso não é de nos admirar. Ao que tudo indica, os antigos viram Hesíodo como poeta épico, e sua épica foi substancialmente distinta da homérica, foi mais dissertativa. As narrativas míticas formam pequenas unidades de um argumento que se estrutura em seu todo bastante coerente<sup>20</sup>. Vejamos o sonho de Calímaco:

<sup>17</sup> Fantuzzi e Hunter discutem a questão pormenorizadamente (2004, p. 191-6). Eles identificam dois grupos de poemas épicos, um de considerável extensão, como *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes, e *Hecale*, de Calímaco, e os de extensão breve. Ainda que algumas vezes o termo *epyllion* possa ser aplicado aos dois tipos de poema – alguns episódios d’*As Argonáuticas* podem ser considerados como *epyllia* –, é mais adequado aplicá-lo ao segundo, mormente considerando sua significativa familiaridade e emprego na literatura latina.

<sup>18</sup> G. B. Conte, 1986, p. 26-7.

<sup>19</sup> O mesmo modelo hesiódico é retomado no epílogo do poema (fr. 112 Pf.).

<sup>20</sup> Nelson (2005, p. 330-343) argumenta a existência de uma tradição épica hesiódica muito forte e paralela à homérica. Enquanto nesta *Ilíada* e *Odisseia* formam uma tradição épica pela sequência narrativa – de certa forma

Ποιμένι μῆλα νέμοντι παρ' ἵχθυον ὄξεος ἵππου  
 Ἡσιόδῳ Μουσέων ἔσμος ὅτ' ἠντίασεν  
 μ]έν οἱ Χάεος γενεσ[  
 ] ἐπὶ πτέρυγος ὕδα[  
 τεύχων ὡς ἑτέρῳ τις ἐὼ κακὸν ἦπατι τεύχει.

...ao pastor Hesíodo que guardava as ovelhas junto à  
 pegada do cavalo ígneo,<sup>21</sup> o bando das Musas encontrou  
 ...o nascimento de Caos...  
 ...(na água?) do casco....  
 assim causando mal a outro o homem causa ao seu próprio coração.

Hesíodo é invocado aqui duas vezes, e Calímaco faz questão de tornar presentes os dois poemas pelos quais Hesíodo ficou mais conhecido: o terceiro verso do fragmento, como se vê bastante comprometido (...o nascimento do Caos...), é uma clara alusão à *Teogonia*; o último verso, por sua vez, alude a Hesíodo em *Os Trabalhos e os Dias* v. 265 (οἱ αὐτῶ κακὰ τεύχει ἀνὴρ ἄλλῳ κακὰ τεύχων – “a si mesmo o homem faz mal, a um outro o mal fazendo”<sup>22</sup>).

Ainda quanto aos modelos, no primeiro de seus *Jambos* (fr. 191 Pf.), também de caráter programático, Calímaco não alude, de maneira direta, a uma musa, abre seu poema como uma provocação ao poeta jâmbico por excelência: ele imagina Hipónax de Cólofon (540 ou 537-?) retornando dos mortos para Alexandria, para ensinar boas maneiras aos críticos do Museu. De forma muito esclarecedora, Fantuzzi e Hunter (2004, p. 17) sintetizam o modelo de Hipónax aplicado aos *Jambos* e, de um modo geral, à técnica poética de Calímaco:

Aqui [falando sobre o *Jambo* 13] a ideia de atividade poética como *téchne* é desnudada; depois da poesia como *imitação do* ou *inspiração do* modelo ‘atualizado’ de Hipónax, uma ideia que foi suficiente para introduzir os primeiros *Iambi* pouco ‘hiponactianos’, Calímaco agora abre o jogo e admite seu profissionalismo a fim de justificar a pluralidade de gêneros, metros e dialetos encontrados em outros *Iambi*, ou talvez em toda série de suas obras. Aqui também Calímaco evita fazer isso afirmando, por exemplo, os direitos do discurso e imaginação livres, ou o direito de ‘jogar com as formas’, antes ele se esforça para encontrar um ‘fiador’ histórico para seu exercício na poesia do passado.<sup>23</sup>

---

a *Odisseia* é uma continuidade da *Ilíada* –, naquela a tradição se forma pela unidade temática: a justiça. Daí os poemas hesiódicos ganharem uma natureza mais argumentativa, e por isso concisa – cf. também MARTIN, 2005, p. 9-19.

<sup>21</sup> A fonte Hipocrene no Monte Helicão. De acordo com o mito, foi criada pelo casco do Pégaso, cavalo alado de Belerofonte. Foi ali que as Musas apareceram para Hesíodo quando ele guardava suas ovelhas.

<sup>22</sup> Tradução de Mary Lafer (1996).

<sup>23</sup> Here the idea of poetic activity as *techne* is laid bare; after poetry as the imitation of or inspiration from the ‘updated’ model of Hipponax, an idea which had been sufficient to introduce the first few ‘Hipponactean’ *Iambi*, Callimachus now come out into the open and admits his professionalism in order to justify the plurality of genres, metres and dialects found in the other *Iambi*, or perhaps in the whole series of his works. And yet here too, Callimachus avoids doing this by affirming, for example, the rights of free speech and imagination, or even

Os poetas latinos fizeram uso em abundância do recurso a um modelo poético. Lucrécio, por exemplo, parece ter Calímaco em mente (e Hesíodo por extensão) quando, no *De Rerum Natura* 1.117-119, exalta a primazia de Ênio ao ter emulado os modelos gregos e trazido do Hêlicon uma coroa de folhagem perene:

*Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno  
detulit ex Helicone perenni fronde coronam  
per gentis Italas hominum quae clara clueret* [Todos os grifos nas citações são nossos].

Como disse o nosso Ênio, **que foi o primeiro** a trazer do ameno Hêlicon uma coroa de perene folhagem, cuja glória se espalharia entre as gentes de Itália.<sup>24</sup>

Virgílio se serviu desse recurso evocando seus modelos em seus três poemas. Na *Buc.* 4.1, evoca Teócrito (*Sicelides Musae, paulo maiora canamus*), nas *G.* 1.1-4 traça um plano temático que alude ao poema *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, e em *G.* 2.176, ao final da passagem conhecida como *laudes Italiae* (2.136-76), alude a Hesíodo de forma mais clara (*Ascraeumque cano Romana per oppida Carmen* – “Um poema ascreu canto pelas fortalezas romanas”), e na *Aen.* 1.1, o famoso início *arma uirumque cano...* mira o modelo homérico. As citações de Lucrécio e Virgílio servem apenas de amostra para uma prática que, além de indicar modelos, aponta para aspectos da composição dos poemas e para as questões de gêneros, como será empregado por Horácio (*Arte Poética*, v. 73-85).

Uma contribuição genuinamente helenística e decisiva para nossa investigação dos gêneros na Antiguidade foi a formação dos catálogos de livros para as bibliotecas alexandrinas. Mais uma vez Calímaco será nossa grande referência. Nesse homem, houve uma singular união de poeta criativo e erudito eficaz. Em poesia, está manifesta sua criatividade pelos fragmentos acima comentados. Na erudição, sua grande empresa foi a de encontrar um sistema para arranjar os textos de todos os escritores colecionados numa biblioteca real, da nobreza alexandrina.

É provável que Calímaco não tivesse um modelo concreto para sua imensa empresa. Nosso erudito, ao que parece, teve que desenvolver um método de catalogação dos livros ou rolos, o qual ele chamou de Πίνακες – *Pínakes* ou ‘lista’<sup>25</sup>. À primeira vista, nada de muito

---

the right to ‘play with the forms’, but rather he takes pains to find a historical ‘guarantor’ for his practice in the poetry of the past.

<sup>24</sup> Todas as traduções de Lucrécio são de Agostinho da Silva (LUCRÉCIO. *Da natureza*, 1980).

<sup>25</sup> Ao que tudo indica, o catálogo de Calímaco estava distribuído em 120 rolos. Pfeiffer (1968, p. 126) presume que uma influência oriental teria sido determinante para o arranjo dos livros por Calímaco. A ordem dos livros (rolos de papiro) em Alexandria teria sido muito similar a das tábuas de barro nas livrarias orientais. Os livros estariam arranjados em ordem alfabética e pelo verso inicial de cada obra. Esse modelo de *incipit* foi introduzido

valor teria a acrescentar a façanha de Calímaco. No entanto, esse trabalho parece ter sido muito mais do que um mero catálogo bibliográfico, teria sido um indicador de um inventário crítico da literatura grega (PFEIFFER, 1968, p. 128).

Sobreviveram informações esparsas sobre esse catálogo. Pfeiffer (1968, p. 126-8) sugere que o artigo biográfico Καλλιμάχος de Hesychius-Suidas é uma das fontes mais seguras para uma apreciação desse catálogo. Todo o corpo da literatura grega, πᾶσα παιδεία – *passa paidéia*, estaria dividido em algumas classes: três podem ser verificadas por citações: ῥητορικά – *rheticá*, parte dedicada à retórica (fr. 430-2, cf. 443-8), νόμοι – *nómoi*, parte dedicada às leis (fr. 433), παντοδαπὰ συγγράμματα – *pantodapá syngrámata*, parte dedicada a escritos de todos os tipos (fr. 434-5). Em alguns fragmentos é possível verificar partes dedicadas a diferentes tipos de textos: épicos (fr. 452-3), líricos (fr. 441, 450), trágicos (fr. 449?, 451), cômicos (fr. 439-40), filosóficos (438?, 442), historiográficos (fr. 437) e médicos (fr. 429?). Parece que essas sete classes se juntavam às três supracitadas. Houve certamente muitas outras classes e um número incerto de subdivisões. Os fragmentos nos dão a notícia de que os autores individuais de cada classe estavam dispostos em ordem alfabética, e cada nome era acompanhado por alguns detalhes biográficos<sup>26</sup>.

Na prática, os *Pínakes* formam um cânone dos textos antigos. As classificações e subclassificações poderiam indicar uma ordenação quanto ao gênero. Nesse sentido, podemos conjecturar que Calímaco desenvolveu um árduo trabalho de caracterização do gênero literário de cada obra. Infelizmente, a escassez de textos não nos permite precisar o método de Calímaco para a catalogação dos livros. É provável que seu objetivo tenha sido o de catalogar todos os livros para facilitar a leitura e a pesquisa dos frequentadores das bibliotecas. Contudo, o arranjo das obras nos leva a supor que Calímaco teria maturado uma melhor categorização dos gêneros. É como se, ousaríamos dizer, o legado aristotélico clássico dos três critérios de classificação poética ganhasse com Calímaco concretude nas prateleiras das bibliotecas de Alexandria. Ademais, a catalogação de Calímaco deve ter sido o resultado de

---

por Calímaco nos *Pínakes*, por exemplo: ἐπικὸν δὲ τὸ ποίημα, οὗ ἀρχή (“Poema épico, cujo começo é”), seguido pelo verso de abertura do poema.

<sup>26</sup> Ao que parece, Calímaco catalogou a poesia lírica (τὰ μελικά) e dividiu os grandes poemas em grupo triádicos especiais (εἶδη). As canções de vitória de Simônides foram chamadas de ἐπίνικοι com subdivisões de acordo com o tipo de disputa (corrida, pentatlo). Calímaco também dedicou esforços para os trabalhos em prosa. O catálogo calimaquiano foi fundamental para a preservação dos nomes das obras antigas. Muitos poetas do período clássico puderam ser mais compreendidos graças a esse catálogo. Um exemplo notável é o catálogo dos dramas de Ésquilo, que traz uma descrição da vida do poeta e ainda apresenta o título das 73 peças, entre tragédias e dramas satíricos, tudo em ordem alfabética. Para Eurípides, um desses papiros (P. Oxy. 2455) dá um sumário das peças, o título é seguido pela fórmula οὗ (ἧς ὄν) ἀρχή e a citação do primeiro verso. Uma lista similar à de Ésquilo foi preservada em dois manuscritos de Aristófanes, em que pequenos detalhes de sua vida são seguidos por um catálogo alfabético das peças.

muitas leituras, o que nos leva a supor algo ainda maior, que autores e leitores contribuía de forma muito decisiva para a formação de uma crítica literária.

Desse momento em diante, a formação de cânones teria se tornado uma prática bem frequente. Houve também um vasto trabalho biográfico de Hermipo de Esmirna (c. 250-200 a.C.), no entanto, parece ter sido mais de impressões do que de consciência poética e técnica. Esse trabalho, qualificado como peripatético ou calimaquiano, parece ter sido considerado como um suplemento popular aos *Pínakes* (PFEIFFER, 1968, p. 129). Decerto, os poetas romanos sentiram a força da influência livresca alexandrina. Catulo (68.33-6) dá um importante testemunho: ele lamenta a impossibilidade de compor em Verona em razão da falta de livros; ao contrário de compor em Roma, onde os anos de sua vida são consumidos em exaustivas leituras<sup>27</sup>. É provável que a ideia de cânone ou catálogo não tenha demorado a se fortalecer em Roma. Ela será percebida claramente em Quintiliano, que, em seu famoso livro 10 da *Institutio Oratoria*, como veremos mais à frente, oferece-nos o seu cânone poético.

### 1.2.2 Neoptólemo de Páριο (séc. III a.C.) e a classificação poética

No cenário das mudanças intelectuais, a crítica literária, de certa forma, exerceu um papel singular. O seu caráter filológico permitiu que as obras do período clássico fossem detalhadamente dissecadas, como as edições críticas dos poemas homéricos. Essa pesquisa minuciosa conferiu aos alexandrinos uma habilidade perspicaz de entender, aludir, imitar e inovar em poesia<sup>28</sup>. A crítica clássica tradicional continuou forte e influente. Platão e Aristóteles dividiam o centro das atenções no intervalo entre a crítica poética clássica e helenística.

Dentre os estudiosos, Neoptólemo de Páριο (séc. III a.C.) parece ter sido um crítico de destaque no período helenístico. Antes de qualquer coisa, faz-se mister realçar a importância dele para as gerações de críticos seguintes, principalmente Horácio, que, de alguma forma, reconheceu o valor da teoria de Neoptólemo. Esta seção ganha uma considerável distinção por servir para o entendimento dos pressupostos da *Arte Poética* de Horácio, da qual trataremos mais adiante.

Até o começo do século passado, o nosso conhecimento sobre Neoptólemo era bem escasso, limitava-se a uma referência de Pompônio Porfírio (séc. III d.C.) em seu comentário

---

<sup>27</sup> *nam, quod scriptorum non magnast copia apud me, / hoc fit, quod Romae uiuimus: illa domus, / illa mihi sedes, illic mea carpitur aetas; / huc una ex multis capsula me sequitur.*

<sup>28</sup> Cf. o estudo de Giangrande (1967, p. 85-97).

à *Arte Poética*: segundo esse testemunho, o tratado sobre poética de Neoptólemo teria servido de modelo para a *Epistola aos Pisões*<sup>29</sup>. Hoje sabemos um pouco mais sobre Neoptólemo, ainda que de forma indireta.

Nas pesquisas mais recentes, Neoptólemo tem sido bastante citado, principalmente por estar inserido em uma longa discussão sobre as espécies ou tipos da arte poética. No começo do século XX, em 1918, novas informações vieram a público, e os pesquisadores tiveram a sensação de que algumas lacunas começavam a ser preenchidas; isso graças às pesquisas do papirologista alemão C. Jensen para o V livro de *Sobre os Poemas* (PHerc. 1425) de Filodemo de Gádara (c. 110-40 a.C.). Enquanto trabalhava com o papiro de Filodemo, Jensen conseguiu restaurar o nome de Neoptólemo, desvelando aproximadamente três colunas de textos críticos a respeito da teoria poética deste.

Compreender a crítica de Filodemo é passo necessário para o entendimento da teoria de Neoptólemo. Filodemo concentra seu juízo na divisão da arte poética de Neoptólemo em três “tipos” ou “espécies” (εἶδη – *éide*): poesia (ποίησις – *póiesis*), poema (ποίημα – *póima*) e poeta (ποιητής – *poietés*). Toda a controvérsia entre Filodemo e Neoptólemo se dá, sobretudo, no campo terminológico, como nos esclarece Elizabeth Asmis (1992, p. 209). O termo εἶδη é problemático; para Filodemo, tal classificação não se justifica porque εἶδη, como uma subdivisão de uma categoria mais ampla, como a poética, pode indicar não só um “tipo” ou uma “forma”, mas também uma “espécie” que pertence a um *genus*. Assim, o que teria sido mais estranho para Filodemo foi ver o poeta (ποιητής) como uma espécie da arte poética, da ποιητική, considerando que era comum usar o termo εἶδη para uma divisão da poética em gêneros, como evidencia Aristóteles, que abre a sua *Poética*, 1447a8 (Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τὸ καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς... λέγωμεν – “Sobre a própria poética e suas espécies... falemos”), listando épica, tragédia, comédia e outras composições como espécies da arte<sup>30</sup>. A crítica de Filodemo não conquistou a todos, e a opinião de Neoptólemo quanto à ideia do poeta como parte da poética teria adquirido notável aceitação, como Horácio parece demonstrar (*Arte Poética*, v. 295-476). Asmis (1992, p. 209) observa ainda que os retóricos gregos e latinos tiveram papel determinante para o entendimento da classificação tripartida da

<sup>29</sup> *In quem librum congegit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima. Primum praeceptum est περὶ τῆς ἀκολουθίας.* (MEYER, 1874, p. 344).

<sup>30</sup> Ainda preocupado com a questão de como entender o poeta como uma espécie, Filodemo vai mais além e questiona o uso do termo ποιητική. Ele sugere que Neoptólemo poderia ter entendido ποιητική como uma ἐργασία, um trabalho de coletânea de poemas, no lugar de uma τέχνη, uma técnica poética. Se ποιητική é uma ἐργασία, então, ποιήματα e ποιήσεις constituem partes dela, e o poeta (ποιητής), como uma das três espécies da poética, reduz-se àquele que tem habilidade para composição desse trabalho. Nesse sentido, sugere Filodemo, ποιήματα são verdadeiras obras ou trabalhos (ἔργα) e a ποίησις algo como uma tecelagem (ῥπη).

poética, principalmente quanto ao poeta, que, assim como os oradores, deveria ser entendido como aquele que dominava uma habilidade<sup>31</sup>.

À crucial discussão que se desenrola sobre a distinção dos termos ποίησις e ποίημα – e Filodemo não esconde que pretende corrigir Neoptólemo quanto a essa distinção – subjaz o longo debate entre elocução (λέξις – *lexis*) e pensamentos, ou assunto, (διάνοια – *diánoia* ou πράγμα – *prágma*). Além de criticar a figura do poeta como uma das espécies da poética, considerando tal classificação ridícula (καταγέλαστον – *katagélaston*), no julgamento de Filodemo, Neoptólemo erradamente separou a composição das palavras (σύνθεσις τῆς λέξεως – *sýnthesis tes léxeos*) dos pensamentos, das intelecções (διανοήματα – *dianoémata*) ou do “tema” ou “hipótese” (ὑπόθεσις – *hypóthesis*). Neoptólemo teria proposto que somente o “tema” pertenceria à *poiesis* e somente a composição das palavras ao *poiema*; *poiesis* e *poiema* seriam divisões coordenadas do ofício poético. Na opinião de Filodemo, *poiema* é uma subdivisão lógica de *poiesis*, portanto tem tudo que o compõe. Ele explica que um *poiema* pode ser um fragmento de *poiesis*, por exemplo, os trinta primeiros versos da *Iliada*, enquanto *poiesis* pode ser um poema em sua inteireza. Em suma, Neoptólemo opõe *poiema* a *poiesis* com a *elocução* ao *tema*, sem subordinação do último ao primeiro. Para Filodemo, elocução e pensamentos não podem ser separados, os componentes do tema e do poema são inseparáveis da forma verbal, na mesma proporção em que tema é inseparável de *poiema*.

A discussão parece improfícua e prolixa, mas é fundamental para a construção da crítica e teoria literárias helenísticas. Para nossa investigação sobre os gêneros literários, o debate é pertinente. Conteúdo e forma, a parte e o todo, *poiema* e *poiesis* – discurso breve e longo, segundo Marcos M. dos Santos (2000) –, todas essas questões envolvem os aspectos da composição poética, envolvem, decerto, questões de gênero literário. Se aplicadas à noção de modelo literário desenvolvida no mesmo período, as discussões sobre *poiema* e *poiesis*, relacionadas à composição, teriam fornecido as bases para a formação de uma teoria para gênero literário. Cabe refletirmos sobre e, como é natural em se tratando de poesia

<sup>31</sup> Além da questão da conformação do poeta na classificação tripartida da poética, a teoria de Neoptólemo leva em conta a função do mesmo (cf. coluna 13 5-13, in: ASMIS, 1992, p. 217-8). O poeta perfeito é aquele que busca o benefício (ὠφέλησις) de seu ouvinte ou leitor, dizendo aquilo que é útil (χρησιμολογία), e conduz o espírito do mesmo (ψυχαγωγία) para o seu deleite (τρέπειν), como fez muito bem Homero. Apesar de Neoptólemo estar ligado à escola peripatética, é provável que haja aqui uma ligeira relação com a Academia. A *República* é lembrada aqui: em 607d, o filósofo discute sobre o poeta ser, além de agradável, benéfico para a cidade; a discussão é complexa, ao longo do passo 607c, Sócrates, na preocupação de não contrariar tudo que dissera antes – em 605c5-9 ele acusa a poesia de prejudicar os homens honestos –, reconhece o fascínio que a poesia é capaz de provocar; em seguida, Sócrates admite uma concessão à poesia, desde que os cidadãos saibam extrair dela os sentimentos mais nobres, apropriando-se da atitude de um homem sábio que, quando do acontecimento de uma tristeza, conserva a tranquilidade (605e1-3); nesse momento, Sócrates concede aos defensores, ou patronos, da poesia (τοῖς προστάταις αὐτῆς) um discurso de defesa, demonstrando que a poesia não só é agradável (ἡδέϊα), mas útil (ὠφελίμη) para a vida.

alexandrina, sugerirmos como isso teria ocorrido. Quer *póiesis* e *póiemas* sejam partes coordenadas, como queria Neoptólemo, quer sejam subordinadas, como queria Filodemo, parece razoável pensarmos que a noção de gênero se estabelece na unidade e na harmonia dessas partes ou espécies. Se se pretende compor uma epopeia, que a escolha, disposição das palavras e estilo, que o arranjo dos pensamentos, e que os traços distintivos correspondam ao gênero. Se se pretende compor uma tragédia, idem. A essa harmonia podemos acrescentar a figura do poeta; quer o *poietés* seja entendido como uma espécie da poética, segundo Neoptólemo, quer como apenas o possuidor de uma habilidade, segundo Filodemo, cabe a ele encontrar o assunto que corresponda às suas forças. Ousaríamos dizer que Platão e Aristóteles podem ser sentidos aqui. A noção de unidade remete a Platão no *Fedro* (263d-264b); a disposição das palavras e estilo nos remetem a Platão na *Rep.* 392d e a Aristóteles na *Poet.* 1448a20-23; o arranjo dos pensamentos e os critérios nos remetem a Aristóteles na *Poet.* 1447a13-18; e a relação entre aedo e tipo poético nos remete a Platão no *Íon* 533e-534c.

### 1.2.3 Filodemo de Gádara (c. 110-40 a.C.)

Filodemo de Gádara foi um filósofo epicurista. Chegou a Roma em meados do séc. I a.C. Além de pensador epicurista, foi poeta, crítico literário – como acabamos de verificar – e crítico musical. Sua obra poética constitui-se principalmente de epigramas, de composição tipicamente alexandrina, curtas e ricamente alusivas. O que se pode dizer de suas produções, mormente do fragmentado *Sobre os Poemas*, é que são dirigidas contra um grupo de críticos estoicos formalistas do terceiro e do segundo séc. a.C.<sup>32</sup>.

O trabalho de Filodemo – já tocamos em pontos importantes ao longo de nossa apresentação de Neoptólemo – é indispensável para a compreensão da estética e crítica literárias do período helenístico. Estudiosos do período que conhecíamos apenas pelo nome, a partir das restituições e propostas para os textos de Filodemo, sobretudo o *Sobre os Poemas*, podem ter suas teorias reconstituídas, ainda que de forma incompleta<sup>33</sup>. Na prática, vários elos podem ser estabelecidos, a partir de Filodemo, entre a crítica clássica, de Platão e Aristóteles, a crítica alexandrina e a posterior, principalmente a de Horácio, cuja *Arte Poética* é uma herdeira direta do helenismo.

<sup>32</sup> FANTUZZI; HUNTER, 2004, p. 451. Entre alguns críticos, Filodemo enumera Heracleodoro, Pausímaco de Mileto e Crates de Malos.

<sup>33</sup> Para uma compreensão ampla e proposta de reconstrução de *Sobre os Poemas*, cf. o muito importante texto de Janko (*In*: OBBINK, 1995, p. 69-96).

Os alexandrinos discutiram poesia amplamente. Filodemo, em *Sobre os Poemas*, nos deixou a notícia da discussão de Andromenides (c. 170 a.C) sobre de que forma a poesia pode ou deve alcançar as massas. Esse crítico parece ter discutido uma teoria estética sobre a recepção da poesia pela audiência menos letrada<sup>34</sup>. Andromenides, assim, parece ter conhecido bem a questão do poder exercido pela poesia para encantar e conduzir almas (ψυχαγωγία), o que também permite discutir o poder civilizatório da poesia, ao mesmo tempo em que reconhece seu nível intelectual (cf. FANTUZZI; HUNTER, 2004, p. 451-6). Filodemo, ao que parece, não estava em pleno acordo com Andromenides. Sua crítica aqui defende o ideal da ‘arte pela arte’ e apresenta algumas reservas quanto à utilidade ligada à poesia<sup>35</sup>.

Necessariamente ligada ao princípio helenístico da composição de poemas curtos, está a noção de συντομία (*syntomia*), de concisão. Calímaco, como vimos supra, discutiu esse princípio na *Epigrama* 11, de caráter metapoético. Heraclides Pôntico (séc. IV a.C.) parece ter louvado esse princípio em demasia, o que provocou a crítica de Filodemo. Heraclides teria afirmado que a concisão e a ἐνάργεια (*enargeia*), a evidência ou clareza, são os requisitos básicos do poeta e de sua poesia. Para Filodemo, os dois conceitos dependem da σύνθesis (*synthesis*), ou da composição. Dela depende também a eufonia, que muitos dos estudiosos criticados por Filodemo julgavam ser o objetivo específico da poesia<sup>36</sup>.

A crítica de Filodemo, além de retomar questões centrais do alexandrinismo, foi praticamente contemporânea dos grandes escritores latinos de meados e do final do período republicano e do início do período imperial. É provável que sua poesia tenha exercido forte influência sobre Lucrécio. Filodemo aprendera com o seu professor epicurista Zenão de Sídon a valorizar a poesia como um agradável meio de transmissão do epicurismo; enquanto o *De Rerum Natura* de Lucrécio ainda estava sendo compreendido pelos leitores, as epigramas de Filodemo já se mostravam elegantes exemplos desse estilo<sup>37</sup>. É muito provável que, ao lado

<sup>34</sup> Janko, ‘Reconstructing Philodemus’ *On poems*, in OBBINK, 1995, p. 69-96, p. 79-82.

<sup>35</sup> Cf. as observações de David Sider in OBBINK, 1995, p. 45-46.

<sup>36</sup> Filodemo parece admitir que uma obra que contém pensamento elegante pode não ser boa se sua composição for má. A noção de composição parece abarcar os aspectos mais característicos da poesia helenística. Os conceitos de ἐκλογή (*eklogé*), seleção, e de ἀρμογή (*harmogé*), arranjo, estão naturalmente ligados à composição. Ademais, a mitologia, tema que alimentou a épica e a tragédia, quanto à composição, pode medir o grau de criatividade e novidade dos poetas. Estes não estavam necessariamente presos aos temas antigos. Eles, os poetas, poderiam ser louvados por darem a um mito uma composição peculiar, e poderiam ainda ser louvados se compusessem um tema absolutamente novo, a composição é que é importante. Dessarte, Filodemo dirá (*Tract. tert. fr. e*, col. I.20-II.24 SBORDONE, *apud* FANTUZZI; HUNTER, 2004, p. 457) que aqueles que obtiveram sucesso na composição de uma ὑπόthesis (*hypóthesis*), de um tema, o alcançaram em razão da virtude poética (τὸ ποιητικὸν ἀγαθόν) e aqueles que escolheram um tema nunca antes trabalhado por meio da poesia (ἀπόητος) não devem ser tidos como poetas inferiores.

<sup>37</sup> Asmis, 2006, p. 238-266.

de Sirão – tradicionalmente reconhecido como mestre epicurista de Virgílio, em Nápoles –, Filodemo tenha sido um dos professores do Virgílio, o que não parece difícil de acreditar, tendo em vista o epicurismo sentido nos primeiros poemas do mantuano<sup>38</sup>. A influência sobre Horácio é ainda mais evidente. Certamente Cícero comprova uma ligação de caráter mais pessoal entre Filodemo e a *Arte Poética* de Horácio: em seu discurso *Contra Pisão* (fr. 11, 68-72, 74), Cícero parece indicar que L. Calpúrnio Pisão, tenha sido o patrono de Filodemo. O filho de Calpúrnio, L. Calpúrnio Pisão Cesonino, foi indicado para *Praefectus Vrbi* por Tibério, e, ao que tudo indica, é a este Pisão que se refere Porfírio (*Lucium Pisonem, qui postea urbis custos fuit, eiusque liberos misit*) como o endereçado da epístola<sup>39</sup>.

Uma ligação mais direta pode ser percebida entre Filodemo e Horácio quanto à teorização da poética. A *Arte Poética* de Horácio representa a principal contribuição da literatura latina para a crítica literária, fato que se estendeu pelo período medieval e chega aos nossos dias como uma coluna basilar de toda teoria literária ocidental. Essa importante epístola torna-se ainda mais significativa quando a vemos como herdeira da crítica clássica tradicional – Platão e Aristóteles podem também ser sentidos em muitos passos da epístola horaciana – acrescida das teorias alexandrinas, com notáveis indicações de Neoptólemo e Filodemo.

O alexandrinismo foi um período muito fértil. Seus poetas – Calímaco se nos apresentou como exemplo por excelência – congregaram os valores de criatividade poética e erudição filológico-literária. As discussões sobre poesia, em vários níveis, podem ser percebidas nas linhas e nas entrelinhas de cada poema. O contorno metapoético fez com que as peças alexandrinas estivessem a todo instante dialogando com os modelos antigos, pensando e repensando seu próprio fazer poético. Ora, os alexandrinos parecem ter percebido que subjazem questões de gênero ao diálogo metapoético. Os temas novos – a etiologia, a trivialidade do campo e do amor e a figura feminina – permitiram que os poetas alexandrinos, com engenho, misturassem formas, temas e modos num verdadeiro emaranhado de gêneros: conscientemente, eles parecem ter explorado os limites de cada tipo poético<sup>40</sup>. A proeminência dos poemas curtos conferiu à poesia alexandrina uma estética bastante

<sup>38</sup> Chambert, 2004, p. 43-60.

<sup>39</sup> Laird, 2007, p. 134.

<sup>40</sup> O *Jambo* 13 de Calímaco provavelmente foi uma peça metapoética de defesa da *polyéideia*, um recurso bastante apreciado pelos alexandrinos que explora a mistura de formas e de gêneros. Em sua defesa, Calímaco parece tomar como modelo o poeta trágico Íon de Quios (c. 490 a.C.). Se não se critica um artífice por produzir utensílios diferentes, por que criticar o poeta quando ele caminha pelos limites dos gêneros? Esse poema, que conclui o livro dos jambos, se configura como um esboço de um tratado de crítica literária e, apesar da condição fragmentária, revela o espírito polêmico de Calímaco.

rebuscada, cada poema era um legítimo diamante, talhado pelo esforço do conhecimento e da leitura exaustiva. Os modelos – umas das ideias mais caras para a crítica posterior – são evocados para indicar a filiação literária dos poetas e, de certa forma, apontam para os gêneros em uso. Os catálogos, mais uma contribuição importante, parecem refletir o grau de formalização e conscientização que os alexandrinos desenvolveram quanto aos gêneros. De todas essas questões, podemos depreender que entre os antigos as características dos gêneros eram reconhecidas pelos receptores. A lista de Calímaco parece refletir exatamente isso, é o trabalho de alguém que pesquisou e refletiu sobre os autores. Decerto, os autores também já tinham consciência de que seus trabalhos passariam pelo crivo da recepção.

Por fim, as ideias de Neoptólemo apontam para a extensão das abordagens da poesia feitas pelos alexandrinos. Não foi uma contribuição direta para a teoria dos gêneros, mas, como vimos, parece razoável pensarmos que a noção de gênero em Neoptólemo se estabelece na unidade e na harmonia de suas partes ou espécies. Filodemo, ainda que não seja alexandrino, participa da discussão e prepara o terreno para a teorização de Horácio quanto à poética.

### 1.3 A teoria dos gêneros literários em Roma

#### 1.3.1 A *Arte Poética* de Horácio e a discussão sobre gênero

Mais conhecida como *Arte Poética*, a *Epístola aos Pisões* pertence ao segundo livro das epístolas de Horácio<sup>41</sup>. Formalmente, o texto é uma composição hexamétrica de caráter didático, provavelmente à *gens Calpurnia* e não teria a intenção de ser um tratado poético sistemático. No entanto, seu conteúdo e a tradição posterior conferiram à epístola um caráter tratadista. Ademais, Fairclough (1978, p. 7) descreve alguns manuscritos e escólios que reconhecem o segundo livro da coletânea como composto apenas pelas epístolas a Augusto e a Floro, conferindo à *Epístola aos Pisões* certa independência e o nome de *Arte Poética*.

<sup>41</sup> Quanto à ordem dos manuscritos, o segundo livro de epístolas forma-se pela *Epístola a Augusto*, *Epístola a Floro* e *Epístola aos Pisões*. Isso não determina a ordem de datação delas – também conhecidas como epístolas literárias. A *Epístola aos Pisões* parece ter sido composta no período de 15 a 13 a.C., ou mesmo depois: P. Grimal (*Essai*, p. 14-27, s/d), seguindo a opinião de Rostagni, sugere a data de 15 a.C.; C. O. Brink (1963, p. 239-243) sugere uma data depois de 14-13 a.C. A denominação de *Ars Poetica* já aparece na *Institutio Oratoria* (*ep. ad Tryf.*), de Quintiliano: *Vsuis deinde Horati consilio, qui in arte poetica suadet ne praecipitur editio 'nonumque prematur in annum'*. Também em 8.3: *Cui simile uitium est apud nos si quis sublimia humilibus, uetera nouis, poetica uulgaribus misceat id enim tale monstrum quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit: Humano capiti ceruicem pictor equinam / iungere si uelit.*

As relações da *Arte Poética* com a crítica clássica parecem notórias, e sem dúvida Platão e Aristóteles constituem fontes para a composição da epístola horáciana<sup>42</sup>. Além disso, como Porfírio observa em seu comentário aos primeiros versos da *Arte Poética*, Horácio se serviu de outras fontes. Tal fato indicia que muitos desdobramentos feitos por Horácio, por exemplo, a mimese aplicada à noção de seguir modelos (v. 73-85), parecem retomar fontes alexandrinas. Tais fontes, como vimos, não nos chegaram em sua inteireza, dispomos apenas de testemunhos distantes. Os estudos modernos, porém, tentam reconstruir as fontes alexandrinas de Horácio, e nossa discussão sobre Neoptólemo e Filodemo ganha ainda mais em importância.

Horácio conheceu bem a discussão sobre as espécies ou tipos da poética. Ele se preocupa em organizar sua epístola de um modo que nos lembre a divisão de Neoptólemo. Horácio traça uma espécie de introdução (v. 1-40) em que pressupõe a unidade e a harmonia para a composição poética. Em seguida, numa primeira divisão, Horácio trata da ordem e do estilo (v. 40-118 – *póiemá*); numa segunda parte, trata dos grandes gêneros poéticos (v. 119-294 – *póiesis*); e por fim, trata do poeta e da crítica literária (v. 295-476 – *poietés*)<sup>43</sup>.

Em sua discussão sobre o poeta como aquele que trabalha ou domina uma habilidade, Neoptólemo retoma a questão da utilidade do poeta e de sua poesia para a cidade (cf. supra, n. 31). Horácio, novamente mais propenso a Neoptólemo – em sua discussão contra Andromenides, Filodemo, em detrimento da utilidade, valoriza a ideia da ‘arte pela arte’ –, retoma a questão nos versos 333-4: *aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae* (“Os poetas ou querem ser úteis ou dar prazer ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida.”<sup>44</sup>). A questão trata do ‘fim’ (τέλος – *télos*) da poesia e do poeta. Rostagni (1986, p. 96) vê nesse passo uma contribuição de Neoptólemo e ressalta que o fim da poesia é ou ser utilitária (*prodesse* – ὠφελεῖν, διδάσκειν), ou ser

<sup>42</sup> Horácio parece retomar uma discussão antiga, que lembra Platão em sua *República*, da relação da poesia com outras artes, sobretudo a pintura. Marcos M. dos Santos (2000, p. 191-265) observa que a consecução das partes da obra e a unidade na *Arte Poética* (v. 1-5) também retomam Platão como uma de suas fontes; o jargão dos versos 8-9, *nec pes nec caput uni reddatur formae* (“nem pé nem cabeça a única forma restituam”), parece ser tirado do *Fedro* (263d-264b) de Platão. Pierre Grimal (*Essai*, p. 37-53, s/d) apresenta diferentes ângulos para a contribuição de Aristóteles para a *Arte Poética*. Horácio, como Aristóteles, trata exclusivamente de dois gêneros, epopeia e tragédia, a relação de dependência desta àquela (v. 119-35). Na mesma passagem, Horácio, como Aristóteles (*Poet.* 1449b23-1450a19; 1450a37-1450b3), dedica uma atenção especial aos mitos e aos caracteres, e mais à frente (136-201) ensina a forma de escolher o mito e reafirma o postulado aristotélico de que o essencial numa tragédia é a ação. A compreensão de mimese de Horácio se assemelha à de Aristóteles: mimese é representação ou imitação de coisas da natureza, que considera a harmonia das partes – o monstro criado no início do texto horáciano parece servir como o contrário da beleza da mimese, um belo inteligível. Horácio, no entanto, vai além do conceito aristotélico de mimese e, certamente por influência alexandrina, aplica a mimese à noção de imitar ou seguir modelos (v. 73-85).

<sup>43</sup> Divisão da *Arte Poética* proposta por Brink (1963).

<sup>44</sup> As traduções da *Arte Poética* são de Rosado Fernandes (1984).

agradável (*delectare* – ψυχαγωγῆιν), ou um misto dessas coisas (*simul et iucunda et idonea dicere uitae*). Nos versos 343-4, Horácio parece destacar a poesia que consegue ser útil e agradável: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo* (“Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor”).

Seguiremos agora para nossa discussão quanto aos gêneros literários. O texto de Horácio, como também a *Poética* de Aristóteles, não trata o assunto de uma forma pormenorizada, limita-se ao teatro, sobretudo à tragédia, e por extensão a traços da epopeia.

Horácio abre seu poema (v. 1-5) falando sobre poesia como um todo uno e coerente. Uma imagem monstruosa metaforiza a carência de unidade, a incongruência e a desarmonia de uma obra poética; tal desarmonia pode, ao que parece, se aplicar à poética, à pintura e à escultura. A noção de harmonia e unidade é fundamental para os propósitos de Horácio e serve para, desde o começo, insinuar uma discussão sobre gêneros. A imagem de uma cabeça humana ligada a um pescoço de cavalo, que se conclui com a imagem de uma mulher formosa na parte superior e de um peixe negro horrendo ao seu final serve como prelúdio ao que Horácio repetidamente destacará com a palavra *opus*, aqui traduzida por gênero.

Logo após a imagem monstruosa, depois de orientar a produzir algo conforme as forças de cada um e a como arranjar as palavras, Horácio, nos versos 73-85, nos oferece o que pode ser entendido com uma visão geral dos gêneros literários e suas classificações, uma espécie de *caput* das normas dos gêneros poéticos<sup>45</sup>. Muito semelhante à teoria aristotélica (1447a13-18), a horaciana divide os diferentes tipos de imitação por três critérios básicos: meio, objeto e modo. Horácio, porém, adapta o critério de modo à imitação “ao modo de quem”. Eis uma teorização tipicamente alexandrina, a mimese leva em conta os modelos a serem seguidos:

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

<sup>45</sup> Brink, C. O. 1971, p. 160.

Em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demosntrou Homero. O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: depois, neles se incluiu a satisfação de promessas atendidas. Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias, discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal. Foi a raiva quem armou Arquíloco do jambo que a este é apropriado para o diálogo, capaz de anular o ruído da assistência, visto ser criado para a ação. A Musa concedeu à lira o cantar deuses e filhor de deuses; o vencedor no pugilato e o cavalo que, primeiro, cortou a meta nas corridas; os cuidados dos jovens e o vinho que liberta dos cuidados.

Se atentarmos bem para o texto, podemos dizer que os gêneros aqui apontados por Horácio são: épico, elegíaco, jâmbico, dramático e lírico. Com exceção do dramático e do épico, os demais gêneros não são explorados no decorrer do texto. Parece claro que Horácio usa aqui uma lista de gêneros poéticos, por ele conhecida, que se encaixa perfeitamente em seu propósito de ensinar a compor poemas respeitando as prescrições e características de cada obra (v. 86: *descriptiuas seruare uices operumque colores*) e conforme as leis do gênero (v. 135: *operis lex*). Ora, se considerarmos os critérios apontados por Horácio, verifica-se que o gênero épico apresenta a seguinte classificação quanto aos critérios: o meio, *quo numero* (v. 74, referência ao hexâmetro, metro épico); o objeto, *res gestae regumque ducumque et tristia bella* (v. 73); a maneira, *monstravit Homerus* (v. 74).

Rostagni (1986, p. 22), em seu comentário aos versos 73-4, corrobora nossa opinião. Para ele *bella e gestae regum ducumque* apontam para o conteúdo da épica, *quo numero* aponta para o emprego do metro para distinção entre gêneros, e a referência a Homero aqui aponta para o inventor ou modelo do gênero. Esse ponto, diz Rostagni (1986, p. 22), sugere a influência da crítica alexandrina sob Horácio.

Em Horácio, observa Harrison (2007, p. 6), estão bem configurados dois aspectos pós-aristotélicos: primeiro a figura de um inventor ou um modelo exemplar (*auctor*) de um gênero como parte de sua definição e classificação, o segundo é a admissão de que gêneros podem incorporar elementos de outros gêneros para efeitos especiais. Para o primeiro aspecto, Harrison é bem claro:

A primeira ideia, a busca por um *auctor*, é um desenvolvimento pós-aristotélico que é provavelmente derivado de pesquisas literárias de Alexandria e sua produção do cânon poético, que naturalmente procurou ligar os nomes antigos e de autoridade às formas literárias. Durante o período romano, isso claramente se tornou critério para definir gênero, algo evidente não só a partir da passagem de Horácio, em que Homero e Arquíloco são nomeados fundadores de gêneros e a disputa sobre o *auctor* da elegia é realçada, mas também a partir do catálogo literário do livro décimo de Quintiliano, que continua a dispor os *auctores* da literatura grega aos seus correlatos latinos e que abertamente mostra os traços da influência peripatética e helenística na identificação de seus modelos gregos.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> The first idea, the search for an *auctor*, is a post-Aristotelian development which is likely to derive from the literary researches of Alexandria and its generation of the poetic canon, which naturally sought to attach ancient

Discutiremos o segundo aspecto apontado por Harrison quando de nossa discussão sobre as propostas modernas a respeito da teoria dos gêneros literários da Antiguidade clássica. Contudo, para uma compreensão desse segundo aspecto como influência alexandrina, basta lembrarmos dos *Idílios* de Teócrito (13, 22 e 24) e do *Jambo* 13 de Calímaco (cf. supra, n. 23).

Destarte, para a elegia, Horácio pontua como meio *uersibus impariter* (v. 75, referência ao dístico elegíaco); como objeto *querimonia primum* (v. 75) e depois *inclusa est uoti sententia compos* (v. 76); mas não apresenta aqui o inventor do dístico elegíaco: *grammatici certant et adhuc sub iudice lis est* (v. 78) – esse verso pode ser tratado à luz de 400-2, em que os modelos da épica e da elegia são pontuados, Homero e Tirteu. A poesia jâmbica apresenta o meio, *proprio iambo* (v. 79), o objeto, *rabies* (v. 79), e o “ao modo de quem”, *Archilochum* (v. 79). Para o teatro o meio é *hunc pedem* (v. 80, referência ao jambo); a maneira, assim como em Aristóteles, por representação, *agendis* (v. 82); a mesma ausência da elegia é também percebida no gênero dramático, ainda que mais à frente Téspis seja apresentado como o inventor do teatro (v. 275-84). O último é gênero lírico, cujo modo é por acompanhamento musical *fidibus* (v. 83); o objeto da poesia lírica elenca três tipos de lírica: a lírica hínica, *diuos puerosque deorum* (v. 83), a lírica dos epinícios, *et pugilem uictorem et equum certamine primum* (v. 84), e a lírica menor, *et iuuenum curas et libera uina referre* (v. 85). A perfeita harmonia dos critérios é determinante para a classificação dos gêneros.

Algumas inquietações se nos apresentam inevitáveis: quais os limites ou diferenças entre as ideias de inventor e modelo? Homero pode ser facilmente apontado como inventor da epopeia, mas seria o único modelo? Ora, como discutimos acima (cf. supra, n. 20), se Hesíodo foi considerado pela Antiguidade como épico e muitos poetas tiveram-no como modelo, por quais razões Horácio não o cita em sua lista? Considerando a harmonia entre os critérios, poderíamos supor que Homero seria o modelo para uma épica que canta as guerras e os feitos de reis e heróis, enquanto Hesíodo seria o modelo para uma épica didática? A ausência de um inventor para a elegia implicaria falta de modelos?

Em síntese, Horácio, como herdeiro da tradição clássica e helenística, constrói um sistema de gêneros literários que, por meio de uma longa evolução teórica, passa por Platão

---

and authoritative names to literary forms. By the Roman period it has clearly become standard in defining genres, something evident not only from this passage of Horace, where Homer and Archilochus are named as generic founders and the dispute about the *auctor* of elegy is highlighted, but also from the literary catalogue of Quintilian's tenth book, which proceeds by setting the *auctores* of Greek literature against their Latin counterparts, and which plainly shows traces of Peripatetic and Hellenistic influence in the identification of its Greek exemplars.

(as ideias de unidade (*Phaed.* 263d-264b) e formas da *léxis* ou modos de expressão (*Rep.* 392d)), passa por Aristóteles (os critérios de meio, objeto e modo (*Poet.* 1447a13-18)), passa pelos poetas alexandrinos (a noção de modelo literário (cf. Calímaco, fr. 2) e uma formalização capaz de organizar os livros nas estantes das bibliotecas por autores e gêneros (cf. *Pínakes*, de Calímaco)) e passa por Neoptólemo e Filodemo (discussões e classificações poéticas (*póiesis* e *póiemata*, *poietés*)). A classificação dos gêneros parece assentar-se na hipótese de uma adequação entre forma e conteúdo, assunto e linguagem, metro e modelo, elementos entre os quais deve haver harmonia e conformidade, segundo a lei de cada espécie.

### 1.3.2 Livro X da *Institutio Oratoria* de Quintiliano: cânone e gênero.

Quintiliano é figura ímpar no cenário da crítica e erudição em Roma. Nascido na província da Hispânia, provavelmente foi um homem de posses e influência. Como retórico, foi marcante durante os impérios de Nero, Flávio Vespasiano, Tito e Domiciano. Com os imperadores, aliás, Quintiliano não escondeu sua ligação: de Vespasiano, segundo Suetônio (*Vesp.* 18), teria recebido a cátedra de retórica latina, e não economizou louvores e elogios para Domiciano em sua principal obra, *Institutio Oratoria* (10.1.91-2). Obra de fôlego, trata-se de um verdadeiro tratado sobre retórica dividido em doze livros, através dos quais Quintiliano demarca toda a trajetória de um orador, desde a educação do jovem orador (livro 1), passando pelos deveres dos professores e pela retórica em geral (livro 2), traçando as próprias técnicas da oratória (livro 3-9), indicando os recursos disponíveis ao orador (livro 10: poesia, história, filosofia) e o uso da memória (livro 11), até chegar às implicações morais da oratória (livro 12).

O livro décimo da *Institutio Oratoria* é de interesse particular aqui. Vimos que Calímaco contribuiu para a noção de modelo literário e desenvolveu métodos de catalogação que teriam levado em conta detalhes como a ordem alfabética dos autores e o tipo de literatura, se se tratava de filosofia, retórica, história, ou poesia, todas subdivididas em categorias ou gêneros. Horácio, por certo, conheceu esse princípio: nos versos 73-85 da *Arte Poética*, enumera os gêneros poéticos e seus inventores. A esse respeito, Quintiliano é fonte ainda mais precisa para uma avaliação da formalização dos gêneros e da noção de cânone poético.

Desde o começo do livro 10, Quintiliano deixa claro seu interesse: o orador deve estar consciente do uso correto das palavras (10.1.9: *Omnibus enim fere uerbis, praeter pauca quae*

*sunt parum uerecunda, in oratione locus est*) e deve estar munido de recursos para uma boa oratória. Além da prática adquirida pelo ouvir, faz mister que o orador saiba recorrer à leitura (10.1.10). Ainda que lhe seja permitido ir e vir muitas vezes às leituras (10.1.19), não é viável que o orador perca tempo com qualquer leitura, ele deve saber selecionar as melhores (10.1.20: *Ac diu non nisi optimus quisque et qui credentem sibi minime fallat legendus est*).

Ao servir-se dessas lições, Quintiliano parece preparar seus leitores para as diferentes formas de discursos e estilos: em 10.1.20-6, delineia as características dos oradores; em 10.1.27-30, as dos poetas; em 10.1.31-34, as dos historiadores; em 10.1.35-37, as dos filósofos. Convém ao orador tomar conhecimento dessas formas, e Quintiliano, reafirmando o princípio dado em 10.1.20, demonstrará a necessidade de se conhecer alguns poucos autores, na verdade os mais eminentes (10.1.45: *Paucos (sunt enim eminentissimi) excerpere in animo est: facile est autem*). Quintiliano está preparado para listar os melhores autores em cada tipo discursivo, e, quanto à poesia, os melhores poetas em cada gênero: ele apresentará seus cânones, começando pelos gregos e, mais à frente, contrapondo com os modelos latinos.

Por economia de tempo e espaço, limitar-nos-emos à poesia. O primeiro gênero poético da lista, como era de se esperar, é o épico. De 10.1.46 a 51, Quintiliano discorre sobre o principal modelo épico, Homero; ele foi insuperável no canto das coisas grandiosas, é fecundo, conciso, prazeroso e solene (10.1.46: *Hunc nemo in magnis rebus sublimitate... Idem laetus ac pressus, iucundus et grauis*). Em seguida (10.1.52), vem Hesíodo, outro modelo épico; sua poesia, sugere Quintiliano, difere da homérica por suas sentenças e preceitos, difere, portanto pelo conteúdo. A poesia didática não seria, portanto, um ramo da épica? Disso ainda trataremos. Hesíodo é leve nas palavras e na composição, daí seu discurso mediano (*medio genere dicendi*). A Hesíodo, em 10.1.53, segue Antímaco (final do séc. V a.C., autor de uma *Tebaida*). Em 10.1.54, Paníasis (de datação incerta, seria um tio de Heródoto e autor de uma *Heracleia*). Ainda no mesmo parágrafo, uma revelação: Apolônio não aparece nas listas de alguns gramáticos – o que pode indicar que Quintiliano consultou outros cânones para a formação do seu. Quintiliano dá sua explicação: *quia Aristarchus atque Aristophanes, poetarum iudices, neminem sui temporis in numerum redegerunt*. Quintiliano, no entanto, corrige os gramáticos e acrescenta Apolônio a seu cânone: *non tamen contemnendum edidit opus aequali quadam mediocritate*.

Em 10.1.55-56, Quintiliano parece tratar de modelos gregos em formas menores da épica. Alguns nomes da lista nos causam surpresa: Arato (c. 310-250 a.C.) e Teócrito. O último qualificado como admirável, mas de musa rústica e pastoril (*Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo uerum ipsam etiam urbem*

*reformidat*). Outros poetas são listados: Pisandro (poeta ródio do séc. VII a.C.), que cantou os feitos de Hércules; Nicandro (de Cólofon, séc. II a.C., autor de poemas de natureza didática, *Theriaca*, *Alexipharmaca* e *Metamorfoses*)<sup>47</sup>. Euforião de Calcis (c. séc. III a.C.), autor de curtos poemas épicos<sup>48</sup>. Quintiliano, por fim, lista Tirteu (séc. VII a.C.), conhecido como autor de elegias de guerras, recorrendo ao testemunho de Horácio, que listou esse poeta logo depois de Homero (*Arte Poética*, v. 401).

Em 10.1.58, Quintiliano trata da elegia. Nesse gênero, Calímaco e Filetas de Cós (c. séc. III a.C.) ocupam os primeiros lugares entre os modelos gregos. Em 10.1.59-60, segue-se o tratamento da poesia jâmbica. Arquíloco é seu modelo grego. Em 10.1.61-64, é a vez da poesia lírica. O cânone de Quintiliano é composto por Píndaro (518-438 a.C.), o primeiro no gênero, Estesícoro (c. séc. VII a.C.) – que cantou as guerras mais importantes e os generais mais ilustres (assunto da épica, *et epici carminis onera lyra sustinentem*, diz Quintiliano), e o que certamente não permite sua classificação entre os épicos é sua poesia ser acompanhada pela lira –, Alceu (c. séc. VII a.C.) e Simônides de Céos (556-468 a.C.).

Em 10.1.65-67, trata do teatro, primeiro da comédia antiga (*Antigua comoedia*), tendo como modelos Aristófanes (448-380 a.C.), Êupolis (446-410 a.C.) e Crátino (519-442 a.C.). Nas tragédias, pela ordem, Ésquilo é o primeiro, mas Sófocles e Eurípides são os mais brilhantes. Em 10.1.69-71, ele dedica uma seção a Menandro (342-291 a.C.), que imitou a linguagem de Sófocles, a mais próxima da oratória. A apreciação de Menandro é de tal modo positiva que, na opinião de Quintiliano, as peças do comediógrafo bastariam para que fossem descritas todas as qualidades que ele vem ensinando<sup>49</sup>.

Assim, Quintiliano termina sua lista dos autores gregos. De 10.1.85-110, ele discorre sobre a lista dos autores latinos, estabelecendo-se uma ordem idêntica, *ordo docendus est*. Para a epopeia (10.1.85-92), Virgílio é para os romanos como Homero foi para os gregos (*Itaque ut apud illos Homerus, sic apud nos Vergilius auspiciatissimum dederit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus.*). Seguem como modelos épicos Emílio Macro, Lucrécio (95-55 a.C.), Varrão de Átax (82-37 a.C.), Ênio (239-169 a.C.), Ovídio (43 a.C.-18 d.C., *Lasciuius quidem in herois quoque Ouidius*.

<sup>47</sup> Seguindo o próprio Quintiliano, Nicandro foi imitado por Emílio Macro (amigo de Virgílio) em sua *Theriaca* e pelo próprio Virgílio nas *Geórgicas*.

<sup>48</sup> Também segundo Quintiliano, Euforião serviu de modelo para Virgílio, nas *Bucólicas*. Cf. *Buc.* 10.50, através das palavras de Galo, Virgílio estaria fazendo referência às suas imitações de Euforião.

<sup>49</sup> Quintiliano segue seu cânone grego nos demais tipos discursivos: para a história, os modelos são Tucídides, Heródoto, Teopompo, Filisto, Éforo, Clitarco e Timágenes (10.1.72-75); para a oratória, Demóstenes, Ésquines, Hipérides, Lísias e Isócrates (10.1.76-80); para a filosofia, Platão, Xenofonte, Aristóteles, Teofrasto, os velhos estóicos (provavelmente Zenão, Cleanto e Crisipo) (10.1.81-4).

Referência às *Metamorfoses*?), Cornélio Severo, Serrano, Valério Flaco (séc. I d.C.), Saleu Basso, Rabírio, Pedão e Lucano (39-65 d.C.)<sup>50</sup>.

Em 10.1.93-95, Quintiliano trata de dois gêneros mais desenvolvidos entre os romanos, a elegia e a sátira, sendo a última tipicamente romana (*Satura quidem tota nostra est*). Para aquela, seu cânone é formado por Tibulo (55-19 a.C.), Propércio (49-16 a.C.), Ovídio e Galo (69-26 a.C.); para esta, Lucílio (morto em 102 a.C.), Horácio – o mais excelente para Quintiliano – e Pérsio (34-62 d.C.)<sup>51</sup>.

O jambo e a lírica são descritos em 10.1.96. Para o primeiro, deixemos que o próprio Quintiliano explique: *Iambus non sane a Romanis celebratus est ut proprium opus, +quibusdam interpositus+: cuius acerbitas in Catullo, Bibaculo, Horatio (quamquam illi epodos interuenit) reperiatur*. (“O jambo não foi, para dizer a verdade, praticado pelos romanos como uma forma de composição com identidade própria, mas foi posto como parte, no meio de outras medidas de verso. O seu azedume poder encontrado em Catulo, Bibáculo (contemporâneo de Catulo) e Horácio.”<sup>52</sup>). Para a lírica, apenas Horácio é digno de ser lido (*At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus*).

Por fim, a tragédia e a comédia são analisadas em 10.1.97-100. Os modelos seriam: para a tragédia, Ácio, Pacúvio, Vário, Ovídio (com uma *Medeia*) e Pompônio Segundo; para a comédia, Plauto, Cecílio e Terêncio, com uma ressalva para Afrânio, que foi excelente autor da comédia togata, mas, segundo Quintiliano, teve o julgamento obscurecido pela pederastia abjeta.

Vejamos, pela tabela abaixo, uma sinopse da proposta de Quintiliano para os cânones poéticos gregos e latinos com seus principais modelos:

<i>Gêneros</i>	<i>Modelos gregos</i>	<i>Gêneros</i>	<i>Modelos latinos</i>
<i>Épica</i>	Homero, Hesíodo, Antímaco, Arato, Teócrito, Nicandro, Apolônio, Tirteu	<i>Épica</i>	Virgílio, Lucrécio, Macro, Varrão, Ênio, Ovídio, Lucano
<i>Elegia</i>	Calímaco, Filetas	<i>Elegia</i>	Tibulo, Propércio, Ovídio, Galo
<i>Jambo</i>	Arquíloco	<i>Jambo</i>	Catulo, Bibáculo,

<sup>50</sup> De alguns poetas sabemos apenas os nomes, como Serrano e Saleu Basso; de Cornélio Severo, sabemos que era amigo e contemporâneo de Ovídio (*Pont.* 4.2); de Rabírio, sabemos que foi contemporâneo de Ovídio; de Pedão, por um fragmento preservado por Sêneca (*Suas.* 1.14), sabemos que escreveu um poema sobre uma viagem de Germânico ao norte da Germânia.

<sup>51</sup> Segundo Quintiliano, Terêncio Varrão (116-27 a.C.) estaria entre os autores de sátiras, mas de uma sátira de tipo diferente. A justificativa dada por Quintiliano não é muito clara.

<sup>52</sup> As traduções da *Institutio Oratoria* são de Rezende (2010).

			Horácio
<i>Lírica</i>	Píndaro, Estesícoro, Alceu, Simônides	<i>Lírica</i>	Horácio
<i>Drama:</i>		<i>Drama:</i>	
<i>Tragédia</i>	Ésquilo, Sófocles, Eurípides	<i>Tragédia</i>	Ácio, Pacúvio, Vário, Ovídio, Pompônio
<i>Comédia</i>	Aristófanes, Crátino, Êupolis, Menandro	<i>Comédia</i>	Plauto, Cecílio, Terêncio
		<i>Sátira</i>	Lucílio, Horácio, Pérsio

Algumas considerações devem ser feitas. Primeiro, de forma geral, a lista de Quintiliano é semelhante à de Horácio (*Arte Poética*, v. 73-85). Em segundo lugar, a descrição de Quintiliano deixa transparecer algumas lacunas entre os gêneros e suas múltiplas possibilidades. O que fez de Estesícoro um poeta lírico e não épico foi o meio pelo qual sua poesia era executada, no entanto, não se nega que sua poesia carregue o peso da épica, *et epici carminis onera lyra sustinentem* (10.1.58). Entre os latinos, a mobilidade de alguns poetas entre os gêneros é notória, mormente Ovídio: por suas *Metamorfoses*, enquadra-se no cânone épico; no entanto, esse poema carrega tons jocosos (10.1.88: *Lasciuus quidem in herois quoque Ouidius*). Assim, Ovídio aparece entre os elegíacos e ainda entre os autores dramáticos. Vejamos ainda que alguns tipos poéticos não são tratados separadamente, como é o caso das poesias didática e bucólica. Elas – por Quintiliano, parece bem claro que os antigos assim as entendiam – estão agrupadas dentro da épica. Somos levados a perguntar: “Essas formas podem ser entendidas como subcategorias ou subgêneros da épica?”; “Quais fatores unem os poemas didáticos e bucólicos aos homéricos?”; “Existem fatores que os diferenciam?”. Por ora, podemos supor que o elemento formal é um fator comum a esses poemas, todos são compostos em hexâmetros, o que parece indicar que o aspecto métrico era um forte indicador de gênero. Podemos supor também algumas diferenças. Para Quintiliano, Homero foi insuperável no canto das coisas grandiosas<sup>53</sup>, foi fecundo, conciso, prazeroso e grave (10.1.46), já Hesíodo foi melhor quanto às suas sentenças e preceitos. Dois modelos se estabelecem: um de caráter bélico, grandioso e de tom grave, como os poemas homéricos; outro não menos grandioso, leve nas palavras (10.1.52) e por vezes bélico, como os poemas hesíodicos; aqueles exploram as façanhas guerreiras, estes, o ensino através de preceitos e sentenças. Para os poemas de Teócrito, Quintiliano apenas diz que sua musa é rústica e

<sup>53</sup> Cf. *Arte Poética* de Horácio (v. 73): *res gestae regumque ducumque et tristia bella*.

pastoril – *humilis* (10.1.55). Não parece difícil perceber a proximidade entre os poemas hesiódicos e os homéricos. O mesmo não acontece com os poemas bucólicos. É como se estivéssemos diante de uma sequência intragenérica e poética: poemas homéricos, hesiódicos e bucólicos. Ora, não foi isso que teria feito Virgílio, modelo latino supremo da épica, para Quintiliano, porém num movimento de ascensão de gênero de poemas bucólicos a bélicos? Sobre essa evolução trataremos posteriormente, quando analisarmos as *Geórgicas*.

As considerações de Horácio e Quintiliano são preciosas, revelam o quanto o alexandrinismo foi influente. Aquele foi personalidade importante no período augustano, este foi personalidade que se situou entre os grandes estudiosos do período pós-augustano. Quintiliano conheceu bem a evolução da literatura latina e de suas manifestações poéticas. Ambos esboçaram listas poéticas, autores canônicos e lista de gêneros, a lista de Horácio é mais sucinta, a de Quintiliano é uma demonstração clara de que, em seu tempo, a formalização e a caracterização da poesia e dos gêneros estavam plenamente desenvolvidas. Os antigos critérios aristotélicos – de meio, objeto e modo – podem ser percebidos em ambos e em ambos são aprimorados pelo legado alexandrino dos modelos poéticos. Mais claros em Quintiliano, os limites dentro dos próprios gêneros e entre os gêneros foram, de certa forma, revelados, como comentamos as diferenças entre Homero e Hesíodo, a posição de Estesícoro como poeta lírico e a versatilidade de Ovídio em gêneros diversos. Eis as principais contribuições latinas para a teoria dos gêneros, bem formalizadas e estruturadas.

#### **1.4 Propostas modernas para os gêneros na Antiguidade clássica**

Apesar do longo tempo percorrido e das diversas tentativas entre antigos e modernos, definir gênero literário e seus limites continua uma tarefa complexa. Parece claro que, desde os antigos, como temos comentado, os gêneros poderiam ser organizados pelos escritores e reconhecidos pelos receptores, fazendo com que as categorias relacionadas aos gêneros fossem prontamente reconhecidas. Sem dúvida, o conceito de gênero parece fluido, e temos visto isso nos autores antigos. Calímaco, por exemplo, parece ter percebido os limites dos gêneros a ponto de lhe ser mais interessante a interação entre eles que sua determinação, ao que parece. Entre os romanos, Ovídio teria sido mestre nessa questão.

Para entender a gênese das discussões atuais sobre gênero, recuamos até o século XIX. Brunetière (1890), por exemplo, entendeu a evolução dos gêneros em termos darwinianos,

sugerindo que os tipos poéticos passam por uma espécie de seleção natural, sobrevivem os gêneros mais aptos, modificando-se através do cruzamento, de acordo com a necessidade e as circunstâncias culturais. Essa perspectiva serviu de base para o capítulo ‘Die Kreuzung der Gattungen’ (O cruzamento de gêneros) do muito conhecido trabalho de Wilhelm Kroll (*Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 1924, p. 202-24, *apud* HARRISON 2007, p. 6-7). Resistindo às propostas de Kroll, J. Derrida (1982, p. 221-52) propôs “libertar” a literatura de estorvos hermenêuticos e de classificações, como as de gênero. Fornecendo as bases para o pensamento de Derrida, Croce (1922) entendeu que um texto individual é um artefato único que resiste a qualquer tipo de classificação quanto aos gêneros, sugerindo que eles são apenas títulos nominais e que não estabelecem significações sobre os trabalhos literários. Nos anos mais recentes, diversos teóricos têm se preocupado com o sistema literário em si: os textos literários e implicações são entendidos notadamente na perspectiva da recepção. Nessa perspectiva, o papel central é estabelecido pela recepção do leitor, com as noções de ‘horizonte de expectativa’ ou ‘repertório’ do leitor ideal. Ele necessita apenas levar ao texto um conhecimento indispensável a fim de concluir uma interpretação completa e efetiva. Por vezes, as categorias estão de tal modo internalizadas que, quanto aos gêneros, como sugeriu Todorov (1990, p. 19), os leitores sequer necessitam estar conscientes da prévia aplicação das categorias genéricas institucionalizadas:

Os leitores leem em função do sistema genérico, com os quais estão familiarizados graças à crítica, às faculdades, ao sistema de distribuição de livros, ou simplesmente por ouvir dizer; contudo, eles não necessitam estar conscientes desse sistema.<sup>54</sup>

Esses teóricos e essas definições dão testemunho de como a discussão persiste ainda hoje fora dos estudos clássicos. Voltemos, no entanto, ao nosso foco. Quanto à discussão de gêneros na Antiguidade clássica, alguns trabalhos ganharam proeminência. O trabalho de Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (1972), foi um divisor para os estudos de gênero na Antiguidade entre os modernos. Em termos gerais, a grande contribuição desse estudo foi apresentar uma classificação dos gêneros dos próprios antigos. Para isso ele recorre às categorias retóricas de Menandro, o orador (c. séc. III d.C.). Nessa mesma década e nas seguintes, no campo da literatura latina, importantes trabalhos vieram a lume, dentre eles o de West e Woodman (1979), o de Conte (1986) e o de Hinds (1998), os

---

<sup>54</sup> Readers read in function of the generic system, with which they are familiar thanks to criticism, schools, the book distribution system, or simply by hearsay; however, they do not need to be conscious of this system

dois últimos foram bastante influenciados pela crítica formalista e discutiram gêneros no âmbito dos recursos alusivos.

A bibliografia é vasta e toca em diversos gêneros. Faz-se necessário limitarmos nossa abordagem das propostas modernas para o estudo dos gêneros literários na Antiguidade, sobretudo distinguindo aquelas que dizem respeito ao gênero relacionado às *Geórgicas*, objeto de nosso estudo.

### 1.4.1 A Simultaneidade Poética de Katharina Volk

É costume pensar, como fazem muitos compêndios de literatura – o de Jean Bayet (1965, p. 220, 224 e 231) serve como exemplo (cf. também ALBRECHT 1996, p. 267-82) –, que o épico e o didático constituem formas poéticas bem distintas. Essa perspectiva tem sido defendida de diferentes maneiras. Uma das defesas foi feita por Martin e Gaillard (1990). Os autores, numa leitura dos gêneros como amplos tipos discursivos, classificaram a poesia épica como um subgênero do gênero narrativo, cuja função é a de apresentar uma história ao modo narrativo, relatando seus eventos num espaço cronológico determinado; a poesia didática, por sua vez, é um subgênero do gênero demonstrativo, cuja função é a de expor um sistema de pensamento ou uma doutrina.

A proposta de Katharina Volk (2002), ao que parece, está entre aquelas que mantêm a separação entre gênero épico e didático. A estudiosa faz uma análise de uma tradição didática bem consciente e distinta da tradição épica. Ela dedicou sua atenção a cinco poemas de quatro poetas que, em sua perspectiva, representam a poesia didática em Roma: *De Rerum Natura*, de Lucrécio, *Geórgicas*, de Virgílio, *Ars Amatoria* e *Remedia Amoris*, de Ovídio, e *Astronomica*, de Manílio. Segundo ela, todas essas composições são autoconscientes, ou seja, apresentam-se aos seus receptores como ‘poesia’ e como um tipo poético distinto. De modo semelhante, agora quanto à épica, Virgílio, abrindo sua *Eneida* com o verso *arma uirumque cano*, indica dois aspectos: ao usar o verbo *cano*, o poeta sugere sua preparação para fazer poesia; ao usar os substantivos *arma uirumque*, ele se prepara para fazer um poema épico.

Segundo Volk (2002, p. 10-11), a procura pela autoconsciência poética pressupõe o cuidadoso exame das indicações da primeira pessoa do discurso ou da *persona*. Ocorre que, propõe Volk, os poemas da tradição didática – diferentemente da tradição épica e de outras que ocultam a *persona* (o termo também pode significar ‘máscara’) – identificam a primeira pessoa do discurso com os seus próprios autores (*G.* 4.563, *Ars Am.* 2.744, 3.812, *Rem.* 71-2).

Isso parece indicar um importante aspecto da estratégia poética. Disso parece depender o princípio desenvolvido por Volk chamado de *simultaneidade poética*: princípio aplicado a textos que se apresentam como poesia e identificam sua *persona* com o próprio poeta. Com isso, ela pretende significar a ilusão de que os autores compunham suas obras como que diante dos olhos dos leitores.

As indicações temporais, segundo Volk, podem reforçar a *simultaneidade poética*: o presente *cano* do primeiro verso da *Eneida* sugere que Virgílio começa seu poema como que diante dos seus receptores; Ovídio, em *Fasti* 1.1-2, usa o mesmo verbo, agora no futuro, *canam*, também para se apresentar como quem irá compor diante de sua recepção. No fim de suas *Metamorfoses* (15. 871-9), Ovídio dá uma conclusão (*iamque opus exegi*); isso pode sugerir, para Volk, que a composição da obra foi fechada como que diante dos olhos dos receptores.

Como textos poeticamente conscientes, os poemas didáticos exibem sua *simultaneidade poética*. Para Volk (2002, p. 39-40), esses poemas frequentemente comentam o processo do canto dos poetas que ao mesmo tempo se aproxima do processo de ensino de um mestre. Os traços didáticos, que se aproximam de um ensino, criam a estrutura de um poema didático e constituem um plano para poemas dessa natureza. Ainda que não seja narrativo em sua essência, segundo Volk, um poema didático cria uma história de certa extensão: uma narrativa de seu próprio vir a ser como um poema, que é, ao mesmo tempo, a narrativa da instrução do mestre ao seu discípulo. Volk (2002, p. 40), assim, dá sua opinião sobre um poema didático:

Um poema didático poderia assim ser descrito como o discurso poético autoconsciente expresso por uma *persona*, que combina os papéis de poeta e mestre, explicitamente a fim de instruir o aluno destinatário amiúde em alguma arte professada ou algum ramo do conhecimento.<sup>55</sup>

O gênero didático, para Volk, portanto, define-se pela combinação de quatro características fundamentais: um poema didático tem a explícita intenção de ser didático; agrega duas figuras indispensáveis, a do mestre e a do discípulo; é dotado de autoconsciência poética; é caracterizado pela simultaneidade poética.

### 1.4.2 O Enriquecimento Genérico de Stephen Harrison

---

<sup>55</sup> A didactic poem could thus be described as the self-consciously poetic speech uttered by persona, who combines the roles of poet and teacher, explicitly in order to instruct the frequently addressed student in some professed art or branch of knowledge.

Stephen Harrison (2007) elaborou uma importante proposta sobre os gêneros na Antiguidade. Bastante influenciado pelas leituras sofisticadas de intertextualidade, ele desenvolve uma teoria denominada de *enriquecimento genérico*, segundo a qual elementos textuais de um gênero podem estar presentes em outros gêneros. Harrison aplica sua investigação às poesias de Horácio, Virgílio e, por extensão, a todos os poetas do período augustano. Na definição desse conceito pelas palavras do próprio estudioso (2007, p. 1):

Eu defino ‘enriquecimento genérico’ como a maneira pela qual textos genericamente identificáveis ganham profundidade e textura a partir de uma detalhada comparação com e uma consequente inclusão de elementos de textos que parecem pertencer a outros gêneros literários.<sup>56</sup>

A proposta de Harrison apoia-se na ideia de que entre os antigos os próprios gêneros estão em relação uns com os outros. O emprego dos gêneros, ao que tudo indica, foi tomado em muita consideração pelos poetas antigos: esse emprego parece trazer sentido para as obras. A compreensão das obras parecia depender também dos gêneros, conforme os horizontes de expectativas dos receptores. Nesse sentido, Harrison permanece ligado às teorias da recepção. Reconstruir esses horizontes através da extensão das evidências na literatura latina, sobretudo na do período augustano, torna-se, para ele, o meio mais eficaz para compreender como os antigos viam os gêneros e a relação entre eles.

Assim, o *enriquecimento genérico* é uma forma intergenérica de intertextualidade, diz Harrison (2007, p. 16). Os estudiosos dos gêneros mostram grande empolgação em entender maneiras de identificar uma situação em que um gênero pode operar em nível subsidiário, dentro da estrutura de outro gênero dominante. Eis uma questão fundamental para Harrison. Muitas das ideias de gênero dominante e subsidiário são retomadas de Jauss (1982), na distinção entre “uma estrutura genérica em uma função independente ou constitutiva e outra em uma função dependente ou associativa”<sup>57</sup>. A primeira ideia forma o elemento dominante que estabelece a estrutura de gênero, enquanto a segunda varia e expande essa estrutura. Ambas as formulações referem-se ao que se poderia chamar de, segundo Harrison, evocação em uma ‘recepção’ de gênero. Didaticamente, Harrison tratará a questão por meio de uma metáfora de hospitalidade: um gênero dominante de um texto é o anfitrião que recebe um gênero subordinado como um visitante. Numa hierarquia dos gêneros, o visitante pode ser mais elevado ou menor que o anfitrião, mas sempre o anfitrião desempenhará o papel

---

<sup>56</sup> I define ‘generic enrichment’ as the way in which generically identifiable texts gain literary depth and texture from detailed confrontation with, and consequent inclusion of elements from, texts which appear to belong to other literary genres

<sup>57</sup> A generic structure in an independent or constitutive function, and one in a dependent or accompanying function. Cf. JAUSS, H. R. 1982, p. 8.

determinante e dominante, ainda que o visitante enriqueça ou amplie os conceitos do gênero anfitrião<sup>58</sup>.

Para uma descrição mais metodológica de sua proposta, Harrison retoma o conceito de ‘repertório genérico’ proposto por Alastair Fowler (1982)<sup>59</sup>. De acordo com ele, um repertório é toda a extensão de pontos potenciais de semelhança que um gênero pode apresentar. Cada gênero possui um repertório único a partir do qual se caracteriza. Há aspectos que permitem que o receptor ideal encontre sinais de gêneros em um texto particular e em que parte de um texto opera-se com mais de um código no tocante ao gênero.

Ele dividirá o repertório de gênero em três aspectos básicos: primeiro, um repertório formal, detalhes técnicos facilmente reconhecíveis pelos leitores, tais como título, metro, registro linguístico, extensão e estrutura e voz narrativa; segundo, um repertório temático, detalhes do tema que são associados a tipos poéticos distintos e são reconhecíveis pelos leitores, tais como tema geral, convenções de tema e trama, tom e narratividade; por último, os sinais metagenéricos explícitos, declarações reconhecíveis pelos leitores que fortalecem a ideia de a que tipo(s) literário(s) um texto pode pertencer; esses sinais metagenéricos podem ser entendidos como recursos para marcações de gênero, como os autores aludidos, as aberturas programáticas, e as metonímias simbólicas, ou seja, um gênero particular pode ser caracterizado em um trabalho singular que se estabelece metonimicamente com seus temas ou roteiros característicos<sup>60</sup>.

Para Harrison, a discussão de gênero no período augustano deixa claro que o reconhecimento de um repertório particular exige do receptor demandas consideráveis, mas não absurdas ou fantasiosas. Muitos indicadores de gênero, especialmente os sinais

---

<sup>58</sup> Um aspecto importante da proposta de Harrison na poesia augustana que tem sido percebido pelos estudiosos modernos é o da forma como as questões de gênero estão tematizadas nos textos e tornam-se objeto do discurso poético. Uma das grandes contribuições é a de Conte (1986), cujas análises das cenas de comparação e debate metagenéricos têm sido influentes. Um bom exemplo é a análise da décima bucólica de Virgílio: Conte (1986, p. 126) argumenta que a evocação ao amor elegíaco no poema pastoral não é um simples exemplo da fusão de gêneros, mas um confronto de dois tipos literários distintos e seus limites: o sentido da décima bucólica se encontra na amostra das diferenças entre os dois gêneros. Harrison pretende ir além de Conte e sugere que a separação dos dois gêneros não pode ser mantida e que há claros sinais de que algum tipo de mistura de gêneros é proposta na décima bucólica (HARRISON, 2007, p. 17).

<sup>59</sup> Fowler, A. 1982.

<sup>60</sup> Segundo Harrison (2007, p. 31-3), As *Buc.* fornecem três bons exemplos desse último aspecto: *Buc.* 4.1-3: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus. / non omnis arbusta iuuant humilesque myricae; / si canimus siluas, siluae sint consule dignae.* Aqui o termo *siluae*, evocando a sombra pastoril com que começa o poema, está como um indicador genérico para a forma pastoril; em *Buc.* 6.1-2, o termo *siluae* apresenta um papel similar, apoiado pelo topônimo ‘siracusano’: *prima Syracosio dignata est ludere uersu / nostra neque erubuit siluas habitare Thalea.* Mais uma vez esse rótulo ocorre em um contexto em que os limites do pastoril estão em questão. O terceiro exemplo é muito claro: na *Buc.* 10.62-3, o poeta Galo usa *siluae* no sentido de ‘pastoril’ em sua despedida do mundo pastoril: *iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis / ipsa placent; ipsae rursus concedite, siluae.* Ele usa também as palavras *amor* e *amores* para indicar o gênero ‘elegia amorosa’.

metagenéricos, exigem uma considerável competência literária do receptor a fim de funcionarem como sinais de gênero.

Se aplicarmos a proposta de Harrison à poesia didática, nossa conclusão será de que essa poesia parece continuar fora da classificação de poesia épica. O que pode acontecer – e é o que se faz no capítulo cinco de seu livro: ‘Intra-Epic Debate: Vergil’s *Georgics*’ (2007, p. 136-167) – é uma visitação da poesia épica aos poemas didáticos. Ao que parece, na prática, Harrison permanece com a opinião de que épico e didático são gêneros distintos.

### 1.4.3 A Épica Didática de Monica Gale

Bem diferente da abordagem que separa o épico do didático, Monica Gale (2000, 2005), provavelmente seguindo a trilha de Peter Toohey (1996), propõe que os limites entre poesia épica e a dita poesia didática são bem tênues e que a afinidade entre as duas é bastante produtiva, mais do que isso, essa afinidade faz com que a poesia didática se configure como um ramo da épica.

Sem dúvida, há importantes diferenças entre poesia de natureza épica e didática. Enquanto gênero – ou subgênero – a poesia didática, segundo Gale (2005), define-se por sua matéria: os poemas que sobreviveram percorrem desde a agricultura e caça até a astronomia e física epicurista. Mais que uma exortação moral, seu principal objetivo é o ensino sistemático de uma habilidade ou de um sistema filosófico. Outra característica: a poesia didática compôs seus trabalhos em versos hexamétricos, o metro típico da épica. Para Gale (2005), a crítica greco-romana antiga – que utilizava esse aspecto como um dos critérios principais para a distinção de gêneros – não considerou o didático como um gênero distinto, e não parece possível assegurar definitivamente a noção de subgênero entre os antigos. Contudo, a ideia de que a narrativa épica heróica e ‘épica didática’ ligam-se pelo conjunto não está inteiramente descartada: a poesia didática é participante da data primitiva da poesia épica, e emprega técnicas e aspectos estilísticos que podem ser considerados como características gerais do épico.

Por outro lado, tudo indica que os poetas didáticos reconheciam-se como formando uma tradição distinta e decerto um pouco menor na hierarquia dos gêneros estabelecida pela *Ilíada* e *Odisseia*. Os autores de poemas didáticos faziam frequentes alusões aos seus predecessores, em especial Hesíodo – admitido como fundador dessa tradição.

Esse fato, segundo Gale (2005), parece legitimar o didático como subgênero do épico, mas especificamente da tradição principal, a homérica. A propósito de aspectos formais, muitas similaridades e diferenças podem confirmar essa identificação. O uso do hexâmetro, por exemplo, explica-se por que ambos os gêneros utilizam uma linguagem elevada. Por outro lado, a narrativa da poesia didática é consideravelmente menor que a do seu correlato. Ainda segundo a estudiosa, a mais importante distinção, contudo, é o “endereçado”, um poeta didático geralmente destina sua instrução (técnica ou filosófica) a um indivíduo nomeado.

Um interessante aspecto formal ligado aos dois ramos da tradição épica é a inclusão de cenas ou digressões convencionais. Na épica heróica, diversas cenas podem ser entendidas como “cenas típicas homéricas”. Na poesia didática, essas cenas tendem a revelar como cada poeta responde ao seu predecessor. O mito hesiódico do declínio das idades está presente em diversas obras didáticas sucessivas, nas palavras de Gale, tornando-se um “virtual *sine qua non* do (sub)gênero”, Gale (2005, p. 103):

Tais cenas digressivas são um importante lugar para a criação de sentidos, evocando como elas formam a sucessão de obras mais antigas às quais cada poeta didático pode ser visto em sua resposta: eu poderia ligeiramente voltar [...] à questão de intertextualidade, sucessão poética e emulação poética e considerar algumas das formas em que o tratamento de temas recorrentes varia de poema a poema.<sup>61</sup>

As semelhanças e as diferenças entre épica e didática parecem sugerir um braço ou uma subcategoria de um mesmo tipo ou gênero literário. Por essa via, Gale (2000) prevê, de uma forma que nos parece mais interessante, que poemas como *De Rerum Natura* e *Geórgicas* podem ser mais significativos se lidos em comparação com a tradição épica eniana e homérica do que lidos apenas na tradição dos tidos predecessores didáticos. Noutras palavras, a poesia tradicionalmente entendida como didática configurar-se-ia como um subgênero da poesia épica.

As propostas escolhidas e apresentadas revelam o quanto a questão é complexa. As brechas para o estudo do gênero são muitas, e diversos são os testemunhos antigos e modernos quanto a uma definição do assunto. A poesia didática como uma forma de *épos*, que discutiremos no capítulo segundo, parece encontrar forte apoio nos testemunhos antigos; e, entre os modernos, Gale (2000 e 2005) tem defendido a ideia. De nossa parte, cabe uma busca

---

<sup>61</sup> Such set-piece digressions are an important locus for the creation of meaning, evoking as they do the succession of earlier works to which each didactic poet can be seen in his turn to respond: I shall return briefly [...] to the issue of intertextuality, poetic succession and poetic rivalry and consider some of the ways in which the handling of recurrent themes varies from poem to poem.

por evidências dentro dos textos, mormente as *Geórgicas*, o poema em estudo, que fundamentem a ideia.

## 1.5 Conclusão do Capítulo

As propostas de Platão, sobretudo a da *República*, e a de Aristóteles, na *Poética*, têm um caráter inaugural. A despeito disso, podemos extrair algumas contribuições de seus textos, considerados basilares da teoria literária ocidental. Em *Rep.* 392c6-7, Sócrates parece discutir poesia quanto à elocução ou estilo (*léxis*). Nesse sentido, *léxis* está relacionada à forma ou maneira de usar as palavras, conforme o modo de enunciação. Uma noção de gênero parece subjazer às formas da *léxis*: poesia épica, por exemplo, se faz pela mistura de imitação e narração; a poesia dramática se faz por pura imitação; e o ditirambo representa a narração simples. Para Aristóteles, poesia é imitação, e seus tipos se determinam pela harmonia dos critérios de meio, objeto e modo. O que Platão considera como formas da *léxis*, Aristóteles parece considerar como critério de modo. Para o estagirita, os gêneros parecem se formar da combinação dos três critérios. Eis, ao que tudo indica, os embriões de uma reflexão sobre gênero na Grécia antiga.

A fertilidade do alexandrinismo foi incontestável, ainda que não possa ser de toda provada. Calímaco e outros poetas congregaram os valores de criatividade poética e erudição filológico-literária. As discussões sobre poesia, em vários níveis, foram de caráter metapoético. Os alexandrinos destrinçaram o próprio fazer poético. A metapoesia foi um campo produtivo para discutir questões genéricas. Os temas novos permitiram que os poetas alexandrinos, com engenho, misturassem formas, temas e modos num verdadeiro emaranhado genérico, explorando ao máximo os limites dos gêneros. Os modelos são evocados para indicar a filiação literária dos poetas, e, de certa forma, apontam para os gêneros em uso. A proeminência dos poemas curtos conferiu à poesia alexandrina uma estética rebuscada, cada poema parece ter sido forjado pelo esforço do conhecimento e da leitura exaustiva. Os catálogos refletem o grau de formalização dos alexandrinos quanto aos gêneros. Autores, leitores e obras, o sistema literário estava completo. O trabalho de Calímaco parece refletir isso, é o trabalho de um erudito de vasta leitura.

A divisão tríplice da poesia de Neoptólemo demonstrou a amplitude dos tratamentos dos alexandrinos. Por mais que não tenha sido uma contribuição direta para a teoria dos gêneros, serviu para mostrar que a noção de gênero se estabelece na unidade e na harmonia

dessas partes ou espécies. Filodemo, ainda que não seja alexandrino, participa da discussão e prepara o terreno para a teorização de Horácio quanto à poética.

As considerações de Horácio e Quintiliano revelam o quanto o alexandrinismo foi influente. Ambos esboçam listas poéticas, autores canônicos e lista de gêneros, a de Quintiliano é uma demonstração clara de que, em seu tempo, a formalização e a caracterização da poesia e dos gêneros estavam plenamente desenvolvidas. Os antigos critérios aristotélicos podem ser percebidos em ambos, e em ambos são aprimorados pelo legado alexandrino dos modelos poéticos. Quintiliano revelou os limites dentro dos próprios gêneros e entre os gêneros, o assunto já se mostrava complexo de diversas maneiras. E essas são importantes contribuições latinas para a teoria dos gêneros, de certa forma formalizadas para os romanos; para nós, infelizmente, essa teoria continua complexa para uma descrição precisa.

Para nós, as propostas dos antigos são difíceis, se não fossem, nossos teóricos modernos já teriam entrado em consenso; corroborando essa dificuldade, os modernos só dão provas da complexidade da pesquisa.

A poesia didática configura-se um gênero distinto da épica, ou é correto afirmar que poesia épica heróica e poesia didática são manifestações diferentes de um mesmo tipo poético? A classificação ‘gênero didático’ não aparece em Horácio nem em Quintiliano, e este último deixou bastante claro que Hesíodo, Arato, Lucrecio, Virgílio, dentre outros, aparecem, ao lado de Homero, como autores canônicos do gênero épico. O que os poemas têm a dizer? Em nosso caso particular, o que as *Geórgicas*, um poema tradicionalmente classificado como didático, podem sinalizar quanto à sua classificação genérica? Se épica e didática são ramos de um mesmo tipo, é possível entrarem traços épicos nesse poema, que, para a crítica antiga e moderna, é a obra-prima de Virgílio, um dos grandes gênios de nossa literatura? A posição central do poema na carreira poética virgiliana indica uma evolução genérica? O mantuano estaria sinalizando seu amadurecimento poético, saindo de paisagens e quadros bucólicos, passando pelo poema didático até sua *Eneida*? Trataremos dessas questões e de outras no capítulo seguinte.

## **CAPÍTULO 2**

## 2.1 Um poema sobre a terra

Desde a Antiguidade, o poema *Geórgicas*, de Virgílio, foi considerado uma obra primorosa, profunda e bastante complexa. Sem dúvida, sua complexidade está diretamente ligada à grandeza e à genialidade da poesia de Virgílio. O próprio poeta nos deu indicações da supremacia desse poema (provavelmente elaborado entre 37 e 30 a.C.) em sua composição anterior, *Bucólicas* (inciada em 42 a.C., publicada em 39 ou 38 a.C.). Essas indicações são metapoéticas, o poeta se serviu de imagens para sugerir uma mudança de postura. A ideia começa logo nos primeiros versos da primeira bucólica. Ali encontramos uma imagem que alegoriza bem o bucolismo: *Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi / siluestrem tenui Musam meditaris auena.* (*Buc.* 1.1-2: “Ó Títiro, tu que estás recostado à sombra da copada faia,| modulas uma cantilena rústica na delgada flauta.”<sup>62</sup>). Os últimos versos da décima bucólica alegorizam uma mudança de postura, e o poeta se prepara para cantar uma poesia mais elevada: *surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra, / iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae,* (*Buc.* 10.75-6: “Ergamo-nos: a sombra costuma ser nociva aos cantores, nociva / a sombra do zimbro; as sombras também causam danos às searas.”). As formas verbais *recubans* (“que estás recostado”) e *surgamus* (“ergamo-nos”) parecem indicações metapoéticas: o bucólico mantém a postura reclinada, à sombra de uma árvore; ao fim do poema, a postura reclinada se eleva, se ergue, e, nesse momento, o poeta parece anunciar suas *Geórgicas*<sup>63</sup>.

Como destaca Wilkinson (in: KENNEY; CLAUSEN, 1982, p. 322), Sêneca (*Epist.* 86.15) nos deixou um depoimento pertinente sobre a recepção das *Geórgicas* entre os romanos do século primeiro d.C.:

<sup>62</sup> As traduções das *Bucólicas* são de Mendes (1985).

<sup>63</sup> Muitas dessas leituras de natureza genérica, especialmente sobre os poetas do período augustano, têm lançado novas luzes quanto aos jogos genéricos como recurso de composição. Seria, quiçá, mais correto dizer que essas perspectivas, por desvendarem aspectos da composição, se mostram mais próximas às perspectivas dos próprios poetas antigos. Por exemplo, nos estudos sobre a poesia de Virgílio, o artigo de Elena Theodorakopoulos (1997, p. 155-165) tem demonstrado convincentemente que os três poemas virgilianos *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, agregados a outras informações (como o famoso epitáfio citado por Donato: *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua rura duces*) apontam para uma carreira poética programada, numa ascensão poética hexamétrica, que desde o primeiro verso da *Bucólica* 1 parece apontar para as duas obras futuras e a elevação delas. Stephen Harrison (2007), como Theodorakopoulos fez com Virgílio, demonstrou que Horácio parece ter seguido o mesmo caminho: ele começa sua carreira com um *sermo* satírico, passa por um estágio transicional do jambo em seus *Epodos* e se alça a tons mais elevados da lírica nos três primeiros livros das *Odes*. A hierarquia amadurece no estabelecimento das *Epístolas*, as quais olham para a carreira poética de Horácio completa, segundo Harrison (2007, p. 9). O mesmo Harrison aplicou esse aspecto ascendente, hierárquico, à poesia de Ovídio: *Amores* 1.1 abre o programa poético ovidiano como um prelúdio à longa aventura em experiências genéricas (2002, p. 79-94).

A ti também protegerá aquela [árvore] que a ‘obra lenta aumenta a sombra aos descendentes distantes’, como disse nosso Virgílio, que não considerou ter dito coisas mais verdadeiramente, mas mais elegantemente, e não desejou instruir os camponeses, mas agradar os leitores.<sup>64</sup>

Sêneca pareceu ter percebido que o teor das *Geórgicas* era intrigante, seu estilo era refinado e seu conteúdo complexo para ser definido. Esse poema parecia esconder, por trás da linguagem do campo, uma mensagem mais elevada, que teria agradado os leitores por sua engenhosidade. Seria a linguagem campesina apenas uma das camadas do poema, a primeira e mais fina delas?

O testemunho de Sêrvio Honorato é particularmente interessante e também dá mostras da profundidade do poema para os antigos:

Virgílio, em suas obras, *segiu diversos poetas*: Homero na *Eneida*, a quem seguiu embora com uma longa distância; Teócrito nas *Bucólicas*, de quem não dista muito; Hesíodo nestes livros, a quem ultrapassou profundamente. Este Hesíodo, por sua vez, foi da Ilha de Ascra. Foi ele que escreveu ao seu irmão Perses um livro, que chamou ἔργα καὶ ἡμέρας, ou seja, *Os Trabalhos e os Dias*. Este livro contém de que maneira e em quais tempos os campos devam ser cultivados, cujo título ele não quis traduzir, como traduziu o das *Bucólicas*, e como chamou *Eneida* em imitação à *Odisseia*: contudo, exprimiu-o por perífrase no primeiro verso, dizendo: “indicarei por qual trabalho e em quais tempos o campo deva ser cultivado”. Agiu, porém, com grande arte, para que nos indicasse a força de seu gênio, *abreviando as coisas mais extensas e expandindo as mais breves*. Pois, uma vez que reuniu os escritos de Homero e Teócrito em resumo, um só livro de Hesíodo ele dividiu em quatro. [Itálicos nossos].<sup>65</sup>

Primeiro vale destacar que Sêrvio pareceu reconhecer o legado alexandrino dos modelos poéticos para as três composições de Virgílio. O conceito de *aemulatio* também se percebe: Virgílio desejou conjugar a admiração pelos mestres e a preocupação em superá-los. E a opinião de Sêrvio é de que Virgílio ultrapassou Hesíodo em muito. O comentarista mostra em quais aspectos Virgílio superou o poeta ascreu. Ele não quis traduzir um título como fizera com as *Bucólicas*, nem com a *Eneida*, fez, no entanto, uma alusão à obra hesíodica por perífrase nos quatro primeiros versos do poema. Virgílio compôs esse poema com grande arte e genialidade, como nos diz Sêrvio, “abreviando as coisas mais extensas e expandindo as mais

<sup>64</sup> Te quoque proteget illa quae ‘tarda uenit seris factura nepotibus umbram’, ut ait Vergilius noster, qui non quid uerissime sed quid decentissime diceretur aspexit, nec agricolas docere uoluit sed legentes delectare. O verso entre aspas (simples) é o 58 do segundo livro das *Geórgicas*.

<sup>65</sup> *Comm. in Geor. Virg. Libr. I.* (SERVIUS, Vol. 2, 1826, p. 169-70): Vergilius in operibus suis *diuersos secutus est poetas*: Homerum in Aeneide, quem, licet longo interuallo, secutus est tamen; Theocritum in bucolicis, a quo non longe abest; *Hesiodum* in his libris, quem penitus reliquit. Hic autem Hesiodus fuit de Ascra insula, qui scripsit ad fratrem suum Persen librum, quem appellauit ἔργα καὶ ἡμέρας, id est “opera et dies”. Hic autem liber continet quemadmodum agri et quibus temporibus sint colendi. *Cuius titulum transferre noluit*, sicut bucolicorum transtulit, sicuti Aeneidem appellauit ad imitationem Odyssiae: *tamen eum per periphrasin primo exprimit uersu*, dicens: “indicabo quo opere et quibus temporibus ager colendus sit”. Ingenti autem egit arte, ut potentiam nobis sui indicaret ingenii *coartando lata et angustiora dilatando*; nam cum Homeri et Theocriti in breuitatem scripta collegerit, unum Hesiodi librum diuisit in quattuor.

breves”, o que resultou, em algumas partes, numa ampliação do modelo, noutras numa condensação. Bem diferente do que ocorrera com os outros dois poemas.

A força do gênio de Virgílio – *potentia sui ingenii* –, para usar a expressão do próprio Sêrvio, é intrigante. Qual seria a intenção do poeta nos versos que descrevem o campo e seus trabalhos? A linguagem do campo é empregada para apenas falar de suas leis ou esconderia ideias, conceitos e opiniões de um alcance bem maior? Ao tempo de Sêrvio, já se discutia o caráter de alguns livros do poema. O comentarista antigo nos relatou uma opinião compartilhada por alguns, segundo a qual apenas os dois primeiros livros do poema deveriam ser qualificados como “geórgicos”, como ‘relativos ao campo’. Vejamos:

De razão não carece, pois toda a terra, *como também ensina Varrão*<sup>66</sup>, está dividida em quatro partes: com efeito, ou o campo é lavrado, isto é, semeável, ou é plantado, isto é, propício às árvores, ou pastável, que de ervas e animais fica vazio, ou flóreo, onde os jardins são convenientes a abelhas e flores. *Apenas alguns, porém, afirmaram que somente dois livros são de “geórgicas”, dizendo que γῆς ἔργον é relativo ao campo, ou seja, o trabalho da terra que os dois primeiros livros contêm – ignorando que o terceiro e o quarto, ainda que não tenham trabalho relativo ao campo, contudo são relativos à utilidade rústica*; pois ter rebanhos e abelhas é de cuidado rústico. É-nos permitido que possamos encontrar agricultura também nestes dois [livros] seguintes: pois centeio sem cultivo não nasce; também, nos jardins que devem ser cultivados, não consta um trabalho menor ser despendido em volta das terras.<sup>67</sup>

É difícil determinarmos quem são esses intérpretes das *Geórgicas* de que fala Sêrvio. O que podemos sentir é uma defesa um pouco acanhada do comentarista antigo de que os livros terceiro e quarto tocam aspectos do campo. Parece que ele próprio não pretendia se ariscar em desfazer tal interpretação.

O que tais intérpretes pretenderiam defender? Que os cuidados com a procriação dos animais e a apicultura não seriam princípios da vida no campo? Estariam estes tão limitados ao cuidado exclusivamente com a terra? Ou, ousaríamos pensar, tendo admitido que pecuária e apicultura sejam questões do campo, esses intérpretes pretenderiam tratar os dois últimos livros, em suas essências, como de outro assunto, talvez mais apropriado a outra situação poética? Ainda nesse sentido, o que seria de se estranhar nos dois últimos livros? Para fecharmos a introdução de Sêrvio ao poema, vejamos sua última parte:

<sup>66</sup> Terêncio Varrão (c. 116-27 a.C.), autor de um poema sobre o campo, *Res Rustica*.

<sup>67</sup> Quod ratione non caret; nam omnis terra, *ut etiam Varro docet*, quadrifariam diuiditur: aut enim aruus est ager, id est sationalis; aut consitus, id est aptus arboribus; aut pascuus, qui herbis tantum et animalibus uacat; aut floreus, in quo sunt horti apibus congruentes et floribus. *Male autem quidam georgicorum duos tantum esse adserunt libros, dicentes georgiam esse γῆς ἔργον, id est terrae operam, quam primi duo continent libri – nescientes tertium et quartum, licet georgiam non habeant, tamen ad utilitatem rusticam pertinere*; nam et pecora et apes habere studii est rustici, licet possimus agriculturam etiam in his duobus sequentibus inuenire: nam et farrago sine cultura non nascitur, et in hortis colendis non minorem circa terras constat inpendi laborem.

*Estes livros também são didáticos, daí é necessário serem escritos para alguém; pois um preceito requer a figura do mestre e a do discípulo: daí [Virgílio] escreve a Mecenas como Hesíodo a Perses, Lucrécio a Mêmio. Certamente os preceitos desta agricultura não são pertinentes a todas as terras, mas ao solo situado na Itália, principalmente na Venécia, tendo o próprio Virgílio por testemunha, que disse “a ti introduzo os assuntos do antigo louvor e arte”, quando falava da Itália.*<sup>68</sup>

Sérvio, nas primeiras palavras da parte final de seu introito, pareceu discutir questões de gênero. Ele nos revela uma opinião decerto bastante comum ao seu tempo, a de que o poema era entendido como didático, e revela também algumas caracterizações que fizeram com que o poema fosse classificado com tal, discussão detalhadamente feita mais adiante: primeiro, a de que ele destinava-se a alguém; segundo, os poemas traziam preceitos; e, por último, deviam-se exigir as figuras do mestre e do discípulo. Seguiu-se a isso uma lista de poetas – certamente Sérvio pensou em exemplos que serviram de modelo para Virgílio – que demonstraram as mesmas características, e suas composições seriam, portanto, didáticas: como Virgílio a Mecenas, assim Hesíodo a Perses e Lucrécio a Mêmio. Por fim, Sérvio terminou seu introito com uma opinião que limitou o poema ao solo italiano, “os preceitos desta agricultura não são pertinentes a todas as terras, mas ao solo situado na Itália.” Para essa opinião, Sérvio pareceu ter em mente *G.* 2.136-176, famosa passagem conhecida como *Laudes Italiae*, que pode ser lida, pelo seu contexto histórico, como um louvor à fauna e à flora italianas, em detrimento da natureza oriental. Sérvio sinalizou isso ao citar os versos 2.174-5. Ao que tudo indica, a leitura de Sérvio foi bastante limitada, a passagem pode indicar a existência de um interesse político. Harrison (2007, p. 138), por exemplo, vê, ao tratar dos *Laudes Italiae*, uma propaganda antiorienta do período que cerca a batalha de Ácio; e mais, todo o trecho pode ser lido como uma metáfora da superioridade romana; por trás de uma exaltação da natureza, há uma exaltação política de Roma. Nesse sentido, todo o trecho ganha um novo significado. O tema, ao que parece, não é de teor puramente campensino.

Algumas opiniões de Sérvio devem ser tomadas com muito cuidado. É um testemunho muito válido, bem mais próximo ao tempo do poema que o nosso. No entanto, não devemos esperar interpretações acabadas, muitas, na verdade, são bem carentes de recursos e aprofundamento. Tomemos, por ora, o que muito bem percebeu Sérvio quanto à complexidade do poema.

Nas últimas décadas, grandes foram as discussões em torno das *Geórgicas*. A primeira e mais complexa de todas as questões foi a de investigar qual teria sido o interesse do

---

<sup>68</sup> *Et hi libri didascalici sunt, unde necesse est ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit: unde ad Maecenatem scribit sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmium. Sane agriculturae huius praecepta non ad omnes pertinent terras, sed ad solum situm Italiae, et praecipue Venetiae, teste ipso Vergilio, qui ait “tibi res antiquae laudis et artis ingrediatur”, cum de Italia diceret.*

mantuano ao escrever um poema sobre o campo. Otis (1964, p. 144-214) se perguntou sobre o que teria levado o gênio de Virgílio a escrever um poema sobre o campo e por qual razão ele adota a forma didática. Ele sugere que toda a questão se insere na investigação da narrativa épica em Virgílio; a narrativa, depois das *Bucólicas*, pareceu ser retomada apenas no livro quarto das *Geórgicas*, no famoso episódio de Aristeu e as abelhas. Nesse sentido, segundo Otis, as *Geórgicas* funcionariam como uma propedêutica à narrativa épica. Otis reconhecerá ainda que o mistério do poema possa residir em sua forma e matéria. O estudioso identifica duas leituras das *Geórgicas*: a primeira – de natureza histórica e política – prefere entender o poema como um texto escrito por ordem de Mecenas para encorajar um movimento de retorno ao campo; a segunda pretende adentrar nos sentidos mais profundos do poema, indicados por cenas como as digressões sobre a morte de César, louvor da Itália e o episódio das abelhas de Aristeu; tal leitura parte para uma análise do caráter simbólico das imagens do campo. Michael Putnam, em influente estudo, *Virgil's Poem of the Earth* (1979), analisou os aspectos obscuros do poema, abrindo uma escola de interpretação – mais comum entre os países de língua inglesa – que propõe ler as *Geórgicas* pelos extremos de pessimismo e otimismo. Putnam identifica um realismo amplamente pessimista com que o poeta descreve a relação entre ser humano e o mundo ao seu redor. Nesse sentido, a matéria campesina é um tropo para a própria vida. Um trabalho mais recente que tem seguido essas veredas é o de Stephanie Nelson *God and the Land: The Metaphysics of Farming in Hesiod and Vergil* (1998). Seu livro, que também abrange Hesíodo, faz uma leitura das *Geórgicas* como um poema de tensões ‘não resolvidas’. Os dois últimos livros, particularmente, exploram em demasia as tensões entre seres humanos e natureza, entre individualidade e comunidade.

Para os estudiosos modernos das *Geórgicas*, tão complexo quanto à investigação do assunto de que trata o poema, são os seguintes questionamentos: “Qual é a natureza ou tipo dessa obra?”; “Em que medida as *Geórgicas* podem ser classificadas como um poema ascreu (*G.* 2.176)?”. Para essas questões, as propostas são diversas. O que se pode perceber entre os pesquisadores contemporâneos é uma preocupação em estudar as *Geórgicas* a partir de suas relações com as tradições poéticas anteriores; ao final do capítulo 1, vimos diferentes propostas modernas quanto ao estudo dos gêneros na Antiguidade<sup>69</sup>.

Cabe-nos agora uma apresentação geral do poema e uma visão panorâmica de cada livro.

---

<sup>69</sup> Farrell (1991), por exemplo, dedica seu estudo à relação do poema com a tradição épica; Volk (2002) parte para o estudo do poema como ligado a uma tradição, genericamente distinta da épica; Harrison (2007) analisa o poema quanto ao seu contato com as duas tradições, as quais se mantêm distintas; Gale (2000) estuda as *Geórgicas* como poema ligado à tradição didática, sendo esta um braço da tradição épica (2005).

### 2.1.1 Apresentação do poema

O testemunho de Donato tem sido amplamente aceito para demarcar a datação das *Geórgicas*: em 29 a.C, a composição do poema já estaria completa; é possível afirmar isso graças à informação de que as *Geórgicas* foram lidas para Augusto em Atela, depois de seu retorno da vitória em Ácio – *post Actiacam uictoriam*<sup>70</sup>. Esse fato pode sugerir o final do ano 30 a.C. como o momento de conclusão por parte do poeta. Como se sabe, as *Geórgicas* são antecedidas pelas *Bucólicas*, daí a datação da escrita do poema entre os anos de 37 a 29 ou 37-36 a 30-29 a.C. – é a mais provável. Horsfall (2000, p. 63- 92) faz uma investigação minuciosa sobre a questão. Ele aponta quatro indicações internas para a datação do poema. Primeiro, o aparecimento do *Res Rustica* do octogenário Terêncio Varrão, por volta de 37 e 36 a.C, ainda que não haja muito de Varrão na parte do proêmio do primeiro livro das *Geórgicas*. Em segundo, os britânicos de *G. 3.25 (purpurea intexti tollant aulaea Britanni)*, a ilha estava sob influência romana durante esse mesmo período. Em terceiro lugar, uma indicação em *G. 1.509 (hinc mouet Euphrates, illinc Germania bellum)*. Horsfall observa que Virgílio não é um poeta cujas referências a eventos reais possam ser identificadas com segurança; tentou-se, porém, estabelecer uma data por esse verso: a campanha de Ventúdio contra os persas (39/8 a.C.) e de Agripa na Germânia. Wilkinson, nota Horsfall (2000, p. 63-5), fez uma tentativa mais eloquente ao datar *G. 1.498-514* logo depois da derrota de Sexto Pompeu em 36 a.C. No entanto, as marcas de uma guerra não parecem ser visíveis nesses versos. Para Horsfall, os versos indicam que Virgílio foi desde cedo um seguidor de Mecenas e, por consequência, de Otávio; assim, *G. 1.498* poderia ser uma inserção tardia e não serviria para datar o poema. Por último, os versos finais do poema, que servem como “selo” (*G. 4.599-66*), são provavelmente datados de 30 a.C. Segundo Horsfall, ao longo de todo o poema, há algumas referências a eventos dos anos 30 e 29 a.C. que servem para provar que Virgílio as adicionou no curso de sua composição.

A respeito do público e do destinatário, as discussões são complexas. Para Horsfall (2000, p. 67-8), Virgílio, ao compor as *Geórgicas*, teve em mente um leitor instruído, familiar à poesia mitológica, e não um público de veteranos de guerra observando suas colheitas em suas novas terras. Quanto ao destinatário, é tradição pensar – vimos que Sérvio o fez – que Virgílio escreveu o poema seguindo o modelo de Hesíodo, que escreveu a *Perses*, e o modelo

<sup>70</sup> Vergilli Vita Donatiana 27. Ed. Brummer. Lipsiae, 1933, p. 6, *apud* Saint-Denis (VIRGILE, *Géorgiques* 1968, p. 5).

de Lucrécio, que escreve a Mêmio. No entanto, Batstone (1997, p. 132-35) vê os destinatários de Virgílio bem diferentes daqueles dos modelos anteriores, sobretudo quanto ao seu alcance e concepção. Mecenas é o primeiro destinatário citado (*G.* 1.2, 2.41, 3.41, 4.2). Duas questões surgem de imediato: primeiro, diferentemente de Perses, ele não carecia de nenhuma instrução; segundo, nenhum aspecto de sua vida é citado ao logo do poema. Mecenas é um suporte moral e como que a força de Virgílio. Segundo Batstone, sua presença parece sugerir a inserção do poema ante outros poderes: Mecenas parece mediar os feitos heróicos de César e o *tenuis labor* de Virgílio. César é outro destinatário chamado por Virgílio a juntar-se a seu projeto (*G.* 1.25, 1.503, 2.170, 3.16). Se considerar Mecenas como um destinatário ao modo hesiódico causa estranheza, o que dizer de César, o real mantenedor da poesia virgiliana? Apresentar mais de um destinatário parece fazer parte de um recurso que serve para indicar os diversos ângulos e possibilidades de leituras do poema, como argumenta Batstone (1997, p. 133):

O leitor ora é singular, ora é plural, algumas vezes endereçado como agricultor, outras vezes assumido como *litteratus*, outras vezes como um contemporâneo e patriótico romano. Poder-se-ia juntar como destinatários objetos de louvor, apóstrofes improvisadores e o tu empático. Eles são todos parte da multiplicidade do objeto de Virgílio e ajudam a criar muitas vozes e perspectivas do preceptor virgiliano. Assim, numa passagem simples (1.276-82), Virgílio traduz a superstição hesiódica com a brevidade catoniana, ‘evita o quinto [dia do mês]!’; ele então prossegue com uma versada tradução incorreta de Hesíodo em que ‘Juramento’ (em grego *horkos*) tornou-se ‘Pale Orcus’, enquanto ‘Terra’, o assunto do livro I, está criando monstros que conspiram para ameaçar a estrutura dos céus.<sup>71</sup>

Na segunda parte deste capítulo, além do aspecto do destinatário, discutiremos os aspectos da matéria e do mestre como parte da caracterização do que chamaremos de *épos* didático. Seguindo as observações de Batstone, parece que Virgílio toma de Varrão as perspectivas múltiplas das personagens como modelo para sua multiplicidade de vozes nas *Geórgicas*. O mantuano construiu uma ficção para congregar muitas maneiras de pensar e conhecer em diferentes pessoas falando com vozes distintas. Por sugestão de Batstone (1997, p. 142-3), o poema abre uma gama de possibilidades que permitem muitas direções. Isso implica em que o valor das *Geórgicas* não jaz em determinados conhecimentos ou ações, mas na leitura e releitura constantes. Nessas releituras, o poema oferece espaços nos quais

---

<sup>71</sup> The reader is now singular, now plural, sometimes addressed as a farmer, sometimes assumed to be a *litteratus*, sometimes a contemporary and patriotic Roman. One may add as addressees objects of praise, improvisatory apostrophes, and the sympathetic you. They are all part of the multiplicity of Virgil's subject and help create the many voices and perspectives of Virgil's praceptor. Thus, in a single brief passage (1.276-82), Virgil translates Hesiodic superstition with Catonic brevity, 'Flee the fifth [day of the month]!'; he then proceeds with a learned mistranslation of Hesiod in which 'Oath' (Greek, *Horkos*) has become 'Pale Orcus', while 'Earth', the material subject of Book 1, is creating monsters who conspire to threaten the structure of heaven.

podemos experimentar o que é, o que não é e o que pode vir a ser, e nos quais podemos conhecer uma hipótese que é sempre acompanhada por seu oposto. O poema é um campo dinâmico.

### 2.1.1.1 Livro 1

Sérvio, como vimos acima, entendeu que Virgílio, nos primeiros cinco versos das *Geórgicas*, aludiu tematicamente aos *Trabalhos e os Dias* de Hesíodo. Decerto, esses versos servem como um esboço de todo o poema. Batstone (1997, p. 130) sugeriu que esses versos formam um tipo de “tábua de conteúdo”, representando os quatro livros, e vão mais além, propondo que a sua elocução, sintaxe e estrutura complexas envolvem o leitor num conflito de coisas e imagens: os versos iniciais preparam o leitor para a engenhosidade da obra. Certamente, não há nada semelhante na tradição didática antiga. É exatamente nesses cinco primeiros versos do primeiro livro que temos a primeira citação de um destinatário, Mecenas. Do verso 5 ao 42, vemos uma invocação aos deuses tutelares do campo e a César, que tomará lugar nos céus. Trata-se de uma invocação bastante diferente em relação aos modelos anteriores. Para Batstone (1997, p.130), as muitas divindades parecem apontar para a experiência de Virgílio com o sincretismo cultural alexandrino. Nessa invocação, encontramos Brilhantes Luminares (*Clarissima Lumina*) – Sol e Lua, Baco e Ceres (*Liber e Ceres*), Faunos (*Fauni*), Jovens Dríades (*Dryades puellae*), Netuno (*Neptunus*), Aristeu (*Cultor nemorum*), Pan (*Pan – Tegeaeus*), Minerva (*Minerua*), Triptólemo (*Puer monstrator aratri*), Silvano (*Silvanus*) e todos os deuses e deusas (*Dique deaque omnes*). Essa parte termina com uma longa discussão sobre a condição de César como deus (1.24-42). Algumas possibilidades surgem: ele poderia ser um protetor das cidades e dos campos (1.25-8), um deus do imenso mar (1.29-31), um deus dos astros (1.32-35) ou um dos deuses dos inferos (1.36-42), a menos provável.

Do verso 43 ao 203, preceitos diversos sobre o campo: faz-se necessário trabalhar a terra ao retorno da primavera (1.43-49); deve-se conhecer o que cada terreno é capaz de produzir melhor (1.50-70), conhecer os métodos de cultivo (1.71-99), as condições e trabalhos favoráveis aos cereais (1.100-17). Uma longa seção sobre os obstáculos para a execução dos trabalhos nos faz lembrar o tema hesiódico: Júpiter impôs o trabalho ávido – *labor improbus* (145-6) – aos mortais, daí a necessidade de lutar contra todas as formas de pragas, os pássaros daninhos, as ervas más e a sombra (1.118-59). Para travar essa luta, o agricultor necessita de

instrumentos (1.160-75). E são dados outros preceitos, o tratamento do solo, presságios para o florescimento da amendoeira e tratamento das sementes para evitar sua degeneração (1.176-203).

À descrição dos trabalhos, seguem-se orientações quanto aos tempos e aos dias (1.204-497). É necessário observar os astros que indicam o momento apropriado para semear os diferentes grãos (1.204-30). Faz-se uma descrição das zonas celestes e das constelações que sugerem os tempos propícios para cada trabalho (1.231-58). As ocupações nos dias de chuva e nos dias de festas (1.259-75); a lua, durante o mês, marca os dias favoráveis e desfavoráveis (1.276-86). Orienta-se sobre os trabalhos executados na noite, na aurora, em vigília, em pleno sol e no inverno (1.287-310). Os danos causados pelas violentas tempestades impõem ao camponês a vigilância e observação dos astros (1.311-37). Faz-se mister cultuar os deuses, sobretudo Ceres (1.338-50). Júpiter fixou os sinais que permitem prever os tempos (1.351-423). Deve-se conhecer os prognósticos lunares e solares (1.424-63). O sol anuncia a guerra civil e todos os males subsequentes à morte de César (1.464-97).

Fechando o livro (1.498-514), encontramos uma prece aos deuses pátrios para que o jovem príncipe possa trazer de volta a paz e a ordem ao mundo, além de prosperidade aos campos.

### **2.1.1.2 Livro 2**

O segundo livro abre-se com uma breve invocação a Baco, deus das árvores e do vinho (2.1-8). Uma primeira parte do livro pode ser identificada do verso 9 a 258 e ilustra a variedade das árvores: elas nascem espontaneamente ou se reproduzem de diferentes maneiras (2.9-37). Seguem-se os preceitos gerais sobre a agricultura: ao agricultor, cabe o conhecimento dos métodos de cultivo das árvores, principalmente das videiras, o que permite uma lista de espécies de vinhos gregos e italianos (2.83-108); as produções variam de acordo com o terreno e o clima (2.109-35), o que prepara o poeta a um elogio da terra e dos produtos italianos, a famosa passagem conhecida como *Laudes Italiae* (2.136-76). Cada terreno é conveniente a um tipo de cultivo (2.177-225). Formas de se conhecer a natureza do solo (2.226-58).

Outra parte do livro, de 259 a 457, se configura. Ela trata da plantação e do cuidado com as árvores, mormente a parreira. Faz-se uma apresentação da cultura dos vinhos, plantação de vinhedos; os preceitos são similares a uma legião preparada para a batalha: a

descrição de um grande carvalho, disposição das plantas e a profundidade das fossas (2.259-97); algumas precauções devem ser tomadas: evitar plantar oliveiras entre as parreiras; evitar plantar parreiras quando houver gelo; e a primavera é a melhor estação para essa cultura (2.298-322). Segue-se um hino à primavera (2.323-45). São dadas orientações quanto às preocupações exigidas para as plantas jovens e quanto à poda (2.346-70). Deve-se proteger os vinhedos dos animais danosos e dos bodes, que devem ser imolados a Baco (2.371-96). Mesmo as parreiras adultas exigem cuidado contínuo. Descreve-se a cultura das oliveiras e de outras árvores (2.397-419). Menos trabalhosa que a viticultura é a plantação de oliveiras e de árvores frutíferas, que também são úteis ao homem (2.420-57).

O livro termina com um elogio à vida campesina (2.458-542) e à felicidade dos camponeses (2.475-89). O poeta aspira ao viver no campo, desfrutando da calma e da pureza da vida rural (2.490-542). Wilkinson (in: KENNEY; CLAUSEN, 1982, p. 326) vê, nesse final do livro segundo, uma sátira de estilo lucreciano da vida agitada e imoral da metrópole em contraposição à vida tranquila e moral do campo, com seu constante retorno ao trabalho e ao prazer, um estilo de vida que fez a grandeza de Roma no passado.

### 2.1.1.3 Livro 3

O início do livro é intrigante. Numa espécie de proêmio (3.1-48), bem ao modo calimaquiano, Virgílio parece apresentar suas intenções poéticas. Primeiro (1-9), faz uma invocação a Pales, divindade protetora dos rebanhos, a Apolo, deus dos pastores, e a elementos do campo. A parte central do proêmio (10-39) apresenta uma notável visão metapoética: Virgílio fala de um poema futuro pelo qual se imagina vencedor e triunfante; vê-se como um mestre de cerimônias nos jogos celebrados em Mântua, para onde levou, em sua companhia, as musas do Hélicon; erguerá um templo para celebrar a César. Esse passo é de uma riqueza ímpar. O poeta pretende terminar as *Geórgicas* para se elevar na poesia, como César Augusto tem se elevado na guerra. Há outro apelo a Mecenas, e finda o proêmio ao livro terceiro (40-8).

Segue-se um trecho sobre a criação e reprodução do gado pesado (3.49-283): faz-se necessário escolher as novilhas (49-71) e os garanhões (72-122) destinados à procriação; são apresentados os cuidados dispensados aos machos e fêmeas antes do coito (123-37), os cuidados com as fêmeas prenhes, a escolha de lugares ao abrigo dos insetos (138-56) e os cuidados com filhotes (157-62); seguem-se as orientações para o adestramento de animais

para as carroças (3.163-78) e o adestramento dos potros (3.179-208); e vem uma passagem sobre o poder do sexo, que é perigoso (Virgílio faz uma descrição da luta entre touros por uma vaca formosa) e debilitante, ainda que necessário à reprodução, e o desejo é concebido como um *furor*, uma loucura comum a todos os seres vivos – como exemplo humano ainda mais claro, Virgílio cita o caso de um jovem que, para chegar ao seu amor, partiu numa noite de terrível tempestade e atravessou a nado um estreito, para sua destruição e a de seu amor (209-83).

De 284 a 473, seguem-se orientações sobre o gado menor. Ao abordar suas dificuldades, faz-se nova invocação a Pales (3.284-94). São descritos os estábulos das ovelhas e das cabras, as orientações sobre a criação de cabras, mais fácil e produtiva, e os cuidados dispensados aos rebanhos no verão e no inverno. Segue-se uma passagem idílica sobre os pastos no início da primavera (3.295-338). Em 3.339-48, faz-se uma referência aos pastores nômades da Líbia, e outra, por contraste, à vida no norte gelado (3.349-83). É como se Virgílio tivesse separado uma seção maior só para uma poesia descritiva, um legado alexandrino. São dadas orientações sobre os produtos advindos da criação desses rebanhos: a lã, o leite e o queijo (3.384-403). Fala-se ainda dos cães de guarda e da caça (3.404-13). Indicam-se algumas prevenções e cuidados contra enfermidades (3.414-69). Por fim, uma descrição de uma terrível praga nas terras do Norte, abaixo dos Alpes, que causou desolação e morte tanto de homens quanto de animais; o quadro terrífico se intensifica pelo fato de que aqui não se considera a ideia de providência: a praga rouba dos deuses seus ritos (3.469-566).

#### **2.1.1.4 Livro 4**

Nova invocação a Mecenas (4.2). O último livro parece se transportar da epidemia do livro 3 para os “dons celestiais do mel diáfano” (v. 1) e para a admirável sociedade das abelhas (4.1-7). A situação das colmeias é descrita (4.8-32), e as condições nas quais elas devem ser tratadas (4.33-50). Seguem-se orientações sobre o que deve fazer o apicultor depois que as abelhas saem da colmeia para visitar as flores, para se reunir em enxame ou para combater (4.51-102) – aqui, particularmente curiosa é a cena da batalha das abelhas, que se dá entre dois reis e seus partidários, e o contraste entre vencedor e vencido é representativo (88-102): o último deve morrer para que o outro possa governar sozinho. Seriam essas abelhas Otávio e Antônio? Para que o jardim esteja sempre florido, faz-se necessário que as abelhas

sejam retidas nele (4.103-15). E Virgílio descreve um jardim florido tal como o de um velho de Córico, próximo a Tarento, formado por um pequeno terreno (4.116-48).

A parte seguinte (4.149-227) dedica-se à organização e à divisão do trabalho na sociedade das abelhas. O senso de comunidade desses animais é tamanho que, individualmente, eles são capazes de se sacrificarem pelas leis de sua sociedade; elas se organizam para a propagação da espécie e demonstram forte devoção ao rei (4.197-218). Tais costumes permitem pensar que as abelhas participam da inteligência divina, que anima todos os seres (4.219-27).

Conselhos diversos: a colheita do mel na primavera e no outono (4.228-38); outros cuidados para encorajar as abelhas (4.238-50); como reconhecer e cuidar de suas doenças (4.251-80). Se a espécie vier a desaparecer, o apicultor terá de recorrer ao método usado por Aristeu conhecido como *bougonia*: do cadáver de uma vaca (ou rês) corretamente tratado, as abelhas surgem de modo espontâneo (4.281-314).

E vem o episódio de Aristeu (4.315-558). Como muito bem observa Wilkinson (in: KENNEY; CLAUSEN, 1982, p. 329), Varrão inicia seu comentário sobre as abelhas com a *bougonia* (*Res Rus.* 3.16.4), Virgílio o faz no final de comentário e final de seu engenhoso poema. Tendo perdido suas abelhas, busca a causa e vai procurar sua mãe Cirene (4.315-86); ela o aconselha a procurar o velho deus marinho Proteu (4.387-414); com a ajuda da mãe, Aristeu consegue capturar Proteu e fazer com que o deus marinho fale (4.415-52); Proteu revela que Aristeu foi o responsável pela morte de Eurídice; Orfeu, esposo de Eurídice, desce aos infernos para trazê-la de volta; o cantor, no entanto, esquece a condição imposta, e Eurídice desaparece no mundo infernal; Orfeu, inconsolado com sua perda, é despedaçado pelas mulheres que despreza (4.453-527); Cirene completa suas orientações ao indicar ao seu filho os sacrifícios expiatórios e ao recomendá-lo a abandonar os corpos das vítimas (4.528-47); Aristeu obedece e logo vê sair dos corpos um novo enxame de abelhas (4.548-58).

Virgílio termina o quarto livro e sua obra com um epílogo que vai do verso 559 a 566.

## **2.2 Geórgicas, um épos didático e seus limites**

Neste subcapítulo, partimos para o cerne do presente trabalho. Dispomos o subcapítulo em quatro partes. Na primeira, que serve de introyto para as demais, fundamentamos nossa perspectiva quanto à classificação da poesia didática como manifestação, como braço do gênero épico; para isso, formulamos um posicionamento segundo o qual a noção de *épos*

parece mais adequada para classificar e entender as diferentes formas que o épico pode adquirir. Em seguida, caracterizamos a forma de *épos* que aqui nos interessa, a didática, exprimindo seus traços distintivos em relação ao *épos* heroico. Na segunda, pontuamos os mais significativos aspectos de forma, estrutura e conteúdo do *épos* didático: por aspectos de forma, pensamos mormente em metro e linguagem; por aspectos de estrutura, pensamos na extensão do poema, na existência de um mestre e de um destinatário, por vezes identificado como discípulo; por aspectos de conteúdo, pensamos na emergência de uma matéria a ser transmitida. Na terceira parte, examinamos duas passagens do poema em estudo que apresentam os aspectos supracitados e justificam-no como obra partícipe do *épos* didático: 1.1-5 e 1.125-59. Na última parte, somos confrontados pelo próprio Virgílio quando nos deparamos com passagens que excedem as tradicionais características do *épos* didático: passagem em que a linguagem do campo parece servir como metáfora de uma linguagem militar ou vice-versa (1.316-34); passagem de discussão política, alçando César Augusto à condição de sócio dos deuses (1.24-42); passagem metapoética segundo a qual Virgílio alcançará sua glória como poeta épico (2.458-3.18); passagem em que ocorre digressão e narrativa extensa (4.315–558). Tais passos nos desafiam a ver as *Geórgicas* como um poema que parece repousar ora na forma de um *épos* didático, ora na forma de um *épos* heroico.

### 2.2.1 O *épos* didático e as *Geórgicas*

Os resultados das pesquisas de Milman Parry (1930, p. 73-147; 1932, p. 1-50) sobre a poesia oral na Grécia arcaica parecem ter revelado detalhes que vão além da simples enumeração das características comuns à poesia tipicamente homérica, como o papel da memória, os métodos de improvisação e a comunicação dessa poesia como *performance*. A despeito da intenção de ler os poemas homéricos não como obra de ficção criadora, mas como compilação de conhecimentos herdados, Havelock destacou um detalhe relevante (1996b, p. 79-104): os poemas homéricos parecem carregar traços didáticos, sua trama e sua tessitura podem ser lidas como didáticas, e a narrativa estaria subordinada à tarefa de se ajustar ao dever de transmitir questões educacionais. A narrativa – aspecto essencial da poesia épica – está destinada a ser um instrumento, nas palavras de Havelock, “usado como uma espécie de valise literária que deve conter uma coleção variada de costumes, convenções, prescrições e procedimentos” (1996b, p. 84).

Decerto, à época em que Havelock escreveu seu *Preface to Plato*, no ano de 1963 – quiçá o ápice da pesquisa iniciada por Parry na década de 1930 –, essa leitura dos poemas homéricos como didáticos deve ter sido inovadora, tendo em vista que havia uma predominante tradição que reservava o termo “didático” para caracterizar a poesia que pretendia ensinar uma determinada matéria (PAGE, 1909, p. xiii<sup>72</sup>).

A tradição supracitada parece ter julgado que poesia épica e poesia didática eram distintas quanto ao gênero (cf. BAYET 1965, p. 220, 224 e 231; ALBRECHT 1996, p. 267-282). Como vimos ao final do capítulo um, a mesma tradição ainda se faz presente na crítica contemporânea e pode ser vista em diferentes roupagens. Martin e Gaillard (1990), por exemplo, leem os gêneros como amplos tipos discursivos: a poesia épica é vista como um subgênero do gênero narrativo, cuja função é a de apresentar uma história ao modo narrativo, relatando seus eventos num espaço cronológico determinado; a poesia didática, por sua vez, é um subgênero do gênero demonstrativo, cuja função é a de expor um sistema de pensamento ou uma doutrina. Katharina Volk (2002), por sua vez, analisa uma tradição didática consciente, bem estabelecida entre os antigos e bem distinta da tradição épica homérica. A autora desenvolve o princípio da *simultaneidade poética*, segundo o qual os autores da poesia didática compunham suas obras como que diante dos olhos dos receptores; por tradição didática consciente e distinta da homérica, Volk quer significar que os poetas didáticos demonstraram um alto grau de reflexão metapoética ao construírem uma poesia que pretendia ensinar algo; um exemplo disso é a tendência autorreferencial do emprego da primeira pessoa do discurso. Stephen Harrison (2007) desenvolve uma proposta denominada de *enriquecimento genérico*, segundo a qual elementos textuais de um gênero podem estar presentes em outros; nessa perspectiva, as *Geórgicas*, tradicionalmente entendidas como “poesia didática”, podem conter elementos “épicos”, mantendo-se, contudo, as diferenças quanto ao gênero. Assim, as leituras de Martin e Gaillard, Volk e Harrison aproximam-se da tradição por separarem poesia épica de poesia didática, e distam dela por destacarem algum aspecto mais relevante: Harrison, por exemplo, faz leituras alusivas; Martin e Gaillard, por sua vez, leem a “poesia didática” como modo demonstrativo de discurso, ou seja, um gênero poético que enseja ensinar uma matéria, um pensamento filosófico; e Volk parte do olhar da recepção.

---

<sup>72</sup> Apesar de se ligar à tradição, Page percebeu uma perspectiva diferente nas *Geórgicas*. Para ele, ainda que o poema tenha o *De Rerum Natura* como inspiração e *Os Trabalhos e os Dias* como modelo, nas *Geórgicas*, Virgílio não estava preocupado em transmitir um conhecimento prático, mas em encantar e agradar o bom gosto de seus receptores. A principal característica das *Geórgicas*, continua Page, é sua arte consumada (1909, p. xiv).

No entanto, destacamos outras abordagens modernas que parecem sustentar a hipótese de que a “poesia didática” não distaria da “poesia épica” o suficiente para constituir um gênero poético distinto, mas poderia ser entendida como um braço de um mesmo tipo, um subgênero da poesia épica (TOOHEY, 1996; GALE, 2005 e 2000). Essa perspectiva nos parece uma forma mais abrangente e interessante de tratar o gênero épico em suas manifestações. Considerando que a “poesia didática” não parece constituir um gênero literário distinto, investigamos em quais aspectos essa poesia vincular-se-ia à épica como um subgênero e, assim definida, em quais outros aspectos distaria de outro subgênero épico, o heroico.

Como vimos, principalmente em Quintiliano, o aspecto formal, métrico, para os antigos, parecia ser o mais determinante para classificar os tipos poéticos. Os autores da Grécia antiga, como podemos supor, pareciam conscientes de que suas composições, se cadenciadas em versos hexamétricos, faziam parte de uma forte tradição poética que se caracterizava por compor em forma de um *épos*.

*Épos* parece ser um conceito que abarca as principais manifestações da poesia hexamétrica. O termo está na constituição da palavra grega *epopoïa*, composição de uma epopeia, um canto épico. Esse conceito parecia carregar as noções de “palavra” ou “fala”; já aparece nos poemas homéricos como sinônimo de narrativa: em *Od.* 23.301-42, Odisseu e Penélope compartilham relatos de suas desventuras, e, ao concluir, o herói nomeia seu relato final como um *épos*. Ao lado do termo *mýthos* e *aoidé* – respectivamente relato e canto –, esses três conceitos constituíam uma espécie de terminologia comum à poesia épica; por oposição a *méle* – referência à poesia lírica –, *épos* poderia ser definido como forma poética especificamente narrativa, composta em hexâmetros (cf. CHANTRAINE, 1990, p. 362).

As classificações, quando se atêm especialmente ao exame das características mais gerais, julgando que essas sejam suficientes para determinar a que tipo poético pertence uma obra, parecem castradoras. Como a crítica responde às passagens que conferem traços didáticos a um poema classificado como épico? Como a crítica responde às aparentes incoerências de poemas épicos? Se, para os antigos, o hexâmetro era fator determinante para caracterizar um épico, será suficiente classificar como didáticos poemas hexamétricos de menor extensão? E quando esses poemas de menor extensão em hexâmetros também se servem de narrativas e tratam de temas bélicos? E, ainda, como classificar poemas que usam o hexâmetro, mas tratam de temas ordinários, corriqueiros, como a mulher, o amor ou campo? Por fim, como classificar formas hexamétricas ainda mais compactas, como um *epyllion*? Decerto, as tentativas de resposta a essas perguntas vão no sentido de considerar os traços

divergentes como inconsistentes; talvez as explicações exegéticas, lacunas e corrupções nos manuscritos justifiquem-nas. Todavia, por que não estudar a hipótese de que as inconsistências estavam nos planos dos autores e que, portanto, transmitem algum significado? (cf. O'HARA, 2007)

Diversos trabalhos, principalmente em poesia latina (SELLAR, 1897, p. 181<sup>73</sup>; KENNEDY, 1997, p. 145-154; LAIRD, 2004, p. 27-48; GALE, 2005, p. 101-115; HARRISON, 2007c), parecem sinalizar uma possível classificação – que podemos julgar mais precisa e abrangente – para as diferentes formas de poesia hexamétrica na literatura greco-romana, elas podem ser entendidas como formas de *épos*.

Essa pode ser uma alternativa interessante para o entendimento das formas da poesia hexamétrica. Dessarte, parecemos desenvolver subclassificações ou subgêneros para um só tipo poético. Por manter sua mais importante característica, a composição em hexâmetros, por tratar de temas bélicos, míticos e por fazer amplo uso da narrativa, o gênero épico pode ser classificado como *épos* heroico; o dito “gênero didático”, que aqui nos interessa, varia quanto à extensão, à elocução, a matéria e à modalidade de discurso, mas mantém o hexâmetro, podendo ser melhor classificado como outra forma de *épos*, o *épos* didático. Nesse sentido, os poemas de Hesíodo, Lucrécio, Virgílio e de outros poetas poderiam ganhar mais significado se lidos, também, em comparação aos poemas do *épos* heroico (GALE, 2004, p. xiii).

O cânone poético greco-romano de Quintiliano (*Ins. Or.* 10.1.46-100), como vimos no capítulo primeiro, parece elencar num só grupo poetas como Homero, Hesíodo, Arato, Teócrito, Virgílio, Lucrécio, Ovídio (das *Metamorfoses*) e outros. Todos esses poetas se unem, na lista de Quintiliano, porque parecem apresentar traços comuns, pelos quais o crítico

---

<sup>73</sup> Sellar, considerando a data de seu texto, 1897, merece um rápido destaque entre os estudiosos mencionados. Ao tratar das *Geórgicas* como forma, o estudioso sugere que o ‘*épos* didático’ – ele usa exatamente essa expressão (p. 181) – foi a forma literária mais apropriada para exprimir um poema como as *Geórgicas* e também a forma mais próxima de um poema épico heróico. O *épos* didático, segundo Sellar, foi considerado em Roma como a mais séria e elaborada forma de arte poética. O estudioso foi ainda muito feliz ao destacar a proeminência de Lucrécio na poesia que trata da natureza. Se Lucrécio não foi o inventor, pelo menos deu ao tema volume e maestria; ele legou ao mundo antigo uma espécie única de poema filosófico, o *De Rerum Natura*. Virgílio, ainda segundo Sellar, também nutriu sentimento semelhante quanto à natureza. Sellar, no entanto, parece limitar sua leitura da poesia didática a assuntos relativos à natureza. Até o fato de ser poesia estaria relacionado à natureza: o uso da linguagem poética para propósitos práticos e prosaicos, em tempos primitivos, justifica-se não só pela ausência de outro órgão de expressão literária, mas também pelo fato de que todo o esforço literário resultava de sentimento animado, e que os mais comuns aspectos da Natureza foram compreendidos pelos gregos como um novo sentido de milagre (p. 182). Muito complicada também nos parece a afirmativa de Sellar de que, enquanto o sentido de milagre conferiu um colorido poético à linguagem da poesia didática antiga, enquanto uma harmonia suficiente estava assegurada pelo treino do ouvido durante séculos de canto épico, a forma e estrutura da poesia didática, em comparação com outros tipos de poesia, eram essencialmente rudimentares (p. 182). O estudioso chega a afirmar que a poesia didática estava absolutamente rejeitada na maturidade do gênio grego. Nessa perspectiva, foi o período alexandrino que deu à poesia didática a erudição com que chegou a Roma. A despeito dessas complicações, Sellar pode ser elencado entre os autores que parecem sugerir uma forma de épica, o *épos* didático.

antigo parece tê-los entendido como participantes de um mesmo tipo ou gênero poético. Devemos admitir que, em muitos aspectos, as obras dos poetas supracitados mostram importantes diferenças, no entanto, estão unidas por serem composições em hexâmetro. Se apenas considerarmos as diferenças, como fez a tradição aqui representada por Page (1909) e Bayet (1965), seremos levados a admitir pelo menos mais um gênero poético, o didático, e separá-lo por completo do épico. Ora, se os antigos não tinham grandes dificuldades em unir essas formas poéticas em um só grupo, cabe a nós sugerir que poesia didática e épica pareciam ser entendidas como manifestações de um só tipo de poesia, a que era vertida em hexâmetros e, quanto ao gênero, reconhecida como épica. Para melhor entender e classificar essa poesia épica, parece mais adequado tratá-la como *épos*, cujas manifestações podem variar quanto ao emprego do assunto, da elocução e de aspectos estruturais. As variações do *épos* não pareciam constituir um gênero poético distinto, antes pareciam ser vistas como braços ou subgêneros da poesia épica, como o *épos* didático.

Como vimos no início do capítulo segundo, Sêrvio classificou os livros das *Geórgicas* como didáticos – *Et hi libri didascalici sunt* (SERVIUS, vol. II, 1826, p. 169-70). Esse fato parece sugerir que leitores e críticos do período pós-clássico tinham em mente um tipo de *épos* bem caracterizado, o didático, com modelos e obras bem enquadradas em seus parâmetros. Ainda tomando Sêrvio por referência, podemos sugerir que o principal modelo desse *épos* de Virgílio foi Hesíodo, a quem ultrapassou em muito (*Vergilius diuersos secutus est poetas (...) Hesiodum in his libris, quem penitus reliquit*). Ao que parece, para Sêrvio, Hesíodo pode ser visto como o fundador de uma tradição desse tipo de *épos*, e alguns poetas, incluindo Virgílio, corroboraram-na – *unde ad Maecenatem scribit sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmium*.

No entanto, o que pode parecer para Sêrvio uma caracterização contemporânea desse tipo poético como um gênero à parte parecia ser para Virgílio outra manifestação de um mesmo gênero: como vimos no início deste capítulo, nosso poeta parece traçar uma carreira poética, tocando em diferentes formas de *épos*, uma carreira marcada por uma interessante progressão poética e, por consequência, uma inevitável hierarquia (DUNCAN, 1997, p. 145). Tratamos do caráter ascendente da poesia virgiliana, examinando como o poeta, numa linguagem alusiva, se alça numa trilogia poética vertida em hexâmetro (THEODORAKOPOULOS, 1997, p. 155-65).

Cabe-nos agora irmos à busca das caracterizações do *épos* didático, seus aspectos de forma (metro – primeiro e mais importante aspecto – e modo da linguagem), de estrutura (extensão, destinatário e mestre) e de matéria.

### 2.2.1.1 Metro

O mais importante aspecto a ser considerado no *épos* didático deve ser aquele que o define como um *épos* e o que teria sido para a Antiguidade o recurso definidor, o ritmo hexamétrico.

Aristóteles nos legou, em suas anotações, detalhes significativos quanto à característica – e por consequência quanto ao emprego – do metro, sobretudo o heroico. Em um passo importante de seu argumento (*Poet.* 1459b17-1460b5), em que discute mais diferenças entre epopeia e tragédia, depois de ter percorrido os critérios miméticos e as diversas partes da linguagem poética, o filósofo afirma que epopeia e tragédia diferem quanto à extensão da composição (*tés systáseos to mékos*) e quanto ao metro (*tó métron*). Essa afirmativa de Aristóteles muito nos interessa. Tratemos, por ora, do metro.

Antes, em 1448b24-1449a1, Aristóteles afirma que a poesia tomou diferentes formas pela índole dos poetas, noutras palavras, por sua predisposição natural. Os mais sérios (*semnóteroi*<sup>74</sup>) imitam as ações mais elevadas, os mais vulgares (*eutelésteroi*), as ações mais baixas (*pháulon*). Estes compuseram improperios, aqueles hinos e encômios. Os compositores deste tipo ficaram conhecidos como poetas jâmbicos, porque se serviram de um metro apropriado para suas composições, o jâmbico. Os compositores daquele ficaram conhecidos como “poetas de versos heroicos” (*heroikón*). É notório que Aristóteles esteja pensando no hexâmetro, uma vez que, segundo ele, Homero foi o poeta máximo nesse tipo de composição. O que nos chama a atenção nesse passo é que o filósofo parece ter em mente um princípio de composição poética: a natureza das matérias deve respeitar o seu metro. Quanto ao hexâmetro ou metro heroico, estamos autorizados a dizer que é um metro elevado.

Em 1459b17-1460b5, Aristóteles aprimora o que dissera antes, aplicando a questão à diferença entre tragédia e epopeia: o metro heroico, o hexâmetro, “é o mais grave e amplo dos metros” (*tó gár heroikón stasimótaton kái onkodéstaton tón métron estín*), na tradução de Eudoro de Souza (1991, p.224). Por “mais grave”, Eudoro traduziu o superlativo de *stásimos*, que também pode significar pesado, firme, constante; por “mais amplo”, Eudoro traduziu o superlativo de *onkódes*, que também pode significar forte, elevado, polido. Todas essas possibilidades gravitam na mesma esfera semântica e reforçam a característica fundamental

---

<sup>74</sup> O mesmo adjetivo é aplicado para o ritmo heroico – ao hexâmetro, portanto – na *Retórica* 1408b32.

do hexâmetro, a de ser o metro heroico mais apropriado para assuntos elevados, não por acaso superlativos.

Horácio e Quintiliano parecem trazer a mesma noção. Quintiliano, ao tratar sobre Ovídio, nos diz que, por suas *Metamorfoses*, ele se enquadra como poeta épico, decerto por compor em hexâmetro. No entanto, esse poema carrega tons, digamos, mais jocosos, daí diz Quintiliano: *Lasciuus quidem in herois quoque Ovidius* (10.1.88), em que *in herois* está por versos heroicos, portanto, versos hexamétricos. Dessarte, a opinião de Quintiliano parece reforçar a característica elevada do hexâmetro. Duckworth (1969, p. 3-8) demonstrou em números que, na poesia latina, o pé espondeico é mais frequente. E espondeu confere ao verso mais solenidade, mais seriedade, o dátilo confere mais leveza, mais graciosidade. Em seus dados, Duckworth percebeu que, dos poetas latinos, Ovídio é o que mais se serve do dátilo. Nesse sentido, o *lasciuus* de Quintiliano pode ser traduzido por alegre, jovial, jocoso.

A opinião de Horácio, além de reforçar o caráter elevado desse metro, parece ser mais detalhada quanto ao seu emprego. Como vimos no capítulo primeiro, Horácio, nos versos 73-85, nos oferece um tipo de visão geral dos gêneros literários e suas classificações, uma espécie de *caput* das normas dos gêneros poéticos, na qual se revela uma filiação a Aristóteles, dividindo os tipos de imitação por três critérios: meio, objeto e modo. Horácio, porém, adapta o critério de modo à imitação “ao modo de quem”. Vimos que essa teorização parecer ser tipicamente alexandrina, a mimese que leva em conta os modelos a serem seguidos.

Os dois primeiros versos desse *caput* nos interessam mais. Eles dizem: *res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus*. O hexâmetro se faz presente nesses versos com o termo *numero*. Homero, segundo Horácio, é o modelo, “ele nos mostrou com qual metro” podemos compor um épico. O mesmo termo, no mesmo sentido aparece na elegia metapoética de Ovídio (*Am.* 1.1.1-2). Ali esse poeta descreve seu propósito de compor um poema épico (*Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere*), com os assuntos (*Arma uiolentaque bella*) e o metro adequados (*grau numero*), seguindo suas determinadas medidas (*conueniente modis*). Contudo, ele foi surpreendido pelo gracejo do Cupido, que lhe roubou um pé do hexâmetro inferior, criando o pentâmetro e o dístico elegíaco. Os versos de Horácio e Ovídio estão em perfeito diálogo, ambos destacam que metro é uma marca indelével dos gêneros. O que, no entanto, nos chama a atenção é o emprego e, por consequência, a característica do hexâmetro: os objetos cantados devem ser as armas, os feitos de reis e chefes e as guerras tristes e violentas.

Como pudemos verificar por Horácio e Ovídio, um metro poético parece mais do que mera forma, comunica sentido, serve para classificar, e é um instrumento rico para trabalhar questões de gênero; o hexâmetro inevitavelmente estava associado à forma mais elevada e solene de poesia, a épica (DUCKWORTH, 1969, p. 3; MORGAN, 2004, p. 4)<sup>75</sup>, e, como em Ovídio, o não emprego do hexâmetro está eivado de sentido, pode ser usado para anunciar um novo tipo poético.

O hexâmetro é o metro para a poesia épica, é o metro para as diferentes formas de *épos*, incluindo o didático. Agora devemos nos perguntar: em que medida as composições do *épos* didático se enquadram nos parâmetros dos teóricos antigos? Tais parâmetros nos levariam a supor que os poemas de Hesíodo ou as *Geórgicas* trazem temas bélicos, militares? Ou quais outros detalhes um metro pode carregar? Talvez a pergunta mais importante seja: “Os parâmetros para *épos* didáticos devem ser vistos apenas quanto à característica de uma poesia elevada, grave ou séria?”.

As perguntas não são de rápida resolução. No entanto, devemos admitir que considerar que apenas elevação e gravidade encontrem correspondência no *épos* didático parece muito pouco. Nesse sentido, é provável que os poetas desse *épos* estivessem habilitados a tratar temas bélicos, explicitamente ou não, e que caberia a cada um como se servir desses parâmetros. Ademais, a aproximação de um poema do *épos* didático ao *épos* heroico poderia ser determinante para grandeza diante dos receptores.

Por ora, devemos dizer que o uso do hexâmetro nesse tipo poético, como muito bem afirma Gale (2005, p. 102), faz com que o *épos* didático seja intensamente participante dos aspectos mais antigos do gênero épico – composição, transmissão, por vezes elocução – e empregue técnicas e formas estilísticas que podem ser consideradas como características de um gênero em geral.

### 2.2.1.2 Modo do discurso e linguagem

---

<sup>75</sup> Duckworth constrói um raciocínio estruturado e demonstrativo do valor do metro para a poesia. Metro transmite sentido, e, se analisado em detalhes, pode revelar o que ele chama de “impressão digital” dos poetas antigos. Cada autor tem suas predileções pessoais e idiosincrasias, e o metro é o recurso que carrega tais informações (1969, p. 5). Duckworth começa seu estudo afirmando que, na poesia greco-latina, o metro mais frequente é o hexâmetro datílico; é o metro predominante da poesia épica. O estudioso caracteriza o metro como típico da poesia épica, mas, em seguida, elenca uma série de tipos poéticos também compostos em hexâmetros. Ele apenas afirma que esse metro, o hexâmetro, é usado também para a poesia pastoral (como os *Idílios* de Teócrito, as *Éclogas* de Virgílio), para o verso científico (*Fenômenos* de Arato e *Astronômica* de Manílio), para os hinos (como os homéricos e os de Calímaco), para os pequenos épicos, ou *epyllion* (Catulo 64) e para o verso mais longo do dístico elegíaco greco-latino. Ainda que não empregue o termo gênero para os tipos poéticos citados, Duckworth parece se manter ligado à interpretação tradicional segundo a qual quantas são as diferenças tantos são os gêneros.

Eric Havelock (1996a, p. 219-232), a despeito de pensar sempre em termos de composição oral, demonstrou que *Os Trabalhos e os Dias* revelam uma diferença substancial, sobretudo em comparação com os poemas homéricos. Nos versos 11-42 desse poema, Hesíodo trata de dois tipos de Contenda, a boa e a má, a primeira leva os homens ao trabalho, à emulação de atos nobres, a última conduz os homens às guerras, aos conflitos ideológicos e à Injustiça. Para Havelock, os catorze versos iniciais revelam uma estrutura e uma tese bem formulada: o poeta parece estar respondendo a outras formas tradicionais de tratar a questão da Contenda, tais formas estão nos poemas homéricos e até na *Teogonia*, do próprio Hesíodo. Diferente dessas formas, em que a Contenda é vista como uma só e está associada às imagens da Noite, do Medo, do Terror e do Sofrimento, para Hesíodo, a Contenda ganha outra tipologia: ela pode ser boa, se levar à emulação, e pode ser má, se conduzir à Injustiça. A grande contribuição de Havelock foi focalizar esses versos do poema hesiódico quanto ao caráter e ao conteúdo de sua estrutura argumentativa. Esses versos parecem revelar um alto rigor lógico, incomum aos poemas homéricos, e, em certo grau, se mostram uma novidade deixada por Hesíodo.

Estrutura argumentativa, dissertativa, parece ser uma marca do *épos* didático já com seu fundador, Hesíodo. Decerto, essa marca se justifica por pelo menos duas razões, primeiro pelo aspecto da extensão compacta dessa forma de *épos* e, segundo, por sua linguagem ser, *grosso modo*, técnica, devendo primar pela transmissão eficiente de uma matéria (de um conhecimento prático ou de uma doutrina filosófica).

Apesar do fato de ser argumentativa quanto ao discurso e técnica quanto à linguagem, o *épos* didático não se furtou de empregar partes narrativas. Todavia, outro detalhe emerge, a narrativa nesse *épos* é notoriamente menor e, ao que tudo indica, se subordina à argumentação e à praticidade de linguagem: mitos e fábulas se estruturam para formar uma mensagem coerente em seu todo.

A opinião dos antigos merece uma consideração aqui, e Quintiliano será nossa referência. Depois de tratar de Homero – o mais elevado em virtude poética e oratória (*Ins. Or.* 10.1.46, *nec poetica modo sed oratoria uirtute eminentissimus*) e aquele que ultrapassou a todos em todo gênero de eloquência (*et in omni genere eloquentiae procul a se reliquit*) –, Quintiliano (10.1.52) qualificou Hesíodo como o poeta que merece a palma no gênero intermediário de discurso. O que Quintiliano quis dizer com gênero intermediário de discurso? A descrição do teórico é digna de citação:

*Raro adsurgit Hesiodus magnaue pars eius in nominibus est occupata, tamen utiles circa praecepta sententiae, leuitasque uerborum et compositionis probabilis, daturque ei palma in illo medio genere dicendi.*

Ocasionalmente aparece Hesíodo, e grande parte de sua obra está ocupada por uma relação de nomes. No entanto, são úteis suas sentenças que tratam de preceitos morais. É digna de apreço a leveza das palavras e da composição e se lhe pode conferir a palma naquele gênero intermediário de discurso, sobre o qual já falei.<sup>76</sup>

A despeito da ressalva de que a obra de Hesíodo se ocupa com nomes, Quintiliano – o que nos leva a supor que ele esteja pensado apenas na *Teogonia* – parece estar pensando na natureza do discurso e na linguagem da poesia hesiódica. Trata-se de uma poesia que pretende ensinar algo que seja dotado de utilidade e por isso, decerto, deve ser uma poesia leve em suas palavras (*leuitas uerborum*). Talvez essa leveza seja um termo sinônimo de fluência, uma qualidade que corresponde ao tipo poético que se presta a ensinar; leveza pode também corresponder à frivolidade, ou melhor, à praticidade da matéria ensinada. Além da leveza, outro aspecto citado por Quintiliano diz respeito à composição dos poemas hesiódicos, ela é plausível, é verossímil (*compositionis probabilis*). Essa qualidade talvez reforce o caráter argumentativo desses poemas, ou seja, sua composição deve levar em conta a tarefa de argumentar, dissertar, dar provas de que seu ensino é bem estruturado e fundamentado.

### 2.2.1.3 Extensão do poema

Aristóteles nos deixou uma pista quanto ao aspecto da extensão: sem perdermos de vista que, na *Poética*, sua preocupação é com a tragédia, o estagirita nos diz que esta e a epopeia diferem quanto à extensão da composição e ao metro (*Poet.* 1459b17-18). Em 1449b8-20, Aristóteles já dissera algo parecido, que tragédia e epopeia concordam quanto ao objeto, ser imitação de homens superiores, mas a epopeia difere da tragédia pelo metro único e pela narrativa, e também pela extensão (*éti dé tói mékei*). É, porém, em 1459b17-1460b5, que ele nos oferece uma explicação. Por extensão, Aristóteles entende uma apreensibilidade do conjunto, como que uma visão simultânea de início e fim. Pelo fato de ser grande em extensão, a epopeia tem uma importante peculiaridade: se a tragédia não permite representar muitas partes a um só tempo, a epopeia, pelo fato de ser narrativa (*diá tó diégesin éinai*), pode conter muitas ações contemporâneas conexas à principal, conferindo grandeza à obra e permitindo variar os interesses dos receptores. Extensão associa-se à narrativa e por ela se justifica.

---

<sup>76</sup> Tradução de Rezende (2010).

Sem distarmos muito do teórico grego, tomamos extensão como tamanho do poema, e, nesse sentido, dirigimos nossa atenção para o modo como o *épos* didático difere quanto à extensão do *épos* heroico.

Considerando que os dois poetas formadores da literatura grega arcaica, a saber, Homero e Hesíodo, estiveram separados por uma diferença de tempo muito pequena, parece correto afirmar que ambos, na prática, compartilharam os mesmos aspectos da poesia oral. Todavia, alguns aspectos parecem ser assimétricos; pelo menos dois podemos citar aqui: em primeiro lugar, Hesíodo se identifica com seu texto por meio da primeira pessoa do discurso, o que parece estar relacionado ao modo da linguagem de seus poemas, como veremos infra; em segundo lugar, e decerto a assimetria mais evidente, os poemas hesiódicos são muito mais curtos do que os homéricos. Os aproximadamente quinze mil versos da *Ilíada* e os doze mil da *Odisseia* não se comparam, quanto à extensão, aos mil e vinte e dois versos da *Teogonia*, aos oitocentos e vinte e oito de *Os Trabalhos e os Dias*, por exemplo.

Se Hesíodo foi considerado o fundador e modelo do *épos* didático, devemos admitir que esse traço da extensão tivesse sido cuidadosamente pensado pelo poeta e seguido de perto por seus sucessores.

Discutir poesia quanto à extensão parece ter sido uma das preocupações dos alexandrinos. Como vimos em Calímaco, no capítulo primeiro, houve uma preferência por poemas curtos, compactos, em detrimento dos poemas longos (*Aetia* fr. 1.1-6; *Epigrama* 28). Vimos também que nos *Aetia* (fr. 2) Calímaco relata um sonho em que fornece uma importante dica de sua composição e de seu modelo:

Ποιμένι μῆλα νέμοντι παρ' ἴχνιον ὄξέος ἵππου  
 Ἡσιόδῳ Μουσέων ἔσμὸς ὅτ' ἠντίασεν  
 μ]έν οἱ Χάεος γενεσ[  
 ] ἐπὶ πτέρνης ὕδα[  
 τεύχων ὡς ἑτέρῳ τις ἑῶ κακὸν ἦπατι τεύχει.

...ao pastor Hesíodo que guardava as ovelhas junto à  
 pegada do cavalo ígneo,<sup>77</sup> o bando das Musas encontrou  
 ...o nascimento de Chaos...  
 ...(na água?) do casco....  
 assim causando mal a outro o homem causa ao seu próprio coração.

O modelo calimaquiano está explicitado, sem rodeios, o poeta dá mostra de sua preferência por Hesíodo. Este é invocado aqui duas vezes, e Calímaco o faz ao aludir aos dois principais poemas hesiódicos: o terceiro verso do fragmento (...o nascimento do Chaos...) parece uma alusão à *Teogonia*; o último verso, por sua vez, alude ao verso 265 d'*Os*

<sup>77</sup> Cf. nota 25.

*Trabalhos e os Dias* (*hói autói kaká téukhei anér álloi kaká téukhon* – a si mesmo o homem faz mal, a um outro o mal fazendo<sup>78</sup>).

Visualmente somos levados a considerar a menor extensão dos poemas hesiódicos, os fundadores do *épos* em estudo; e os alexandrinos – motivados pelo ideal da *ars gratia artis* – nos confirmam a preferência por Hesíodo e por poemas compactos e corroboram o que vimos discutindo e o que por ora nos interessa: os poemas do *épos* didático são breves quanto à extensão.

### 2.2.1.4 Destinatário e mestre

Reafirmando o que tratamos, o *épos* didático é, portanto, uma forma poética que pretende ensinar, instruir. Esse teor didático pressupõe alguns componentes, um assunto ou tema e no mínimo duas figuras, a do mestre (*praeceptor*) e a do discípulo ou destinatário (*discipulus*), como Sérvio nos testificou.

Para a tradição do *épos* didático, essas duas figuras são imprescindíveis, formam, junto com a matéria, o tripé característico desse *épos*. No entanto, diversos poetas, fazendo uso de sua criatividade, trataram esses componentes das mais diferentes formas. Dessarte, Virgílio foi ímpar em gracejar com todos os limites dos componentes do *épos* didático. Quanto à figura do destinatário ou discípulo, Perses motiva Hesíodo a escrever sobre o perigo da *Injustiça*, Mêmio motiva Lucrécio a introduzir o epicurismo (especialmente a física) no mundo romano de guerras, Arato apresenta um “tu” impessoal, construindo uma relação direta com seus receptores, cada um se torna seu discípulo. Segundo Batstone (1997, p. 125-44), os destinatários de Virgílio são únicos em alcance e concepção. Nas *Geórgicas*, pelo menos dois destinatários estão claramente presentes, Mecenas e César. Para Batstone, duas dificuldades surgem de imediato: em primeiro lugar, nenhum deles necessita de uma instrução; em segundo, nenhum aspecto de suas vidas ou influência é citado. Para esse estudioso, o destinatário ora é singular, ora é plural, algumas vezes endereçado como agricultor, outras como literato, outras como um contemporâneo e patriótico romano. Diversas características podem apresentar o endereçado, e todas são parte da multiplicidade do projeto de Virgílio, criando muitas vozes e perspectivas do preceptor. Trata-se de uma polifonia, para Batstone, uma extensão dos recursos didáticos de Varrão. A variedade de caracteres permite que diferentes perspectivas surjam (agricultura, história, filosofia, contemporaneidade...) e que o receptor tenha a opção de compartilhá-los.

---

<sup>78</sup> Tradução de Mary Lafer (1996).

Uma vez que a figura do destinatário ou discípulo, na perspectiva de Batstone, está distorcida, como ficará nas *Geórgicas* a figura do mestre? Se Mecenas e César não necessitavam de instrução, a quem Virgílio pretende ensinar? É o nosso poeta o que Hesíodo foi para Perses, o que Lucrécio foi para Mêmio? A polifonia sugerida por Batstone não faz de Virgílio um mestre para todos os romanos e bastante consciente de seu papel crítico? Essas questões sugerem que, quanto à figura do mestre, a didática virgílica é rica em possibilidades.

### 2.2.1.5 Matéria

A poesia serviu à tarefa de ensinar algo. Aristófanes parece ser um bom exemplo do papel da poesia como portadora de conhecimento, e não só disso, mas também de como as obras de Hesíodo poderiam ser vistas quanto à matéria que ensinam. Em *Rãs* (405 a.C.), o comediógrafo põe Ésquilo e Eurípides em debate sobre o dever do poeta, e a *persona* de Ésquilo emite a seguinte opinião (v. 1029-36):

É assim que os poetas devem proceder. Observar como desde a origem os mais nobres poetas se tornaram úteis: Orfeu, por exemplo, ensinou os mistérios e a afastarmo-nos das mortes, Museu as curas das doenças e os oráculos, e Hesíodo os trabalhos da terra, as estações dos frutos, agricultura. E o divino Homero donde recebeu honra e glória senão de que ensinou coisas úteis como linhas de combate, virtude militar, armamentos dos homens?<sup>79</sup>

Nesse passo, podemos ver que a todos os poetas é conferida a missão de ensinar. Homero e Hesíodo (modelo máximo do *épos* didático); nesse sentido, estariam no mesmo patamar, distinguindo-se apenas pela matéria ensinada: o primeiro ensinou os segredos da guerra, uma referência à *Iliada* e à *Odisseia*; o último, os trabalhos da terra, uma clara referência ao poema *Os Trabalhos e os Dias*. Esse passo não seria mais um indício de que esses poetas participavam do mesmo gênero?

Martin West (1978, p. 3-25) demonstrou que o poema *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, mantém uma forte ligação com uma literatura sapiencial. Por meio de vários exemplos em diferentes línguas e culturas, West foi argumentando que o tema do trabalho, o do campo principalmente, teria sido bastante recorrente nessa manifestação literária, e o associar o trabalho do campo a assuntos morais também parece ter sido um mote comum às suas obras. A razão para essas coisas parece evidente: poemas como *Os Trabalhos e os Dias*, um dos modelos máximos do *épos* didático, pretendiam ensinar algo, transmitir um

<sup>79</sup> Tradução de Américo da Costa Ramalho (ARISTÓFANES. *As Rãs*, 2008).

conhecimento. Tal transmissão não se limitava a uma simples coleção de preceitos, antes poderia se servir de uma estrutura descritiva bem elaborada.

Monica Gale (2005, p. 101) define o *épos* didático de uma forma bem mais direta e sucinta: uma forma poética que ensina. Assim, quanto ao seu conteúdo, *grosso modo*, podemos caracterizar o *épos* didático como a forma poética que se propõe a apresentar o ensino estruturado de determinada matéria, o que nos faz repensar em todos os aspectos supracitados, metro, extensão do poema, seu discurso e linguagem, como interligados.

Há pouco vimos Quintiliano afirmar o compromisso de Hesíodo em transmitir coisas úteis (10.1.52: *utiles circa praecepta sententiae*). E o testemunho de Sérvio, em seu introito às *Geórgicas*, pode corroborar o fato de os poemas do *épos* didático ensinarem uma determinada matéria, um assunto que percorre todo seu texto, como a Justiça, a agricultura, uma corrente filosófica etc: Sérvio nos diz que os livros das *Geórgicas* – falando dos dois últimos – também são didáticos, daí a necessidade de serem escritos para alguém, pois um preceito requer a pessoa do mestre e a do discípulo (*Et hi libri didascalici sunt, unde necesse est ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit*).

Temos, assim, as três dimensões características do *épos* didático, o ensino, o mestre, e o discípulo (ou destinatário).

## 2.2.2 Análise das *Geórgicas* quanto ao *épos* didático

Nesse momento, faz-se necessário delimitarmos, por meio da análise de exemplos, em que sentido o poema em estudo se enquadra como um *épos* didático, exemplos que demonstrem que as *Geórgicas* apresentam as caracterizações de forma, estrutura e matéria até aqui estudadas.

### 2.2.2.1 *Geórgicas* 1.1-5

Os primeiros versos de um poema, para a literatura grega arcaica e clássica, serviram para dar indícios importantes sobre sua composição. Assim, os antigos receptores de Homero, quando se deparavam com o verso “*Canta-me a Cólera – ó deusa – funesta de Aquiles Pelida*”<sup>80</sup> ou com o verso “*Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso*”<sup>81</sup>, sabiam que esses versos de abertura eram de um poema épico, pois, além de hexâmetros, carregavam uma

<sup>80</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes (HOMERO. *Ilíada*, 2001).

<sup>81</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes (HOMERO. *Odisseia*, 2002).

invocação; eles eram capazes de sentir até as diferenças que havia entre o invocar uma deusa e o invocar as musas.

O período helenístico trouxe novos sentidos e recursos para os versos iniciais. Como vimos no capítulo primeiro, as invocações apontam para os modelos poéticos; e os poetas latinos, herdeiros da poesia helenística, praticaram isso em abundância. Para Conte (1986, p. 76-82), os primeiros versos de um poema servem para inserir a obra no sistema literário; os versos de abertura são o lugar em que todos os indícios apontam para a originalidade do trabalho ou para sua posição dentro da tradição e produção literárias. Decerto, isso ajuda a classificar também o gênero de um poema.

Os recursos alusivos nos versos iniciais também ajudam a inserir o poema na discussão de gênero. À medida que Virgílio relaciona sua *Eneida* aos poemas homéricos, os modelos adotados e seus significados por ele emergem. Como sugere Kennedy (1997, p. 151), ao comentar os versos iniciais da *Eneida*, gênero seria uma alusão em escala massiva, um amplo quadro intertextual<sup>82</sup> que constitui um campo de referência dentro do qual o autor pode dirigir a especificidade de seus textos, e os receptores podem de imediato reconhecer isso.

Os cinco primeiros versos das *Geórgicas* têm muito a sinalizar, principalmente para confirmar algumas das caracterizações do *épos* didático acima citadas:

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram  
uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis  
conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo  
sit pecori, apibus quanta experientia parcis,  
hinc canere incipiam.*

O que faz alegres as **colheitas**, sob qual astro a terra  
reverter, Mecenas, e aos olmeiros as **vinhas** ajuntar  
convém, quais os cuidados dos **bois**, que trato se deve  
dar ao rebanho, quanta habilidade às pequenas **abelhas**,  
daqui começarei a cantar.

<sup>82</sup> Ao que parece, devemos entender a relação entre intertextualidade e gênero em Kennedy como uma manifestação da arquitextualidade, como definido por Gérard Genette em *Introdução ao Arquitexto* (1979, p. 79). De acordo com Samoyault (2008, p. 29), Genette definiu intertextualidade, a princípio, como a presença efetiva de um texto em outro. No entanto, na carreira do teórico francês, o grande divisor de águas foi a obra *Palimpsestes*, de 1982, em que se encontram maturadas algumas noções desenvolvidas em trabalhos anteriores. Por exemplo, em *Introdução ao Arquitexto*, Genette faz uma análise detalhada da relação entre texto, modo de enunciação e gênero literário, componentes formadores da arquitextualidade – como dirá Genette em *Palimpsestes*, a ‘literariedade da literatura’ (1982, p. 7). Ele retorna às respectivas reflexões poéticas de Platão e Aristóteles para mostrar o equívoco histórico de atribuir à tríade genérica – épica, lírica e drama – uma roupagem puramente existencial. Ao final de *Introdução ao Arquitexto*, Genette define o que chama de transtextualidade como qualquer ‘transcendência textual’, ao que parece, uma espécie de generalização das relações textuais, sendo a intertextualidade uma delas. Esta, por sua vez, é definida como ‘presença literal’ de um texto em outro, a citação seria um exemplo explícito. Na obra de 1982, a transtextualidade continua sendo uma ‘transcendência textual’, Genette, contudo, faz dela o objeto da poética. Em relação à intertextualidade, o teórico reafirma a noção de presença literal, mas acrescenta a noção de copresença entre dois textos ou mais; a citação ainda serve de exemplo, porém, outros serão usados conforme seu grau de explicitação, como o plágio e a alusão (1982, p. 8).

Como vimos com S ervio,   tradição pensar em *Os Trabalhos e os Dias* como o modelo grego de Virgílio para a composição do poema em estudo. Como se vê, os jogos alusivos estão presentes no texto virgiliano desde os primeiros versos. Essas alusões, porém, parecem de caráter temático, pois os dois poemas, o hesiódico e o virgiliano, pretendem, à primeira vista, tratar de questões relativas à vida campesina, ou seja, quanto ao conteúdo, podemos perceber nesses cinco primeiros versos (geralmente lidos como o sumário de todo o poema, e cada palavra destacada sintetiza o tema para cada um dos quatro livros) uma possível relação com o poema hesiódico, representante tradicional do épos didático.

A matéria é o campo, e os ensinamentos são para uma boa colheita, para o cultivo de parreiras, para o cuidado com o gado e para a observação quanto à habilidade das abelhas. O preceptor ou mestre é o poeta, expresso pela primeira pessoa no verbo *incipiam*, e o discípulo (ou destinatário) seria primeiramente Mecenas<sup>83</sup>.

O verso, como esperado, é o hexâmetro. À primeira vista, nada para nos admirar. No entanto, o poeta constrói uma sintaxe bastante complexa logo nos versos iniciais. Essa sintaxe parece ser um indicativo da complexidade de todo o poema. Se imaginássemos uma ordem direta, as últimas palavras seriam as primeiras. Essa conjectura pode sugerir uma inversão ou, ousar mos dizer, uma transgressão do tema no poema.

Ao mesmo tempo em que os versos iniciais do poema confirmam todas as caracteriza es do épos didático, somos desafiados pela complexidade de sua ordem. O que isso pode sinalizar? Não parece absurdo pensar que a inversão sint tica possa anunciar uma inversão, conte distica, temática. Nesse sentido, o assunto campesino pode estar aqui para ocultar questões mais profundas, questões relativas à política,   guerra, ao próprio fazer poético e à natureza humana em si.

Ademais, a sintaxe complexa desses versos pode apontar para a maneira como Virgílio, qui , esteja levando os componentes do épos didático aos seus limites e, ao mesmo tempo, prevendo extrapola es do mesmo em versos subsequentes: o mestre, o eu do poeta, está escondido sob um emaranhado de temas relativos ao campo, e, como foi sugerido, a figura do mestre parece denunciar a multiplicidade do projeto virgiliano, criando muitas vozes e perspectivas do preceptor. O destinatário, temos uma ligeira impressão, nem parece estar interessado ou intimamente ligado à questão campesina; o vocativo *Maecenas* está completamente deslocado. Quanto ao discurso, o tema e a estrutura em esboço dos primeiros

---

<sup>83</sup> Outras passagens em que o destinatário se identifica com *Maecenas*: 2.41, 3.41 e 4.2. Em outras passagens, o destinatário se identifica com *Caesar*: 1.25, 1.503, 2.170, 3.16, 3.48, 4.560.

versos – pontuando os argumentos ao longo do texto – parecem apontar para o nível dissertativo do poema, como sugeriu Quintiliano, um nível intermediário. No entanto, a mesma sintaxe complexa parece sugerir bem mais e exigir dos receptores uma atenção especial para uma elevação de seu sentido.

### 2.2.2.2 *Geórgicas* 1.125-59

Ao apresentarmos a proposta de Gale quanto ao gênero épico na Antiguidade clássica, vimos uma interessante observação (2005, p. 102-3) no tocante à inserção ou à filiação de obras ao *épos* didático: além dos aspectos desse *épos* até aqui mencionados, a estudiosa analisa a inclusão de cenas convencionais ou digressões como uma espécie de resposta dos poetas aos seus predecessores, uma espécie de selo para o tipo poético. Cenas de armamento de um herói, de um conselho divino, da chegada e hospedagem de um visitante podem representar cenas típicas dos poemas homéricos, cenas que legitimam um *épos* ao modo homérico, heroico. Uma matéria convencional para o didático pode ser o “Mito das Idades”, o mito hesiódico do declínio de uma idade de ouro, de paz e plenitude, para os horrores da presente idade de ferro (*Os Trabalhos e os Dias*, 106-201). Assim como os poemas homéricos são uma espécie de palco para a apresentação das cenas do *épos* heroico, os hesiódicos o são para as do *épos* didático. Isso parece, mais uma vez, confirmar que Hesíodo foi um tipo de fundador e modelo máximo desse tipo poético. Os subsequentes poetas do *épos* didático teriam selado suas obras com cenas dessa natureza, criando um potencial *sine qua non* desse tipo poético (Arato, *Phaen.* 108-36; Lucrécio, 5.925-1457; Virgílio, *Geor.* 1.125-59; Ovídio, *Ars Am.* 2.467-80; Manílio, 1.25-112). Parece-nos bastante válido mostrar a citação da estudiosa:

Tais cenas digressivas são um importante *locus* para a criação de sentidos, evocando como elas formam a sucessão de obras mais antigas às quais cada poeta didático pode ser visto a responder em sua vez: eu poderia ligeiramente voltar (...) à questão de intertextualidade, sucessão poética e emulação poética e considerar algumas das formas em que o tratamento de temas recorrentes varia de poema a poema.<sup>84</sup>

*Geórgicas* 1.125-59 traz uma cena que patenteia o poema como participante do *épos* didático. A matéria continua sendo o campo; o passo compõe uma estrutura argumentativa

---

<sup>84</sup> Such set-piece digressions are an important locus for the creation of meaning, evoking as they do the succession of earlier works to which each didactic poet can be seen in his turn to respond: I shall return briefly (...) to the issue of intertextuality, poetic succession and poetic rivalry and consider some of the ways in which the handling of recurrent themes varies from poem to poem.

que começa no verso 43, quando termina uma série de invocações (5-42) e a primavera convida para o início dos trabalhos; a linguagem técnica do campo claramente se faz presente, e o destinatário, pela primeira vez no poema, parece ser o “tu” impessoal que aqui corresponde à figura do agricultor, reafirmando a multiplicidade do projeto virgiliano que cria muitas vozes e perspectivas do preceptor.

A cena convencional, que nos remete aos versos 106-201 de *Os Trabalhos e os Dias*, começa situando o receptor numa era de ouro, num reinado saturnino, antes da ascensão de Júpiter, *ante Iuoem*. Uma época em que o alimento era uma dádiva espontânea da natureza, que não exigia nada do homem em troca. Époça na qual era desnecessário demarcar os campos e na qual o interesse de todos era em comum.

*ante Iouem* nulli subigebant arua coloni: 125  
*ne signare quidem aut partiri limite campum  
 fas erat; in medium* quaerebant, ipsaque tellus  
*omnia liberius nullo poscente ferebat.  
 ille malum uirus serpentibus addidit atris  
 praedarique lupos iussit pontumque moueri,* 130  
*mellaque decussit foliis ignemque remouit  
 et passim riuis currentia uina repressit,  
 ut uarias usus* meditando extunderet *artis  
 paulatim, et sulcis frumenti quaereret herbam,  
 ut silicis uenis abstrusum excuderet ignem.* 135  
*tunc alnos primum fluuii sensere cauatas;  
 nauita tum stellis numeros et nomina fecit  
 Pleiadas, Hyadas, claramque Lycaonis Arcton.  
 tum laqueis captare feras et fallere uisco  
 inuentum et magnos canibus circumdare saltus;* 140  
*atque alius latum funda iam uerberat amnem  
 alta petens, pelagoque alius trahit umida lina.  
 tum ferri rigor atque argutae lammina serrae  
 (nam primi cuneis scindebant fissile lignum),  
 tum uariae uenere artes.* 145

**Antes de Júpiter** nenhum camponês manuseava os arados: 125  
 nem marcar ou dividir um campo em seus limites  
 era permitido; buscavam **comum interesse**, e a terra mesma  
 livremente produzia tudo, nada exigindo.  
 Ele acrescentou malévolos venenos às serpentes funestas,  
 ordenou aos lobos rapinar e ao mar se agitar, 130  
 sacudiu o mel das árvores e removeu o fogo  
 e aos poucos reteve os vinhos correntes nos rios,  
 para que o homem criasse **várias artes** meditando **seus usos**  
 paulatinamente, e buscasse a erva do trigo em sulcos,  
 para que forjasse o fogo escondido nas veias dos rochedos. 135  
 Depois disso os rios sentiram os primeiros alnos côncavos;  
 o navegante então deu nomes e números às estrelas  
 Pleiades, Híadas, e a notória Ursa filha de Licáon.  
 então o capturar feras com laços e apanhar com visgo  
 foi inventado e a rodear os grandes bosques com cães; 140  
 e um agora fustiga o largo rio com o tremalho,  
 buscando o profundo, outro puxa aos linhos úmidos do mar  
 então o rigor do ferro e as laminas de serra arguta

com efeito os primeiros cindiram a madeira físsil com cunhas,  
assim varias artes surgiram.

145

O quadro pacífico e generoso da natureza logo se modifica, e o próprio Júpiter cria dificuldades para que o homem, de *per se*, descubra, refletindo sobre os usos ou experiências da vida, suas próprias habilidades. Dessarte, o homem passa a cultivar os campos, a manusear o fogo – mais uma alusão ao poema hesiódico (v. 42-58), fazendo-nos lembrar o mito de Prometeu –, a construir naves e a desbravar os mares com a ajuda dos astros, a aprender táticas de caça e de pesca, e a forjar instrumentos de ferro para controlar outras matérias. A primeira parte da passagem dialoga em tudo com a tradição hesiódica do *épos* didático.

Todo o presente passo ficou muito conhecido por ter sido discutido pela crítica moderna em termos de constituir ou uma visão pessimista ou otimista do poema (cf. JENKYNS, 1993, p. 243-48). Nosso foco, no entanto, está em ver o trecho com uma inserção do poema no *épos* didático.

Os versos 145b-159 continuam a ligação com a tradição hesiódica. O trabalho, *labor*, tomando o contexto como um todo, parece revelar-se para o homem como um benefício – nesse sentido, a visão otimista do poema pode ser mais apropriada – ele motiva o ser humano a superar tudo (*labor omnia uicit*), mesmo em circunstância difíceis (*in duris rebus*):

*labor omnia uicit* 145

*improbus et duris urgens in rebus egestas.*  
*prima Ceres ferro mortalis uertere terram*  
*instituit, cum iam glandes atque arbuta sacrae*  
*deficerent siluae et uictum Dodona negaret.*  
*mox et frumentis labor additus, ut mala culmos* 150  
*esset robigo segnisque horreret in aruis*  
*carduus; intereunt segetes, subit aspera silua*  
*lappaeque tribolique, interque nitentia culta*  
*infelix lolium et steriles dominantur auenae.*  
*quod nisi et adsiduis herbam insectabere rastris* 155  
*et sonitu terrebis auis et ruris opaci*  
*falce premes umbras uotisque uocaueris imbrem,*  
*heu magnum alterius frustra spectabis aceruum*  
*concussaue famem in siluis solabere quercu.*

O **labor ávido** a tudo vence 145

e a **necessidade urgente** em momentos difíceis.  
Ceres primeiro a verter a terra com o ferro aos mortais instituiu, já que as glandes e as árvores da sacra floresta faltassem e Dodona negasse o alimento.  
Logo o labor acrescentou aos grãos, logo que a má ferrugem roesse nos talos e o lento cardo eriçasse nas lavouras; perecem as ceifas, avança a áspera floresta, bardanas e abrolhos, e entre as nitentes lavouras o daninho joio e os estéreis centeios dominam. 150  
A menos que revolvas a erva com enxadas constantes, 155  
te espantes com o som de uma ave, caves com a foice as sombras do campo opaco, e tenhas chamado a chuva com votos,

oh, contemplarás em vão **o grande acervo de outrem,**  
e matarás a fome com os glandes catadas nas florestas.

Os versos finais do passo parecem uma referência, ainda que distante, à descrição das duas lutas de *Os Trabalhos e os Dias* (v. 10-41). A mensagem parece concluir a seguinte ideia: o camponês ávido por trabalho desfrutará de seus resultados. Nesse sentido, o trecho é um convite à emulação, estimula à contenda boa. O contrário pode redundar em sentimento de frustração – esse sentimento seria o oposto da boa contenda – uma vez que outro camponês (*alter*), ávido por trabalho, pode ter seu acervo em abundância.

### **2.2.3 *Geórgicas* e as extrapolações do *épos* didático**

Ao longo do presente capítulo, temos voltado nossa atenção para o fato de o gênero épico ser mais amplo do que pensava a crítica tradicional e de o poema em estudo participar de uma das manifestações desse gênero como um *épos* didático. O poema se insere numa linha sucessiva de autores, ao que parece iniciada por Hesíodo, os quais organizavam suas composições seguindo aspectos e características bem distintas do *épos* heroico, ao modo homérico. As *Geórgicas*, porém, parecem desafiar os limites das classificações poéticas, extrapolar as fronteiras do *épos* didático e caminhar entre uma composição ora didática ora heroica. A clássica complexidade atribuída ao poema – que parece ser anunciada pela sintaxe dos cinco primeiros versos – decerto passa pela questão de como classificar o (sub)gênero poético das *Geórgicas* diante de passagens que parecem exceder os convencionais parâmetros de gênero. Passemos à análise de algumas delas.

#### **2.2.3.1 *Geórgicas* 1.316-34**

Esse passo é fundamental para os propósitos de Virgílio em descrever as tribulações do homem do campo advindas das lutas contra as forças da natureza. O vocabulário da passagem é notoriamente militar. Os símiles militares parecem lançar o receptor para o meio de um campo de batalha. Gale (2000, p. 68) observa que os poemas homéricos já se serviam do recurso metafórico da força dos ventos e das águas como reproduzindo uma batalha (*Il.* 16.765, *Od.* 5.291-6). Acrescentaríamos à percepção da estudiosa que os poemas homéricos, sobretudo a *Iliada*, narravam batalhas entre forças naturais e humanas, como no famoso relato da luta entre Aquiles e o rio Xanto (*Il.* 21.229-83).

Gale (2000, p. 69) considera que a passagem das *Geórgicas* em análise parece estar mais diretamente relacionada ao poema lucreciano *De Rerum Natura*<sup>85</sup>. Na análise da estudiosa, três detalhes são dignos de nota. Em primeiro lugar, em Lucrecio, as violentas forças naturais parecem servir como prova da impersonalidade e indiferença da natureza para com a vida humana. No entanto, diferentemente de Lucrecio, que dá à sua descrição um caráter de realidade física, uma vez que os trovões são “forjados” nas nuvens (6.148..., 278 e 365), Virgílio associa a imagem das batalhas dos ventos à ideia de que os trovões são lançados pelo pai dos deuses, ao invés de uma força impessoal. Em segundo, a tempestade literal antecipa a tempestade da guerra civil do final do livro 1 (v. 463-514), em que as linhas de batalhas romanas concorrem (v. 468) como os ventos do verso 318. Em terceiro lugar, o passo do poema virgiliano é seguido por um conselho (*in primis uenerare deos*), e as orientações para sacrificar a Ceres parecem conter reminiscências de Hesíodo<sup>86</sup>. A visão hesiódica de que o trabalho árduo e a reverência aos deuses são recompensados entra em conflito com a visão lucreciana de que os deuses não se interessam pelos seres humanos. Para Gale (2000, p. 70), os versos 316-34 do livro 1 das *Geórgicas* servem para Virgílio contrastar e problematizar as duas perspectivas. Ainda seguindo Gale, o mantuano parece aceitar as duas ideias, a de que o inocente sofre por causa do culpado e a de que os deuses exigem e respondem à reverência. O poeta nos deixa com um quadro ambíguo da relação entre seres humanos, deuses e mundo natural.

Tentaremos ver a ambiguidade apontada por Gale e a linguagem metafórica em termos de gênero e, junto a outros passos, sugeriremos que as passagens que parecem discutir a relação do poema com a tradição poética anterior podem, além de inserir o poema dentro do gênero épico, servir para discutir os limites do *épos* didático.

Vejam, então, os versos 316-34:

*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  
sublimem expulsam eruerent: ita turbine nigro* 320  
*ferret hiems culmumque leuem stipulasque uolantis.  
saepe etiam immensum caelo uenit agmen aquarum  
et foedam glomerant tempestatem imbris atris  
collectae ex alto nubes; ruit arduus aether*  
*et pluua ingenti sata laeta boumque labores* 325  
*diluit; implentur fossae et caua flumina crescunt  
cum sonitu feruetque fretis spirantibus aequor.  
ipse pater media nimborum in nocte corusca*

<sup>85</sup> *De Rerum Natura*, 1.273-6, 2.118, 4.168-73, 6.97, 6.363; 6.253, 6.255-9.

<sup>86</sup> *Os Trabalhos e os Dias*, 327-37, 465-78, 582-8.

*fulmina **molitur** dextra, quo maxima motu  
terra tremit, fugere ferae et mortalia corda* 330  
*per gentis humilis strauit **pauor**; ille flagranti  
aut Atho aut Rhodopen aut alta Ceraunia **telo**  
deicit; ingeminant Austri et densissimus imber;  
nunc nemora ingenti uento, nunc litora plangunt.*

Eu muitas vezes, logo que induzisse o ceifador aos louros  
campos o agricultor e agora apertasse as cevadas com delgada  
haste, todos os **prélios dos ventos** vi afluir  
os quais arrancam ao largo a graúda ceifa desde as raízes  
profundas aditada para o alto: assim em **negro tufão** 320  
o frio arrasta a leve folhagem e as **palhas voantes**.  
Muitas vezes também o **imenso exército de águas** cai do céu  
e **reúnem** em chuvas tenebrosas uma cruel tempestade  
do alto as nuvens congregadas; o elevado éter derrama  
também chuvas ingentes e dilui as alegres plantações e os labores 325  
dos bois; enchem-se os **fossos** e crescem os rios profundos  
e **borbulha ao som** e aos estrondos agitados a água.  
O próprio pai no meio das nuvens espessas da noite  
os raios **brandidos** com a destra **maneja**, por tal abalo  
treme a grande terra, as feras fugiram e aos corações mortais 330  
o **pavor** se espalhou pelas simples gentes; ele com ardente  
**dardo** ou Ato ou Ródope ou os altos Ceráunios  
arroja; os Austros e a mais densa chuva duplicam-se;  
ora os bosques ora os litorais com vento ingente retumbam.

O vocabulário desse passo é intensamente participante de uma composição heroica. A matéria contempla o campo e suas adversidades, mas a linguagem é bélica. Os símiles nos lançam diante de um conflito natural. Os ventos concorrem como que formando linhas de combate (*uentorum concurrere proelia*), o inverno, como que num alvoreço bélico (*turbine*), arrasta as leves folhagens e as palhas (*stipulasque uolantis – stipulas* não seriam metáforas das setas ou flechas?), as chuvas caem como que formando um grande exército (*immensum agmen aquarum*), e as nuvens se aglomeram (*glomerant*) em cruel tempestade. Os fossos estão cheios (*implentur fossae* seria uma metáfora das trincheiras?), a água dos rios obedecem ao chamado e ao estrondo como que numa convocação militar. O próprio Júpiter brande e maneja seus raios que atingem a terra e geram um pavor no coração humano; ele próprio fustiga a terra com seu dardo (*telo deicit*), e poeta parece reproduzir o som do movimento da lança com a aliteração do ditongo *au* (*aut Atho aut Rhodopen aut alta Ceraunia telo*).

As matérias parecem se confundir. Do que o poeta estaria tratando, do campo de cultivo ou de um campo de batalha? Quiçá seja mais aceitável pensar que as matérias estejam sobrepostas. Decerto, a passagem serve ao argumento do poema como um todo para antecipar os horrores da guerra civil no final do livro 1, o que parece perfeitamente conveniente para um *épos* didático, uma vez que seu propósito pode servir para ensinar os males da guerra e os benefícios da vida pacífica do campo. O que nos surpreende é a profundidade com que o passo se identifica com um *épos* heroico.

### 2.2.3.2 *Geórgicas* 2.458–3.18

Esse passo é importante para a compreensão das *Geórgicas* em particular e para sua inserção no projeto poético virgiliano como um todo. Como observamos no início deste capítulo, a *Buc.* 10.75-6 anuncia uma mudança de postura e a preparação para as *Geórgicas*. E o passo ora em análise anuncia a preparação do poeta para a *Eneida*. Assim, *G.* 2.458-3.18 ganha em relevância por representar o centro do projeto poético de Virgílio, parece olhar para seu passado e prever seu futuro glorioso.

Damien Nelis (2004b, p. 74) traça, de forma tabular, as numerosas conexões desse passo das *Geórgicas* (ele o estende até 3.48) com as *Buc.* 4 e 6, o que nos dá a impressão de que essas duas bucólicas constituem uma espécie de subtexto para o trecho das *Geórgicas* em destaque. Cabe aqui apreciarmos a demonstração do estudioso:

#### **G. 2.458-3.48**

2.477-82 cosmologia  
2.475 *Musae*  
2.476 *percurssus amore*  
2.486 *siluas, inglorius*  
2.538 *aureus Saturnus*  
3.1 *canemus*  
3.2 *pastor*  
3.2 *siluae*  
3.6 *Hylas*  
3.11 *Aonio*  
3.11 *deducere*  
3.11 *Musas*  
3.15 *tenera harundine*  
3.20 *Graecia*  
3.28 *bello*  
3.36 *Cynthius*  
3.41 *haud mollia iussa*  
3.46 *pugnas Caesaris*  
3.48 *origine*

#### **G. 2.458-3.48**

2.460 *fundit tellus*  
2.474 *Iustitia excedens*  
2.475 *Musae*  
2.477-82 cosmologia  
2.486 *siluas, inglorius*  
2.538 *aureus Saturnus*  
3.1 *canemus*  
3.2 *siluae*  
3.6 *Hylas*  
3.9 *tollere, volitare*

#### **Buc. 6**

31-40 cosmologia  
2 *Thalea*  
10 *captus amore*  
1, 2 *dignata, siluas, erubuit*  
41 *Saturnia regna*  
3 *canerem*  
4 *pastorem*  
2 *siluas*  
43, 44 *Hylan, Hyla, Hyla*  
65 *Aonas*  
5, 71 *deductum, deducere*  
2, 8 *Thalea Musam*  
8 *tenui harundine*  
1 *Syracosio*  
7 *bella*  
3 *Cynthius*  
9 *non iniussa*  
3 *reges et proelia*  
72 *origo*

#### **Buc. 4**

39 *feret tellus*  
6 *redit Virgo*  
11 *Musae*  
1 *maiora*  
2 *arbusta humilesque myricae, 3 siluas, siluae*  
6 *Saturnia regna, 9 aurea*  
1 *canamus, 3 canimus*  
3 *siluas, siluae*  
34 *Argo*  
1 *maiora*

3.10 <i>modo uita supersit</i>	53 <i>o mihi tum longae maneat pars ultima uita</i>
3.11 <i>Musas</i>	1 <i>Musae</i>
3.40 <i>siluas</i>	2 <i>arbusta humilesque myricae, 3 siluas, siluae</i>
3.42 <i>altum</i>	1 <i>maiora</i>

Os três poemas de Virgílio estão a todo instante em diálogo. Ora, a *Eneida* 7.44-5 (*maior rerum mihi nascitur ordo, / maius opus moueo*) também nos remete diretamente à famosa passagem da *Buc.* 4 (*paulo maiora canamus...magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*). É sabido que o último verso das *Geórgicas* (4.566: *Tytire, te patulae cecini sub tegmine fagi*) faz referência ao verso de abertura *Buc.* 1 (*Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi*). De modo engenhoso, a última palavra da *Eneida* (12.951: *umbras*) evoca a última palavra da *Buc.* 1 (*umbrae*). Assim, o *maius opus* de *Aen.* 6, ao olhar para a *Buc.* 4, serve para nos apresentar a posição central e giratória de *G.* 2.458–3.18 na tríplice obra virgiliana.

O passo começa em tom hesiódico, exaltando a felicidade advinda da simplicidade do campo em detrimento da pompa e ostentação da vida urbana.

*O fortunatos nimium, sua si bona norint,  
agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis  
fundit humo facilem uictum iustissima tellus. 460  
si non ingentem foribus domus alta superbis  
mane salutantum totis uomit aedibus undam,  
nec uarios inhiant pulchra testudine postis  
inlusasque auro uestis Ephyreiaque aera,  
alba neque Assyrio fucatur lana ueneno, 465  
nec casia liquidi corrumpitur usus oliui;  
at secura quies et nescia fallere uita,  
diues opum uariarum, at latis otia fundis,  
speluncae uiuique lacus, at frigida tempe  
mugitusque boum mollesque sub arbore somni 470  
non absunt; illic saltus ac lustra ferarum  
et patiens operum exiguoque adsueta iuuentus,  
sacra deum sanctique patres; extrema per illos  
Iustitia excedens terris uestigia fecit.*

Ó muito **afortunados agricultores**, se conhecessem suas vantagens! Aos quais, longe das armas discordes, a terra justíssima, ela própria, deita no chão o fácil alimento. 460 Se a alta casa de portas soberbas não vomita logo pela manhã uma chusma ingente de cortesãos por toda a casa, nem cobiçam as variadas pilastras de belo testudo e as vestes bordadas com ouro e os bronzes efíreos<sup>87</sup>, nem branca lã é tingida com veneno assírio<sup>88</sup>, 465 nem o uso do líquido azeite é alterado com a caneleira; mas repouso seguro e vida privada de engano, rica de recursos variados, mas também ócios em campos vastos,

<sup>87</sup> Traduções da *Geórgicas* são nossas. Efíreios, de Éfira, antigo nome de Corinto.

<sup>88</sup> Púrpura

cavernas e vivos lagos, mas frescos vales<sup>89</sup>,  
 mugidos de bois e sons agradáveis sob as árvores 470  
 não faltam; ali há bosques e covis de feras e uma  
 uma juventude que suporta os trabalhos e acostumada com pouco,  
 há cultos aos deuses e pais venerados; entre eles a derradeira  
 Justiça, retirando-se da terra, deixou seus vestígios.

A expressão de abertura dos versos, *O fortunatos*, serve de abertura para o tom elevado do trecho do poema. Na opinião de Sérvio, não há uma mudança abrupta para o louvor da vida rústica, no entanto, admite o comentarista, a passagem se estende a questões maiores. Ele justifica os versos iniciais do trecho como uma espécie de consolação depois da repreensão quanto aos cuidados com as parreiras (2. 397-57). Para o comentarista antigo, *fortunatos nimium* não diz respeito à fortuna já percebida pelos camponeses, mais à grandeza dela; se os camponeses a conhecessem, seriam ainda mais felizes<sup>90</sup>.

Um notável epicurismo se faz perceber de imediato, e a felicidade da vida no campo é contrastada com as preocupações da vida citadina. Esse epicurismo prévio parece preparar o terreno para um argumento mais forte adiante (2.490-4): a temática da felicidade será retomada em versos futuros, agora associada ao conhecimento. É de se admirar a imagem que o poeta começa a construir da Justiça. A passagem nos remete à *Buc. 4.6 (Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna)*, na qual o nascimento de um *puer* preconiza o surgimento de um novo ciclo. Como no poema hesiódico, ambos os passos nos remetem a uma época em que a Justiça incitava a juventude ao trabalho, ao culto aos deuses e à reverência aos antepassados.

*Me uero primum dulces ante omnia Musae,* 475  
*quarum sacra fero ingenti percussus amore,*  
***accipiant caelique uias et sidera monstrent,***  
*defectus solis uarios lunaeque labores;*  
*unde tremor terris, qua ui maria alta tumescant*  
*obicibus ruptis rursusque in se ipsa residant,* 480  
*quid tantum Oceano properent se tingere soles*  
*hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet.*  
*Sin has ne possim naturae accedere partis*  
*frigidus obstiterit circum praecordia sanguis,*  
*rura mihi et rigui placeant in uallibus amnes,* 485  
*flumina amem siluasque inglorius.*

Quanto a mim, primeiro, as agradáveis Musas antes de tudo, 475  
 cujos os objetos de culto conduzo tomado por violento amor,  
**recebam e mostrem as estrelas e os caminhos do céu**  
 os eclipses do sol e os trabalhos variados da lua;  
 donde o tremor de **terras**, por qual força o alto **mar** se intumescça  
 com os óbices fendidos e de novo em si próprio retenha-se, 480  
 por que os sóis invernosos tão logo se apressem em se banhar  
 no Oceano, ou por que a demora se imponha às longas noites.  
 Se, porém, eu não puder alcançar estas partes da natureza

<sup>89</sup> Em latim, *tempe*, referência a um vale da Tessália.

<sup>90</sup> *Comm. in Geor. Virg. Libr. III, 458.*

o [meu] sangue gelado tenha parado no coração,  
os campos e as correntes refrescantes nos vales me aprazam, 485  
e eu modesto ame os rios e as florestas.

Um interessante contraste começa a se estabelecer. *Me uero* parece sugerir uma opinião contrária ao que foi dito antes. Ora, se nos versos anteriores o poeta louva a ‘ignorância’ dos camponeses, nos versos supracitados, esboça, ao que parece, uma sede por conhecimento. Como bem observa Nelis (2004b, p. 76), há um expreso desejo de transcender a simplória divisão entre urbano e rural. A imagem da *Iustitia* subindo aos céus conduz o poeta a elevar seus olhos na esperança de alcançar um discernimento que lhe possibilitará contemplar natureza como um todo. Ele anseia um conhecimento capaz de abarcar céus e terra (*caeli*, 477; *terris*, 479), e também o mar (*maria*, 479), numa visão tripartida do universo. O trecho começa a aumentar sua elevação e seriedade: da felicidade campesina, o poeta parte para uma busca de caráter filosófico. Ele parece construir um movimento ascendente. Nos quatro últimos versos, fica o contentamento com a morte ou com o campo caso o poeta não consiga alcançar (*accedere*) esse saber.

*o ubi campi*

*Spercheosque et uirginibus bacchata Lacaenis*  
*Taygeta! o qui me gelidis conuallibus Haemi*  
*sistat, et ingenti ramorum protegat umbra!*  
***Felix qui potuit rerum cognoscere causas*** 490  
*atque metus omnis et inexorabile fatum*  
*subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari:*  
***fortunatus et ille deos qui nouit agrestis***  
*Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores.*  
*Illum non populi fascas, non purpura regum* 495  
*flexit et infidos agitans discordia fratres,*  
*aut coniurato descendens Dacus ab Histro,*  
*non res Romanae perituraque regna; neque ille*  
*aut doluit miserans inopem aut inuidit habenti.*  
*Quos rami fructus, quos ipsa uolentia rura* 500  
*sponde tulere sua, carpsit, nec ferrea iura*  
*insanumque forum aut populi tabularia uidit.*

Ó onde estão os campos,  
o Espérquio<sup>91</sup> e os Taigetas<sup>92</sup> bacantes com suas virgens  
Helenas! Ó que eu me mantenha nas gélidas planícies do  
Hemo e me abrigue sob uma sombra ingente de ramos!  
Feliz aquele que pôde conhecer as causas das coisas 490  
e tanto todos os medos como o inexorável destino  
e como o estrépito do avaro Aqueronte calcou com os pés:  
feliz também aquele que conheceu os deuses agrestes  
Pã, o velho Silvano, e as ninfas irmãs.  
A ele nem ajuntamentos de gente, nem a púrpura dos reis 495  
dissuadiram e a discórdia que subleva irmãos desleais<sup>93</sup>,

<sup>91</sup> Rio da Tessália.

<sup>92</sup> Cadeias montanhosas que descem da Arcádia na Lacônia. Lá se encontra um templo dedicado a Baco acessível apenas às mulheres. O Hemo é a cadeia montanhosa dos Bálcãs.

ou Dacos<sup>94</sup> descendo do Istro<sup>95</sup> conjurado,  
 nem questões romanas e reinos prestes a perecer; ele nem  
 padecendo privação afligiu-se ou invejou a quem tem.  
 Ele colheu os ramos de fruto, os quais os próprios campos  
 espontaneamente trouxeram, nem as leis implacáveis  
 e a praça insana ou documentos públicos conheceu.

Chegamos ao trecho mais rico de significados. O anterior sugere que o poeta pode ser ou não contemplado com o conhecimento. Depois de evocar paisagens do campo, ele nos apresenta pelo menos duas formas de se alcançar a felicidade. Segue-se, então, o mais famoso passo do livro 3, 490-4. Sêrvio parece ter lido o *felix* do verso 490 e o *fortunatus* do verso 494 em conexão com o *fortunatos* do verso 458<sup>96</sup>. O comentarista mais uma vez reconhece a grandeza da passagem. Tradicionalmente costuma-se ver Lucrecio nesse passo – Sêrvio parece reconhecer a expressão *rerum causas* como uma alusão à filosofia física. Nelis (2004a, p. 1-21) observou que Hesíodo deve ter sido aludido por primeiro. O *felix qui ... cognoscere* (490) sucedido por *fortunatus* (494) lembra os versos finais de *Os Trabalhos e os Dias* (826-8)<sup>97</sup>. Contudo, não deve haver dúvida de que o passo evoca fortemente Lucrecio: *metus* (491)... *subiecit pedibus strepitumque Acherontis* (492) alude ao *De Rerum Natura* 1.78-9 e 3.37-40<sup>98</sup>. Como em 1.316-34, Virgílio parece contrastar e problematizar ideias hesiódicas e lucrecianas. O poeta parece se posicionar no meio de suas duas principais fontes. Emergem, assim, duas formas de atingir a felicidade, uma pelo conhecimento científico, transmitido com o auxílio das Musas (2.475), outra por via dos valores tradicionais romanos e da piedade rústica. Essas duas formas estão bem delimitadas, e, admitindo que ambas sejam válidas, qualquer uma delas parece melhor que a vida de pompa e ostentação da cidade (495-502).

A despeito de seu contentamento diante de um suposto fracasso (483-6), o poeta não parece temer se alçar em seu propósito. As referências a Hesíodo e a Lucrecio reforçam a elevação de sua linguagem e pensamento. Ao que parece, essa elevação preparara o terreno para que o poeta se alce também em seu projeto poético.

<sup>93</sup> Saint-Denis (1968, p. 102) considera que estes são os irmãos criminosos movidos pelo atrativo do lucro (*cf. De Rerum Natura* 3.72) ou os combatentes das guerras civis; podem ser também Tiridates e Frates, aludido no verso 171 do livro 2 das *Geórgicas*.

<sup>94</sup> Vizinhos do Istro.

<sup>95</sup> Danúbio.

<sup>96</sup> *Comm. in Geor. Virg. Libr. III, 490: repetitio est superioris coloris: nam hoc dicit, et rustici felices sunt, et qui tribuunt operam philosophiae.*

<sup>97</sup> τάων εὐδαίμων τὲ καὶ ὄλβιος ὅς τάδε πάντα | εἰδῶς ἐργάζεται ἀνάιτιος ἀθανάτοισιν, | ὄρνιθας κρίνων καὶ ὑπερβασίας ἀλειίνων – Dentre os *felizes*, *afortunado* também o *que* trabalha, / sem culpa, *conhecendo* todas estas coisas aos imortais, / os presságios julgando e evitando a transgressão. (Trad. nossa).

<sup>98</sup> “E, assim, a religião é por sua vez derrubada e *calcada aos pés*, e a nós a vitória nos eleva até os céus” (1.78-9) “... derrubando *aquele medo do Aqueronte* que perturba desde os fundamentos, intimamente, a vida humana, tudo penetra da cor da morte e não deixa prazer algum límpido e puro” (3.37-40). Trad. de Agostinho da Silva (LUCRÉCIO. *Da natureza*, 1980).

O livro 3 de imediato oferece uma nítida mudança de foco para questões melhores, mais elevadas, o receptor parece estar diante de uma mudança de um *épos* didático para um heroico. Virgílio sugere que as *Geórgicas* possam lhe oferecer um caminho para transcender as dicotomias e ambiguidades deixadas nos versos finais do livro 2<sup>99</sup>. Assim fazendo, os limites da poesia do campo, de um possível *épos* bucólico e *épos* didático, começam a emergir com mais evidência, o poeta se prepara para a composição de um poema “superior”:

*Te quoque, magna Pales, et te memorande canemus  
 pastor ab Amphryso, uos, siluae amnesque Lycaei.  
 cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes,  
 omnia iam uulgata: quis aut Eurysthea durum  
 aut inlaudati nescit Busiridis aras? 5  
 cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos  
 Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno,  
 acer equis? temptanda uia est, qua me quoque possim  
 tollere humo uictorque uirum uolitare per ora.  
 primus ego in patriam mecum, modo uita supersit, 10  
 Aonio rediens deducam uertice Musas;  
 primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,  
 et uiridi in campo templum de marmore ponam  
 propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat  
 Mincius et tenera praetexit harundine ripas. 15  
 in medio mihi Caesar erit templumque tenebit:  
 illi uictor ego et Tyrus conspectus in ostro  
 centum quadriugos agitabo ad flumina currus.*

A ti também, grande Pales<sup>100</sup>, e a ti cantaremos memorável  
 pastor<sup>101</sup> desde o Anfriso<sup>102</sup>, a vós, florestas e rios do Liceu<sup>103</sup>.  
 Todas as outras coisas, as que mantêm as mentes distraídas pela poesia,

<sup>99</sup> Oferecemos uma tradução dos versos finais do livro 2 (503-42): Outros buscam com os remos mares incertos, e lançam-se / à espada, invadem os palácios e as portas de reis; / Este pôs a cidade em destruição e os desditosos penates, / para beber em taça e dormir em leito de púrpura; / Outro acumula recursos e debruça-se sob ouro escondido; / este queda-se atônito na tribuna, pois o repetido aplauso do / povo e dos líderes entre os espectadores lhe tomou plasmado / banhados com o sangue de irmãos comprazem-se, / transformam em exílio as casas e as agradáveis moradas / e querem uma pátria que repouse sob outro sol. / O agricultor abriu a terra com um arado curvo: / este trabalho da colheita, de um lado sustenta a pátria e os / pequenos netos, de outro os rebanhos de bois e novilhos úteis. / Nem (há) descanso, sem que ou a colheita abunde de frutos / ou de ninhada de animais ou de molho de colmos de Ceres, / e acumulem os sulcos de ceifa e exceda os depósitos. / Veio o inferno: a azeitona Sicíonia é esmagada pelas mós, / voltam os porcos gordos de glande, dão árvores à floresta; / e o outono dá vários frutos, e ao alto a doce / vindima seca em rochas quentes. / Enquanto que agradáveis filhos lançam-se ao seu pescoço, / a casa piedosa serve o pudor, as vacas deixam cair / as mamas de leite, e gordas na fértil relva / entre se debatem contra os chifres adversos do bode. / Ele próprio celebra os dias festivos e estendido pela relva, / onde há o fogo no centro e os companheiros ornem as taças, / evoca a ti, Leneu, libando e com os mestres de rebanho / propõe um concurso de velozes dardos num olmeiro, / e despem os corpos robustos na luta agreste. / Outrora os antigos sabinos cultivaram esta vida, / Remo e seu irmão; assim a Etrúria cresceu forte / assim também a belíssima Roma se fez destas coisas, / e ela só rodeou para si as sete colinas com um muro. / Antes ainda do trono do rei Díteu e antes de uma / ímpia raça ter se banquetado com novilhos imolados, / o áureo Saturno governava essa vida na terra; / nem ainda também ouviram as trombetas ser sopradas, nem ainda / crepitar sobre as duras bigornas as espadas colocadas. / Mas nós terminamos uma imensa superfície de espaços / e já é tempo de de disjuntar os pescoços fumegantes dos cavalos.

<sup>100</sup> Divindade protetora dos rebanhos.

<sup>101</sup> Apolo, aqui como deus dos pastores.

<sup>102</sup> Rio da Tessália.

<sup>103</sup> Monte da Arcádia.

foram agora publicadas: quem desconheceu o cruel Euristeu<sup>104</sup>  
ou os altares do nefando Busíris<sup>105</sup>? 5  
A quem Hílas não é conhecido, um menino, Delos Latônia,  
Hipodâmia<sup>106</sup> e o insigne Pélops de ombro guarnecido de marfim,  
impetuoso com os cavalos? Um caminho deve ser tentado, no qual também  
eu possa me alçar da terra e, **vencedor, voar pelas bocas dos homens.**  
Eu, primeiro, à pátria, se me restar vida, retornando do 10  
monte Aonio<sup>107</sup>, trarei comigo as Musas;  
eu, primeiro, Mântua, a ti entregarei palmas idumeias,  
e em campo verde colocarei um templo feito de mármore  
perto da água, onde o Míncio<sup>108</sup> ingente erra por vagarosos  
desvios e borda as margens com tenra cana. 15  
No centro eu colocarei César, e ele possuirá o templo:  
para ele eu, vencedor e notável em púrpura fenícia,  
agitarei cem quadrigas junto aos rios.

A passagem é surpreendente em muitos aspectos. A invocação aos deuses do campo, nos dois primeiros versos imediatamente dá lugar a uma sequência de fatos míticos, homéricos, os quais elevam o poema a um patamar maior. Uma ambição fica manifesta: um novo caminho deve ser tentado. A estética alexandrina, sobretudo a de Calímaco, pode ser sentida aqui (cf. fr. 1.25-8 Pf.). Esse caminho ainda não trilhado deve ser de caráter épico ao modo homérico, é o que ele vem anunciando. Então, o poeta alude claramente ao famoso epitáfio de Ênio no v. 9, *uirum uolitare per ora*. Outra alusão se faz ao *De Rerum Natura*, 1.117-119; nesses versos, Lucrécio exalta a primazia de Ênio ao ter trazido do Hélicon uma coroa de folhagem perene:

*Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno  
detulit ex Helicone perenni fronde coronam  
per gentis Italas hominum quae clara clueret;*

Como disse o nosso Ênio, **que foi o primeiro** a trazer do ameno Hélicon uma coroa de perene folhagem, cuja glória se espalharia entre as gentes de Itália.

Como se percebe, na passagem de Lucrécio, Ênio está presente por toda parte – é tradição pensar que o termo *perenni* literalmente evoca o nome do poeta; o v. 119 termina com uma alusão ao proêmio dos *Annales*<sup>109</sup>.

<sup>104</sup> Rei de Argos que impôs os doze trabalhos a Hércules.

<sup>105</sup> Rei do Egito que imolava estrangeiros a Júpiter. Quando estava preste a imolar Hércules, que estava de passagem pelo Egito, foi surpreendido pela força do herói. Hércules se desfez dos laços do altar e matou Busíris.

<sup>106</sup> Filha do rei de Pisa, Enômao. A jovem era de uma beleza ímpar, mas seu pai temia o assédio dos pretendentes. Segundo um oráculo, o rei seria assassinado pelo genro. Outras versões do mito afirmam que Enômao amava a própria filha. O fato é que o rei impôs uma condição aos pretendentes: quem conseguisse vencer o rei numa corrida de carros teria a mão da princesa. A questão era que os pretendentes deveriam correr com Hipodâmia ao seu lado. A preocupação e a distração com a princesa causavam a derrota dos desafiantes, o que representava a decapitação deles. Pélops, rápido e astuto cocheiro, desafia Enômao. Hipodâmia se apaixona por Pélops. Ambos conseguem corromper o cocheiro do rei, que cerrou os eixos do carro real.

<sup>107</sup> Do Hélicon.

<sup>108</sup> Rio da Gália Cisalpina, próximo a Mântua.

Virgílio parece ter em mente esses dois textos, de Ênio e Lucrécio. Em seguida, constrói um jogo alusivo para se alçar como o primeiro poeta – observemos que Lucrécio usa o termo *primus* no quinto pé do hexâmetro, Virgílio engenhosamente o põe por duas vezes (v. 10 e 12) no primeiro pé do hexâmetro, reforçando sua primazia com o pronome *ego* (v. 10), que se opõe ao relativo *qui*, em Lucrécio – a apresentar aos romanos uma épica de fundo histórico, sob o mito de Eneias subjaz a história de Roma, mas com uma coloração iliádica.

Virgílio filia-se à tradição épica homérica. Vejamos ainda que, em Lucrécio, Ênio trouxe uma perene coroa de folhagens, no poema virgiliano, o poeta desce do monte Aônio acompanhado pelas próprias musas. Ênio não perdeu seu valor, continua grande; foi o primeiro a cantar um poema épico de caráter histórico, cujos heróis eram os romanos de sua época; eles não participaram de uma guerra homérica, mas lutaram contra Cartago durante as guerras púnicas. Ao aludir a Ênio, Virgílio reconhece sua importância e grandeza. Mas, por uma via ainda não trilhada, *temptanda uia est* – isto é, a *Eneida* –, o mantuano se alçará como *primus*, como *uictor* (v. 9).

Seria possível ler o *temptanda uia* como o futuro épico e o tema da segunda metade do poema? *G.* 2.458-3.18 nos apresentam as tensões e ambiguidades entre o projeto corrente e o poema futuro. Decerto, entre o projeto aqui apresentado e a execução do mesmo, Virgílio deve ter efetuado algumas transformações. No entanto, parece improvável que as diferenças entre as *Geórgicas* e a *Eneida* possam ser atribuídas a uma mudança de mentalidade sobre o tipo de poema que Virgílio pretende escrever. Em vez disso, os pontos de contato entre *Eneida* e *G.* 3.1-18 são significativos, e, ao sondá-los, podemos adquirir mais lucidez dentro das ideias do próprio Virgílio sobre a relação entre o *épos* didático das *Geórgicas* e o *épos* heroico da *Eneida*, bem como o lugar de ambos os poemas dentro da tradição épica hexamétrica.

### 2.2.3.3 *Geórgicas* 4.315-558

Ao longo das passagens comentadas, pudemos perceber que as *Geórgicas* são de uma grandeza incomum. Desde os primeiros versos, o poema parece ter sido composto para desafiar seus receptores quanto a diversas questões, seu tema, sua natureza, seu objetivo, seu gênero. Que tipo de poema são as *Geórgicas*? Essa pergunta, decerto, tem incomodado a crítica antiga e moderna.

---

<sup>109</sup> (Fr. 1) *Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olympum* / (Fr. 2) *...latos / per populos terrasque poemata nostra cluebunt*. (MORENO, M. S., 1999).

Se em muitos passos as *Geórgicas* se ligam à tradição do *épos* didático, quer pelo metro, quer por aspectos estruturais (mestre e destinatário), quer pela matéria (incluindo o uso de cenas convencionais típicas dessa tradição, como em 1.125-59), em outros o poema parece ir além desse *épos* e caminhar por trilhas da poesia heroica. Se em 1.316-34 o poema parece usar a liguagem campesina como metáfora da militar e se em 2.458-3.18 o poema parece mais que anunciar uma composição heroica, em 4.315-558 (episódio de Aristeu e as abelhas), temos, por certo, uma manifestação mais concreta de que as *Geórgicas* excedem uma composição do *épos* didático. Temos a impressão de que o episódio nos tira de um *épos* didático e nos conduz a uma narrativa mitológica. É bastante provável que a construção desse episódio não encontre paralelo algum na tradição desse *épos* (PERKELL, 1978, p. 211).

A passagem tem uma grande importância para a compreensão da obra como um todo. Otis (1964, p. 144-214) enfatizou o episódio de Aristeu nos termos da relação de similaridade ou congruência entre os livros. Segundo ele, os livros 1 e 2 têm o mesmo arranjo estrutural e temático, tratam da relação do ser humano com a terra e o mundo das plantas; assim com os livros 3 e 4, que tratam da relação do ser humano com os animais. Há também uma correspondência entre os livros 1 e 3 (ambos começam como longas invocações e terminam com longas digressões) e os livros 2 e 4 (esses começam com breves invocações e terminam com breves passagens de conclusões). Dessarte, o final do livro 4, segundo Otis, transforma-se em uma seção na qual todas as similaridades convergem. No entanto, a importância do episódio de Aristeu parece ocorrer por conta de sua estrutura narrativa.

Ao longo da caracterização do *épos* didático, vimos que o emprego da narrativa nessa forma poética é menor quanto à sua extensão. Desde seu modelo máximo, Hesíodo, os poetas desse *épos* pareciam ter consciência de que a narrativa estava subordinada ao caráter argumentativo e sucinto do discurso; assim, Hesíodo se serve de fábulas e mitos como recursos argumentativos – em *Os Trabalhos e os Dias*, por exemplo, podemos verificar uma cadeia de curtos relatos paralelos que se unem em um todo lógico para demonstrar o valor do trabalho e da Justiça: o relato das duas lutas (v. 11-41), o mito de Prometeu e Pandora (v. 42-105), o mito das idades (v. 106-201) e a fábula do gavião e do rouxinol (v. 202-12).

G. 4.315-558 é um exemplo notório de digressão, um relato dentro de outro<sup>110</sup>. A sequência descritiva das habilidades das abelhas (de como delas tirar o mel, de sua proteção contra pestes e do ressurgimento de novas abelhas) quebra-se para a inserção do episódio de

---

<sup>110</sup> Outras passagens podem ser entendidas como digressivas: 1.118-59, 1.463-514, 2.136-76, 2.315-45, 2.458-540, 3.209-83, 3.470-566, 4.116-48 (cf. Otis, 1964, p. 149-151).

Aristeu. Esse episódio emoldura o mito de Orfeu: o poeta parece criar uma narrativa plena de interdependências e conexões (BATSTONE, 1997, p. 127-8).

O passo está envolto em muita complexidade. Sérvio nos relata (*ad ecl.* 10.1) que a segunda metade do quarto livro das *Geórgicas* foi dedicada ao poeta Galo e sofreu uma mudança depois da morte desse poeta:

*Hic primo in amicitia Augusti Caesaris fuit. Postea cum uenisset in suspicionem, quod contra eum coniuraret, occisus est. Fuit autem amicus Vergilii, adeo ut quartus Georgicorum a medio usque ad finem eius laudes teneret, quas postea iubente Augusto in Aristaei fabulam commutauit.*

Primeiro [Galo] gozou da amizade de César Augusto. Depois, quando caiu em suspeita de que contra ele conjurasse, foi morto. Também foi amigo de Virgílio, por isso o **quarto** livro das *Geórgicas*, **do meio para o fim**, compreenderia os seus louvores, os quais em seguida por ordem de Augusto, ele [Virgílio] **substituiu pelo mito de Aristeu**.

Comentando o verso de abertura do livro 4 das *Geórgicas* (*ad geor.* 4.1), Sérvio reforça seu comentário à *Buc.* 10: *Sane sciendum, ut supra diximus, ultimam partem huius libri esse mutatam. Nam laudes Galli habuit locus ille, qui nunc Orphei continet fabulam, quae inserta est, postquam irato Augusto Gallus occisus est.* (“É sabido, como dissemos acima, que **a última parte deste livro foi mudada**. Pois **os louvores a Galo tinha aquele passo, que agora contém o mito de Orfeu**, que foi inserido depois que Galo morreu devido à ira de Augusto.”). O testemunho de Sérvio lança o quarto livro das *Geórgicas* no contexto político romano. Tendo Galo morrido em 27 ou 26 a. C., o fato lançaria o episódio de Aristeu pelo menos para 26-25 a.C. Otis (1964, p. 408-13) considera que essa investigação é importante por dela depender a questão de o episódio *Aristeu-Orfeu* ter sido escrito antes ou depois da composição da *Eneida*, possivelmente durante a composição dos livros primeiro e segundo. A questão faz a composição dos versos 315-558 ser paralela à de uma épica heroica, a *Eneida*. O fato pode também sugerir que os versos em análise representem uma quebra na sequência com os outros livros. É difícil chegar a uma conclusão satisfatória. É questão nossa pensarmos os possíveis efeitos que o poeta quis dar com esses versos.

A construção desses versos corresponde a uma forma poética bastante apreciada pelos alexandrinos, um *epyllion*, *grosso modo*, uma pequena épica. Fantuzzi e Hunter (2004, p. 191-6) caracterizaram o *epyllion* alexandrino por três critérios fundamentais: por sua escala ou extensão, são composições sucintas; por sua forma poética, são composições que exploram os limites da narrativa; e por seu metro, como esperado, o hexâmetro. Como vimos no capítulo 1, o poema que parece melhor exemplificar essa forma de expressão de uma poesia de natureza épica é *Europa*, de Mosco (c. 180-144 a.C.). Entre os poetas latinos, Catulo

ganhou proeminência com seu famoso poema 64 ao seguir de perto a estética alexandrina: ele lapidou uma pequena epopeia, preferindo a concisão, trilhando novas veredas e misturando formas e gêneros, parece compor um epitalâmio nos moldes de um poema épico. Dessarte, o *epyllion* pode ser entendido como uma epopeia abreviada e concisa (em geral entre cem e trezentos versos), caracterizada pela narrativa mítica seletiva que comprime o óbvio e o tradicional e se detém em pequenos ou novos detalhes de diferentes naturezas.

Nesse sentido, o passo pode servir a diversos propósitos. A relação entre as abelhas, Aristeu e Orfeu se insere no contexto de como o apicultor deve adquirir um novo enxame, no entanto, a narrativa pode girar em torno de diferentes núcleos: a ênfase pode recair sobre o aspecto milagroso da *bougonia*, o ressurgimento de novas abelhas a partir de corpo de um animal; pode recair sobre os contrastes das figuras míticas aqui citadas, Aristeu e Orfeu; pode recair sobre o que houve de comum entre eles, a perda de algo valioso, amado, as abelhas ou a esposa; pode recair sobre o respeito e a reverência exigidos aos deuses, quando de um sacrifício, e sobre a observância de preceitos naturais e morais. O poema termina, como disse Batstone (1997, p. 128), com uma “espécie de labirinto do pensamento, um ajuntamento de discrepâncias e harmonias”.

O passo é bastante extenso e o analisaremos em um texto futuro. Todavia, faz-se mister ressaltar seu valor para nossos propósitos. Se Farrell (1991) acertou em sua tentativa de ver as *Geórgicas* em termos de uma elevação dos recursos alusivos, parece possível afirmar que tal elevação encontra seu ápice no episódio de Aristeu e as abelhas. Os anúncios mais velados sentidos numa linguagem metafórica e nas alusões a poetas da tradição do *épos* heroico dão lugar a uma manifestação mais concreta em que Virgílio construiu sua ascensão a um canto heroico. As estruturas narrativas curtas que ensejam fortalecer um modo discursivo mais argumentativo dão lugar a uma narrativa mais extensa. A linguagem prosaica, técnica e que pretende ser clara e efetiva dá lugar a um “labirinto do pensamento”.

Quando, de fato, começa ou termina a linguagem campesina do poema? Quando começa ou termina os louvores aos feitos militares de César? Quais os limites dos diferentes empregos da narrativa? Quando o poema é um *épos* didático ou heroico?

A essas perguntas qualquer resposta é desnecessária. O que o poeta parece fazer é traçar as veredas entre os conhecimentos tocados ao longo do poema, conhecimentos que vão desde a linguagem técnica do campo, passam por seu conteúdo filosófico, e chegam a uma discussão sobre poesia, discutindo formas e manifestações da poesia hexamétrica, aludindo ora a modelos do *épos* didático, ora a do *épos* heroico, extrapolando com genialidade as

convenções literárias, filiando-se à erudita estética alexandrina e se elevando em tom e modo para um *épos* heroico.

## 2.3 Conclusão do Capítulo

As *Geórgicas* parecem tratar de um tema mais profundo que as lições sobre a vida no campo. Há uma camada de teor campesino, como vimos na apresentação de cada livro. No entanto, à medida que fomos comentando, tivemos a sensação de que a obra nos reserva inúmeras surpresas e se mostra bastante complexa.

Os estudos modernos discutem o quanto a leitura dos poetas augustanos dentro de carreiras poéticas pode ser produtiva, o quanto é significativo perceber as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* num constante diálogo, em que os poemas preveem um ao outro, se ligam por palavras, expressões e alusões num incessante ir e vir. A obra tripartida de Virgílio é o mais puro exemplo de metapoesia. O mantuano tinha a *Eneida* em mente já nos primeiros versos das *Bucólicas*? Se isso realmente aconteceu, não seria razoável pensar que o poeta teria montado um projeto poético no qual ele pretendia se elevar em diferentes formas da poesia vertida em hexâmetros?

No capítulo primeiro, vimos que os antigos pareciam entender o critério métrico como principal recurso para classificar gênero. Quando nos deparamos com isso, perguntamo-nos se os antigos distinguiam “poesia épica” de “poesia didática”. Quintiliano parece elencar Homero e Hesíodo como poetas épicos, assim como Lucrécio e Virgílio. Há diferenças entre os poemas homéricos e os hesiódicos. Isso nos fez pensar na poesia hexamétrica como formas de *épos*. Respeitando o metro e seu ritmo mais cadenciado, qualquer poesia em hexâmetro poderia ser classificada como um *épos*. Aquela poesia vertida em hexâmetros, com os aspectos estruturais do mestre-discípulo e de uma extensão menor do que a dos poemas homéricos, com um modo discursivo argumentativo, uma linguagem (teoricamente) mais clara e o ensino de uma matéria pode ser chamada de *épos* didático.

Podemos dizer que as *Geórgicas* filiam-se a esse tipo de *épos*. Nos passos analisados (1.1-5; 1.125-59), verificamos que essa classificação é perfeitamente possível. No entanto, o poema parece exceder as caracterizações citadas; outros passos (1.316-34; 2.458-3.18; 4.315-558) parecem apontar a possibilidade de o poeta ter jogado com os limites do *épos* didático, chegando, em muitos aspectos, a caminhar por um *épos* heroico.

É muito difícil fechar a questão. No entanto, em se tratando de um poeta de tamanha verve, não seria absurdo sugerir que Virgílio traçou um caminho de elevação na poesia hexamétrica. O subtexto das *Buc.* 4 e 6 e a indicação de um poema futuro mais grandioso, a *Eneida*, em *G.* 2.458-3.18, nos permitem pensar que o poeta estava ascendendo em um único gênero poético. Se nem Horácio nem Quintiliano classificaram os poemas de natureza bucólica e de natureza didática como gêneros de *per se*, parece razoável entendermos que Virgílio também não viu tal classificação de gênero. O que parece é que, tomando apenas o testemunho do mantuano, os poemas as *Bucólicas* e as *Geórgicas* se configurariam como braços, ou subgêneros, de um único tipo poético.

## CONSIDERAÇÃO FINAL

Os gregos antigos esboçaram as primeiras reflexões sobre poesia, suas categorias, suas formas e, por extensão, seus gêneros. Pensar em reflexão poética entre os antigos nos fez voltar a Platão e Aristóteles. Ambos os filósofos contribuíram para a concepção ocidental de gênero literário. Vimos que as reflexões de Platão e a de Aristóteles foram inaugurais, e não poderíamos esperar delas formulações precisas e sistemáticas. Pareceu-nos possível, no entanto, extrair algumas contribuições desses autores. Platão discutiu poesia quanto à elocução ou estilo (*léxis*); nesse sentido, *léxis* estava relacionada à forma ou maneira de usar as palavras, conforme o modo de enunciação. Uma concepção de gênero pareceu subjazer às formas da *léxis*: poesia épica é feita pelo misto de imitação e narração; um drama, por pura imitação; e o ditirambo, por narração simples. Para Aristóteles, toda forma de poesia foi considerada imitação, e todo tipo de poesia se determinou pelos critérios de meio, objeto e modo. As formas da *léxis* sugeridas por Platão, em Aristóteles, ao que tudo indica, foram inseridas no critério do modo, por narração ou por representação. Para o estagirita, os gêneros formar-se-iam pela combinação desses critérios. Eis, resumidamente, os termos embrionários de uma teorização genérica na Antiguidade clássica.

Sentimos o quanto a fertilidade do alexandrinismo foi incontestável, ainda que não possa ser inteiramente comprovada por falta de mais textos e testemunhos. Calímaco e outros poetas congregaram os valores de criatividade poética e erudição filológico-literária. As discussões sobre poesia, em vários níveis, foram de caráter metapoético. A metapoesia pareceu ter sido um campo produtivo para discutir questões de gênero. Os temas novos permitiram que os poetas alexandrinos, com engenho, misturassem formas, temas e modos num verdadeiro emaranhado poético, explorando ao máximo os limites dos gêneros. Os modelos foram evocados para indicar a filiação literária dos poetas, e, de certa forma, apontaram para os gêneros usados. A proeminência dos poemas curtos conferiu à poesia alexandrina uma estética rebuscada, cada poema pareceu ter sido forjado pelo esforço do conhecimento e da leitura exaustiva. Os catálogos refletiram o grau de formalização dos alexandrinos quanto aos gêneros. Autores, leitores e obras, o sistema literário estava completo. Vimos que o trabalho de Calímaco pareceu refletir isso, foi o trabalho de um erudito de vasta leitura.

A divisão tríplice da poesia de Neoptólemo demonstrou a amplitude dos tratamentos dos alexandrinos. Por mais que não tenha sido uma contribuição direta para a teoria dos gêneros, serviu para mostrar que a noção de gênero se estabeleceu na unidade e na harmonia

das partes ou espécies da poesia. Filodemo, ainda que não seja alexandrino, participou da discussão e preparou o terreno para a teorização de Horácio.

As considerações de Horácio e Quintiliano revelaram o quanto o alexandrinismo foi influente. Ambos esboçaram listas poéticas de autores canônicos e de gêneros; a de Quintiliano foi uma demonstração clara de que, em seu tempo, a formalização e a caracterização da poesia e dos gêneros estavam plenamente desenvolvidas. Os antigos critérios aristotélicos puderam ser percebidos em ambos, e em ambos foram aprimorados pelo legado alexandrino dos modelos poéticos. Ademais, Quintiliano revelou os limites dentro dos próprios gêneros e entre os gêneros, o assunto já se mostrava complexo de diversas formas e maneiras. As contribuições latinas já se mostravam bem formalizadas e estruturadas... ao menos para os antigos.

As ideias modernas quanto aos gêneros na Antiguidade, especialmente quanto ao gênero épico, revelaram duas grandes correntes: uma – representada aqui sobretudo por Katarina Volk e Stephen Harrison – se mantém ligada à tradição, entendendo que “gênero épico” e “didático” constituem gêneros literários distintos; outra – representada aqui por Monica Gale – entende que a “poesia didática” não dista da “poesia épica” o suficiente para se caracterizar como gênero literário distinto, antes aquela parece ser uma subcategoria desta, um subgênero.

A proposta de Gale nos parece mais interessante. As *Geórgicas* ganharam mais significados à medida que foram lidas como participante da poesia épica. Com base no aspecto métrico, que pareceu muito importante para os antigos, foi-nos necessária a demonstração de um posicionamento segundo o qual a poesia vertida em hexâmetro podia ser entendida pelo conceito de *épos*. A variação quanto a aspectos de forma, estrutura e conteúdo pôde ajudar a distinguir diferentes manifestações de *épos*, por exemplo, o heroico e o didático.

A tradição não errou ao tratar as *Geórgicas* como um *épos* didático. Nos passos estudados (1.1-5; 1.125-59), verificamos que essa classificação foi plausível. O mantuano parecia ter consciência disso. No entanto, tivemos a sensação de que o poema tratava de questões mais profundas do que as lições sobre a vida no campo. Percebemos uma camada de teor campesino, quiçá a primeira e mais fina de muitas. Vimos, por meio da análise de dois passos, como o poema se filia ao *épos* didático. No entanto, no curso de nosso comentário, percebemos que a obra reserva inúmeras surpresas e se mostra bastante complexa. Analisamos passagens (1.316-34; 2.458-3.18; 4.315-558) que parecem apontar para a possibilidade de o poeta ter jogado com os limites do *épos* didático, chegando, em muitos aspectos, a progredir para um *épos* heroico.

Ao longo do texto, citamos os estudos modernos que discutem a leitura dos poetas augustanos dentro de carreiras poéticas. Nesse sentido, esses estudos corroboram nossa análise, uma vez que as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* parecem participar de um constante diálogo.

A questão se mostra muito complexa. No entanto, nossa conclusão é que Virgílio pareceu ter traçado um caminho de elevação na poesia hexamétrica. As *Buc* 4 e 6 e a indicação de um poema futuro mais grandioso, a *Eneida*, em *G.* 2.458-3.18, nos permitem pensar que o poeta está ascendendo em um único gênero poético. Se nem Horácio nem Quintiliano classificaram os poemas de natureza bucólica e de natureza didática como gêneros de *per se*, parece razoável entendermos que Virgílio também não via nesse caso uma distinção de gênero. O trabalho assim adquiriu contornos mais amplos, uma vez que ele pode ser aplicado a outros poemas, gregos ou latinos, que se filiam ao *épos* didático. Tomando apenas o testemunho do mantuano, podemos dizer que as *Geórgicas*, na esteira de Gale, se configuram como um braço, ou subgênero, de um único tipo poético, da épica, ou, noutras palavras, se configurariam uma forma de *épos*, o didático. Podemos dizer também que o poeta versejou os limites desse *épos*, conferindo ao seu poema uma elevação heroica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Referências de edições e traduções de autores antigos

ARISTÓFANES. **As Rãs**. Tradução de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural (Os pensadores: Aristóteles, vol. 2), 1991.

ARISTOTLE. **Poetics**. Edited and translated by Stephen Halliwell. Harvard: Loeb Classical Library, 2005.

CALLIMACHUS. **Aetia, Iambi, Hecale and other fragments**. Edited and translated by C. A. Trypanis. Harvard: Loeb Classical Library, 2004.

CALLIMAQUE. **Hymnes, Épigrammes, Les Origines, Hécélé, Iambes, Poèmes Lyriques**. Texte Établi et traduit par Émile Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

CATO; VARRO. **On Agriculture**. Translated by William Davis Hooper. Harvard: Loeb Classical Library, 2006.

HAVTHAL, F. **Acronis et Porphyriionis Commentarii in Q. Horatium Flaccum**. Vol. I. Berloni, 1864.

HERÁCLITO. **Alegorias de Homero**. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

HÉSIODE. **Théogonie, Les travaux, Le bouclier**. Texte établi et traduit par Paul MAZON. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias (primeira parte): tradução, introdução e comentários**. Tradução Mary C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Teogonia, a origem dos deuses**. Tradução J. A. A. Torrano. São Paulo: Massao Ono-Roswita Kempf Editores, 1981.

\_\_\_\_\_. O escudo de Heracles. Tradução de J. A. A. Torrano. **Hypnos** 6, p. 185 – 221, 2000.

HOMÈRE. **Hymnes**. Texte établi et traduit par Jean Umbert. Paris: Les Belles Lettres 1959.

\_\_\_\_\_. **Iliade**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1937, tome I (chants I – VI); 1972, tome II (chants VII – XII); 1974, tome III (chants XIII – XVIII); 1963, tome IV (chants XIX – XXIV).

\_\_\_\_\_. **L'Odyssee**. Texte établi et traduit par Victor Bérard. Paris: Les Belles Lettres, 1972, tome I (chants I – VII); 1974, tome II (chants VIII – XV); 1967, tome III (chants XVI – XXIV).

HOMERO. **Iliada**. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

\_\_\_\_\_. **Odisséia**. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HORACE. **Satire, Epistules and Ars Poetica**. Translated by H. Rushton Fairclough. Harvard: Loeb Classical Library, 1978.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, tradução e comentários de Rosado Fernandes. Lisboa, Clássicos Inquérito, 1984.

LUCRÉCIO. **Da natureza**. In: Coleção os Pensadores. Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio. Trad. de Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MEYER, G. **Pomponii Porphyrii Commentarii in Q. Horatium Flaccum**. Lipsiae: Teubneri, 1874.

MORENO, M. S. (Ed.) **Quintus Ennio. Fragmentos**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.

ORAZIO. **Arte Poetica**. Introduzione e commento di Augusto Rostagni. Torino: Loescher Editore, 1986.

PAGE, T. E. **P. Vergili Maronis Georgicon, Liber IV**. Edited with notes and vocabulary for use of School. London, 1909.

PLATÃO. **A República**. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

PLATO. **Ion or: on the Iliad**. Edited with introduction and commentary by Albert Rijksbaron. Boston: Brill, 2007.

\_\_\_\_\_. **On Poetry: Ion, Republic 376e–398b9, Republic 595–608b10**. (Cambridge Greek and Latin Classics). Edited by Penelope MURRAY. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SERVIUS. **Commentarii in Virgilum Serviani siue Commentarii in Virgilium, qui Mauro Servio Honorato Tribuuntur**. H. Albertus LION. (Vol. I e II). Gottingae, 1826.

THEOCRITUS. In **The Greeks Bucolic Poets**. Translation by J. M. Edmonds. Harvard: Loeb Classical Library, 2001.

THILO, G.; HAGEN, H. **Seruii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii**. Vol. I e II. Lipsiae, 1884.

VIRGILE. **Énéide**. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, 1977, tome I (livres I – IV); 1989, tome II (livres V – VIII); 1980, tome III (livres IX – XII).

\_\_\_\_\_. **Geórgiques**. Texte établi et traduit par E de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

VERGÍLIO. **Eneida**. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.

VIRGILIO. **As Geórgicas**. Trad. de Antonio Feliciano de Castilho. Prefácio e anotações de Othoniel Motta. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

\_\_\_\_\_. **Églogas y Geórgicas**. Trad. Jose Velasco e Garcia. Buenos Aires: Editorial GLEM s/d.

#### Referências bibliográficas gerais

ALBRECHT, M. **A History of Roman Literature: from Livius Adronicus to Boethius**. Vol. I translated with the assistance of Frances and Kevin Newman; vol. II translated with assistance of Ruth R. Caston and Francis R. Schwartz. Leiden, New York, Köln: Brill, 1996.

BAYET, J. **Littérature Latine**. Paris: Armand Colin, 1965.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. Vol I – III. Petrópolis: Vozes, 2004.

BRUNA, J. **A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio e Longino**. São Paulo: Cultrix, 1992.

BRUNET, P. **La Naissance de la Littérature dans la Grèce Ancienne**. Paris: Librairie Générale Française, 1997.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque: Histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1990.

DESBORDES, F. **Concepções sobre a Escrita na Roma Antiga**. São Paulo: Ática, 1995.

DORSCH, T. S. **Classical Literary Criticism: Aristotle, Horace, Longinus**. New York: Penguin, 1981.

EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. **The Cambridge History of Classical Literature**. Vol. I: Greek Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GAILLARD, J. **Introdução à Literatura Latina: das Origens a Apuleio**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.

GENTILI, B. **Poetry and Its Public in Ancient Greece: from Homer to the Fifth Century**. Transl. by A. Thomas Cole. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988.

HAVELOCK, E. **A Revolução da Escrita na Grécia e suas Conseqüências Culturais**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996a.

\_\_\_\_\_. **Prefácio a Platão**. Trad. Enid Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996b.

KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. **The Cambridge History of Classical Literature**. Vol. II: Latin Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

LAUSBERG, H. **Manual de Retórica Literária**. Madrid: Gredos, 1966.

LESKY, A. **História de literatura grega**. Trad. Manuel Rosa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

MELBERG, A. **Theories of Mimesis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MOISÉS, M. **A Criação Literária: Introdução à Problemática da Literatura**. São Paulo: EDUSP, 1975.

MOSSÉ, C. **A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo**. Lisboa: Edições 70, 1984.

NAGY, G. **Greek Mythology and Poetics**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

OLSON, D. R. **Cultura Escrita e Oralidade**. São Paulo: Ática, 1997.

ONG, W. **Oralidade e Cultura Escrita: Tecnologização da Palavra**. Campinas: Papirus, 1998.

PARATORE, E. **História da Literatura Latina**. Tradução de Manuel Rosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

PEREIRA, M. H. R. **Estudos de História da Cultura Clássica**. Vol. I e II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

PFEIFFER, R. **History of Classical Scholarship: from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PLEBE, A.; EMANUELE, P. **Manual de Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SEDLEY, D. **Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

TORRANO, JAA. **O sentido de Zeus: o Mito do Mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

TRINGALI, D. **A Arte Poética de Horácio**. Ed. bilíngue. São Paulo: Musa Editora, 1993.

#### Bibliografia Específica

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London and New York: Routledge, 2000.

ACOSTA-HUGHES, B.; STEPHENS, S. Rereading Callimachus 'Aetia' Fragment 1. **Classical Philology**, vol. 97, n. 3, 2002, p. 238-55.

ARMSTRONG, D. *et al.* (Eds). **Vergil, Philodemus and the Augustans**. Texas: University of Texas Press, 2004.

ASMIS, E. Neoptolemus and the Classification of Poetry, **Classical Philology**, Vol. 87, 1992, p. 206-231.

\_\_\_\_\_ Epicureans Poetics. In LAIRD, A. (Ed.), 2006, p.238-266.

BARCHIESI, A. **The Poet and The Prince: Ovid and augustan discourse**. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press, 1997.

BATSTONE, W. Virgilian Didaxis: value and meaning in the Georgics. In: MARTINDALE, C. (Ed.), 1997, p. 125-144.

BEYE, C. R. **Ancient Epic Poetry: Homer, Apollonius, Virgil**. Ithaca-London: Cornell University Press, 1993.

BOSANQUET, B. **Croce's Aesthetic**. London: Oxford University Press, 1922.

BOWRA, C. M. **Heroic Poetry**. London: Macmillan, 1952.

BOYLE, A. J. (Ed.) **Roman Epic**. London: Routledge, 1996.

BOYS-STONES, G. R.; HAUBOLD, J. H. (Eds.) **Plato and Hesiod**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BREMMER, J. N.; HORSFALL, N. M. (edit.). **Roman Myth and Mythography**. London: Rug, 1987. Disponível em: <<http://irs.ub.rug.nl/ppn/288523814>>. Acesso em: 05 mai. 2010.

BRINK, C. O. **Horace on Poetry**. Vol. III: epistles book II, the letters to Augustus and Florus. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

\_\_\_\_\_ **Horace on Poetry**. Vol. II: the *Ars Poetica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

\_\_\_\_\_ **Horace on Poetry**. Vol. I: prolegomena to the literary epistles. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.

BRUNETIÈRE, F. **L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature**. Paris: Hachette, 1890.

BUGH, G. R (Ed.). **The Cambridge Companion to the Hellenistic World**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

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

CHAMBERT, R. Vergil's Epicureanism in His Early Poems. In: ARMSTRONG, D. *et al.* (Eds). 2004, p. 43-60.

CONTE, G. B. **Genres and Readers: Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopedia.** Baltimore: John Hopkins University, 1994.

\_\_\_\_\_. **The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets.** Translated from the Italian, edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca-London: Cornell University Press, 1986.

DAVIS, G. (Ed.). **A Companion to Horace.** Blackwell: Wiley-Blackwell, 2010.

DERRIDA, J. **Acts of Literature.** London: Routledge, 1982.

DUCKWORTH, G. **Vergil and Classical Hexameter Poetry: A Study in Metrical Variety.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

FABRE-SERRIS, J. Tibulle, 1,4: L'élégie et la tradition poétique du discours didactique. **Dictynna** [En ligne], 1, 2004. Disponível em: <<http://dictynna.revues.org/162>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

FANTUZZI, M.; PAPANGHELIS, T. (Eds). **Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral.** Boston: Brill, 2006.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R. **Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FARRELL, J. **Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic: the Art of Allusion in Literary History.** New York: Oxford University Press, 1991.

FARRELL, J.; PUTNAM, M. C. J. **A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition.** Blackwell: Wiley-Blackwell, 2010.

FOLEY, J. M. (Ed.). **A Companion to Ancient Epic.** Blackwell: Wiley-Blackwell, 2005.

FORD, A. **The Origins of Criticism Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece.** Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.

FOWLER, R. (Ed.) **The Cambridge Companion to Homer.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FREUDENBURG, K. (Ed.) **The Cambridge Companion to Roman Satire.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

GAISSER, J. H. **Catullus.** (Oxford Readings in Classical Studies). Oxford: Oxford University Press, 2007.

GALE, M. R. **Vergil on the Nature of Things: The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

\_\_\_\_\_ (Ed.) **Latin Epic and Didactic Poetry: Genre, Tradition and Individuality**. Swansea: The Classical Press of Wales, 2004.

\_\_\_\_\_ Didactic Epic. In: HARRISON, S. (Ed.), 2005, p. 101 – 115.

\_\_\_\_\_ (Ed.) **Lucretius**. (Oxford Readings in Classical Studies). Oxford: Oxford University Press, 2007.

GAZONI, F. M. **A Poética de Aristóteles: Tradução e Comentários**. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GENETTE, G. **Introdução ao Arquitexto** (1979). Lisboa: Vega, 1986.

\_\_\_\_\_ **Narrative Discourse: an Essay in Method**. Cornell, 1980

\_\_\_\_\_ **Palimpsestes: La littérature au Second Degree**. Paris: Seuil, 1982.

GIANGRANDE, G. Arte Allusiva and Alexandrian Epic Poetry. **The Classical Quarterly**, New Series, vol. 17, n. 1, p. 85-97, mai. 1967.

GILLESPIE, S.; HARDIE, P. **The Cambridge Companion to Lucretius**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GRANSDEN, K. W. **Virgil's Iliad: an Essay on Epic Narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

GRIFFIN, J. Genre and Real Life in Latin Poetry. **The Journal of Roman Studies**, vol. 71, p. 39-49, 1981.

GRIMAL, P. **Essai sur l'Art Poétique d'Horace**. Paris: Sedes, s.d.

GUILLEMIN, A. M. **Virgilio Poeta, Artista y Pensador**. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Clásica, Editora Paidós, 1968.

GUTZWILLER, K. (Ed.). **The New Posidippus: a Hellenistic Poetry Book**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

\_\_\_\_\_ **A Guide to Hellenistic Literature**. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2007.

HABER, Judith. **Pastoral and the Poetics of Self-contradiction: Theocritus to Marvell**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HARDIE, P. R. **Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium**. Oxford: Clarendon Press, 1989.

\_\_\_\_\_ **The Epic Successors of Virgil: a Study in the Dynamics of a Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

\_\_\_\_\_ (Ed.). **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- \_\_\_\_\_. Narrative epic. In: HARRISON, S. J. (Ed.), 2005, p. 83-100.
- HARDIE, P. R.; MOORE, H. (Eds.) **Classical Literary Careers and Their Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- HARRISON, S. J. Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist, in P. HARDIE (ed.), 2002, p. 79-94.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). **A Companion to Latin Literature**. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Generic Enrichment in Vergil and Horace**. Oxford: Oxford University Press, 2007a.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) **The Cambridge Companion to Horace**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007b.
- \_\_\_\_\_. The primal voyage and the ocean of epos: two aspect of metapoetic imagery in Catullus, Virgil and Horace. **Dictynna** [En ligne], n. 4, 2007c. Disponível em: <<http://dictynna.revues.org/146>>. Acesso em: 30 jun. 2012.
- HAYS, H. M. **Note on the Works and Days of Hesiod**. Chicago: University Chicago Libraries, 1918.
- HINDS, S. **Allusion and Intertext**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HORSFALL, N. **A Companion to the Study of Virgil**. Boston: Brill, 2000.
- HUNTER, R. **The Shadow of Callimachus: Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) **The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- HUTCHINSON, G. O. **Talking Books: Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry**. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- HUXLEY, G. H. **Greek Epic Poetry: from Eumelos to Panyassis**. London: Faber and Faber, 1969.
- JANKO, R. Reconstructing Philodemus' *On poems*. In: OBBINK, D., 1995, p.69-96.
- JAUSS, H. R. **Towards an Aesthetic of Reception**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JENKYN, R. Labor improbus. **The Classical Quarterly**, New Series, vol. 43, n. 1, p. 243-248, 1993.
- JIMENEZ, A. P. & DIEZ, A. M. **Hesíodo: Obras e fragmentos**. Madrid: Gredos, 1978.
- KENNEDY, F. D. Virgilian Epic. In: MARTINDALE, C. (Ed.), 1997, p. 145-154.

- KNOX, P. E. (Ed.). **A Companion to Ovid**. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2009.
- KONSTAN, D.; RAAFLAUB, K. A. (Eds.) **Epic and history**. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2010.
- KREVANS, N; SENS, A. Language and Literature. In: BUGH, G. R. (Ed.), p.186-207, 2006.
- LAIRD, A. Politian's Ambra and reading epic didactically. In: GALE, M. R., 2004, p. 27-48  
 \_\_\_\_\_ (Ed.). **Ancient Literary Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 2006.  
 \_\_\_\_\_ The *Ars Poetica*. In: HARRISON, S. J., 2007, p. 132-143.
- LAMBIN, G. **L'Épopée: Genèse d'un Genre Littéraire en Grece**. Rennes: PUR, 1999.
- LEVENE, D. S.; NELIS, D. P. (Eds.). **Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography**. Leiden: Brill, 2002.
- LÉVÊQUE, P. **O Mundo Helenístico**. Trad. Armando Colin. Lisboa: Edições 70, 1987.
- MARTINDALE, C. (Ed.). **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MARTIN, R.; GAILLARD, J. **Les Genres Littéraire à Rome**. Paris: Nathan, 1990.
- MARTIN, R. Epic as Genre. In: FOLEY, J. M. (Ed.), 2005, p. 9-19.
- MASSI, M. L. G. **Zeus e a Poderosa Indiferença**. 2006. 254 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MAYER, R. **As Geórgicas de Vergílio: Versão em Prosa dos Três Primeiros Livros e Comentário de um Agrônomo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1948.
- MENDES, J. P. **Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- MINCHIN, E. **Homeric Voices: Discourse, Memory, Gender**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- MORGAN, L. Getting the measure of heroes: the dactylic hexameter and its detractors. In: GALE, M. R. (Ed.), 2004, p. 1-26.  
 \_\_\_\_\_ **Patterns of Redemption in Virgil's 'Georgics'**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MORRISON, A. D. **The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MOURA, A. R. A Poesia em Platão: A República e As Leis. **Letras Clássicas**, n. 2, p. 201-217, 1998.

NELIS, D. *Georgics* 2.458–542: Virgil, Aratus and Empedocles. **Dictynna**, n. 1, p. 1-21, 2004a.

\_\_\_\_\_. From Didactic to epic: *Georgics* 2.458–3.48. In: GALE, M. R. (Ed.), 2004b, p. 73-107.

\_\_\_\_\_. Vergil's Library. In: FARRELL, J.; PUTNAM, M. (Eds.), 2010, p. 13-25.

NELSON, S. A. **God and the Land: The Metaphysics of Farming in Hesiod and Vergil**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Hesiod. In: FOLEY, J. M. (Ed.), 2005, p. 330-343.

OBBINK, D. **Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace**. New York-Oxford: Oxford University Press, 1995.

O'HARA, J. **Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

OTIS, B. **Virgil: A Study in Civilized Poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1964.

PARRY, M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style. **Harvard Studies in Classical Philology**, vol. 41, p. 73-147, 1930.

\_\_\_\_\_. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry. **Harvard Studies in Classical Philology**, vol. 43, p. 1-50, 1932.

\_\_\_\_\_. Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 64, p. 179-197, 1933.

PERKELL, C. G. A Reading of Virgil's Fourth Georgic. **Phoenix**, vol. 32, n. 3, p. 211-221, 1978.

PLATTER, C. **Aristophanes and the carnival of genres**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2007.

PUCCI, P. **Hesiod and the Language of Poetry**. Baltimore/London, 1977.

\_\_\_\_\_. **Inno Alle Muse (Esiado, Teogonia, 1-115): Texto, Introduzione, Traduzione e Commento**. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 2007.

PUTNAM, M. **Essays on Latin Lyric, Elegy and Epic**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

REZENDE, A. M. **Rompendo o Silêncio: a Construção do Discurso Oratório em Quintiliano**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

RIBEIRO, M. L. M. **A Poesia Pastoril: as Bucólicas de Virgílio**. 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROSENMEYER, T.G. Ancient Literary Genres: a mirage? In: LAIRD, A. (Ed), 2006, p. 421-439.

ROSSI, L. E., Generi Letterari e le loro Leggi Scritte e non Scritte nelle Letterature Classiche, **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, n. 18, p. 69-94, 1971.

RZACH, A. (ed.). **Hesiodi carmina**. Teubner, 1913.

SANTOS, M. M. O *monstrum* da *Arte Poética* de Horácio. **Letras Clássicas**, n. 4, p.191-265. São Paulo, 2000.

SELLAR, W.Y. **The Roman Poets of the Augustan Age: Virgil**. 3ª Ed. Oxford: Oxford University Press, 1897.

SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SOLMSEN, F.; MERKELBACH, R.; WEST, M. L. **Hesiodi: Theogonia; Opera et Dies; Scutum; Fragmenta Selecta**. Oxford, Oxford University Press. 3ª ed. 1990.

SOUSA, F. E. O. **As Pinturas do Templo de Juno e o Ciclo Troiano – Imagem e Memória Épica na Arquitetura da Eneida**. 2008. 183 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SINDER, D. The epicurean Philosopher as Hellenistic Poet. In: OBBINK, D. 1995, p. 42-57.

SOWERBY, R. **The Augustan Art of Poetry: Augustan Translation of the Classics**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

THEODORAKOPOULOS, E. Closure: the book of Virgil. In: MARTINDALE, C. (Ed.), 1997, p. 155-165.

THOMAS, R. F. **Reading Virgil and his Texts: Studies in Intertextuality**. Michigan: University of Michigan Press, 1999.

TODOROV, T. **Genres in Discourse**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TOOHEY, P. **Epic Lessons: an Introduction to Ancient Didactic Poetry**. London and New York, 1996.

TREVIZAM, M. Linguagem e gênero na literatura agrária latina: Catão, Varrão e Virgílio. **Sínteses**, vol. 11, p. 527-537, 2006.

TSAGALIS, C. C. Poet and audience: From Homer to Hesiod. In: MONTANARI, F.; RENGAKOS, A. (org.) **La Poésie Épique Grecque: Métamorphoses d'un Genre Littéraire**. Genève: Fondation Hardt, 2006.

VASCONCELOS, P. S. **Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

VERDENIUS, W. J. Notes on the poem of Hesiod's *Theogony*. **Mnemosyne** 25: 225-60, 1972.

\_\_\_\_\_ **A Commentary on Hesiod *Work and Days* vv.1-382**. Leiden: Brill, 1985.

VOLK, K. **The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid and Manilius**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WALKER, J. **Rhetoric and Poetics in Antiquity**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

WEST, D.; WOODMAN, T. **Creative Imitation and Latin Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

WEST, M. L. **Hesiod, *Theogony*: Edited with Prolegomena and Commentary**. Oxford: Oxford University Press, 1966.

\_\_\_\_\_ **Hesiod *Works & Days*: Edited with Prolegomena and Commentary**. Oxford: Oxford University Press, 1978.

\_\_\_\_\_ **The Hesiodic Catalogue of Women**. Oxford: Clarendon, 1985.

\_\_\_\_\_ **Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer**. Cambridge (Massachusetts) – London: Harvard University Press, 2003.

WILKINSON, L. P. Philodemus and Poetry. **Greece & Rome**, vol. 2, n. 6, p. 144-151, 1933.

WILLIAMS, F. **Callimachus. Hymn to Apollo: a Commentary**. Oxford: Oxford University Press, 1978.

WILLS, J. Divided Allusion: Virgil and the *Coma Berenices*. **Harvard Studies in Classical Philology**, vol. 98, p. 277-305, 1998.

ZANKER, G. **Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2004.