BÁRBARA ELISA POLASTRI

UM ESTUDO DO INTERTEXTO VIRGILIANO NO *CVLEX*

CAMPINAS,

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

BÁRBARA ELISA POLASTRI

UM ESTUDO DO INTERTEXTO VIRGILIANO NO *CVLEX*

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

Orientadora: Profª. Drª. Patricia Prata

CAMPINAS,
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

P757e

Polastri, Bárbara Elisa, 1987-
Um estudo do intertexto virgiliano no *Culex* / Bárbara Elisa Polastri. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

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

1. Virgilio. Appendix Vergiliana. Culex - Crítica e interpretação. 2. Intertextualidade. 3. Gêneros literários. 4. Literatura latina. 5. Tradução e interpretação. I. Prata, Patricia,1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A study of the Virgilian intertext on *Culex*
Palavras-chave em inglês:
Virgilio. Appendix Vergiliana. Culex - Criticism and interpretation
Intertextuality
Literary genre
Latin literature
Translation and interpretation
Área de concentração: Linguística
Titulação: Mestra em Linguística
Banca examinadora:
Patricia Prata [Orientador]
Isabella Tardin Cardoso
Brunno Vinícius Gonçalves Vieira
Data de defesa: 10-10-2013
Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Patrícia Prata

Isabella Tardin Cardoso

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Robson Tadeu Cesila

IEL/UNICAMP
2013

RESUMO

Esta dissertação tem como principal objeto de estudo o poema latino intitulado *Culex* ("O Mosquito"), que faz parte da *Appendix Vergiliana* ("Apêndice Virgiliano"), conjunto de textos que foi transmitido junto com as obras de Virgílio. No primeiro capítulo, após uma breve apresentação da *Appendix*, discute-se a recepção, a autoria e a datação do poema em questão, e, com base na teoria intertextual nos Estudos Clássicos, procura-se refletir sobre como a autoria influencia a leitura e a análise do *Culex*. Discute-se, ainda, o gênero do poema – o epílio – e analisa-se em detalhes sua estrutura e matéria, em que é marcante a mistura de gêneros, o caráter paródico e o diálogo com as *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*. O segundo capítulo consiste em uma tradução (ainda inédita em língua portuguesa) amplamente anotada do poema, acompanhada do texto latino. E, por fim, o terceiro capítulo é composto por análises – embasadas na teoria intertextual – de alguns trechos do *Culex* e das três obras canônicas de Virgílio.

Palavras-chave: *Appendix Vergiliana* (*Culex*), Virgílio (*Bucólicas*, *Geórgicas*, *Eneida*), intertextualidade, gênero poético (epílio), tradução.

ABSTRACT

This dissertation has as the main object of study the latin poem entitled *Culex* ("The Mosquito"), which is part of the *Appendix Vergiliana* ("Virgilian Appendix"), a collection of texts transmitted together with Virgil's masterpieces. On the first chapter of this study, after a brief presentation of the *Appendix*, a discussion about the reception, the authorship and the date of the concerning poem is presented, and, based on the Classical Studies intertextual theory, it is attempted to reflect about in which degree the authorship influences on the *Culex* reading and analysis. It is also discussed the poem's genre – the epyllion – and it is presented a detailed review of its structure and subject, in which is remarkable the genre miscellany, the parodic character and the dialogue with the *Eclogues*, *Georgics* and *Aeneid*. The second chapter consists of a broadly annotated translation of the poem (up to now inedited in Portuguese), followed by

the Latin text. At last, the third chapter is composed by some analysis – based on the intertextual theory – of some passages of the *Culex* and of the three Virgil's canonical works.

Keywords: *Appendix Vergiliana* (*Culex*), Virgil (*Eclogues*, *Georgics*, *Aeneid*), intertextuality, poetic genre (epyllion), translation.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **01**

Sobre a tradução **03**

CAPÍTULO I **07**

1.1. Sobre a *Appendix Vergiliana* **07**

1.2. Sobre o *Culex* **14**

1.2.1. Recepção, autoria e datação **14**

1.2.1.1. Algumas reflexões sobre autoria e suas implicações na análise **23**

1.2.2 O epílio **34**

1.2.3 Matéria e estrutura do poema **43**

CAPÍTULO II **53**

Texto latino e tradução anotada **54**

CAPÍTULO III **113**

3.1 O *Culex* e a tríade Virgiliana **113**

3.1.1. O *Culex* e as *Bucólicas* **115**

3.1.2. O *Culex* e as *Geórgicas* **135**

3.1.3. O *Culex* e a *Eneida* **151**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **165**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **169**

Para meus pais, Paulo e Sônia,
e meus irmãos, Paulinho e Letícia

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a meus queridos pais, Paulo e Sônia, pelo constante incentivo, pelo auxílio financeiro, pela preocupação, pelos cuidados e, sobretudo, pelo carinho e amor incondicional.

Agradeço à orientadora desta dissertação, a Profª. Drª. Patricia Prata, por acolher-me como orientanda (ainda quando eu cursava a Graduação) e por acreditar em meu trabalho. Agradeço por seu incentivo, apoio, compreensão; pela dedicação e pelas inúmeras sugestões e revisões, que foram importantíssimas para a construção deste trabalho.

Agradeço à Profª. Drª. Isabella Tardin Cardoso e ao Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira, que prontamente aceitaram participar das bancas de qualificação e defesa desta dissertação, pelas leituras atenciosas e pelas valiosas sugestões, que contribuíram em muito para a elaboração deste trabalho. Agradeço também aos suplentes da banca, Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila e Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, a quem também sou grata por ter dado algumas sugestões para minha pesquisa e por ter gentilmente me emprestado materiais ao longo do mestrado.

Por estudar uma obra ainda pouco debatida no Brasil, tive certa dificuldade em recolher e acessar material bibliográfico para construir esta dissertação que, sem a gentileza e disposição de alguns professores e colegas, certamente teria se desenvolvido de forma menos interessante. Agradeço, então, de forma especial:

Ao Alexandre Piccolo, muitíssimo solícito e gentil, por enviar-me da Inglaterra artigos e livros deveras importantes para a confecção deste trabalho e aos quais não tive acesso no Brasil.

Ao Diogo Martins Alves, colega desde os tempos da Graduação, por trazer de Portugal material bibliográfico que foi muito útil para a escrita desta dissertação. Ao Diogo agradeço também pela companhia, pelos inúmeros favores, pela solicitude e muitas gentilezas e, sobretudo, pela amizade de todos os dias.

Ao colega português Gabriel Silva, que também se aventura a estudar os textos da *Appendix Vergiliana* em Lisboa, pelo auxílio com a bibliografia, pelas dicas, pelas conversas sobre nosso material de estudo.

Ao Prof. Dr. Alexandre Hasegawa (FFLCH-USP), que muito gentilmente me emprestou uma rica edição italiana da *Appendix Vergiliana*, a qual me foi muito útil na composição desta dissertação.

Agradeço também às pessoas que muito estimo e que sempre estiveram a meu lado ao longo destes anos:

A meu irmão, Paulinho, pela companhia durante o tempo em que estudamos na Unicamp, pelas conversas agradáveis, por me ensinar sempre tanto. À minha irmã, Letícia, pela grande amizade e pela alegria sem fim.

Ao Adams, com quem compartilho minha vida, pela compreensão, pelo apoio, pelo carinho, pela companhia constante e por me fazer tão bem.

Às amigas de longa data: Marluci, Flávia, Laurinha, Ana Gabriela, Chris e Ana Claudia, pela força, pelos conselhos, pela diversão e pelos bons momentos que passamos juntas.

A meus familiares que, de diferentes maneiras, ajudaram-me ao longo desses anos de estudos, ou que simplesmente me proporcionaram o prazer de sua companhia em momentos de descanso.

Agradeço, de forma geral, aos professores do IEL-Unicamp, que têm contribuído enormemente em minha formação acadêmica e pessoal, e também aos funcionários desse instituto, pelos inúmeros serviços e favores prestados. Agradeço especialmente ao Cláudio Pereira Platero, secretário da pós-graduação, por toda a atenção e ajuda prestada com as questões burocráticas.

Agradeço, ainda, à CAPES, pelo auxílio financeiro que foi importantíssimo para o desenvolvimento desta pesquisa.

APRESENTAÇÃO

O principal objetivo desta dissertação é o estudo do poema latino intitulado *Culex*, tendo em vista as relações intertextuais que podem ser propostas entre esse poema e as obras canônicas de Virgílio. Dividimos nosso estudo em três capítulos. No primeiro, apresentamos e discutimos, em linhas gerais, a *Appendix Vergiliana*, conjunto de textos extracanônicos que por muito tempo foram considerados composições menores do jovem Virgílio. Em seguida, restringimos nossa discussão ao *Culex*, um dos poemas que compõem a *Appendix*, e iniciamos nossa exposição tratando de sua recepção, autoria e datação, questões bastante controversas e que têm sido focalizadas há muito tempo nos estudos sobre o poema. Em seguida, tecemos algumas considerações sobre a importância ou não, ou melhor, sobre as implicações de se definir ou não quem foi o autor – entendido como pessoa de carne e osso – do *Culex* para leituras e análises do texto. Tomamos, para embasar essa discussão, estudiosos que debatem questões referentes à autoria, como Barthes (1988) e Foucault (1992), e estudiosos que atualmente tratam da intertextualidade nos estudos clássicos, como Fowler (2000) e Barchiesi (2000).

Ainda no Capítulo I, apresentamos algumas considerações sobre o gênero epílio, uma vez que o *Culex* é assim classificado. E, tendo em vista as várias controvérsias dos estudiosos na definição desse gênero poético, também procuramos, ao longo de nossa exposição, mostrar em que medida o poema que analisamos corresponde ou não às características do epílio. Em seguida, dedicamos a última parte do capítulo inicial a expor, um pouco mais demoradamente, a matéria e estrutura do *Culex*, apontando algumas características e recursos utilizados na construção do poema. Essa exposição, contudo, não foi feita de forma exaustiva, e merece ainda ser ampliada.

No Capítulo II, apresentamos o texto latino e a tradução anotada do poema, sobre a qual teceremos alguns comentários nas próximas páginas. O Capítulo III, por fim, é composto pelas análises das relações intertextuais entre o *Culex* e as obras canônicas de Virgílio (i.e., *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*). Tais análises têm como principal escopo teórico as definições de intertextualidade propostas por Barchiesi (2001) e Vasconcellos (2001), e o estudo de marcadores alusivos proposto por Wills (1996) e Vasconcellos (2001), segundo a leitura de Prata

(2002). Dividimos esse último capítulo, com o objetivo de organizar nossa análise, em três partes: na primeira, analisamos trechos selecionados do *Culex* e das *Bucólicas*; na segunda, trechos selecionados do *Culex* e das *Geórgicas*; e, na terceira, trechos do *Culex* e da *Eneida*.

A escolha por tecer análises sobre as relações entre o *Culex* e o conjunto das obras canônicas de Virgílio surgiu por termos observado semelhanças temáticas significativas entre esses textos. O que primeiro nos chamou atenção foi a estrutura do poema, em que, *grosso modo*, estão presentes os gêneros bucólico e épico. A partir disso, identificamos semelhanças temática e linguisticamente marcadas com as *Bucólicas* e com a *Eneida* e, posteriormente, constatamos que, talvez menos evidentes em uma primeira leitura, as *Geórgicas* também têm consonâncias interessantes com os versos do *Culex*.

Vale dizer, por fim, que apresentamos nesta dissertação apenas uma pequena amostra das relações que podem ser construídas a partir da leitura do poema em apreço e das obras virgilianas. Isso porque, conforme constatamos, a leitura e análise do *Culex* possibilitam que se proponham inúmeras e profícuas leituras intertextuais com as *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, e também com obras de outros autores latinos, como Catulo, Lucrécio e Ovídio, que não foram contemplados aqui.

Sobre a tradução

Traduzir o poema latino intitulado *Culex* é uma etapa fundamental para a elaboração do estudo que propomos em nossa dissertação. Primeiramente, porque não há tradução publicada do *Culex* para a língua portuguesa[1] e, mais importante, porque o ato tradutório nos permite analisar de forma minuciosa a obra estudada. Ao traduzir, percebemos detalhes mais ou menos sutis do texto, como, por exemplo, uma construção sintática pouco usual, a repetição marcada de uma mesma palavra em determinado trecho ou a utilização de diferentes palavras para designar um mesmo objeto ou conceito. Essas e tantas outras questões que levantamos ao traduzir não são sem importância; ao contrário, quase sempre uma marca linguística vem imbuída de significado(s) e nos permite uma ou mais interpretações.

Para nossa tradução do poema, utilizamos integralmente (isto é, sem quaisquer mudanças ou emendas) o texto latino estabelecido por W. V. Clausen, F. R. D. Goodyear, E. J. Kenney e J. A. Richmond, publicado pela Oxonii, em 1966. Vale mencionar que o *Culex* é o texto da *Appendix Vergiliana* que chegou até nós em estado mais corrompido, se nos basearmos na afirmação de R. Ellis (1882). Contudo, não nos propomos a discutir o texto latino, tampouco as emendas que, ao longo dos anos, foram sendo propostas para os versos do poema. Para que nos detivéssemos em tal discussão, de forma responsável e sistemática, seria necessário, por exemplo, um estudo aprofundado do aparato crítico detalhado do texto, o que não foi viável devido ao pouco tempo de que dispomos, bem como seria importante acessar os manuscritos supérstites do *Culex*, o que não nos foi possível. Assim, deixamos tal discussão para outro momento.

Uma vez que a tradução do *Culex* tem por principal objetivo servir de apoio ao estudo do gênero e estrutura do texto, e ao ponto central desta dissertação, que é a análise intertextual entre esse poema e a obra canônica de Virgílio, optamos por apresentar uma tradução justalinear, fazendo, sempre que possível (i.e., quando o procedimento não comprometesse a fluência e estruturação sintática do português) que cada verso traduzido corresponda a um verso latino.

[1] Tal constatação encontra fundamentos em pesquisas bibliográficas feitas antes e ao longo do Mestrado (de 2010 a 2013). Tais pesquisas foram feitas em bases de dados e portais acadêmicos, como *JStor* e *L'Année Philologique*, e também na internet e livrarias, de forma mais ampla. O colega português Gabriel Silva (em conversa durante o XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos – Rio de Janeiro, 2011), que também tem estudado textos da *Appendix Vergiliana* na Universidade de Lisboa, assegurou-nos, ainda, que não existe tradução publicada do *Culex* para nosso idioma, mesmo em Portugal.

Assim, visamos possibilitar o cotejo entre o texto e sua tradução, facilitando a localização de trechos do poema e da tradução mencionados em nosso estudo.

No artigo "Principles of correspondence", E. Nida (1964: 127) afirma que há algumas traduções que visam uma correspondência formal e semântica muito próxima com o texto traduzido, mas são generosamente supridas com notas e comentários. Para o autor, em muitas dessas traduções, há o interesse de se criar para o leitor um pouco do "clima" (*mood*) transmitido pelo texto original. Esse tipo de tradução é talvez a que melhor defina o que pretendemos em nosso trabalho:[2] elaboramos uma tradução amplamente anotada, e privilegiamos o sentido, buscando, tanto quanto possível, manter uma correspondência semântica com o texto latino. Em certa medida, nos distanciamos desse tipo de tradução que Nida discute, pois, segundo o autor, uma tradução que também privilegia a forma, no caso da poesia, ainda levaria em conta aspectos como metrificação e rima (caso tais recursos estivessem presentes no texto a ser traduzido). Não compusemos uma tradução metrificada (o que seria inviável no momento), que tentasse criar alguma correspondência com o hexâmetro do *Culex*,[3] ainda que o metro – o hexâmetro – seja uma marca formal importante, no sentido de que poderia filiar, por exemplo, o poema ao gênero épico.[4]

Embora não tenhamos, neste momento, a pretensão de apresentar uma tradução poética, também consideramos, em alguma medida, aspectos formais do texto latino. A. Faleiros (2012: 13)[5] afirma que a materialidade do signo linguístico "não precisa ser confundida ou reduzida a rima e métrica, uma vez que pontuação, sintaxe e redes imagéticas são elementos constitutivos às vezes mais reveladores de uma determinada poética". Desse modo, buscando reproduzir ou recriar alguns aspectos dessa materialidade do signo linguístico, arriscamo-nos a trabalhar, embora não de forma sistemática, a poeticidade do texto traduzido. Esse cuidado com a materialidade da língua ou com alguns elementos formais do poema se dá por entendermos que uma tradução meramente semântica, em que se abandonassem por completo elementos formais –

[2] Alguns dos estudiosos de aspectos teóricos da tradução de textos literários, em especial poéticos (por exemplo, E. Nida, 1964; M. Laranjeira, 2006; A. Faleiros, 2012) tratam de duas possibilidades tradutórias para esses textos: o enfoque na forma ou o enfoque no sentido. Nida, neste artigo, propõe e discute a existência de traduções que consideram os dois aspectos.

[3] Embora, para Nida (1964), uma tradução que privilegia a forma, no caso da poesia, levaria em conta também aspectos como metrificação e rima (caso tais recursos estivessem presentes no texto a ser traduzido).

[4] Cf. Aristóteles (*Poética*, I-IV); Horácio (*Ars poetica* [*Epistula ad pisones*], vv. 73-74).

[5] O autor, no momento, propõe uma nova tradução para a obra poética de Baudelaire.

constituintes da poeticidade do texto –, seria banalizadora. Nesse sentido, M. Laranjeira (1993: 29) afirma que

> Não se pode, pois, separar na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível. Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial.

Para ilustrar brevemente nossa preocupação sobre essas questões, trazemos alguns exemplos de aspectos formais que buscamos manter na tradução.[6] Esta apresentação, vale ressaltar, não se pretende exaustiva ou completa. Na versão para a língua portuguesa do *Culex*, atentamo-nos para: a) repetições marcadas, como é o caso do advérbio *iam*[7] (que aparece, por exemplo, quatro vezes entre os versos 328 e 330),[8] da forma pronominal *illi* (repetida quatro vezes entre os versos 86-89);[9] b) consistência no uso das palavras[10] ou nas escolhas vocabulares; c) o estranhamento sintático, por exemplo, provocado pela construção anacolútica do verso 109;[11] e a aliteração em /t/ e /d/ entre os versos 186 e 190,[12] que marca um momento crucial no enredo do poema (momento em que o pastor mata o mosquito que picara seu olho).

---

[6] Certamente, esse aspecto de nossa tradução pode ainda ser melhorado futuramente, uma vez que a poeticidade do texto não foi considerada de forma minuciosamente sistemática.

[7] Esse advérbio é entendido como "um elemento introdutor frequente na epopéia, um procedimento fundamental da poesia épica consagrado por Virgílio", conforme afirma Chausserie-Laprée (1969: 514).

[8] *et* ***iam*** *Strymonii Rhesi uictorque Dolonis* / *Pallade* ***iam*** *laetatur ouans rursusque tremescit:*/ ***iam*** *Ciconas* ***iam****que horret atrox †lestrigone . . .;* ("e **já** vencedor do estrimônio Reso e de Dólon, / **já** com o paládio alegra-se ovante, e outras vezes treme: / e **já** atroz, **já** dos Cícones tem horror, e do Lestrigão...").

[9] ***illi*** *falce deus colitur non arte politus,* / ***ille*** *colit lucos,* ***illi*** *Panchaia tura* / *floribus agrestes herbae uariantibus adsunt,* / ***illi*** *dulcis adest requies et pura uoluptas,* ("**Por ele** um deus esculpido com a foice, não com arte, é adorado, / **ele** adora os bosques sagrados, **para ele**, como incensos de Pancaia / são as ervas agrestes com flores variadas, / **para ele** há um descanso doce e um prazer puro,").

[10] A expressão "consistência no uso das palavras" é empregada por E. Nida (1964: 134) e faz referência à repetição do uso de certas palavras no texto. Em, nosso caso, por exemplo, tentamos manter na tradução a repetição do verbo *ludere* e de palavras de mesma raiz, como o substantivo *ludus*/*lusus* (vv. 1, 3, 4, 36).

[11] *Vt procul aspexit luco residere uirenti,* / *Delia diua,* [...] ("Quando de longe viu sentar-se em seu bosque verdejante, ó diva Délia, [...]"). Há uma quebra na estrutura sintática da frase: o sujeito do verbo *aspexit* não é enunciado.

[12] *hac senioris era****t*** *na****t****urae pupula* ***t****elo/ic****t****a leui, cum prosilui****t*** *furibun****d****us e****t*** *illum* / *ob****t****ri****t****um mor****t****i misi****t****, cui* ***d****issi****t****us omnis / spiri****t****us e****t*** *cessi****t*** *sensus.* ***T****um* ***t****orua* ***t****enen****t****em / lumina respexi****t*** *serpen****t****em comminus; in****d****e* (por ali, a pupila **d**o velho havia si**d**o feri**d**a pelo ágil / **d**ar**d**o na**t**ural. Nesse momen**t**o, enfureci**d**o, **d**eu um sal**t**o e, / a ele esmagan**d**o, enviou à mor**t**e; **d**issipa**d**o **t**o**d**o / o sopro vi**t**al, foram-se lhe os sen**t**i**d**os. En**t**ão, viu **d**e per**t**o a serpen**t**e, conservava os olhos ameaça**d**ores; **d**epois,").

Como nossa tradução não é preparada tendo em vista apenas o leitor especialista, mas qualquer estudioso que se interesse pelo tema da obra em questão, acreditamos que as notas elaboradas sirvam como complemento importante à leitura do poema. Assim, resumidamente, as notas de rodapé que acrescentamos à tradução são destinadas a elucidar ao leitor moderno elementos do texto que apresentem dificuldade para seu entendimento. Há, então, apostas à versão em língua portuguesa do *Culex*, notas que servem principalmente para: a) identificar personagens mitológicos, como deuses e criaturas relacionados à religião e ao cotidiano dos antigos; b) identificar nomes e personalidades históricas mencionados no poema; c) identificar localidades da geografia antiga, como cidades, ilhas, regiões, rios etc.; d) identificar e/ou relatar mais detalhadamente eventos históricos ou mitológicos que no texto do *Culex* são apenas mencionados ou então narrados parcialmente; e) discutir a tradução de termos que podem ter um ou mais significados específicos para a literatura ou cultura da Antiguidade, como, por exemplo, o verbo *luder*e e o substantivo *ludus* (cf. vv. 1, 3 e 4), e os adjetivos *tenuis* (vv. 2 e 35) e *grauis* (cf. v. 8) que têm também caráter metapoético.

A opção por apor notas de rodapé a nossa tradução se dá por acreditarmos que não é possível desconsiderar os mais de dois mil anos que separam o texto do *Culex* do leitor moderno que terá acesso à tradução do poema. Essa distância temporal – e também cultural – é um dos fatores que acaba por tornar muitas passagens da obra uma leitura de difícil compreensão a seu leitor de hoje que eventualmente não conheça em profundidade aspectos da sociedade, da religião, da geografia e do cotidiano da Antiguidade romana.

Vale elucidar, ainda, nossos critérios de tradução para grupos de palavras específicos: para a tradução de nomes próprios e topônimos, utilizamos, sempre que possível, o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa e o Dicionário de Mitologia Grega e Romana, de Grimal (1997). Para traduzir nomes de plantas e árvores, valemo-nos dos dicionários bilíngues latim-português de Saraiva (2006) e de Torrinha (s/d.) e da tradução comentada das *Geórgicas* de Mayer (1948). Ressaltamos, por fim, que, sempre que o tradutor não estiver indicado, as traduções do latim e de línguas modernas que constam desta dissertação são de nossa autoria.

CAPÍTULO I

1.1. Sobre a *Appendix Vergiliana*

É polêmica a origem das obras que compõem a *Appendix Vergiliana* (literalmente, "Apêndice Virgiliano"). Ainda na Antiguidade, aos manuscritos das *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*,[13] obras consensualmente genuínas do poeta latino Virgílio (70 a.C. - 19 a.C.), foram sendo acrescentados escritos que hoje são, em sua maioria, considerados apócrifos pelos estudiosos.[14] Pode-se dizer, conforme E. Fraenkel (1952), que compõem a *Appendix Vergiliana* textos que provavelmente teriam sido escritos pelo próprio Virgílio,[15] textos compostos algumas décadas após sua morte, textos que foram concebidos como falsificações (i. e., que foram escritos com o objetivo de se forjar a autoria virgiliana), e outros que aparentemente não têm relação alguma com Virgílio e sua obra, e foram incluídos no compêndio por mero acidente.[16]

As edições modernas da *Appendix Vergiliana* geralmente trazem doze composições que diferem entre si não só quanto à época de produção, mas também quanto à temática, ao gênero, ao metro e ao estilo.[17] Seus títulos são: "Imprecações [Lídia]" (*Dirae [Lydia]*), "O Mosquito"

[13] Sobre os manuscitos dessas obras de Virgílio e da *Appendix Vergiliana*, ver Reynolds (1983, 433-40).

[14] Cf., por exemplo, Fairclough (1922), Fraenkel (1952 e 1966) e Conte (1994), que negam a autoria virgiliana das obras da *Appendix*. Na contramão desses autores estão, por exemplo, Vollmer (1907 e 1908), M. Lenchantin de Gubernatis (1910), T. Frank (1922) e Rostagni (1961). Para mais referências de estudos em que se refuta e também de estudos em que se considera genuína a autoria virgiliana dos textos que compõem a *Appendix*, ver Salvatore (1984: 233, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I). Não citamos aqui esses estudos referidos na *Enciclopedia Virgiliana*, pois, geralmente, cada um deles trata de um ou dois textos da *Appendix* em particular, e não do compêndio como um todo, dada sua heterogeneidade. Nesse sentido, Salvatore (*ibid.*: 230) afirma que não se pode aceitar "em bloco" a atribuição desses escritos a Virgílio, assim como acontece nos códices.

[15] Caso dos poemas *Catalepton* V e VIII. A maioria dos estudiosos que abordam a questão nos dias mais atuais consideram, não sem alguma resistência, que tais poemas tenham sido escritos por Virgílio, em sua juventude (cf. Conte, 1994: 431-432; Büchner, 1986: 81 *apud* Iodice, 2002: 354; Iodice, 2002: 362-63, por exemplo).

[16] Nesse estudo, o autor faz um breve apanhado sobre a questão da autoria dos textos da *Appendix Vergiliana*, mas não cita quais deles se encaixam em cada categoria mencionada por ele.

[17] Cf. Clausen, W. V. *et al* (org.) (1966); Virgil (2000); Iodice (2002); Virgilio (2006), por exemplo. Há, entretanto, edições que não trazem todos esses textos. Na edição de Ellis (1907) não constam *Aetna*, *Priapea*, *Quid hoc noui est* e *De rosis nascentibus*.

(*Culex*), "Etna" (*Aetna*), "A taberneira" (*Copa*), "Elegias a Mecenas" (*Elegiae in Maecenatem*), "A garça" (*Ciris*), "Priapeia" (*Priapea* – que faria parte do *Catalepton*),[18] "Coleção de poemas" (*Catalepton*),[19] "O que há de novo?" (*Quid hoc noui est*), "Moreto" (*Moretum*), "Sobre a formação do homem de bem" (*De institutione uiri boni*), "Do sim e do não" (*De est et non*) e "Sobre as rosas que nascem" (*De rosis nascentibus*).[20]

A primeira edição dessa compilação data de 1572 ou 1573,[21] e foi publicada em Lion pelo humanista francês J. J. Escalígero (1540 - 1609), que a intitulou *Publii Vergilii Maronis Appendix*. Aparentemente, o estudioso foi o primeiro editor moderno a por em xeque a autoria virgiliana de algumas obras desse compêndio: no índice de sua edição, Escalígero indicava, junto ao título, o autor de cada escrito. De acordo com ele, então, Virgílio compusera *Ciris*, *Culex* e *Catalepton*, apenas. As *Dirae* [*Lydia*] foram atribuídas a Valério Catão; *Aetna*, a Cornélio Severo e [*Elegeia*] *in Maecenatis*, a Albinovano Pedão (*Albinovani Pedo*). Já os poemas *Copa* e *Moretum* foram considerados apócrifos (*incerti auctoris*).[22]

A discussão sobre a autoria de algumas obras da *Appendix*, contudo, teve início ainda na Antiguidade. No século I d.C., Suetônio estabeleceu, em sua *Vita Vergili*, que o poeta teria escrito "*Catalepton*, *Priapea*,[23] *Epigrammata*[24] e *Dirae*, assim como *Culex*, quando tinha

---

[18] Cf. Iodice (2002: XI).

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

[20] Para um breve resumo de cada uma dessas obras, ver, por ex., Salvatore (1984: 230, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I).

[21] Os estudiosos divergem sobre a data de publicação da primeira edição da *Appendix Vergiliana*. De acordo com Iodice (2002), a data correta é 1572. De acordo com Salvatore (in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, 1984), F. Moya (in Codoñer [ed.], 1997), a data correta é 1573.

[22] De acordo com Iodice (2002: IX-X), a edição de Escalígero era composta por algumas obras que até hoje compõem a *Appendix Vergiliana* (mencionadas no texto), e por outras obras que foram excluídas do compêndio: *eiusdem Cornelii Severi carmen in obitum M. T. Ciceronis ex libris de bello civili*; *eiusdem C. Pedonis Albinovani elegia de morte Drusi Neronis*; *eiusdem Pedonis Fragmentum de navigatione Drusi Germanici* e *M Annaei Lucani ad Calpurnium Pisonem panegyricum*. Isso demonstra, segundo a estudiosa (p. X), que, mesmo na época moderna [aqui se referindo à época de Escalígero], definir quais textos compõem a *Appendix* é uma questão tortuosa.

[23] Reynolds (1983: 437) afirma que, em manuscritos supérstites, *Priapea* faz referência ao *Priapeum Quid hoc noui est?*, de forma inapropriada. Segundo o autor, *Priapea* originalmente faria referência a esse poema juntamente com outros três poemas priapeus que os manuscritos apresentam como *Catalepton* I-III. Nas edições modernas da *Appendix Vergiliana* (cf. Clausen, 1966; Virgil, 2000; Iodice, 2002; Virgilio, 2006), a *Priapea* é composta por três poemas, e *Quid hoc noui est?* é posto como um poema à parte. Sobre a "Priapeia", cf. também Oliva Neto (2006).

[24] De acordo com Reynolds (1983: 437), os poemas que compõem a *Epigrammata*, obra mencionada não só em Suetônio, mas também nas *Vitae* de Sérvio e Donato, não puderam ser identificados.

dezesseis anos. [...] Escreveu, ainda, *Aetna*, fato de que se duvida." (64-74).[25] No século IV d.C., Donato e Sérvio, assim como fizera Suetônio, atribuem algumas obras da *Appendix Vergiliana* a Virgílio. Donato (*Vitae*, lin. 58-67 H) está plenamente de acordo com o historiador latino, e Sérvio (*Vitae*, lin. 14-15 H) apenas diverge de Suetônio e Donato por considerar que o texto intitulado *Copa* também seja da autoria de Virgílio, e por não colocar como duvidoso o fato de *Aetna* ter sido escrito por ele.

A tradição manuscrita atribui, ainda, outras obras a Virgílio além dessas. O catálogo de Murbach,[26] do século IX – considerado o primeiro testemunho da existência de obras menores de autoria virgiliana –, alude a um códice de Virgílio do século V, que continha, depois de suas obras reconhecidas, as mencionadas por Sérvio e Donato e também as *Elegiae in Maecenatem* e *Moretum*.[27] De alguns códices mais tardios constariam, ainda, as composições *De institutione uiri boni*, *De est et non* e *De rosis nascentibus*. De acordo com St. Louis (2006: 3), as edições de Ascensius (1529) e de Calderinus (ca. 1480) trazem uma lista bem mais extensa de trabalhos atribuídos a Virgílio.[28]

A discussão a respeito da autoria e da datação das obras que compõem a *Appendix Vergiliana* foi certamente a que mais despertou o interesse dos estudiosos desse conjunto de escritos ao longo do tempo. Junto com esses temas polêmicos, também se discutiram muito questões decorrentes da atribuição ou rejeição da autoria virgiliana, como o "valor intrínseco" a ser encontrado em tais obras e a "evolução poética" de Virgílio, que culminaria na *Eneida*. Assim, com o objetivo de determinar a época em que cada obra da *Appendix* teria sido composta

---

[25] [...] *"Catalepton" et "Priapea" et "Epigrammata" et "Diras" item "Cirim" et "Culicem", cum esset annorum XVI.* [...] *Scripsit etiam de qua ambigitur "Aetnam"* (Suetonio, 1944).

[26] Cf. Reynolds (1983: 437). De acordo com Iodice (2002: X) e Salvatore (in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, 1984: 229-30), o catálogo de Murbach está perdido, mas seu conteúdo foi conservado em uma cópia feita em 1464 por Sigismund Meisterlin.

[27] Cf. Salvatore (*ibid.*: 229-230); F. Moya (1997: 452).

[28] Não tivemos acesso às edições de Ascensius e Calderinus, mas encontramos uma ampla lista de textos que comporiam a *Appendix Vergiliana*. Além das obras que constam das edições modernas desse compêndio (cf. nota 17), estão listados, em dois sites de pesquisadores de renomadas Universidades, os seguintes títulos: *De aerumnis Herculis*, *De aetatibus animalium*, *De cantu Sirenarum*, *De die Natali*, *De fortuna*, *De Herculis laboribus*, *De littera Y*, *De livore*, *De ludo*, *De Musarum inventis*, *De Orpheo*, *De ortu solis*, *De quattuor temporibus anni*, *De se ipso*, *De signis caelestibus*, *De speculo*, *De vino et venere*, *Hortulus*, *Mira Vergilii versus Experientia*. (www.forumromanum.org, mantido pelo aluno de Harvard David Camden; www.virgil.org, matido por David Scott Wilson-Okamura, professor da East Carolina University).

e, sobretudo, tratar da velha questão da autoria (se Virgílio seria o autor que as compusera ou não), em alguns estudos[29] foram analisadas as técnicas de métrica empregadas, a utilização de maneirismos,[30] e até mesmo o vocabulário de cada obra foi verificado e comparado ao utilizado nas três obras consagradas do poeta mantuano.

A possibilidade de esses textos terem sido escritos por Virgílio foi assunto de diversos livros e artigos, ainda na primeira metade do século XX, época em que muito se estudou esse aspecto. Mas, mesmo se mantendo a questão, a resposta a ela tende a mudar. De acordo com Lowell (1934: 42), no século XIX, aparentemente sem justificativas plausíveis, quase não havia quem creditasse a autoria dos "poemas menores" a Virgílio.[31] Já no início do século XX, muitos estudiosos passaram a contestar esse ponto de vista em artigos em que se defendia a autoria de Virgílio senão de todas, da maioria das obras da *Appendix Vergiliana*.[32]

Embora muitos estudiosos defendessem a autoria virgiliana dessas obras, havia, nessa mesma época, latinistas que a refutavam, como Fairclough (1922), valendo-se de argumentos similares aos que viriam a ser utilizados em estudos posteriores, mais recentes, sobre a questão.[33] Esse autor conclui que, quando as obras esparsas que compõem a *Appendix Vergiliana* apareceram, sem indicação de autoria, elas foram colocadas junto às de Virgílio, cuja fama, logo após o fim do império de Augusto, estaria no auge. Presumiu-se, então, que tais obras teriam sido escritas durante a adolescência ou juventude de Virgílio e, muito provavelmente, a possibilidade de essa hipótese ser verdadeira permitiu que fossem preservadas e chegassem até nós.

Ainda nesse período, Mackail (1908), com mais cautela, não é categórico em sua argumentação: ele defende a autoria virgiliana de algumas obras do compêndio e refuta a de outras. Ciente da importância da obra de Virgílio no cenário da literatura greco-latina, o

[29] Cf. Fairclough (1922), por exemplo.

[30] Fairclough (*ibid.*) cita como exemplos de maneirismos: o emprego de particípios no nominativo singular e o modelo, seguido por certos autores, de falar acerca de seus propósitos literários.

[31] Cf. Munro (1867); Gudeman (1899); Sellar (11ª edição da Enciclopédia Britânica, s/ data).

[32] Cf. Skutsch (1901); Ellis (1907); Vollmer (1907, 1908 e 1910); Phillimore (1910); M. Lenchantin de Gubernatis (1910); Jackson (1911); Fowler (1914); Rand (1919); Frank (1920, 1922); DeWitt (1923).

[33] Cf. Fraenkel (1952) e Most (1987), por exemplo.

estudioso usa o termo "virgilianismo" (*virgilianism*),[34] para definir dois movimentos: 1) "um impulso poético comum, um novo movimento poético,[35] do qual Virgílio era o porta-voz reconhecido, o líder escolhido" (p. 71);[36] e 2) um novo movimento que teria surgido tempos depois, impulsionado por Virgílio e por sua já reconhecida obra. O poeta, então, não mais seria o membro expoente de um grupo, mas um modelo seguido e imitado por outros escritores.[37]

De acordo com Mackail (*ibid.*), algumas obras da *Appendix Vergiliana* (*Dirae, Lydia* e *Ciris*) datam da época em que Virgílio era membro do novo movimento poético que surgia em Roma, e seriam, provavelmente, da autoria de poetas do círculo literário do qual Virgílio tomava parte. Já outras duas obras do compêndio (*Culex* e *Moretum*) seriam composições de uma década mais tarde, aproximadamente, e haveria grandes possibilidades de que fossem da autoria do próprio Virgílio, devido, sobretudo, a evidências internas, no caso de *Moretum*, e a evidências externas, no caso do *Culex* (*id., ibid.*: 72).[38]

A despeito de todos esses estudos – tanto dos mais antigos quanto dos mais modernos – a polêmica questão da autoria dos textos que compõem a *Appendix Vergiliana* ainda permanece sem uma resposta conclusiva (embora haja certo consenso de, atualmente, se negar a autoria virgiliana, como vimos). A esse respeito, F. Moya (in Codoñer, 1997: 453) afirma que "a falta de dados inquestionáveis e a natureza das próprias obras [da *Appendix*] estão no fundo da polêmica;

---

[34] Cf. Lowell (1934: 41), sobretudo nota 1a. Talvez o primeiro a usar o termo "virgilianismo" seja Luigi Valmaggi (1890: 3 ss.). Na primeira página de seu livro, intitulado "Il 'virgilianismo' nella letteratura romana: Virgilio anomalo?", o autor explica e define o termo: *Il nome è nuovo, e non è. Non appartenendo esso alla lingua dei classici, nè, per quel ch'io sappia, a quella dell'uso, avrebbe a parer nuovo; ma tale legalmente non può dirsi, chi pensi che, parlando della cosa, l'ho adoperato io stesso altrove, e in ogni modo l'ho coniato sullo stampo di tali altri, come Petrarchismo, e Marinismo, che pur si adoperano da tutti comunemente. [...] Certo il Virgilianismo gli è, al par di quegli altri due fenomeni, una malattia cronica, una cotal sorta di 'influenza' contagiosa, alla quale non v'ha secolo, anzi non vi ha scrittore della letteratura romana imperiale, che, poco o molto, non sia soggiaciuto; se non che differenti i caratteri suoi e gli effetti prossimi e remoti che ne scaturirono*.

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

[36] *[...] a common poetical impulse, a new poetical movement, of which Vergil is the recognized mouthpiece, the chosen standard-bearer*.

[37] Mesmo sem usar o termo "virgilianismo", hoje em dia, há diversos estudos sobre a recepção de Virgílio e sua imitação nos séculos que seguiram à sua época. Pode-se ver um pouco essa discussão em S. M. Goldberg (2005).

[38] Ver o subitem 1.2.1 a respeito das evidências externas que poderiam corroborar a atribuição do *Culex* a Virgílio.

as notícias da Antiguidade apresentam rachaduras; a análise das obrinhas não pode demonstrar a paternidade virgiliana, mas tampouco é capaz de negá-la definitivamente".[39]

Nesse mesmo sentido, Salvatore (1994: 18) considera ainda abertos problemas de diversas naturezas (histórico-biográfica, cronológica, de língua, de métrica etc.) que cercam a *Appendix Vergiliana*. Ao comentar a complexa questão da autoria incerta das obras que a compõem, o estudioso afirma, por exemplo, que "aplicando os mesmos métodos (de língua, de estilo, de métrica), se chegou, por vezes, a conclusões diametralmente opostas."[40] Além disso, ele apropriadamente critica o que chama de "critério impressionista" dos que argumentam com base no que é belo para definir a autoria dos textos (se é belo, é de Virgílio, mas, se não agradar, então não é). O estudioso conclui que, afinal, com nenhum dos métodos elaborados até então, na tentativa de se resolver o difícil problema da autenticidade da *Appendix*, parece se ter chegado a um bom resultado.

Na esteira desses estudiosos, parece-nos improvável que sejamos capazes de precisar se alguns dos textos que integram a *Appendix Vergiliana* foram produzidos por um círculo de poetas "virgilianos", que compartilhavam ideais e tendências literárias com Virgílio, ou se alguns deles foram escritos por falsificadores após a morte do poeta, ou, ainda, se algumas são, de fato, composições elaboradas pelo próprio Virgílio, jovem ou não. Ademais, encontrar uma resposta para essas questões, além de ser tarefa quase impossível, não faz parte dos objetivos deste trabalho. Como discutiremos mais adiante,[41] identificar o autor (entendido como pessoa de carne e osso) das obras da *Appendix* não é relevante para o tipo de leitura – baseada nos desdobramentos mais recentes da teoria intertextual – que nos propomos a fazer. Assim, para nós, não é um problema que questões de autenticidade (virgiliana) e cronologia – que são, afinal, aqui consideradas externas aos textos –, permaneçam em aberto.

---

[39] *La falta de datos incuestionables y la naturaleza de las propias obras están en el fondo de la polémica; las noticias de la Antigüedad presentan fisuras; el análisis de las obritas no puede demostrar la paternidad virgiliana, pero tampoco es capaz de negarla definitivamente*.

[40] *[...] applicando gli stessi metodi (di lingua, di stile, di metrica) si è giunti talvolta a conclusioni diametralmente opposte*.

[41] Cf. subitem 1.2.1.1 desta dissertação.

Ainda nesse sentido, tratando especificamente do *Culex*, G. Daujotas *et al.* (2011: 2)[42] afirmam que até hoje se procura atribuir valor ou interpretar o texto a partir do problema da autoria, deixando pouco espaço para uma discussão crítica da obra em si. Esse tipo de análise, ainda segundo os autores, em que se consideram juízos e prejuízos estéticos de textos extracanônicos, não se sustenta. Apesar de o foco da discussão levantada por esses estudiosos ser uma obra da *Appendix* em específico, acreditamos que suas considerações podem se estender a todas as obras desse compêndio. Permitimo-nos fazer tal afirmação com base nos diversos estudos sobre a *Appendix Vergiliana* a que tivemos acesso, visto que muitos deles seguiam uma linha argumentativa bastante semelhante à criticada por Daujotas *et. al.* (*ibid.*), buscando responder a questões de autoria e datação dos poemas.

Contudo, independentemente dessas questões, de acordo com E. Fraenkel (1952: 1), a preservação da *Appendix Vergiliana* permite-nos observar o grande impacto que as obras canônicas de Virgílio tiveram em seus contemporâneos, assim como reconhecer a influência de textos de outros autores célebres, como Horácio, Propércio e Ovídio, em poemas dessa coletânea. Além disso, entendemos que a *Appendix Vergiliana* permanece como um campo bastante fértil e aberto a investigações. O fato de os textos que a compõem terem sido excluídos do cânone literário latino não lhes subtrai características e particularidades – de natureza (histórico-)literária, linguística, histórica etc. – que merecem ser estudadas e analisadas. Nesse mesmo sentido, e tendo em vista o grande número de estudos que praticamente apenas enfatizam questões extratextuais (como autoria e datação), e que, afinal, não encontraram respostas conclusivas e aceitas de forma unânime, acreditamos que o "valor literário" atribuído (ou negado) aos poemas da *Appendix*[43] não deve servir como impedimento à realização de estudos críticos – ainda hoje, relativamente escassos – das obras em si.

[42] O artigo intitulado "Vejez y parodia en el *Culex*" é da autoria de um grupo de pesquisadores da Universidade de Buenos Aires que se dedica a estudar diversos textos da *Appendix Vergiliana*: G. Daujotas, V. Diez, R. Nenadic, J. Palacios, M. Pozzi, A. Schniebs (ver referência completa na Bibliografia).

[43] Na verdade, acreditamos que tais questões sequer deveriam ser postas em pauta, devido a seu caráter subjetivo e, na maioria das vezes, pouco fundamentado.

1.2. Sobre o *Culex*

Antes de discutirmos alguns aspectos do poema, vejamos um breve resumo de seu enredo. Após um longo prólogo (o qual apresentamos e discutimos em 1.2.3), a ação do *Culex* se inicia com uma típica cena bucólica: ao amanhecer, um pastor conduz seu rebanho para o cimo de um monte, onde as cabrinhas saciam, com prazer, a fome e a sede (vv. 42-57). O poeta faz, então, uma divagação a respeito da bem-aventurada vida do pastor (vv. 58-97). O enredo é retomado com a narração do momento em que, com o sol a pino, o pastor toca sua flauta agreste e conduz o rebanho até a sombra (vv. 98-108). Neste momento, o poeta entremeia à narrativa outra longa digressão, de caráter etiológico e descritivo, a respeito do local em que se dão os fatos (vv.109-156). Retomado o enredo, o pastor se deita perto de uma nascente e, tranquilo, entrega-se ao sono (vv. 157-162). Mas, de repente, está prestes a ser atacado por uma serpente monstruosa. Nesse momento, um mosquito, assistindo a tudo, pica um olho do pastor para que ele desperte e, assim, tenha sua vida salva. O pastor, então, instintivamente, mata o inseto devido ao incômodo que a picada lhe causara e, vendo a serpente pronta a atacá-lo, mata-a também (vv. 163-201). Na noite daquele mesmo dia, quando o pastor adormece, o espectro do mosquito morto lhe aparece em sonho, reclamando das circunstâncias de sua morte. O pequeno inseto, reprovando recorrentemente o pastor por sua atitude injusta, narra detalhadamente sua passagem pelo mundo suberrâneo e, ali, seu encontro com seres mitológicos, deuses e heróis (202-384). Ao despertar, o pastor, sentindo-se culpado pela morte do inseto, erige um pomposo túmulo em sua homenagem (385-414).

1.2.1. Recepção, autoria e datação

O *Culex* é uma das obras da *Appendix Vergiliana* que, ao longo do tempo, mais foi estudada, traduzida e comentada, o que, conforme acima referido, muito provavelmente se deve aos numerosos testemunhos da Antiguidade que afirmam a autoria virgiliana do poema. Como

discutimos no item anterior, a hipótese de que algumas obras da *Appendix Vergiliana* (incluindo o *Culex*) teriam sido compostas por um Virgílio jovem e inexperiente como poeta era leitura feita já na Antiguidade.

As primeiras referências que temos ao *Culex* datam da segunda metade do século I d.C. O autor latino Marcial (*c*. 38 d.C. – *c*. 104) dedica um de seus epigramas (livro XIV, 185) ao *Culex Maronis*:

185. Vergili Culex	O Mosquito de Virgílio
*Accipe facundi **Culicem**, studiose, Maronis,* *ne nucibus positis 'arma uirumque' legas.*	Receba o Mosquito, ó estudioso, do eloquente Marão, para que não leias, lançadas as nozes, "as armas e o varão".

Nesse epigrama – uma espécie de dedicatória destinada a alguém que recebe um volume do *Culex* como presente –, Marcial parece sugerir que, após o fim das Saturnálias,[44] quando as leituras deveriam ser retomadas, algo mais leve que a *Eneida* deveria ser lido (Bailey, 1993: 299).

Marcial também menciona o *Culex* no livro VIII, epigrama 55, em que "constrói uma divertida e tendenciosa biografia do poeta de Mântua, na qual atribui toda a grandeza e talento de Virgílio à proteção e patrocínio recebidos de Mecenas" (cf. Citroni, 1987: 398 *apud* R. Cesila, 2008: 219).

Temporibus nostris aetas cum cedat auorum	Nossa época supera a de nossos avós
creuerit et maior cum duce Roma suo,	e engrandeceu-se Roma com seu chefe,
ingenium sacri miraris desse Maronis	mas te espanta que falte o gênio de um Marão
nec quemquam tanta bella sonare tuba.	e alguém que as guerras soe em igual tuba.
Sint Maecenates, non derunt, Flacce, Marones	Se houver Mecenas, Flaco, abundarão Marões,
Vergiliumque tibi uel tua rura dabunt.	e um Virgílio vão dar-te até teus campos.
iugera perdiderat miserae uicina Cremonae	Perdera as glebas perto da infeliz Cremona
flebat et abductas Tityrus aeger oues:	Títiro, a grei roubada lamentando;
risit Tuscus eques paupertatemque malignam	sorriu o cavaleiro etrusco e a má pobreza
reppulit et celeri iussit abire fuga.	repeliu e mandou fugir ligeira.
"Accipe diuitias et uatum maximus esto;	"Toma estas posses – disse – e sê o maior dos vates!
tu licet et nostrum" dixit "Alexin ames."	E até permito que ames meu Aléxis!"
Adstabat domini mensis pulcherrimus ille	Lindíssimo, este à mesa do senhor servia,
marmorea fundens nigra Falerna manu,	mão marmórea a verter negro Falerno;

[44] A relação (estabelecida por Bailey, 1993) entre a expressão *nucibus positis*, utilizada no epigrama de Marcial, e as Saturnálias, pode ser explicada da seguinte maneira: de acordo com R. Lanciani (1892: 100), as nozes (*nucibus*) eram utilizadas em certo jogo de azar, praticado em Roma tanto por crianças quanto por pessoas mais velhas. Com o passar do tempo, a paixão pelo jogo e as grandes perdas de bens por parte muitos jogadores acabaram por motivar a criação de leis que declararam esse jogo um crime passível de punição. Abria-se uma exceção, contudo, durante as Saturnálias, em que o jogo das nozes era permitido (cf., também, Marcial, *Epigr*. VII, 91).

et libata dabat roseis carchesia labris	*15*	copos por róseos lábios provados lhe dava,
quae poterant ipsum sollicitare Iouem.		lábios que ao próprio Jove atrairiam.
Excidit attonito pinguis Galatea poetae		Pasmo, o poeta esqueceu a rude Galatéia
Thestylis et rubras messibus usta genas:		e Téstilis de tez rubra das messes,
protinus Italiam concepit et "Arma uirumque,"		**e logo a Itália e as armas e o varão compôs**
qui modo uix Culicem fleuerat ore rudi.	*20*	**quem rude *A Mosca* a custo antes chorara.**
Quid Varios Marsosque loquar ditataque uatum		Por que Vários e Marsos citar e dos ricos
nomina, magnus erit quos numerare labor?		vates os nomes, rol tão trabalhoso?
Ergo ero Vergilius, si munera Maecenatis		Serei, pois, um Virgílio, se os dons de Mecenas
des mihi? Vergilius non ero, Marsus ero.		me dás? Não um Virgílio, mas um Marso.
		(trad. Robson Tadeu Cesila, 2008: 220, grifos nossos)

Note-se que nesse epigrama Marcial faz diversas alusões às *Bucólicas*, cita o início do primeiro célebre verso da *Eneida* e afirma que antes de suas obras mais reconhecidas Virgílio compusera, "com voz rude", o *Culex* (v. 20).

Outro autor antigo que associa o *Culex* ao nome de Virgílio é Estácio (c. 45 d.C. - 96). No prefácio do livro I das *Siluae*, o poeta faz menção ao *Culex* e à *Batrachomachia*[45] para argumentar que mesmo poetas consagrados têm a licença para escrever obras de estilo menor.

Diu multumque dubitaui, Stella iuuenis optime et in studiis nostris eminentissime, qua parte evoluisti, an hos libellos, qui mihi subito calore et quadam festinandi uoluptate fluxerunt, cum singuli de sinu meo pro [...] congregatos ipse dimitterem. Quid enim o [....] quoque auctoritate editionis onerari, quo adhuc pro Thebaide mea, quamuis me reliquerit, timeo? Sed et **Culicem** legimus et **Batrachomachiam** etiam agnoscimus, nec quisquam est inlustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit. Quid quod haec serum erat continere, cum illa uos certe quorum honori data sunt haberetis? Sed apud ceteros necesse est multum illis pereat ex uenia, cum amiserint quam solam habuerunt gratiam celeritatis. Nullum enim ex illis biduo longius tractum, quaedam et in singulis diebus effusa. Quam timeo ne uerum istuc uersus quoque ipsi de se probent!

Muito e por muito tempo duvidei, Stella, jovem ótimo e eminentíssimo em nossa área de estudo na parte que escolheste, se deveria eu mesmo publicar uma recolha destes poemas, que fluíram de mim no calor do momento e com um certo prazer em sua velocidade, quando um a um saíram de meu peito. Por que, de fato, seriam também eles onerados com o peso da publicação no mesmo momento em que ainda temo pela minha *Tebaida*, mal saída de minhas mãos? Mas também lemos o *Culex* e também reconhecemos a *Batracomaquia*, e nem há algum dentre os mais ilustres poetas que não tenha preludiado suas obras com alguma coisa em estilo mais remisso. Além disso, era muito tarde para contê-los, pois você, certamente, e os outros em cuja honra eles foram feitos os possuíam. Mas junto ao público é necessário que abandonem muito do que receberiam de indulgência, pois perderam o que só tiveram graças à rapidez. De fato, nenhum deles levou mais do que dois dias para compor, alguns foram feitos em um só dia. Como temo que os próprios versos sejam testemunha desta verdade! (Trad. Leni Ribeiro Leite)[46]

[45] A *Batrachomachia* ou "A batalha dos ratos e das rãs" é um poema épico de 303 versos hexâmetros que já foi atribuído a Homero, mas hoje é tomado como paródia da *Ilíada* (Possebon, 2003: 13).

[46] A tradução aqui utilizada é inédita e, segundo a Profª Drª Leni Ribeiro Leite, com quem entramos em contato, ainda não é definitiva. Agradecemos à professora por ter-nos gentilmente cedido sua tradução, ainda não publicada, para utilização em nosso estudo.

Subentende-se, a partir da leitura desse breve trecho das *Siluae*, que, segundo Estácio, o *Culex* é da autoria de Virgílio, enquanto a *Batracomaquia*, da autoria de Homero, pois o autor romano afirma que até mesmo os mais ilustres poetas já produziram, antes de suas obras-primas, escritos em estilo mais remisso. Estácio, então, toma como exemplo dois dos mais consagrados poetas da Antiguidade para justificar a publicação de seus poemas que, segundo ele, foram compostos muito rapidamente, e, por isso, não teriam o peso da *Tebaida*.

No livro II da mesma obra, Estácio cita o *Culex Maroniani* no poema VII, oferecido à viúva de Lucano, para celebrar o aniversário do poeta.

[...]	[...]
Haec primo iuuenis canes sub aeuo,	Isto, jovem – mal havendo iniciado a vida – o cantarás,
ante annos ***Culicis Maroniani****.*	mais cedo que **o *Mosquito* de Vergílio**.
cedet Musa rudis ferocis Enni	Cederão a Musa rude do orgulhoso Ênio
et docti furor arduus Lucreti,	e o sublime furor do sábio Lucrécio
et qui per freta duxit Argonautas,	e o que pelos mares conduziu os Argonautas
et qui corpora prima transfigurat.	e o que transfigura os corpos da matéria.
Quid? maius loquar: ipsa te Latinis	O quê? Mais direi: a própria *Eneida*
Aeneis uenerabitur canentem.	louvar-te-á quando cantares para os latinos.
(*Silvae* II, 7, 73-80, grifos nossos)	(trad. Antonio Chelini, grifos nossos)

Se, no prefácio do livro I das *Siluae*, Estácio não atribui o *Culex* a Virgílio explicitamente, aqui ele volta a mencionar o poema, dessa vez evidenciando sua autoria. E novamente se faz alusão à pouca idade do poeta mantuano ao produzi-lo, pois Estácio conta que se prenunciou que Lucano cantaria guerras ainda mais cedo do que Virgílio cantara o *Culex*. A nosso ver, a dupla menção ao *Culex* virgiliano, tanto nas *Siluae* quanto na obra de Marcial (cujos trechos vimos anteriormente), demonstra certa popularidade do poema no século I d.C., época em que teria vindo a público.

Também Suetônio (c. 69 d.C. - c. 130), como já dissemos, atribui ao poeta a autoria de alguns textos que compõem a *Appendix Vergiliana*, dentre os quais o *Culex*. O autor, em sua *Vita Vergili* (64-74), redige um breve resumo do argumento do poema:

> *Deinde "Catalepton" et "Priapea" et "Epigrammata" et "Diras", item "Cirim" et "**Culicem**", cum esset annorum XVI. Cuius materia talis est. Pastor fatigatus aestu cum sub arbore condormisset et serpens ad eum proreperet, e palude culex prouolauit atque inter duo tempora aculeum fixit pastori. At ille continuo culicem contriuit et serpentem interemit ac sepulchrum culici statuit et distichon fecit:*
>
> *"Parue culex, pecudum custos tibi tale merenti*
> *Funeris officium uitae pro munere reddit."*
>
> *Scripsit etiam de qua ambigitur "Aetnam".*

Depois [escreveu] *Catalepton*, *Priapea*, *Epigrammata* e *Dirae*, assim como *Ciris* e ***Culex***, quando tinha dezesseis anos. A matéria deste último é: uma vez que um pastor fatigado pelo calor havia adormecido sob uma árvore e uma serpente rastejou até ele, um mosquito do pântano voou e cravou seu acúleo entre as duas têmporas do pastor. Mas ele imediatamente esmagou o mosquito e matou a serpente, bem como erigiu um túmulo ao mosquito, e fez este dístico:

> "Pequeno Mosquito, o guardião do rebanho a ti, merecedor,
> esta honra fúnebre oferece em retribuição à dádiva da vida."

Escreveu, ainda, *Aetna*, fato de que se duvida.

(Grifo nosso)

Na *Vita Lucani*, que dataria do século II, Suetônio também menciona o *Culex* e o associa ao nome de Virgílio. De acordo com L. St. Louis (2006: 2), a passagem que traz tal associação expressaria a falsa modéstia de Lucano, uma vez que o poeta se pergunta o quão aquém seus poemas estariam do *Culex*.[47]

M. ANNAEVS LVCANVS CORDVBENSIS prima ingenii experimenta in "Neronis laudibus" dedit quinquennali certamine, dein "Civile Bellum", quod a Pompeio et Caesare gestum est, recitauit, ut praefatione quadam aetatem et initia sua cum Vergilio comparans ausus sit dicere:

"et quantum mihi restat ad Culicem?"

M. Aneu Lucano, de Córduba, logo deu provas de destreza em "elogios a Nero", nos jogos quinquenais; depois declamou o poema "A Guerra Civil", que foi travada por Pompeu e César, de modo que, em certo prefácio, comparando com Virgílio sua idade e as primeiras obras, tenha ousado dizer:

"E quanto me falta para chegar até o *Culex*?"

(Grifos nossos)

Depois dessa referência ao *Culex* na *Vita Lucani*, não temos mais registros de menções ao poema até o século IV d.C., época em que Sérvio e Donato redigem biografias de Virgílio marcadamente influenciadas pela *Vita Vergili* de Suetônio. Como o historiador latino, ambos atribuem a autoria do *Culex* ao poeta mantuano. Há também uma referência ao poema, associado ao nome de Virgílio, na obra do gramático romano Nônio Marcelo (Nonius Marcellus, séc. III/IV),[48] quando expõe as ocorrências de uso da palavra *labrusca*:

labrusca, *génère feminino*, *Verg. in Bucol. V, 7*; *neutro, Verg. in* ***Culice****, 53.* (*apud* Plésant, 1910: 12)[49]

[47] Note-se que essa passagem de Suetônio vai no mesmo sentido da de Estácio (*Silv.* II, 7, 73-80), na medida em que ambos os autores mencionam o precoce engenho literário de Lucano.

[48] De acordo com M. Bonjour (1984), o gramático Foca (séc. V d.C.) também atribui o *Culex* a Virgílio (*Vita Verg.* 60), mas não tivemos acesso aos fragmentos remanescentes desse texto latino. (Cf. a Vida de Virgílio por Foca na tradução para língua inglesa de J. J. Mooney, 1916: 1-7).

[49] "Le lexicographe Nonius, au mot *labrusca*, renvoie à un vers du poème actuel, en l'attribuant à Virgile: *labrusca*, *génère feminino*, *Verg. in Bucol. V, 7*; *neutro, Verg. in Culice, 53.*" (Plésent, 1910: 13).

Na primeira edição da *Appendix Vergiliana*, de 1572 ou 1573, Escalígero também não contesta a autoria virgiliana do poema, como vimos no início deste capítulo. Essa questão parece ter sido levantada apenas no século XVII, quando alguns estudiosos passaram a discutir se o *Culex* a que se tinha acesso era o mesmo poema escrito por Virgílio. Nesse contexto, as seguintes hipóteses foram levantadas acerca da autoria do poema: o *Culex* é uma obra de Virgílio com trechos interpolados;[50] o poema consiste em uma falsificação que ocupou o lugar do poema original (i. e., Virgílio teria realmente escrito um poema intitulado *Culex*, mas esse não seria o mesmo a que temos acesso hoje);[51] o poema é uma total falsificação, e Virgílio nunca escreveu um poema intitulado *Culex* (cf. St. Louis., 2006: 3).

A partir do final do século XIX, algumas outras hipóteses foram defendidas pelos estudiosos. R. S. Radford (*apud* Shipley, 1926), por exemplo, atribui a autoria do *Culex* a Ovídio, e não a Virgílio. Fraenkel (1952) afirma que o poema – uma falsificação – é baseado em um modelo grego a que não temos mais acesso. Mas a maioria dos estudos do último século que abordam essa questão tem como premissa duas principais hipóteses: a) o *Culex* é uma obra (da juventude) de Virgílio[52] e b) o *Culex* é uma falsificação pós-virgiliana, e Virgílio nunca escreveu um poema desse tipo.[53]

A última hipótese é, atualmente, defendida pela maioria dos estudiosos de que temos notícia.[54] A conferência intitulada "The *Culex*", proferida por Eduard Fraenkel em 1951 (e que deu origem ao artigo homônimo, de 1952), é um exemplar importante dessa corrente, e

[50] Christian Gottlob Heyne (1775, *apud* St. Louis, 2006: 3) propôs tal hipótese e chegou a separar, em sua edição do *Culex*, os versos que julgava genuínos dos demais versos, que julgava espúrios.

[51] Charles de La Rue (1675, *apud* St. Louis, 2006: 3), em defesa dessa hipótese, parece ter sido o primeiro a contestar a autoria do *Culex*. François Oudin (1729, *apud* St. Louis, 2006: 3) e C. Plésent (1910) também defendem tal hipótese.

[52] Cf. Vollmer (1907); J. W. Mackail (1908); J. G. Phillimore (1910); S. E. Jackson (1911); G. D. Butcher (1914); R. S. Conway (1915); Schrader (s/ data); Naeke (s/ data).

[53] Cf. F. Leo (1902); Buechler (s/ data); G. Jachmann (1925); W. A. Baehrens (1926); A. Klotz (1926); T. Birt (1930); E. Bickel (1939, 1941, 1950).

[54] E. Fraenkel (1952); R. Helm (1953); K. Büchner (1955); Westendorp-Boerma (1971); D. Güntzschel (1972); D. Ross (1975); M. Bonjour (1978); W. Ax (1984); G. Most (1987) são exemplos de estudos mais recentes em que a autoria virgiliana do *Culex* é renegada. De acordo com St. Louis (2006: 4), há estudos mais atuais, de latinistas italianos, sobretudo, em que a autoria virgiliana do *Culex* é aceita (a autora não cita quais seriam esses latinistas italianos, e remete a Güntzschel [1972], que provavelmente faz referência a eles). Como exemplo dessa corrente, G. Most (1987) cita F. Giancotti (1951). De acordo com o estudioso (*ibid.*), também latinistas franceses e alemães ainda defenderam essa hipótese, como J. Préaux (1978), P. Grimal (1985) e M. Schmidt (1952-53, 1959). Na Inglaterra e Estados Unidos também notam-se seguidores dessa corrente, como A. A. Barrett (1968) e Berg (1974).

autoridade nos estudos a respeito da obra (cf. G. Most, 1987). Além de analisar alguns aspectos textuais e literários do poema, E. Fraenkel (1952) desenvolve uma lista de argumentos variados que, segundo ele, justificam a não autenticidade da autoria virgiliana. O estudioso afirma que a obra foi composta como uma falsificação deliberada, ou seja, com a intenção de que fosse lida como se tivesse sido escrita pelo próprio Virgílio: "seu autor veste a máscara do jovem Virgílio, ele é um *Vergilius personatus*." (*ibid.*: 8).[55]

Para justificar a existência dos testemunhos antigos que asseguravam a autoria virgiliana do *Culex*, Fraenkel (*ibid.*) propõe que, com o surgimento do poema, satisfez-se a necessidade que se tinha na época de manter o percurso literário de Virgílio em estreito paralelismo com o de Homero (a quem se atribuiu a *Batrachomachia*):[56]

> Por um golpe de sorte, o falsificador desconhecido se deparou com o poema helenístico sobre o mosquito, e então tratou de virgilianizá-lo por meio de acréscimos [...]. Assim, ele forneceu informações bem-vindas sobre um período inicial da vida de Virgílio e, ao mesmo tempo, demonstrou que a carreira de Virgílio como poeta seguiu em estreito paralelismo com a carreira de Homero. À medida que o público romano se interessava pelo poema, a produção do falsificador revelou-se mais satisfatória e, consequentemente, muitas pessoas admiráveis acreditaram em sua autenticidade." (*ibid.*: 9)[57]

O artigo de G. Most (1987), "The 'Virgilian' *Culex*", é outro trabalho bastante citado nos estudos mais atuais sobre o poema. Após fazer um levantamento dos testemunhos antigos e autores que defendem e refutam a autoria virgiliana do *Culex*, Most reflete sobre os problemas dos métodos utilizados até então para lidar com a questão autoral da obra. O propósito da segunda parte do estudo de Most, então, é sustentar a hipótese que nega a autoria virgiliana do

---

[55] *Its author puts on the mask of Young Virgil, he is a* Vergilius personatus. Se essa hipótese é tomada como verdadeira, pode-se citar como forma de tentar forjar a autoria de um Virgílio ainda jovem a forma pela qual o autor do poema se refere a Otávio (*Octaui*, *Octaui venerande*, *sancte puer*), e também a promessa feita no início do texto, de que o poeta escreverá, no futuro, um poema épico a Otávio (vv.8-10), que facilmente se associa à *Eneida* (Cf. Fraenkel, *ibid.*: 7).

[56] A respeito da discussão de autoria da *Batrachomachia*, ver Possebon, 2003: 35-46. Esse ponto de vista já é expresso por T. Birt (1913, *apud* Moya, 1982: 230), que afirma que alguém quis atribuir a Virgílio algo que o assemelhasse a Homero.

[57] *By a lucky stroke the unknown forger hit on the Hellenistic poem about the gnat, and then managed to virgilianize it by means of the additions [...]. Thus he provided welcome information on an early period in Virgil's life and at the same time demonstrated that Virgil's career as a poet proceeded in close parallelism to the career of Homer. As far as the Roman public was concerned, the forger's product proved most gratifying, and consequently many good people believed in its authenticity.*

poema com um novo argumento cronológico.[58] O autor propõe que voltemos nossa atenção para a estrutura do poema e para sua organização que, segundo ele, é simples e clara.[59] Como veremos no subitem 1.2.3, o *Culex* pode ser dividido em introdução e mais três partes, cujas características genéricas e *ethos* poético devem ser considerados para análise do texto. Fica evidente, após tal análise, que os três estágios da ação do poema recapitulam, por meio de sua linguagem e de seu *ethos*, as três obras canônicas de Virgílio. Most também propõe que a diferença de extensão dessas partes que compõem o poema está relacionada com a diferença de extensão das três obras virgilianas a que se faz alusão. O estudioso, então, interpreta tal análise da seguinte forma: "O autor do *Culex* sabia que Virgílio havia escrito as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*, nessa ordem, e nada mais, e estava fazendo referência a esse fato na estrutura de seu poema." (G. Most, 1987: 209).[60] E, de forma enfática, conclui:

> Somente alguém que viveu depois que Virgílio tinha morrido poderia saber que Virgílio escreveu as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*, nessa ordem, e nada mais; então o autor do *Culex* estava vivo depois que Virgílio tinha morrido e, assim, não poderia ter sido Virgílio. Parece que nós encontramos o argumento cronológico decisivo que estávamos procurando contra a autenticidade do *Culex.* (*ibid*.)[61]

O latinista destaca que essa conclusão tem os seguintes desdobramentos:

1) O *Culex* não pode ser um poema baseado em um original grego, como Fraenkel (1952) e outros estudiosos[62] propõem, pois que seria coincidência muito grande um poeta grego antecipar em um poema toda a carreira literária de Virgílio. De acordo com Most (1987: 209): "Se a concepção do *Culex* pressupõe a carreira de Virgílio, com suas três obras-primas canônicas, então só pode ser uma criação puramente romana".[63]

---

[58] De acordo com Most (1987: 204), os argumentos cronológicos são os únicos seguros para que se possa chegar à verdade a respeito da autoria do poema.

[59] Essa proposição já está em Bonjour (1978).

[60] *The author of the Culex knew that Virgil had written the* Eclogues*, the* Georgics*, and the* Aeneid, in that order, and nothing else, *and was making reference to that fact in the structure of his poem.* (grifos do autor).

[61] *Only someone alive after Virgil had died could possibly have known that Virgil wrote the* Eclogues*, the* Georgics, *and the* Aeneid*, in that order, and nothing else; hence the author of the* Culex *was alive after Virgil had died and thus could not possibly have been Virgil.*

[62] Cf. F. Leo (1891); C. Plésent (1910); Schmidt (1952-53); K. Büchner (1955).

[63] *If the conception of the* Culex *presupposes Vigil's career, with its canonical three masterpieces, then it can only be a purely Roman creation.*

2) O *Culex* não pode ter sido escrito por um "poetastro":[64]

> [...] o autor do *Culex*, apesar de suas limitações óbvias, possuía considerável engenho e inventividade. Seu controle da expressão poética certamente não era constante: mas foi necessária muita perspicácia para organizar referências às três obras-primas, bastante diferentes, de Virgílio em um enredo único e coerente. (*ibid.*)[65]

3) A própria construção textual do *Culex* indicaria que o poema consiste em uma falsificação:

> A tarefa do falsificador é irônica: para persuadir seus leitores quanto à autenticidade de seu embuste, ele é obrigado a lembrá-los das obras genuínas do autor [Virgílio]; e é apenas porque ele o fez tão pedantemente aqui que ele consegue convencer a si mesmo. O falsificador confirmou o cânone genuíno das produções literárias de Virgílio, mas apenas como uma forma de subvertê-lo, expandindo-o. Isso porque ele parece ter acreditado que, se não tivesse recapitulado a tríade virgiliana, sua falsificação não pareceria autêntica; mas é precisamente porque ele o fez que sua obra se revela uma falsificação. (*ibid.*)[66]

Vale dizer, ainda, que tais hipóteses apresentadas nesse trabalho de G. Most embasarão alguns pontos de nossas análises que cotejam o *Culex* com as obras canônicas de Virgílio (desenvolvidas no Capítulo III desta dissertação). Assim, tomando os argumentos do estudioso, buscaremos apontar como alguns recursos linguísticos e textuais presentes em pontos específicos das *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* aparecem na composição do *Culex*.

Atrelada à questão da autoria, tem-se a discussão a respeito da datação do poema. Há diferentes hipóteses que foram defendidas pelos estudiosos que atribuem a autoria do *Culex* a Virgílio. Como vimos anteriormente, Suetônio, Sérvio e Donato afirmam que Virgílio escreveu o poema aos dezesseis anos. Ao contrário, Escalígero, sem fixar uma data exata, propõe que o *Culex* é uma produção da maturidade de Virgílio, e não de sua adolescência, como fora afirmado

---

[64] O termo é utilizado por Housman (1902).

[65] *[...] the poet of the* Culex*, despite his obvious limitations, was possessed of considerable ingenuity and inventiveness. His control of poetic diction was certainly not unwavering: but it took great wit to organize references to Virgil's three very different masterpieces into a single coherent plot.*

[66] *The forger's task is an ironic one: in order to persuade his readers of the authenticity of his imposture, he is obliged to remind them of the author's genuine works; and it is only because he has so pedantically done so here that he has convicted himself. The forger has confirmed the genuine canon of Virgil's literary productions, but only as a means towards subverting it by expanding it. For he seems to have believed that, if he had not recapitulated the Virgilian triad, his forgery would not have seemed authentic; but it is precisely because he has done so that his work is revealed as a forgery.*

até então (cf. St. Louis, 2006: 3). Em tempos modernos, alguns estudiosos propuseram correções ao texto de Suetônio e, assim, Charles de La Rue (1675) afirma que o poema foi composto quando Virgílio tinha vinte e seis anos (o correto, segundo o estudioso, seria *cum esset annorum XXVI*, não *XVI*), e Barrett (1968) sugere que Virgílio compôs o poema aos vinte e um anos (*cum esset annorum XXI*). Skutsch (1901, *apud* Frank, 1920), defende que o *Culex* tenha sido escrito na época em que Virgílio era ainda um jovem, embora não atribua a autoria da obra ao poeta, necessariamente. Já entre os latinistas que claramente rejeitam a autoria virgiliana do *Culex*, há certo consenso[67] de que o poema foi composto no século I d.C., após a morte de Virgílio e, mais especificamente, no reinado de Tibério (14 d.C. - 37).[68]

1.2.1.1 Algumas reflexões sobre autoria e suas implicações na análise

Após a exposição das principais hipóteses acerca da autoria e datação do *Culex*, faz-se necessário, ainda, refletir sobre sua (suposta) importância para a leitura e análise do poema. Portanto, antes de mais nada, faremos uma discussão de cunho teórico, observando como a categoria de autor é vista e concebida nos atuais estudos intertextuais da literatura da Antiguidade Clássica. Tentamos, dessa forma, responder às seguintes questões, sobre as quais refletimos ao longo do processo de elaboração deste trabalho: é necessário, para tecer análises entre o *Culex* e as consagradas obras virgilianas, assumir se aquele texto é anterior ou posterior a estas obras? É essencial, para a análise do poema estudado, considerar previamente determinada autoria, e também datação como genuínas? Defender ou refutar a autoria de Virgílio altera os caminhos e os resultados de nossas análises, ou seja, os efeitos de sentido que podem emergir da comparação entre o *Culex* e as obras virgilianas?

É fato que poderíamos assumir posição condizente com a maioria dos estudos mais atuais sobre o poema e pressupor que o *Culex* é uma obra apócrifa (o autor poderia ser um falsificador

[67] Cf., por exemplo, Hardie (1920); Güntzschel (1972).

[68] Essa hipótese pode ser reforçada pela aparente relação entre o *Culex* e a obra de Ovídio, assunto abordado nos estudos de Leo (1891); Birt (1930), Klotz (1926).

ou um poeta que simplesmente alude a Virgílio), produzida no séc. I d.C., e, portanto, cronologicamente posterior à obra canônica do mantuano (que data do séc. I a.C.).[69] Conforme apontamos, tal hipótese é adotada, por exemplo, por Fraenkel (1952) e Most (1987), que se propõem discutir e demonstrar a retomada *intencional*, por parte de outrem, de Virgílio nos versos do *Culex*, como vimos no subitem anterior. Poderíamos, ainda, considerar que Virgílio é o autor do *Culex*, e que produziu o poema em sua juventude, antes mesmo da composição das *Bucólicas*, conforme afirma, por exemplo, E. Jackson (1911) que, ao comparar os versos do *Culex* com os versos das obras canônicas virgilianas, propõe que o próprio Virgílio (considerado autor do poema) retrabalhou nas *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* os versos do *Culex*, que compusera em sua juventude. Por fim, poderíamos dizer que Virgílio produziu a obra não em sua juventude, mas já com certa maturidade, como propõe Escalígero, e que se permitiu brincar (i.e., *ludere*. – cf. *Culex*, v. 1) com suas próprias obras "maiores". Desse modo, para a elaboração desse tipo de análise, em que se considera a intenção do autor e a datação da obras, é pertinente a preocupação com a autoria desses textos ("quem/que pessoa os escreveu?") bem como a preocupação com a ordem cronológica de produção do *Culex* e de toda obra de Virgílio ("qual veio primeiro?"), para que se possa chegar ao seu objetivo, que é, grosso modo, discutir e demonstrar *quem* alude a *quem*.

Contudo, para a elaboração da análise que propomos entre o poema e as obras canônicas de Virgílio, com base nos desdobramentos mais recentes da teoria intertextual nos estudos clássicos, não importa necessariamente saber quem seria o verdadeiro autor dessa obra (entendido como a pessoa de carne e osso que a produziu),[70] bem como sua verdadeira datação, mas sim como essas categorias são construídas no texto e os efeitos de sentido que geram em sua leitura e interpretação. Sendo assim, acreditamos que se prender em discussões que tentam determinar o momento histórico da literatura latina em que o *Culex* se insere, ou seja, a datação do poema, e quem foi seu autor de carne e osso, limitariam, talvez, os efeitos de sentido que podem emergir das leituras do poema.

---

[69] Como vimos, de modo geral, a crítica textual mais recente do *Culex* desconsidera a possibilidade de autoria virgiliana, sobretudo por entender que o poema é "menor" e, portanto, talvez pouco coerente com a imagem do "autor Virgílio" que se construiu por meio de suas obras canônicas.

[70] Como discute Barchiesi (2001: 142), "a falta de documentos autênticos enfraquece a figura do autor na filologia clássica, e é impossível acessar sua intenção (discutimos isso mais detidamente abaixo). Cumpre salientar que (a) a falta de documentos autênticos (tais como materiais biográficos, autógrafos, cartas e rascunhos) enfraquece o papel do autor na filologia clássica".

A atenção dada a tais efeitos de sentido, vale destacar, é o principal fator que diferencia as análises calcadas na teoria intertextual e as análises comparativas em que apenas se identificam os paralelos encontrados entre obras quaisquer.[71] É com essa discussão que Fowler (2000: 116-17) inicia o texto "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies",[72] em que constata que, apesar de ultimamente ter mudado a forma como as equivalências entre os textos têm sido interpretadas pelos estudiosos dos clássicos, os efeitos que tais equivalências acarretam na leitura dos textos ainda é um ponto que não é facilmente assimilado:

> Os classicistas sempre se preocuparam com os "paralelos" – com o que vem depois da palavra mágica "cf." – principalmente por causa do papel central do comentário na comunidade interpretativa, uma característica quase que exclusiva desse campo de estudo. O que ainda não ficou claro com a citação de passagens paralelas que tradicionalmente se faz é qual a finalidade dessa tarefa, *como os paralelos afetam a interpretação do texto*. (*ibid.*: 116, grifo nosso)[73]

O estudioso, ainda a esse respeito, afirma que não é possível que se leia um texto de forma isolada, mas sim "dentro de uma matriz de possibilidades constituída por textos precedentes" (*ibid.*: 117),[74] o que é determinante para que o texto lido faça (qualquer) sentido. Dessa forma, o processo de leitura contemplaria duas etapas: a reconstrução da matriz que dá sentido a um texto e a produção de sentido que é obtida por meio da relação entre os textos que compõe tal matriz e o texto lido.

Fowler (*ibid.*) discute as diferenças entre os antigos estudos que consideram as alusões entre um texto e outro como intencionalmente produzidas pelo autor, e os estudos intertextuais em que se considera que o diálogo entre textos se dá no próprio sistema textual, e não pela

---

[71] Como comenta Vasconcellos (2001, 30-31), discutindo o célebre artigo de Giorgio Pasquali, "Arte allusiva" (1968), o "aspecto crucial da 'arte alusiva' [...] é a criação de sentido".

[72] Esse texto foi primeiro publicado em *Materiali e discussioni,* 39 (1997), pp. 13-34. A versão que utilizamos foi publicada como um dos capítulos do livro *Roman Constructions – Readings in postmodern Latin* (2000). As traduções de todos os trechos de Fowler reproduzidos nesta dissertação são de Francisco de Fátima da Silva (versão ainda não publicada).

[73] *Classicists have always been concerned with 'parallels' – with what goes after the Magic Word 'cf.' – particularly because of the central role of the commentary within the interpretative community, an almost unique feature of the discipline. What has not been clear with the traditional citation of parallel passages is what the point of the activity is, how the parallels affect the interpretation of the text.*

[74] *within a matrix of possibilities constituted by earlier texts*.

intenção do autor. Reproduzimos abaixo o esquema didático proposto pelo estudioso para ilustrar as principais mudanças ocasionadas por essa transformação no modo de ver as relações entre os textos:

Alusão	*Intertextualidade*
Na mente do autor	No (sistema de) texto(s)
Individual	Coletiva
Singular	Múltipla
Item acessório	Elemento imprescindível
Característica especial da "literatura"	Característica geral da linguagem e de outros sistemas semióticos
Diferença com relação ao modelo significativa	Diferença e similaridade ("rastros") significativa
Ato extratextual (presta homenagens, etc.)	Ato intratextual (cria sentido)

Dadas as questões que colocamos em nosso trabalho, sobre a relevância da autoria e datação para a leitura do *Culex*, vale darmos atenção especial às duas primeiras diferenças listadas por Fowler que, segundo ele, ainda são controversas. Isso se daria, sobretudo, porque alguns estudiosos tendem a afirmar que é necessário haver "um sujeito que alude ao qual se possa vincular qualquer referência intertextual (por ex., para manter o direcionamento da história literária)"[75] (*ibid*.: 117). Mas, mesmo para esses estudiosos, vale destacar, esse sujeito também é construído a partir do sistema de textos, pois não é possível acessar o autor de carne e osso, externo ao sistema textual, mas somente (re)criá-lo a partir do texto.[76] Sendo assim, fica claro que as relações intertextuais, de acordo com Fowler, são determinadas pelo sistema textual (no momento da leitura), não pelo desejo do autor.

Para compreender melhor essa questão, é válido retroceder um pouco e observar como outros estudiosos (cujos textos são referência nos estudos sobre autoria e/ou intertextualidade) trataram a questão do autor. Em 1968, Barthes publicou seu artigo intitulado "A morte do

[75] *[...] an alluding subject to whom any intertextual reference can be attached (e.g. to preserve the directionality of literary history)*.

[76] Muitas vezes, as informações sobre a vida desses autores são obtidas a partir de seus próprios textos e, no caso do estudo de obras da Antiguidade Clássica, alcançar a figura do autor de carne e osso é ainda mais difícil, devido à distância temporal que se interpõe entre ele e os dias atuais.

autor",[77] em que propõe que essa categoria discursiva seja posta de lado, uma vez que entende a escritura como "destruição de toda voz, de toda origem" (1988: 65):

> Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. [...] Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, "desfiada" (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo. (Barthes, 1988: 69, grifos do autor)

Primeiramente, então, na esteira de Barthes, buscamos desconsiderar, por assim dizer, "o autor de carne e osso" do *Culex*, uma vez que definir quem escreveu o poema (Virgílio ou outro escritor), ainda conforme Barthes, fecha as várias possibilidades interpretativas e, em consequência, os efeitos de sentido que podem surgir das análises que propomos. Tais efeitos, conforme discutiremos ainda neste subitem, são construídos essencialmente *pelos leitores* a partir *dos textos* (cf. Fowler, 2000).

Mas a figura do autor não precisa necessariamente ser apagada do discurso, e pode ser pensada de outra forma que não a tradicional. Chartier (1998: 35),[78] em *A ordem dos livros*, discute a "volta do autor" na crítica literária a partir da estética da recepção.[79] Esse autor, entretanto, não é mais o autor romantizado, cujas *intenções* determinam a significação do que produz; antes, ele reaparece como figura enfraquecida:

> O autor, tal como ele faz sua reaparição na história e na teoria literária, é, ao mesmo tempo, dependente e reprimido. Dependente: ele não é o mestre do sentido, e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro [...], nem para aqueles que dele se apropriam para a leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita. (*ibid*.: 35-36)

[77] A versão a que temos acesso, traduzida para o português por Mário Laranjeira, é de 1988.

[78] Utilizamos a versão traduzida para o português por Mary Del Priore. A primeira edição do livro, publicado originalmente em francês (*L'Orde dês livres*), é de 1992.

[79] Posteriormente, outras correntes também fizeram esse movimento de rearticular o texto a seu autor, conforme consta em Chartier (1998: 35): o *new historicism*, a sociologia da produção cultural, a *bibliography* (definida como "sociologia dos textos").

O texto *O que um autor?* (1969),[80] de Foucault, é outra referência importante para a compreensão da relação entre obra e autor que, para o estudioso, é, apenas na aparência, anterior e exterior à obra (1992: 34). Foucault tece uma interessante discussão sobre a "função autor", cujo funcionamento retomamos aqui, exclusivamente no que concerne aos discursos literários, visto que melhor se relaciona a nosso objeto de estudo.

Houve um tempo, segundo Foucault (*ibid.*: 48-49), em que a autoria não era um fator importante para a recepção do texto literário, posto em circulação e valorizado mesmo sendo anônimo. Contudo, a partir do séc. XVII ou XVIII, a "função autor" teria se tornado preponderante para a recepção desse tipo de texto, sobre o qual, segundo Foucault (*ibid.*: 49), sempre se questiona: "de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto". E vale destacar que, ainda de acordo com o estudioso, a forma como essas questões são respondidas determina o sentido, o estatuto e o valor que se confere às obras literárias. Podemos pensar no poema que estudamos como exemplo disso. A ausência de "valor literário" que a grande maioria dos críticos conferiu ao *Culex* não se deve, de alguma forma, ao fato de essa obra ser considerada apócrifa? Ou então, para aqueles que atribuem a autoria do *Culex* a Virgílio (pensemos já nos antigos – Estácio, Suetônio, Marcial),[81] o valor que se dá à obra não estaria relacionado ao fato de ter sido produzida por um autor ainda jovem e imaturo (conforme tais escritores pressupõem)?

Outro ponto importante do texto de Foucault é sua proposição de uma "função autor", por meio da qual se constrói um ser racional a que chamamos de autor:

> Provavelmente, tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância "profunda", um poder "criador", um "projeto", o lugar originário da escrita. Mas, de fato, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos. (*ibid.*: 50-51)

[80] Utilizamos a versão traduzida para o português por António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, publicada em 1992.

[81] Vale observar, ainda que rapidamente, que a necessidade desses autores antigos de atribuir a autoria do poema a Virgílio vai de encontro ao que afirma Foucault, que pressupunha não haver preocupação com a autoria de textos literários. Para a questão da autoria na Roma Antiga, ver Prata (2005).

Como observamos, o autor não remete a um indivíduo real, mas é, antes de tudo, uma função que emerge do texto e que não é anterior à obra, mas surge *a posteriori*, como que para dar a ela uma unidade, uma coerência. Nesse sentido, vale retomar também a discussão sobre o "nome de autor", desenvolvida por Foucault (*ibid.*: 44-46). De acordo com o estudioso, "o nome de autor" exerce, no discurso, o papel de assegurar-lhes uma função classificativa. Em outras palavras, determinado nome permite reagrupar, delimitar e selecionar certo número de textos que, de alguma forma, relacionam-se entre si.[82] O "nome de autor" permitiria, ainda, que certo número de textos agrupados sob esse nome, se opusesse a outros escritos. Assim, segundo Foucault, o "nome de autor" não aponta para um indivíduo real e exterior ao discurso que produziu, mas "bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho" (p. 45-46).

Tendo em vista o papel que o autor exerce como elemento discursivo que seleciona, classifica, reagrupa ou mesmo opõe certos textos a outros, voltemos a pensar na importância da autoria para a elaboração da análise intertextual entre o *Culex* e a obra canônica de Virgílio. Como vimos no subitem anterior a este, conforme Most (1987), há estreita relação entre o *Culex* e as *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, obras que o poema *recapitula*, segundo o estudioso, por meio de sua linguagem e de seu *ethos*. Desse modo, não é necessário definir quem é o autor, mas sim considerar a "função autor" que surge no *Culex*.

Se considerarmos o autor como função textual (seja ele Virgílio, um forjador, ou um poeta que imita Virgílio), teremos, afinal, *um efeito de autoria virgiliana*. Tal efeito é criado a partir do texto, devido a uma possível retomada (ou antecipação) de linguagem, de temas e de gêneros que foram trabalhados com destreza na tríade de Virgílio, cuja autoria, por sua vez, dá certa unidade a esses textos. Como discutiremos mais à frente (no subitem 1.2.3 deste Capítulo e em todo o Capítulo III), a estrutura do *Culex* revela certa consonância com toda a obra canônica de Virgílio, que parece estar cuidadosa e sistematicamente pulverizada no poema,[83] criando, assim, um efeito de retomada ou de programa literário virgiliano.[84] Em outras palavras, no *Culex*

[82] De acordo com Foucault (ibid.: 45), essa relação entre os textos agrupados sob um mesmo "nome de autor" pode ser de homogeneidade, de filiação, de mútua autentificação, de explicação recíproca ou de utilização concomitante.

[83] Ver, ainda, discussão de G. Most sobre o poema no subitem anterior.

[84] Entende-se por programa literário, aqui, o projeto que Virgílio se proporia a executar, ou seja, escrever primeiro uma obra de gênero bucólico, depois uma obra didática, desembocando, por fim, em um poema épico.

são trabalhados elementos da poesia bucólica, da poesia didática e, com maior destaque, da poesia épica; há, ainda, semelhanças linguísticas marcadas com as obras de Virgílio, conforme veremos no Capítulo III desta dissertação. Pode-se propor, então, que, desse texto tão próximo (temática, genérica e linguisticamente) da tríade de Virgílio, emerge um efeito de autoria virgiliana.

Desse modo, não é relevante, para a análise intertextual que propomos, tentar definir se o *Culex* é um poema de autoria de Virgílio, um poema escrito por um forjador ou por um poeta que intencionava imitar o mantuano, e tentar definir se o *Culex* é anterior ou posterior a suas obras, pois o efeito de autoria virgiliana emerge do poema independentemente de quem seja seu autor de carne e osso. Vale ressaltar, ainda, que autoria e datação são *fatores externos*, nos quais se leva em conta a pessoa que redigiu o texto, não o autor que emerge do texto na leitura. Assim, em nosso trabalho, o autor não será considerado senão como função discursiva, que se estabelece simultânea e posteriormente à leitura, conforme postulado por Foucault (1969) e seguido por estudiosos da intertextualidade, como Fowler (2000) e Barchiesi (2001). Em outras palavras:

> [...] o autor não é descartado pela teoria intertextual, apenas perde sua hegemonia e passa a ser visto como um construto do próprio sistema textual, não como o detentor da chave que abriria as portas para a interpretação única e verdadeira, a supostamente almejada por ele. (Prata, 2007: 39)

Nesse tipo de análise, então, a categoria mais importante, não é o autor, mas o *leitor*, pois é fundamental que ele estabeleça relações entre as obras e que entreveja possíveis efeitos que as alusões acarretam para a interpretação – que, claro, não é unívoca – do texto lido. Assim, na esteira de Fowler, consideramos fundamental o papel do leitor no processo de percepção e significação do dado intertextual: "A intertextualidade, como todos os aspectos da recepção literária, está, em última instância, localizada na prática da leitura, não num sistema textual: o significado é percebido no momento da recepção, e o que conta como um intertexto e o que se faz com isso depende do leitor." (2000: 127).[85]

[85] *Intertextuality, like all aspects of literary reception, is ultimately located in reading practice, not in a textual system: meaning is realized at the point of reception, and what counts as an intertext and what one does with it depends on the reader.*

No texto "Otto punti su uma mappa dei naufragi", de 1997,[86] Barchiesi também faz importantes considerações sobre as categorias autor e leitor. Assim como Fowler, o estudioso reconhece o papel fundamental do leitor na análise intertextual e entende a intenção do autor como uma estratégia de leitura:

> Negar a intencionalidade [do autor] não significa excluir esse olhar em direção à produção do texto. Cumpre salientar que [...] a intenção do autor é apenas um dos componentes num jogo de forças que também inclui a recepção textual "prevista" pelo autor; ambas são apenas estratégias de leitura, não seu fim último. (Barchiesi, 2001: 142)

Assim, uma das implicações de se tirar o foco da intencionalidade do autor e colocá-lo na recepção desse texto pelo leitor diz respeito ao direcionamento da leitura intertextual. Nesse sentido, Fowler (2000: 130) constata que nos estudos intertextuais há uma tentativa de se trabalhar de forma que os textos de partida precedam os textos de chegada. Essa tentativa, que pode parecer natural e lógica, é criticada pelo estudioso, pois, para ele, o que importa é o diálogo entre textos, o qual é estabelecido pelo leitor no momento da leitura, e que normalmente se dá do texto de chegada para o de partida. A cronologia, então, é exigida somente por certa lógica analítica.

Essa falta de direcionamento da leitura intertextual (que não se dá necessariamente do modelo para o texto alusivo) proposta por Fowler, permite, por exemplo, dizer que tanto a *Eneida* afeta a leitura do *Culex* quanto que o *Culex* afeta a leitura da *Eneida*. Explicamos com uma passagem de ambos os poemas: no *Culex*, o pequenino mosquito desce ao Hades e narra sua passagem pelo reino dos mortos. Tal trecho do poema provavelmente remeterá o leitor ao Canto VI da *Eneida*, em que o herói Enéias desce aos infernos.[87] Essa relação entre os dois textos pode causar estranhamento no leitor, que logo se dará conta de que o insignificante inseto ocupa o lugar do herói ao protagonizar a descida aos Infernos, considerada um *topos* da poesia épica. Mas, já conhecendo o *Culex*, o leitor também poderá, ao ler o canto VI a *Eneida*, recordar-se das palavras do mosquito para descrever ao mundo subterrâneo e lamentar-se, por serem semelhantes às usadas por Enéias. Isso produziria um efeito talvez não esperado: de a fala do mosquito ficar

[86] Utilizamos a versão inglesa do texto, intitulada "Some Points on a Map of Shipwrecks", que serviu de base à tradução de Bianca Fanelli Morganti para o português (a qual reproduzimos nas citações do texto presentes nesta dissertação). Essa tradução para o português ainda não foi publicada.

[87] A passagem do *Culex* também pode remeter o leitor à *Nekyia* de Odisseu e à aventura de Orfeu pelo submundo.

ecoando na fala de Enéias, dando a sensação de que Enéias estaria retomando a fala do mosquito, o que acabaria por criar certo efeito cômico, ocasionado pela interferência de uma alusão a algo que destoa do contexto épico.[88]

A esse respeito, Fowler (*ibid*: 130) afirma:

> Se, porém, localizarmos a intertextualidade não num sistema textual pré-existente, mas no leitor, não haverá razão para sentir que é de alguma forma impróprio reconhecer que para a maioria dos classicistas da academia hoje *há* rastros de Lucano em Virgílio, assim como nosso Homero só agora pode ser virgiliano. [...] na produção acadêmica preferimos fazer com que as referências sigam o mesmo curso da história, de modo que, se pressionados, *podemos* sempre voltar para uma estrutura intencionalista: Estácio poderia 'ter tido a *Eneida* em mente', enquanto Virgílio não poderia "ter pensado" na *Tebaida.* De novo, não pretendo, em absoluto, contestar que o direcionamento é exigido por muitas das construções que desejamos fazer sobre a Antiguidade, tais como a história literária e suas principais narrativas de cooperação, competição e rebelião. Mas tais construções não são as únicas possíveis e não deveríamos ter receio de aceitar que a intertextualidade funciona em ambas as direções. (Fowler, 2000: 130, grifos do autor)[89]

Barchiesi (2001: 142) que, como vimos, também destaca a importância do leitor na percepção das alusões, aborda, assim como Fowler, a questão do direcionamento da leitura intertextual. O estudioso também considera que o texto alusivo tem força para provocar certa alteração na leitura de seu modelo, da mesma forma que o contrário:

> [...] a relação que liga um texto a um modelo envolve a interpretação de dois textos, não de um único. Ambas as interpretações estão sempre sob julgamento, em processo, e continuamente influenciando uma à outra. O novo texto relê o seu modelo; o modelo, por sua vez, influencia a leitura do novo texto – de fato, quando reconhecido, ele tem frequentemente força para fazê-lo. (Barchiesi, 2001: 142)[90]

---

[88] A esse respeito, ver Capítulo III, subitem 3.1.3.

[89] *If we locate intertextuality, however, not in any pre-existing textual system but in the reader, there is no reason to feel that it is in some way improper to acknowledge that for most professional classicists today* there are *now traces of Lucan in Vergil, just as our Homer can only ever be Vergilian. [...] in professional production we like to keep the references going the same way in history, so that if pressed we* could *always return to an intentionalist framework: Statius could have 'had the Aeneid in mind', while Vergil could not have 'been thinking of' the* Thebaid. *I do not, again, dispute at all directionality is required for many of the constructions we wish to make about antiquity, such as literary history and its master narratives of co-operation, competition, and rebellion. But such constructions are not only ones possible, and we should not shy away from accepting that intertextuality works both ways.*

[90] *[...] the relation that joins a text to a model involves the interpretation not of one text but of two. Both these interpretations are ever on trial, in process, and continually influencing one another. The new text rereads its*

Assim, fica claro que a falta de direcionamento na leitura, autorizada pela teoria intertextual, não é mais que consequência do papel fundamental atribuído ao leitor na interpretação e no reconhecimento das alusões. Como vimos, os textos de partida e de chegada podem, mutuamente, interferir um na interpretação do outro e, se a autoria for considerada como um efeito que nasce junto com o texto, não é fundamental saber qual obra veio antes ou depois. O autor, como também discutimos, nada mais é do que "uma função reguladora do discurso, um princípio organizador que surge a partir de textos já produzidos, que não se exerce igualmente em todos os discursos e épocas e que não faz referência a um ser real" (Foucault, 1969). Partindo dessa definição, a qual se pode entrever tanto na discussão de Fowler (2000) quanto na de Barchiesi (2001), observamos que o autor não é descartado pela teoria intertextual, mas perde sua hegemonia e passa a ser visto como um construto do próprio sistema de textos, não como o detentor da chave que abriria as portas para a interpretação única e verdadeira, a supostamente almejada por ele (Prata, 2007: 39). Dessa forma, a intencionalidade do autor não deve servir para justificar qualquer leitura ou interpretação de determinada obra.

Feitas as devidas considerações sobre a categoria do autor e sobre a relação da autoria com a análise baseada nos desdobramentos mais recentes da teoria intertextual, podemos passar para a discussão de outras questões referentes ao poema. Afinal, realmente importante não é saber quem escreveu o *Culex*, nem quando, mas discutir algumas das relações que podem ser tecidas a partir da leitura do poema e de outros textos, considerando nesse processo a importância do leitor e como esses textos se afetam. Por último, vale esclarecer que, em nossas análises, por questões de tempo e de recorte metodológico, observaremos a recepção das obras de Virgílio no *Culex*, como elas podem influenciar sua interpretação no momento da leitura. Para um trabalho futuro, contudo, seria possível e interessante observar como a leitura do *Culex* também pode influenciar a leitura e interpretação das obras canônicas de Virgílio.

---

model, while the model in turn influences the reading of the new text – indeed when recognized, it often has the power to do so.

1.2.2. O epílio

Tendo em vista que, como detalharemos a seguir, o *Culex* é uma obra hodiernamente classificada como epílio latino, julgamos importante expor e discutir as origens e algumas características dessa forma poética, relativamente pouco estudada.[91] Ao que parece, a utilização do termo "epílio" para designar, *grosso modo*, pequenos textos épicos é moderna.[92]

De acordo com Jackson (1913: 38-39), há registro do termo em Aristófanes (séc. V a.C.), que o utiliza de forma depreciativa para caracterizar a poesia de Eurípedes (séc. V a.C.) nas *Rãs*, apresentada como trivial se comparada com os laboriosos versos de Ésquilo (séc. VI - V a.C.). No entanto, nenhum texto antigo traz a definição de tal termo ou o emprega com a acepção que utilizamos hoje.[93] Perutelli (2007: 51), contudo, afirma: "que o epílio existia realmente na consciência literária dos antigos é demonstrado [...] pelo fato de que essa forma poética persiste claramente na literatura latina".[94]

Historicamente, esse gênero literário parece ter-se desenvolvido na Grécia do século III a.C., com poetas cujo intuito era o de se afastar da tradição homérica dos longos textos épicos, como Calímaco, Bíon, Euforião, Nicandro e Partênio. Este último, de acordo com Jackson (1913: 39), foi quem introduziu os princípios da poesia helenística (ou escola alexandrina) de literatura em Roma. Na República, ainda segundo esse estudioso, em um movimento literário

---

[91] De acordo com Perutelli (2007: 81-82), não são numerosos os estudos em que se trata do epílio latino de forma geral, sem associá-lo a uma obra específica. Citamos aqui as referências elencadas pelo autor: G. May (1910); C. N. Jackson (1913); M. Crump (1931); A. Perutelli (1979); A. Thill (1979). Além de algumas dessas referências já citadas, na *Brills New Pauly*, M. Fantuzzi traz, para a bibliografia do verbete "eppylion", as seguintes: J. Gutzwiller (1981); Koster (1970); G. Most (1982); G. Perrotta (1923); D. Vessey (1970). Não temos notícias de trabalhos feitos no Brasil cujo enfoque seja o estudo epílio.

[92] Reilly (1953: 111) afirma que o uso desse termo para designar um gênero literário deve ter-se originado entre os estudiosos alemães, aproximadamente na primeira metade do século XIX.

[93] Reilly (*ibid.*) lembra que o termo aparece três vezes em Aristófanes (*Ach*. 398-400; *Pax* 531 ss.; *Ranae* 941 ss.); duas vezes no gramático grego Ateneu (II 65 a b) – que o utiliza no sentido de "poema curto", segundo Jackson (1913: 38-39) –; uma vez em Clemente de Alexandria (*Strom.* III 3.24); duas vezes em Ausônio (*Symm.* 335, 56-58 e *Cant. Nupt.* 360, 14-15).

[94] *Che l'epillio esistesse realmente nella coscienza letteraria degli antichi è dimostrato [...] dal fatto che questa forma poetica persiste chiaramente nella letteratura latina.* O autor provavelmente faz alusão ao fato de o epílio, que teria surgido na Grécia do séc. III a.C., como veremos neste subitem, ter sido produzido também por poetas latinos, sobretudo entre o séc. I a.C. e o séc. I d.C.

contrário ao Classicismo,[95] um grupo de poetas passou a produzir épicas curtas (ou epílios)[96] que tiveram lugar de destaque no cenário literário latino até a publicação e estrondoso sucesso da *Eneida*. De tudo o que nesse período se produziu, seguindo as regras desse gênero, apenas o poema LXIV de Catulo é supérstite. Mas também chegaram até nós referências a outros epílios, tais quais *Smyrna*, de Hélvio Cina; *Dictynna*, de Valério Catão; *Io*, de Licínio Calvo; *Glaucus*, atribuído a Cornifício; um epílio sobre Cibele, de Cecílio. Além desses, há epílios que foram produzidos algumas décadas mais tarde e aos quais temos acesso: além do *Culex*, o episódio de Aristeu, na *Geórgica* IV de Virgílio,[97] e *Ciris*, também da *Appendix Vergiliana*.[98]

Embora essa lista seja bastante limitada, Jackson (*ibid.*) afirma que na Antiguidade se produziu uma quantidade abundante de epílios, tanto gregos quanto latinos, que não chegaram até nós.[99] Devido a isso, o estudioso admite certa dificuldade de se definir esse gênero poético, uma vez que as obras a que temos acesso hoje são deveras escassas para que se façam generalizações.

Atualmente, o termo "epílio" costuma designar uma forma poética bastante precisa, que surgiu em um ambiente determinado e que atende a normas específicas (Perutelli, 2007: 49). As

---

[95] Chamamos atenção para o fato de o termo "Classissimo" (utilizado por C. N. Jackson [1913]), que faz referência à época da Antiga República (de poetas como Lívio Andronico e Ênio), ser datado e não mais utilizado atualmente.

[96] Integravam a corrente literária neotérica em Roma os escritores Caio Valério Catulo (84 - 54 a.C.), Cornélio Nepos (99 - 24 a.C.), Públio Valério Catão (98 a.C. - ?), Marco Fúrio Bibáculo (103? a.C. - ?), Caio Licínio Calvo (82 - 47 a.C.), Caio Hélvio Cina (séc. I a.C., data desconhecida). A esse grupo "[...] Cícero se referia pejorativamente como *poetae noui*, indicando sua preferência pelo tradicional. [...] Tal grupo, também chamado de *neóteroi* (termo grego para 'juvenis'), unia-se, como comenta Vasconcellos (1991: 15), por ideais estéticos comuns como o rompimento com o passado literário romano, 'representado pela tradução da *Odisséia* de Lívio Andronico (280-204 a. C.), pela *Guerra Púnica* de Névio (269-201 a. C.) e sobretudo pelos *Anais* de Ênio (239-169 a. C.)' (Oliva Neto, 1996: 16). [...] De acordo com Vasconcellos (1991), a geração de Catulo foi diretamente influenciada pela poesia helenística grega, na qual se verifica uma notável tendência ao diminuto, ao delicado. Dois dos maiores expoentes da literatura helenística são Apolônio de Rodes (295 a.C.- 215 a.C.) e Calímaco de Cirene (300 a.C. - 240 a.C.), poeta que repudia os poemas cíclicos, longos e de modelo homérico. [...] Em Roma, então, essa nova tendência literária consolida a atividade poética como ideal em si mesmo e comprova que a finalidade da arte é provocar o prazer estético, sendo os demais valores subordinados a ela." (Polastri *et al.*, 2008).

[97] Incluir o episódio de Aristeu dentre os epílios parece ser questionável, uma vez que esse é um excerto de uma obra maior, e não de um poema separado. Allen Jr. (1940: 24) menciona em seu estudo que as *Metamorfoses* de Ovídio parecem com o que se chama de epílios e que Georges Lafaye (1904) já sugerira que a obra pode mesmo ser chamada de uma série de epílios, o que o estudioso entende ser impossível. Para Allen Jr., e epílio deveria ser um poema completamente separado, não parte de um poema maior.

[98] Quanto aos epílios gregos supérstites, conhecemos dois ou três epílios de Teócrito e dois poemas de Mosco (Jackson, 1913: 39).

[99] De acordo com Perutelli (2007: 73), embora poucos epílios tenham chegado até nós, há o registro de títulos e fragmentos que podem indicar a vitalidade do gênero, que inclusive se manteve na época augustana e neoriana.

definições para essa forma poética, encontradas em estudos publicados a partir do século XX, apresentam pequenas diferenças. De acordo com o estudioso alemão Heumann, que publicou em 1904 a dissertação intitulada *De epyllio Alexandrino*,[100] o epílio define-se como um poema curto, independente e narrativo, sobre um tema mitológico, escrito em hexâmetros. Embora essa definição não seja extremamente precisa, podemos dizer que o *Culex* possui todas as características mencionadas pelo estudioso. Esse poema é composto em 414 hexâmetros, é uma obra independente (e não parte de um poema maior),[101] pode ser, em certa medida, considerado descritivo[102] e têm longas passagens em que se dá destaque a narrativas mitológicas, conforme veremos adiante.

Frank (1920: 28) atribui ao epílio características mais específicas, como as digressões, alusões obscuras, caráter sentimental e cadência neotérica marcada. De fato, em alguns pontos do *Culex* podemos identificar longas digressões, como aquela em que o poeta faz um elogio à vida no campo (vv. 58-97), ou aquela em que o mosquito, nos Infernos, narra em detalhes e com certo destaque, o episódio mítico de Orfeu e Eurídice (vv. 268-95). O caráter sentimental, mencionado pelo estudioso, talvez possa ser encontrado nas lamuriosas palavras do mosquito – recorrentes em seu relato da passagem pelos Infernos –, inconformado com sua morte (cf., por exemplo, vv. 223-28). Ross Jr. (1975: 252) chama atenção para os clichês do neoterismo augustano nos versos iniciais do *Culex*, o que talvez possa ser associado ao que Frank chama de "cadência neotérica marcada". Alguns desses clichês mencionados por Ross Jr. (*ibid.*) são as expressões *lusimus* (vv. 1 e 3), *gracili modulante Thalia* (v. 1), *tenuem orsum* (v. 2) e *carmina docta* (v. 3).[103]

Algumas particularidades desse gênero também são destacadas por Jackson (1913:40), que afirma, primeiramente, que o epílio carrega características da épica (ou "ornamentos épicos").[104] No caso do *Culex*, podemos dizer que o *ethos* de poesia épica fica bastante evidente

[100] Segundo Reilly (1953: 112), o trabalho de Heumann, de 1904, foi o primeiro a dar enfoque especial ao epílio, tratando-o como assunto maior.

[101] Cf. nota 97.

[102] A seção de maior destaque do poema – aquela em que o mosquito conta em detalhes sua passagem pelos Infernos – é claramente narrativa.

[103] Essas expressões são comentadas em notas à tradução, no Capítulo II.

[104] De acordo com Jackson (1913: 40), "como um 'pingente' do grupo da épica, ele [i.e., o epílio] naturalmente conservou algumas das características geralmente associadas com a poesia épica. Mas essas características, [...] não eram da essência da épica; elas eram, sobretudo, alguns dos ornamentos épicos consagrados pelo uso homérico, que

a partir do verso 210, em que o mosquito (que, como veremos adiante, assume um *ethos* de herói épico) narra sua descida aos Infernos, o que constitui um *topos* desse gênero poético. Outra característica dos textos épicos verificada no *Culex* é o uso de catálogos (de heroínas, de heróis gregos, de heróis romanos, de árvores, de plantas), o que será discutido no próximo subitem deste capítulo.

Quanto ao conteúdo e estrutura dessa forma poética, Perutelli (2007: 49-50) afirma que a extensão reduzida (característica fundamental do epílio) determina que o texto se construa de duas possíveis formas: 1) a história limita-se a um único episódio de um evento ou, 2) da história inteira, apresenta-se um relato sumário e seletivo de alguns episódios, nem sempre os mais importantes. Nesse sentido, uma característica desse gênero destacada pelo estudioso é a construção essencialmente *a scene*, isto é, "que tende a eliminar a costura entre um episódio e outro":

> A construção *a scene* se realiza, frequentemente, com uma escolha fortemente arbitrária de alguns episódios às vezes completamente separados e não consequentes uns dos outros, a tal ponto que faz pressupor, em uma análise filológica, a presença de lacunas na tradição do texto. (*ibid.*: 50)[105]

No *Culex*, esse tipo de construção narrativa é muito comum. A título de exemplo, citamos alguns momentos em que é possível identificá-la no poema: a cena bucólica, no início do enredo, em que é descrita a rotina do pastor e de suas cabrinhas (vv. 45-57), sofre um corte abrupto e dá lugar a uma digressão em que o poeta faz um elogio à vida no campo (vv. 58-97). A seguir, a cena bucólica é retomada (vv. 98-108), e novamente interrompida – dessa vez, por uma narrativa mitológica, em que se descreve o bosque onde se encontra o pastor, e na qual se narra o mito de Agave (vv. 109-22). Essa narrativa mitológica também sofre um corte, pois nos versos seguintes o poeta passa a apresentar um catálogo das árvores que estariam nesse bosque (vv. 123-45).

---

então se tornaram parte integrante do estilo épico". (*As a pendant of the epic group, it naturally conserved some of the features ordinarily associated with epic poetry. But these features, [...] were not of the essence of the epic; they were mainly some of the epic ornaments hallowed by Homeric usage so that they became part and parcel of epic style.*)

[105] *[...] che tende a eliminare le suture tra un episodio e l'altro [...]. La costruzione si realizza spesso con una scelta fortemente arbitraria di alcuni episodi talvolta completamente staccati e non conseguenti l'uno dall'altro, fino a far presuppore a un'analisi filologica la presenza di lacune nella tradizione del testo.* A presença dessa particularidade em poemas de autores diversos, contudo, teria acabado por convencer a maioria de que essa é uma consonância comum a uma mesma poética (Perutelli, 2007: 50).

Essa técnica narrativa, vale dizer, é utilizada ao longo de todo o poema e parece ser uma das mais marcantes do gênero epílio. Em estudo do poema *Ciris* Lyne (2004: 33) também faz referência a ela:

> Elipse e desequilíbrio caracterizam a técnica narrativa do epílio: o narrador, assim, é capaz de realçar um aspecto ou aspectos da história que *ele* selecionou, para impor *seus* desejos na forma da narrativa, e para produzir uma versão altamente individual, completa e intencionalmente em desacordo com qualquer coisa convencional que o *epos* poderia produzir. Em teoria, a ênfase seletiva e desproporcional pode estar em *quaisquer* aspectos de uma dada história; porém, é claramente natural favorecer o inesperado, ou o não convencional (do ponto de vista da épica convencional).[106]

Embora a relação sequencial entre os episódios narrados possa parecer, muitas vezes, arbitrária e aleatória, o enredo em si apresenta-se como fechado e acabado. Nesse sentido, Perutelli (2007: 50) destaca como característica formal do epílio a grande atenção que se dá à estrutura geral do poema, concebido como uma obra acabada em si mesma e com um equilíbrio das partes entre início e fim.

Além disso, segundo Perutelli (*ibid.*), em composições posteriores à *Europa* de Mosco,[107] pressupõe-se que o mesmo epílio contenha duas histórias centrais, não uma.[108] A construção poética é feita da seguinte forma: inicia-se a narrativa de um primeiro mito, que serve como espécie de moldura. Em dado momento essa narrativa é interrompida como que por uma descrição de uma obra da arte (ou por uma écfrase)[109] em que é representado outro mito ou a

---

[106] *Ellipse and imbalance characterise the narrative technique of epyllion: the narrator is thereby able to highlight an aspect or aspects of the story* he *has selected, to impose* his *wishes on the form of the narrative, and to produce a highly individual version completely and intentionally at odds with anything conventional epos might produce. In theory, the selective and disproportionate emphasis can be on* any *aspects of a given story; though it is clearly natural to favour the unexpected, or unconventional (from the point of view of conventional epic).*

[107] Na *Historia de la Literatura Griega* editada por López (2000: 826-7), a *Europa* – composição mais extensa de Mosco de que se tem notícia – é definida como um epílio com menos de 200 versos. Esse poema trata do tema mítico do rapto da princesa fenícia Europa por Zeus, transformado em touro. F. Possebon (2006: 125), em artigo intitulado "O poema *Europa* de Mosco de Siracusa", faz um breve resumo de seu enredo: "O poema de Mosco não trata da matéria pastoril, mas da mítica. O ambiente, todavia, em que tudo ocorre é a natureza. A jovem Europa tem um sonho profético, em que duas mulheres (os continentes Ásia e Europa) lutam. Ela se desperta do sono, achando-se favorecida pelos deuses, e vai encontrar suas amigas no prado, à beira do mar. Zeus, em forma de touro, se apresenta e seduz a jovem, com sua beleza e inteligência. Com a Europa no dorso, segue pelo mar, acompanhado por um cortejo de entes mitológicos, rumo à ilha de Creta, onde se casa com a jovem e tem com ela uma prole de reis."

[108] O autor não cita os títulos desses epílios posteriores à *Europa* que conteriam duas histórias centrais.

[109] Sobre écfrase, ver 1. 2.3.

história de um personagem. Por último, recupera-se e continua-se a parte final da primeira narrativa, de forma que o poema se conclui com uma cuidadosa estrutura equilibrada.

Essa característica formal do gênero também pode ser notada no *Culex*, uma vez que o episódio da passagem do mosquito pelos Infernos está inserido em uma narrativa de *ethos* bucólico. Como veremos mais detalhadamente no subitem seguinte, após o prólogo do *Culex*, essa narrativa bucólica se inicia e, aproximadamente no verso 202 do poema, é interrompida por outra narrativa (que talvez possa ser entendida como uma écfrase), que trata da passagem do mosquito pelos Infernos, como dissemos. A partir do verso 385, a narrativa de *ethos* bucólico é retomada, o que pode conferir ao leitor do poema a sensação de que nele está contida uma única história. Também se verifica, no *Culex*, um equilíbrio entre essas duas partes (ou narrativas) principais: o número de versos da "parte bucólica" (vv. 42-201) do poema apresenta certa equivalência com número de versos da "parte épica" (vv. 202-384).

O epílio parece seguir uma série de convenções genéricas também no que diz respeito à temática abordada, que é essencialmente simples, relacionada com a natureza humana, suas emoções e paixões (Jackson, 1913: 43). Os personagens que figuram nesse tipo de texto, contudo, possuem, geralmente, um caráter nobre: são deuses e heróis, embora humanizados.[110] O estudioso faz uma distinção entre os epílios heróicos (que teriam sofrido maior influência de Homero) e os epílios "românticos" (cuja principal influência seria a longa épica "romântica" de Apolônio de Rodes, *Os Argonautas*). Os textos do primeiro tipo seriam mais raros (os únicos exemplos citados pelo latinista são os idílios 24 e 25 de Teócrito, sobre a saga de Héracles), ao passo que seria mais comum o epílio "romântico", em que, segundo o latinista, há a fusão da narrativa épica dos fatos com a expressão lírica do sentimento mais profundo.

A temática amorosa, como sabemos, é muito frequente em textos elegíacos, sobretudo latinos. De acordo com Jackson (*ibid.*), tal temática é um ponto comum entre epílio e elegia: tanto que, para o autor (*ibid.*), o estilo (e essencialmente o metro) é um aspecto fundamental que nos permite distinguir os dois gêneros. O epílio, segundo ele, pode ser definido como "um poema curto de conteúdo mitológico em hexâmetros e em *forma épica*" (grifo nosso). Esse cotejo entre epílio e elegia também foi feito por Allen Jr. (1940: 15 ss.) que, baseado em Heinze (1919), afirma que o tom da elegia e do epílio é o mesmo: simpatético, sentimental; e que o uso

[110] Em epílios em geral, a presença de personagens humanos, como o pastor do *Culex*, é bastante rara. Retomaremos esse aspecto em nossa análise, no Capítulo III.

dos monólogos, dos elementos eróticos e das écfrases[111] também faz esses tipos de texto similares.[112]

Tendo em vista a classificação acima, que divide os epílios em heróicos ou românticos, o *Culex* parece não se encaixar em nenhuma dessas duas definições. Allen Jr. (1940: 14) comenta que tal classificação serviria bem aos epílios gregos, mas não aos latinos, que poderiam ser considerados de outra forma. O próprio *Culex*, como propõe o estudioso, constiui uma paródia (segundo acreditamos, uma paródia da épica homérica-virgiliana, conforme discutiremos no Capítulo III desta dissertação). O tom simpatético, sentimental, para o qual Allen Jr. chama atenção, pode ser identificado no *Culex*, como já mencionamos, nos lamentos do mosquito que percorre os Infernos. O mosquito se lastima tanto por sua morte injusta que acaba por fazer com que o pastor se sinta culpado pelo que aconteceu e erija um túmulo a ele. Quanto à presença de um monólogo no poema, também mencionado por Allen Jr., podemos pensar na passagem em que o mosquito narra sua jornada pelos Infernos. Apesar de essa narrativa ser dirigida ao pastor, que está dormindo, pode ser considerada um monólogo na medida em que apenas o mosquito detém a palavra e o pastor, que o vê em sonho, não interage com o inseto.

Depois de fazer algumas considerações sobre as possíveis características do epílio, comparando-o com a elegia, como vimos, Allen Jr. (1940) assume posição mais extrema acerca dessa questão e propõe que termo "epílio" seja banido de nosso vocabulário crítico. Para o autor, o epílio não existe enquanto forma poética, isto é, não constitui um gênero literário:

> É verdade que os antigos não eram tão insistentemente precisos como nós no uso de nomes para diferenciar tipos literários, mas eles regularmente aplicavam alguma espécie de termo para os vários gêneros. Aqui, nós aparentemente não temos um nome antigo para um tipo, em absoluto. Se o epílio era um tipo existente de fato, eu estou intrigado ao imaginar como eles chamavam esses poemas. Pode ser, com certeza, que a falta de um nome exato não seja importante; pode ser um acaso que o nome não tenha sido preservado. Mas, nesse caso, nós devemos ser capazes de reconhecer o tipo por suas características [...], e somente nesse caso seria justo usar o termo moderno, simplesmente por uma questão de conveniência. (*ibid.*: 6)[113]

[111] Sobre o uso de écfrases no *Culex*, ver subitem 1.2.3.

[112] Jackson (1913: 46-49) cita algumas relações famosas e alguns episódios que foram abordados em epílios e em textos de caráter elegíaco.

[113] *It is true that the ancients were not so insistently precise as we in the use of names to differentiate literary types, but they regularly did apply some sort of term to the various genres. Here we apparently have no ancient name as of a type at all. If the epyllion was a real type, I am at a loss to imagine what they called the poems. It may of course be*

A premissa do problema levantado por Allen Jr. é o fato de que o reconhecimento das especificidades da forma antiga que denominamos epílio pode ser verificado (ou rejeitado) unicamente devido às características comuns entre os poemas que se enquadram em tal classificação e a que temos acesso hoje. Nesse sentido, o principal argumento do autor para refutar a utilização do termo é o de que os estudiosos ainda não teriam provado que os poemas classificados como epílios possuem características suficientes em comum. Ademais, Allen Jr. (*ibid*: 14 ss.) põe em xeque a efetiva existência de algumas características atribuídas aos epílios – tais como sua natureza descritiva (em oposição à narrativa), a introdução do elemento dramático, e a utilização de longos discursos.

Para o autor, além disso, classificar os epílios como heróicos ou românticos (cf. Jackson, 1913: 40 ss.) é um equívoco, pois, segundo ele, essa tendência só se materializaria na introdução de *Ciris*. Também as histórias de amor, que seriam frequentes nos epílios, para Allen Jr. só estariam presentes em *Ciris* e em Catulo LXIV – ele lembra que nenhum poema grego trata propriamente de amores não correspondidos, e que o poema LXIV de Catulo é o único que aborda essa temática. O estudioso considera que *Ciris* seja um poema de metamorfose, e *Culex*, uma paródia, como já dissemos. Assim, cada um desses poemas latinos teria sua própria classificação.

E mesmo a extensão dos poemas, que parece ser um critério importante na definição moderna do epílio – estabeleceu-se que esse tipo de texto teria a extensão de um livro, presumidamente um livro de Homero –,[114] é questionada pelo estudioso (*ibid.*: 18), uma vez que os epílios gregos supérstites têm extensão que varia de 75 a 281 versos, e os latinos de 408 a 541 versos.[115] Para Allen Jr. (1940: 22) a diferença na extensão dos epílios é tão grande que não tem qualquer valor como um critério exato. O autor conclui, então, que não há um grupo de características que deveria induzir os leitores antigos – ou não deveria induzir os modernos – a classificar esses poemas em uma categoria única e separada. A utilização do termo, para o autor

---

that the lack of an exact name is not important; it may be an accident that the name does not happen to be preserved. But in that case we ought to be able to recognize the type from its characteristics, as will be discussed presently, and only in that case would it be fair to use the modern term simply for the sake of convenience.

[114] Parece haver certo consenso nos estudos dos quais nos servimos neste subitem – à exceção de Allen Jr. – com relação à extensão dos epílios.

[115] O *Culex*, como já mencionamos, é composto em 414 versos e, então, enquadra-se no que afirma o estudioso.

(1940: 25), só faz sentido se utilizada em sentido mais amplo, significando "todos os poemas no novo estilo narrativo, que se opõe às épicas de Homero".[116]

Não desconsideramos a hipótese colocada pelo estudioso, tendo em vista a real dificuldade de se classificar os poemas supérstites aos quais temos nos referido neste capítulo em um único grupo, que se convencionou denominar "epílio". Neste momento, entretanto, não nos aprofundaremos mais em tal discussão, e consideraremos, para efeito de análise, o *Culex* como um epílio latino, visto que esse poema possui muitas das características postuladas pelos estudiosos para definir esse gênero.[117] Conforme apontamos aqui, o *Culex* é relativamente curto (414 versos), é composto em hexâmetros, e é uma obra independente. Além disso, é de natureza descritiva e contém narrativas mitológicas (cf. Heumann, 1904, *apud* Reilly, 1953). Algumas das características do epílio mencionadas por Frank (1920) também podem ser identificadas no *Culex*, sobretudo as digressões. No poema também se utilizam recursos épicos – característica mencionada por Jackson (1913) –, a técnica narrativa *a scene*, e se identifica a narração de duas histórias centrais, como propõe Perutelli (2007). O poema apenas parece não se enquadrar nas definições de epílio heróico e de epílio romântico, propostas por Jackson (1913), e nas quais se encaixariam todos os epílios supérstites. A esse respeito, estamos de acordo com Allen Jr. (1940), que entende o *Culex* como uma paródia.[118]

Por fim, julgamos importante considerar um aspecto do estudo de Jackson (1913), que, segundo o autor, é frequente nos textos classificados como epílios: esse tipo de poema se constrói de forma múltipla, uma vez que compreende, além de elementos épicos, elementos dramáticos, líricos, satíricos e bucólicos. Essa mistura genérica, segundo o autor, é uma característica essencial da escola alexandrina de poesia (Jackson, 1913: 41-2). Embora a mistura de gêneros seja frequente em obras da Antiguidade,[119] esse recurso aparece de forma bastante marcada em alguns epílios, como o *Culex*, que mesmo de extensão reduzida, é construído como uma profusão de gêneros e tipos literários. No subitem a seguir, em que discutimos de forma

[116] *All the poems in the new narrative style as opposed to Homeric epics*.

[117] Referimo-nos, aqui, aos estudiosos já citados neste subitem: Heumann (1904, *apud* Reilly, 1953), Jackson (1913), Frank (1920) e Perutelli (2007).

[118] A esse respeito, cf. Capítulo III.

[119] Não nos estenderemos na discussão desse assunto, mas, a título de exemplo, citamos dois estudos que dão enfoque a ele: Lohner, J. E. "Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca", *Classica* 24.1/2, 2011; Costa, L. N. da. **Mesclas genéricas na "tragicomédia" *Anfitrião* de Plauto**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

mais detida a matéria e estrutura do *Culex*, demonstramos como esses gêneros e tipos literários aparecem e se misturam no poema.

1.2.3. Matéria e estrutura do poema

A estrutura geral do *Culex*, como se pode observar ao ler a breve apresentação de seu enredo, em 1.2., pode ser dividida em quatro partes: 1) prólogo; 2) cena bucólica e descrição da vida no campo;[120] 3) descrição dos Infernos[121] e 4) exéquias. Essas partes de que se constitui o poema são marcadamente diferentes umas das outras quanto ao gênero aludido[122] e, consequentemente, quanto à matéria e à linguagem. Neste subitem, buscamos apresentar a matéria e estrutura do *Culex*, destacando alguns de seus aspectos mais importantes – com base em vários estudiosos –, e tecendo algumas considerações a partir de nossa leitura do poema. Análises mais detalhadas e aprofundadas, contudo, de alguns dos aspectos levantados neste subitem, serão desenvolvidas no Capítulo III.

O *Culex* se inicia com uma longa introdução de 41 versos que, por sua vez, divide-se em proêmio (vv. 1-10); invocação a Apolo, às Náiades e à Pales (vv. 11-23); endereçamento ao jovem Otávio e uma *recusatio* (vv. 24-41).[123] No proêmio, o poeta tece alguns comentários de caráter metapoético e se utiliza, nos versos iniciais, de palavras bastante sintomáticas e marcadas para definir o tipo de poesia que cantará.[124] Antes de discutirmos alguns desses interessantes comentários metapoéticos, vejamos, então, os versos em questão e sua tradução:

---

[120] Essa parte corresponde aos atos I e II do poema, de acordo com D. Ross Jr. (1975) e G. Most (1987). Apresentaremos e discutiremos tal divisão do enredo em atos mais abaixo, ainda neste subitem.

[121] Essa parte corresponde ao ato III do poema, de acordo com D. Ross Jr. (1975) e G. Most (1987).

[122] Vimos no subitem anterior que o *Culex* é um epílio latino e que nesse tipo de texto a mistura de gêneros é bastante comum, conforme Jackson (1913), por exemplo. Dessa forma, os gêneros a que fazemos referência aqui são, sobretudo, o épico e o bucólico.

[123] Essa divisão é mencionada em diversos estudos, mas parece ter sido identificada primeiramente por W.A. Baehrens (1926). Cf. F. Della Corte (1974/75: 39).

[124] Esse recurso parece ter sido bastante comum nas obras poéticas da Antiguidade. Vasconcellos (2001: 122), comparando a sequência métrica marcada do início do primeiro verso da *Eneida* e do início do primeiro verso da *Ilíada*, afirma, sobre a semelhança entre ambos "este dado é tanto mais significativo pela importância que os

Lusimus**, Octaui, **gracili** modulante **Thalia	**Brincamos**, Otávio, com **Talia** a modular **graciosa**,
*atque ut araneoli **tenuem** formauimus orsum;*	e, como aranhinhas, tecemos **tênue** trama;
***lusimus**: haec propter culicis sint **carmina docta**,*	**brincamos**: por isso sejam de um mosquito estes **doutos versos**,
*omnis et historiae **per ludum** consonet ordo*	e esteja em harmonia **pela brincadeira** todo o arranjo da história,
notitiaeque ducum uoces, licet inuidus adsit.	e a reputação e as palavras dos comandantes, mesmo que se apresente [um invejoso.
*quisquis erit culpare **iocos** musamque paratus,*	Quem se dispuser a censurar **meus joguinhos** e minha musa
pondere uel culicis leuior famaque feretur.	valerá menos que o peso e a fama de um mosquito.
(*Culex*, 1-7)	

No início do poema, há uma repetição marcada do verbo *lusimus*.[125] Além de abrir o poema, ele se repete no verso 3, e é ainda enfatizado pelo uso de *per ludum*, no verso 4. Della Corte (1974/75: 39) comenta que o verbo *ludere*, marcadamente neotérico, denota o ato de produzir poesia para o próprio deleite, sobre temas não relevantes (ou nugas). No caso do *Culex*, esse verbo pode adquirir também outro sentido: alguns estudiosos propuseram que o termo indica o caráter paródico do poema,[126] o que, conforme acreditamos, será evidenciado do início ao fim da obra. De qualquer forma, a leitura isolada dos versos 1 a 7, que reproduzimos aqui, já permite propor que o texto assume um caráter de "jogo literário" (cf. G. Daujotas *et al*. [2011: 3]). O conceito de "jogo" é ainda ampliado, ou enfatizado, pelo uso de *iocos*, no verso 6. Ademais, é reveladora e programática a presença de Talia – musa da poesia pastoril e da comédia – no primeiro verso do poema, visto que, associada ao ato de "brincar" (*ludere*), Talia parece reforçar o caráter cômico ou mesmo paródico do *Culex*, ao mesmo tempo em que alude e, de certo modo, filia o texto ao gênero bucólico.

Ainda nos versos iniciais, o poeta usa os adjetivos *gracilis* (v. 1) e *tenuis* (v. 2), que também tem valor metapoético, e designam a poesia de caráter mais humilde, em oposição à grave poesia épica.[127] Em seguida, no verso 3, o poeta do *Culex* caracteriza a obra também como

---

Antigos davam às primeiras palavras das obras, que podiam funcionar como identificadoras de todo o conjunto [...] e marcadoras do gênero". Ainda a esse respeito, o autor afirma, em estudo à tradução de Odorico Mendes da primeira *Bucólica* virgiliana (Virgílio, 2008: 40), que "O primeiro poema de uma coletânea e os primeiros versos de uma obra poética na literatura antiga têm caráter programático: revelam a filiação do poeta a uma tradição genérica, a um predecessor ilustre, a uma arte poética em particular".

[125] Também discutimos a utilização marcada desse verbo no subitem 3.1.1.

[126] Cf. P. Ercole (1931); G. Albini (1931-32) e M. Schmidt (1959). Infelizmente não tivemos acesso a esses estudos, que são citados por Della Corte (1974/75: 39).

[127] Esses adjetivos são discutidos com mais vagar nas notas 4 e 6 da tradução.

douta (*carmina docta*)[128] e afirma que um mosquito será a matéria de sua empreitada poética. Devido a isso, compartilhamos da caracterização proposta por Daujotas *et al.* (2011: 4), que entendem o poema como uma espécie de "encenação de erudição lúdica". Entendemos que a desarmonia entre o caráter douto da obra e sua matéria tão pouco elevada faz parte justamente do *lusus* anunciado no início do poema. Assim, acreditamos que o caráter paródico do *Culex*, embora contestado por alguns estudiosos do poema,[129] seja evidente: que outro caráter poderia ter um "poema douto" cujo principal personagem é um ínfimo mosquito? O próprio poeta, já prevendo críticas a seus joguinhos (*iocos*) e a sua musa, Talia, avisa que quem os censurar valerá menos que o peso e a fama de seu personagem.

Ainda no proêmio, vemos que o poeta promete a Otávio um canto em tom mais grave (*grauiore sono*, v. 8), que associamos facilmente à *Eneida*,[130] obra virgiliana que possivelmente exalta Roma e foi escrita no período em que Otávio Augusto estava no poder. Tendo em vista a hipótese de estudiosos como Plésant (1910), Fraenkel (1952) e Most (1987), de que o *Culex* foi composto por um falsificador que pretenderia se passar por Virgílio jovem, essa referência a um poema épico que seria composto em homenagem a Otávio parece ser uma forma encontrada pelo falsificador para dar algum crédito à autoria forjada de sua falsificação. Ou seja, seguindo o raciocínio de Most, podemos pressupor que a menção à obra de tom mais grave, que tendemos a associar à *Eneida*, acabe por criar o efeito de que o *Culex* fora escrito pelo jovem Virgílio, como pretenderia o suposto falsificador.

Vale ressaltar, contudo, que a identificação entre o Otávio mencionado no *Culex* e Otávio Augusto não é consenso entre os estudiosos. De um lado, defende-se que, de fato, o homenageado Otávio, invocado pelo vocativo *Octaui* (v. 1), por *Octaui uenerande* (v. 25) e *sancte puer* (v. 26 e 37),[131] seja o futuro imperador romano. Mas há também estudiosos que defendem que o homenageado seja Otávio Musa.[132] De acordo com Fraenkel (1952: 1), que

[128] Note-se, mais uma vez, a evidente filiação do *Culex* à literatura helenística, também muito lavrada pelos *poetae noui* em Roma (cf. Ross Jr., 1975) e subitem 1.1.2.

[129] Cf. Frank (1920) e Della Corte (1974/5), por exemplo.

[130] Essa associação é feita, por ex., em Fraenkel (1952: 7) e Della Corte (174/75: 41).

[131] De acordo com Frank (1920: 26), Cícero se refere a Otávio como puer em Phil. 4, 3 com o objetivo de enfatizar sua juventude. O estudioso também afirma que *Octaui uenerande* e *sancte puer* justificam-se pelo fato de Otávio ter sido eleito *pontifex* (*ibid.*: 27).

[132] De acordo com Bonjour (1984: 949), os defensores da autoria virgiliana associam o Otávio mencionado no *Culex* a Otávio Musa (cf. *Buc*. IX, 7) (Giancotti, 1951; Salvatore; 1974) e os que refutam a autoria virgiliana associam-no

defende a primeira hipótese, ao se referir a Otávio Augusto apenas como *Octaui*, o autor do *Culex* deixa claro que a obra foi escrita antes que César adotasse seu sobrinho. Nesse sentido, a insistência em destacar a juventude de Otávio, pelo tratamento informal e, sobretudo, pelo uso do vocativo *puer*, no prólogo da obra, também pode ser entendida como forma encontrada pelo possível autor-forjador de tentar atestar que o *Culex* foi produzido na juventude de Virgílio.[133]

Nos versos seguintes é feita a invocação aos deuses: Apolo (referido pelo epíteto de Febo), filho de Júpiter e Latona, é convocado a inspirar o poeta e a protegê-lo. Já as Náiades, ninfas aquáticas, são chamadas a celebrar o deus com sua grácil dança. E, finalmente, o poeta pede a proteção de Pales,[134] divindade tutelar de pastores e rebanhos. Podemos adiantar que a presença dessa divindade, relacionada tão particularmente à vida pastoril, na introdução do poema, também é programática. Isso porque, como veremos no Capítulo III, diversos elementos e *topoi* do gênero bucólico estão presentes no *Culex*.

Por fim, a introdução se encerra com uma *recusatio*[135] relativamente longa (vv. 26-36), que é construída de forma curiosa. O poeta afirma que não cantará a guerra a seu homenageado, mas o faz precisamente dando destaque a diversas guerras memoráveis que não cantará,[136] como a guerra de Júpiter, a guerra dos Gigantes, a guerra entre gregos e persas. Ao final dessa *recusatio*, o poeta novamente elucida o caráter de sua obra: sob o comando de Febo, tecerá cantos leves, ligeiros, em versos tênues (*mollia carmina tenui uersu*, v. 35). Aqui, o uso da palavra *tenuis* (cf. v. 2) também é bastante sintomático, pois é utilizado para fazer referência ao estilo "humilde" – no qual se enquadra, entre outros gêneros, a poesia bucólica, bem como a elegíaca – em oposição ao estilo grave (*grauis*), no qual se enquadra, por exemplo, a poesia

---

a Otávio Augusto (Güntzschel, 1972). Most (1987) entende a associação do destinatário do poema com Augusto, como um dos recursos utilizados para se forjar a autoria virgiliana do poema.

[133] Cf. Plésant (1910), Fraenkel (1952) e Most (1987), por exemplo. Não cabe em nossa discussão definir se o autor do *Culex* seria de fato um falsificador, um imitador, ou o próprio Virgílio. Como já dissemos, partiremos, em nossas análises, da criação de um efeito de autoria virgiliana (cf. subitem 1.2.1.1) e, então, interessa-nos essa associação feita entre o Otávio destinatário do *Culex* e Otávio Augusto. Sobre isso, ver mais no Capítulo III, sobretudo no subitem 3.1.1.

[134] Pales também aparece na *Geórgica* III, 1.

[135] Entendemos a *recusatio* conforme a definição de Schmitzer (in *Brill's New Pauly*), como uma "rejeição" à épica por motivos estéticos. De acordo com o estudioso, esse recurso foi primeiro usado na era helenística. Em Roma, passou a ser utilizado pelos poetas neotéricos. Cf. Schmitzer, U. "Recusatio". Brill's new Pauly. Brill Online, 2013.

[136] Esse recurso constitui uma figura retórica denominada paralipse ou preterição (cf. Reboul, 2000: 34).

épica, e também a trágica (cf. *Culex*, v. 8).[137] Assim, fica marcada na introdução do *Culex* essa oposição entre o estilo grave e o estilo humilde, bem como entre a poesia épica e a poesia bucólica – um *topos* literário –, uma vez que o poeta assume que cantará versos tênues em detrimento da *triste* guerra (vv. 26-36).[138]

Nessa última parte da introdução, ainda, o jovem Otávio é excessivamente exaltado pelo poeta, que deseja que seu homenageado tenha eterna fama e uma vida incólume, agraciada de bens e digna de ser lembrada para sempre (vv. 24-41). Tais votos são marcados por repetidas ocorrências do pronome *tibi* (vv. 37 [duas ocorrências] e 39 [duas ocorrências]),[139] que acabam por conferir um caráter laudatório à introdução do poema.[140] Além disso, o destinatário é interpelado de forma solene, pelos vocativos *Octaui uenerande* (v. 25) e *sancte puer* (vv. 26 e 37). É curioso notar que essa exaltação não parece sem propósito, visto que o poeta pede a Otávio que aposte em seus projetos (v. 25), mesmo que não seja cantada, na obra em questão, a triste guerra em tom elevado, como seria mais apropriado ao homenageado.[141] Depois, o poeta diz que iniciará, de fato, seu projeto. Findo o prólogo da obra, então, tratemos do enredo.

A história narrada no poema se desenvolve no período de um dia, e cada período – manhã, tarde e noite – é marcado por uma écfrase que chamaríamos de temporal. Dessa forma, segundo Ross (1975) e Most (1987), o enredo do poema pode ser dividido em três "atos", conforme veremos adiante. Antes disso, contudo, vale esclarecer em que sentido empregamos o termo écfrase[142] aqui. Tendo em vista a forma como é elaborada no *Culex*, a definição que melhor se aplica a essa figura retórica é a de Hélio Teão (séc I d.C.). Nos Progymnásmata (parág. 18-20), o retor afirma que "a écfrase é uma composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado", como diz M. Rodolpho (2010: 98). Teão

[137] Sobre a utilização de *tenuis*, cf. *Or.*, VI, 20 e *Rhet. ad Her.*, IV, 11; *Inst. Or*., X.

[138] As guerras recebem o epíteto de tristes também na *Buc.* VI, 7.

[139] Ver análise no Capítulo III, 3.1.1.

[140] Tal recurso, vale dizer, é característico do poema votivo que, de acordo com Freire (1759, *apud* Teixeira, 1999: 463), "constitui-se, basicamente, numa súplica a Deus ou a uma pessoa apta a atendê-la. Necessariamente, deve incluir uma apóstrofe, em estilo grave, maduro, patético e engenhoso, em que se representem vivamente os afetos de quem pede". Para mais referências sobre o uso desse recurso, ver Nogueira (2006) e sobre a a existência da poesia laudatória como gênero especificamente romano de elogio, ver Momigliano (1957).

[141] A esse respeito, cf. Capítulo III, subitem 3.1.1.

[142] No *Culex*, esse recurso retórico é empregado em diversas passagens, que serão apontadas por nós ao longo deste subitem.

também indica que "as virtudes da écfrase são, principalmente, a clareza (*saphéneia*) e a vivacidade (*enárgeia*), para que se veja o que é exposto (...)" (*ibid*.: 101).[143] Assim, não utilizamos o termo écfrase em seu sentido moderno, mais restrito (e talvez mais difundido), de descrição literária de uma obra de arte,[144] mas em seu sentido amplo e atestado na Antiguidade, de descrição verbal detalhada e vívida de acontecimentos, lugares e personagens.[145] Feito esse aparte, voltemos ao enredo do *Culex*.

Com uma écfrase que revela o amanhecer, abre-se o que alguns estudiosos[146] chamam de "Ato I" do poema (vv. 42-97). Essa parte de seu enredo pode ser identificada aos cantos leves e ligeiros, escritos em versos tênues, de estilo "humilde", anunciados pelo poeta em linhas anteriores. A menção e invocação a Talia e Pales na introdução do poema, entidades ambas relacionadas ao universo bucólico,[147] também ganham sentido se vinculadas a essa passagem. No trecho entre os versos 45-57, temos uma cena bastante típica da poesia pastoril, em que se descreve o pastor conduzindo seu rebanho para a abundante pastagem no pico de uma colina. Além disso, põe-se diante de nossos olhos o deleite das cabrinhas que se alimentam de plantas de toda sorte e bebem de límpidas águas.[148] E. Fraenkel (1952: 1), comentando a passagem, diz que "essa descrição, se não do mais alto nível como poesia, ainda é um excerto adorável".[149]

Posteriormente, entre os vv. 58-97, é feita uma divagação de cunho moralizante a respeito da felicidade simples que a vida no campo proporciona (em oposição à vida do soldado e a do homem abastado que vive na cidade). De acordo com F. Della Corte (1974/75: 44), "o poeta do *Culex* exalta a *securitas* epicureia da vida do pastor, que não é afetada pela agitada sociedade contemporânea".[150] O poeta, então, mostra estimar a vida singela daquele que "não conhece as

[143] Vale esclarecer que a passagem não é uma citação de Teão, mas paráfrase feita pela autora do estudo.

[144] Esse tipo de écfrase aparece com frequência em textos épicos, como na *Ilíada* (descrição do escudo de Aquiles, no livro XVIII, vv. 478-608) e na *Eneida* (descrição da pintura no templo de Juno, em Cartago, no livro I, vv. 446-497). A esse respeito cf. Barchiesi (2000) e Clausen (1994: 99-100).

[145] Cf. Barchiesi (2000); Morganti (2008: 2).

[146] Ross Jr. (1975) e Most (1987).

[147] Cf. Grimal (2007: 489-90); Bell (1991: 414).

[148] Pode-se considerar que a passagem entre os vv. 48-57 constitua também uma écfrase circunstancial.

[149] *This description, if not of the highest rank as poetry, is yet a lovely piece.*

[150] *Il poeta del* Culex *esalta [...] la* securitas *epicurea della vita del pastore, che non risente della travagliata società contemporanea.*

ambiciosas fortunas nem as tristes guerras" (v. 81), e desprezar a riqueza, as honras e o luxo, seguindo um *topos* literário, conforme afirma o estudioso (*ibid*.).

A écfrase que descreve a chegada do meio-dia inicia o que estudiosos como D. Ross Jr. (1975) e G. Most (1987) denominam de "Ato II" (vv. 98-201). Nessa parte, a ação é retomada e o poeta narra as atividades do pastor que, com o sol a pino, executa uma canção com sua flauta e reúne o rebanho sob a sombra (vv. 104-108). Mas a ação é novamente interrompida, e, entre os versos 109-56, há outra longa divagação, dessa vez de caráter etiológico, em que o poeta descreve o bosque em que se encontra o pastor e faz referência a personagens mitológicos que por ali teriam passado – como Ágave, filha de Cadmo –, ou que habitam o lugar – como Pãs, Sátiros, Dríades e Náiades. O poeta ainda faz uma descrição panorâmica do local, onde está localizada a gruta sagrada de Diana (*Delia diua*), indicando a disposição das plantas que cresciam ali (como o plátano, o lótus, o carvalho, o pinheiro, a azinheira, o cipreste, a faia, a hera e a murta), mas não sem se referir a suas origens mitológicas, de forma mais demorada ou apenas com um adjetivo. Essa espécie de catálogo,[151] recurso bastante utilizado no poema, confere ao *Culex* um caráter didático. Nessa descrição panorâmica, rica, minuciosa e bastante sensorial, ainda são mencionados os pássaros gorjeadores, as gélidas nascentes, o calor, as ruidosas cigarras, as cabrinhas fatigadas que descansam sob silvados, com sussurrante brisa (vv.146-56).[152]

Em seguida, entre os vv. 157-201, desenrola-se a parte central do enredo: fatigado, o pastor adormece tranquilo próximo a uma nascente, sob vasta sombra (vv. 157-62). Há, então, um corte narrativo e o foco agora incide sobre uma serpente monstruosa, minuciosamente descrita (vv. 163-82).[153] Ela, habitante do local, prepara-se para atacar furiosamente o pastor.

---

[151] *The term "catalogue" is a useful device to describe a type of composition popular among the ancients. It must be remembered, however, that its use in such a context is modern, introduced by F. Skutsch, Aus Vergils Freihzeit (Leipzig, 1901: 52-4). Skutsch speaks of "Kataloggedichte."* (nota que consta no artigo de A. A. Barrett, 1970a: 230).

[152] Sobre essa passagem do poema (vv. 109-156), R. Ellis (1896) elabora uma hipótese interessante: de acordo com o autor, o título do poema pode estar associado ao local onde se desenrolam os fatos – o bosque em que se localiza a gruta de Diana, que teria servido como abrigo para Ágave, possivelmente chamado Κύλικες. De acordo com R. Ellis (*ibid.*: 182), "As próprias lendas locais serviram a seu [ao autor do poema] plano, e ele fixou a cena de seu epílio virgiliano na gruta de Ágave, às margens do Aqueronte – o mesmo Aqueronte donde Orfeu, como a tradição conta, quase recuperou sua Eurídice."[152] Ainda segundo R. Ellis (*ibid*), o historiador grego Filarco (séc. III a.C.) mencionara que o nome dado ao local da sepultura de Cadmo e Harmonia seria o plural grego Κύλικες.

[153] Podemos pensar nesse trecho do *Culex* (vv. 163-82) também como uma écfrase da personagem serpente, haja vista a minúcia e vivacidade da descrição do animal.

Um mosquito, vendo a serpente pronta a atacar o pastor, pica-lhe um olho para que ele desperte e, assim, tenha sua vida salva (vv. 182-87). O pastor, então, instintivamente, mata o inseto devido ao incômodo que a picada lhe causara e, ao se deparar com a serpente, pronta a atacá-lo, apanha um galho e desfere-lhe repetidos golpes, que acabam por matá-la também (vv. 189-201). Ainda aturdido pelo despertar repentino, o pastor se senta, e assim termina o "Ato II" do poema. Ressaltamos que essa passagem, em que a ação é protagonizada por animais, remete-nos à tradição da fábula, conforme propõe Frank (1920: 29). O estudioso menciona a simplicidade da história e o tom moralizante como características desse tipo de texto que estão presentes no *Culex*, e também a personificação e o exagero da fisiologia e psicologia dos animais.[154] Ao lermos esse trecho do poema (vv. 163-197), podemos entender que há, em certa medida, personificação e exagero da fisiologia da serpente, que tem o corpo manchado de várias cores, "peito" (*pectus*, v. 170) de luminosos fulgores, um longo "pescoço" (*ceruix*, v. 171), uma crista cintilante manchada por um véu púrpura e olhos de fogo.[155] Já no mosquito, identificamos o exagero da psicologia mencionado por Frank, uma vez que o pequeno inseto age de forma perspicaz, ao observar a aproximação da serpente, e incrivelmente altruísta, ao arriscar sua vida para salvar a do pastor.

O "Ato III" do poema (vv. 202-414) tem início com a écfrase do anoitecer. Rapidamente é descrito o retorno do pastor a casa (vv. 204-05). Cansado, ele se entrega ao sono e, então, o espectro do mosquito lhe aparece em sonho, reclamando das circunstâncias de sua morte (vv. 206 ss.). No trecho entre os vv. 210-383, o pequeno inseto narra sua passagem pelos Infernos e, ali, seu encontro com seres mitológicos (vv. 215 ss.), com os Castigos (vv. 233 ss.), heroínas (vv. 261 ss.), heróis gregos (vv. 295 ss.) e heróis romanos (vv. 355 ss.). Essas descrições nos são apresentadas em forma de catálogos, o que constitui um *topos* da poesia épica, conforme afirma Vasconcellos (2001: 165).[156] Vale notar, ainda, que toda a descrição do Hades feita pelo mosquito é entremeada a seus lamentos e reprovações dirigidas ao pastor (vv. 210-15; 223-28; 239; 258; 376-88), o que confere ao episódio certo tom elegíaco, lamentoso, incompatível com o *ethos* épico da narrativa.

---

[154] Frank (1920: 29) define o *Culex* como uma espécie de mistura de fábula infantil com blocos sólidos de erudição.

[155] Entendemos que imagem da serpente seja, em certa medida, personificada, devido ao emprego das palavras *pectus* e *ceruix* para descrevê-la. Pareceu-nos estranho que essas partes do corpo possam ser identificadas em uma serpente.

[156] A esse respeito, cf. Capítulo III, subitem 3.1.3.

Entendemos que aqui, ao sermos levados a percorrer o submundo através dos olhos do mosquito, estejamos diante de uma écfrase bastante amplificada. Certamente a definição em que Morganti (2008: 2) considera o termo[157] se aplica bem a essa passagem do poema:

> [...] pode-se definir, num sentido mais amplo, ἔκφρασις ou *descriptio* como um procedimento verbal que, transformando o ouvinte ou leitor em espectador ou testemunho ocular, submete-o à visão detalhada de um objeto, pessoa, *lugar* ou acontecimento, a partir da decomposição e descrição das suas particularidades sensíveis, reais ou inventadas pela fantasia. (grifo nosso)

É nessa curiosíssima parte do poema que a personificação e caracterização psicológica do mosquito, mencionadas anteriormente, ficam mais evidentes. Ao narrar sua descida ao submundo, o mosquito assume ares de herói épico, e essa associação provavelmente é a principal responsável pelo caráter paródico[158] do *Culex*. A esse respeito Conte (1994: 432) afirma que: "a ideia de um mosquito que, como Odisseu, Orfeu ou Enéias, desce para o Hades e conta sua experiência mostra que o *Culex* foi concebido como uma paródia da épica grave, ou, antes, como uma redução disso para uma escala menor".[159]

Na última parte do poema, entre os versos 385 e 414, o pastor, sentindo-se culpado por ter matado injustamente o mosquito, erige para ele um túmulo circular, que cobre com mármore e adorna com diversos tipos de flores (descritas em um catálogo, vv. 398-411). Alguns estudiosos, como Dornseiff (1951, *apud* Della Corte, 1974/75: 57) e Schmidt (1952/53, *apud* Della Corte, 1974/75: 58), sugerem que esse luxuoso jazigo possa encerrar uma alusão ao Mausoléu de Augusto, erigido no ano 28 a.C., também em sentido paródico. O poema se encerra com um epitáfio que o pastor fixa no túmulo do mosquito, com os seguintes dizeres:

---

[157] A respeito do conceito de écfrase, tal qual usado por Morganti (2008), cf. Barchiesi (2000) e Fowler (1991).

[158] No Capítulo III, subitem 3.1.3, discutimos a paródia como efeito de sentido que emerge da relação entre o *Culex* e a *Eneida*. Vale mencionar que entedemos o conceito de paródia tal qual está em Bakhtin (1981: 109): "A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do *duplo destronante*, o mesmo 'mundo às avessas'. Por isto a paródia é ambivalente. A Antiguidade, em verdade, parodiava tudo: o drama satírico, por exemplo, foi, inicialmente, um aspecto cômico parodiado da trilogia trágica que o antecedeu. Aqui a paródia não era, evidentemente, uma negação pobre do parodiado. Tudo tem a sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte. Em Roma, a paródia era momento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do triunfal (ambos eram, claro, rituais de tipo carnavalesco)".

[159] *The notion of a mosquito who, like Odysseus, Orpheus, or Aeneas, descends to Hades and tell of his experience shows that the Culex is conceived as a parody of serious epic, or rather, a reduction of it to a small scale.*

PARVE CVLEX PECVDVM CVSTOS TIBI TALE MERENTI
FVNERIS OFFICIVM VITAE PRO MVNERE REDDIT.

PEQUENO MOSQUITO, O GUARDIÃO DO REBANHO A TI, MERECEDOR,
ESTA HONRA FÚNEBRE OFERECE EM RETRIBUIÇÃO À DÁDIVA DA VIDA.

Feita essa apresentação de alguns aspectos da matéria e estrutura geral do *Culex*, que não se pretende exaustiva e deixa ainda em aberto muitas questões relacionadas ao poema, passemos à apreciação do texto latino e de sua tradução.

CAPÍTULO II

Texto latino e tradução anotada

CVLEX

Lusimus, Octaui, gracili modulante Thalia

O MOSQUITO

Brincamos,[1] Otávio,[2] com Talia[3] a modular graciosa,[4]

[1] O verbo latino que traduzimos por "brincamos" é *ludere* (o mesmo verbo ocorre no poema também nos vv. 3 e 36, além do substantivo *ludus*, no v. 4, e do particípio presente *ludente(s)*, nos vv. 19 e 115).

Clausen (1994: 40), que analisa o termo na *Buc*. I, 10 de Virgílio, afirma que *ludere* é frequentemente usado para fazer referência a uma composição leve (*light*) ou lúdica (*playful*). Especialmente na *Buc*. I, 10, na *Buc*. VI, 1 e na *Geórg.* IV, 565 (em referência às *Bucólicas*), o vocábulo seria usado para fazer referência à poesia bucólica (em oposição a *cano*, que faz referência à épica. Cf. *En*. I, 1; *Buc.* VI, 3, *Culex*, 26-27, por exemplo).

Marcelo Gigante (1988, *apud* Hasegawa 2004: 47-48) também vê na designação da poesia bucólica como *lusus* a intenção de opô-la à grave poesia épica (cf. Clausen, 1994: 40, acima). Hasegawa (2004: 47 ss.), na esteira de Gigante, em análise de alguns livros das *Bucólicas,* destaca que o termo revela certa filiação do texto à poesia helenística e neotérica (o que também se aplica ao *Culex,*como também discutimos em1.2.2). Para Gigante, "nas poéticas brincadeiras bucólicas se manifesta um dos aspectos da poesia neotérica que no rastro helenístico descobre novas fontes, novos motivos, novas instrumentações" (*ibid*.)

O verbo *ludere* (assim como os substantivos *ludus*/*lusus*) é bastante representativo da poesia de Catulo (*c*. 84 - *c*. 54 a.C.), principal expoente dos *poetae noui* (ou neotéricos) que, conforme Vasconcellos (1991: 18), entendendo a atividade poética como ideal em si mesmo, abandonaram preocupações nacionalistas e moralizantes e permitiram-se tratar das *nugae* (bagatelas) do cotidiano. Oliva Neto (in Catulo, 1996: 28), também em estudo à obra catuliana, afirma que o verbo *ludere "*(donde 'aludir', cognato de *lusus*, 'jogo') enfeixa as noções de compor/cantar os poemas, de com eles jogar/disputar e de brincar/representar [...]". Outro aspecto que deve ser considerado a respeito da utilização de *ludere* é mencionado por Iódice (2002: 72), que lembra que esse verbo é recorrente no léxico poético de Catulo e Horácio para indicar uma atividade poética exercitada para o próprio deleite.

Habinek (2005: 132) relembra o levantamento de Wagenvoort (1935) sobre os usos de *lusus* pelos autores antigos para fazer referência a produções poéticas próprias ou de outros. Por meio de tal levantamento, o estudioso conclui que o *ludus poeticus* não é um conceito essencial, mas relativo ou mesmo metafórico. "[...] chamar um poema de *ludus* é sugerir que ele está em uma relação contrastiva com outro tipo de poesia ou com outra atividade que, em geral, deve ser levada mais a sério" (Habinek, 2005: 32). Outro ponto levantado pelo autor (*ibid.*) é que, em muitos casos (como acreditamos ser no *Culex*), a identificação de um poema como *ludus* parece associá-lo com um aspecto de realidade extrapoética, que pode ela mesma ser considerada lúdica (como a juventude e o amor).

Habinek (2005: 132-33) também propõe que o conceito de *ludus poeticus* carrega uma forte conotação de corporalidade, tanto no sentido de engajar-se em um movimento específico do corpo ou de suas partes – modulando através das cordas vocais, escrevendo com as mãos, dançando junto com uma canção – quanto no sentido de adaptar a linguagem para esquemas impostos externamente, em especial metros e seus passos de dança antecedentes. Logo, "l*udo* (como *dico*) descreve a mesma prática que *cano*, mas descreve essa prática de uma perspectiva diferente, enfatizando a fisicalidade da performance e sua relação com outros padrões de movimento, ritmo e ação." *(ibid.)*

[2] A identidade do Otávio a quem o poema é oferecido não é consenso entre os estudiosos. Há autores (cf. Frank [1920]; Fraenkel [1952]; Güntzschel [1972]; Most [1987]) que propõem que o destinatário do *Culex* é o jovem Otaviano (posteriormente Otávio Augusto) que, adotado por César, viria a assumir o posto de imperador de Roma. Também se conjecturou que o Otávio mencionado no poema seja Otávio Musa, poeta mantovano, assim como Virgílio (cf. Giancotti [1951]; Salvatore [1974]). C. J. Fordyce (1932: 174) nega que o destinatário do poema seja Otaviano, mas não propõe a quem, de fato, o poema é oferecido. Para uma discussão ampliada a esse respeito, ver nosso estudo introdutório e F. Leo (1891: 22-24).

[3] *Thalia* (ou *Thaleia*) é uma das nove Musas (cf. Hes. *Teog*., 77), associada à comédia e a gêneros literários mais leves (ou menos graves), como a poesia ligeira e a poesia bucólica. Seria mãe dos Coribantes, cujo pai é Apolo (Apollod. 1,18; Arg., a Teócr., VIII, e escól. ao v. 92) (Grimal, 2007: 489-90; Bell, 1991: 414).

De acordo com Clausen (1994: 179), é na *Buc*. VI, 2, que o nome *Thalea* aparece pela primeira vez na poesia latina. O estudioso afirma, ainda, que os nomes das Musas, que raramente ocorrem em Homero, parecem ter sido inventados por Hesíodo, e que apenas na Antiguidade tardia cada esfera de poesia era designada para uma Musa. Para outras ocorrências de *Thalia* na literatura latina, ver Hor., *Carm*. 4, 6; Ov. *Tr*. 4, 10, 55 ss.; *Ars Am*. 1, 263 ss.; *Epist*. 15, 79-84 (cf. Walde, C. "Thalia". Brill's New Pauly. Brill Online, 2013).

atque ut araneoli tenuem formauimus orsum;
lusimus: haec propter culicis sint carmina docta,
omnis et historiae per ludum consonet ordo
notitiaeque ducum uoces, licet inuidus adsit.
quisquis erit culpare iocos musamque paratus,
pondere uel culicis leuior famaque feretur.
posterius grauiore sono tibi musa loquetur

[4] O adjetivo *gracilis*, aqui relacionado à musa Talia, pode ser entendido de forma metapoética, na medida em que ilustra o tipo de poesia a ser cantada. Conforme consta no *Oxford Latin Dictionary* (1968: 769), esse vocábulo pode significar, quando referente à poesia e seus temas, algo modesto, simples, sem ambições (cf. outras ocorrências do termo com esse significado em Prop. II, 13, 3; Ov. *Pont.* II, 5, 26). Quintiliano, na *Institutio Oratoria* XII, 10, 66, usa o termo para definir o gênero mais humilde, também denominado *tenuis* (cf. nota 6): *Sed neque his tribus quasi formis inclusa eloquentia est. Nam ut inter* ***gracile*** *ualidumque tertium aliquid constitutum est, ita horum interualla sunt, atque inter haec ipsa mixtum quiddam ex duobus medium est* [...].

e, como aranhinhas,[5] tecemos tênue[6] trama;

brincamos: por isso sejam de um mosquito estes doutos versos,[7]

e esteja em harmonia pela brincadeira todo o arranjo da história,

e a reputação e as palavras dos comandantes, mesmo que se apresente um invejoso.[8] 5

Quem se dispuser a censurar meus joguinhos[9] e minha musa

valerá menos que o peso e a fama de um mosquito.

Depois, em tom mais grave,[10] nossa musa a ti cantará,

---

[5] De acordo com Poliakoff (1985: 249), o tecer (*texere*, *tela*, *orsus*) como metáfora para a poesia pode implicar a atividade da aranha e, neste verso do *Culex*, ela é explicitamente uma imagem do poeta neotérico. O estudioso ainda aponta que o uso dessa imagem no início do *Culex* é tão forte e clara a ponto de sugerir que tal convenção era bem conhecida, talvez até a ponto de servir à paródia.

[6] A utilização da palavra *tenuis* (tênue), nos versos iniciais do poema, é bastante sintomática e reveladora. Conforme citam muitos autores (Sérvio, Donato, Filargírio, Aulo Gélio), os estilos seriam três: *humilis*, *medius* e *grandiloquus*, ou, ainda, ***tenuis***, *moderatus* e *ualidus*, dentre outras formas utilizadas para a definição desses estilos (Hasegawa, 2004: 22 ss., grifo nosso). Tais termos, entretanto, eram já utilizados com referência ao discurso por autores mais antigos, tais como Cícero e Quintiliano (cf. *Or.*, VI, 20 e *Rhet. ad Her.*, IV, 11; *Inst. Or*., X).

Conforme Hasegawa (2004: 46), em estudo às *Bucólicas* de Virgílio, o adjetivo *tenuis* aparece na *Buc.* I, 2 e *Buc.* VI, 8 para caracterizar as flautas dos pastores e, por extensão, o tipo de poesia que se será cantada (e o gênero em que o poema é composto). Gigante (1988, *apud* Hasegawa, *ibid.*: 47), ainda afirma que, com a utilização desse adjetivo, "o poeta não indica só a *humilitas* do gênero literário, como anotava Sérvio, mas o refinamento do estilo depurado de todo objeto inútil [...] Não é só a contraposição da poesia bucólica à épica, ao tradicional peso de toda grande poesia: é a nova poesia que foi inaugurada por Catulo e pelo círculo de Valério Catão". Assim, conforme conclui Hasegawa, *tenuis*, além de indicar o *genus humile* a que pertence a poesia bucólica, também revela filiação à poesia helenística e neotérica. Nesse mesmo sentido, Poliakoff (1985: 249), afirma que *tenuis* é possivelmente um termo do vocabulário neotérico de composição poética e Clausen (1994: 175), ao comentar os primeiros versos da *Buc.* VI, sugere que o adjetivo *tenuis* (v. 8) significa um conceito de poesia – a poesia como foi concebida por Calímaco.

[7] O poeta define seu texto como *carmina docta* (versos eruditos). Vale lembrar que dessa forma são denominados alguns poemas de Catulo (LXI a LXVIII), que também eram chamados *carmina longiora* ou *maiora* (poemas mais longos, maiores), devido a sua extensão. Tais poemas distinguem-se do restante da obra catuliana pelo tom elevado e pela visível filiação aos modos de erudição alexandrina (Oliva Neto in Catulo, 1996: 35, 46). Pode-se dizer que a definição dos versos do *Culex* como doutos (*docta)* expressa, de forma clara, a filiação do poema à escola neotérica (e a Catulo), como se pode observar ao longo de todo o texto, via outros elementos.

[8] *Inuidus*: a inveja (a dos que condenam o autor de poesia jocosa e não desempenhada em nome de princípios elevados) é estigmatizada também por Ovídio, em defesa da própria poesia amorosa (definida como *Musa iocosa*), em *Rem. Am.* 387-97 (Iodice, 2002: 73).

[9] A palavra latina que traduzimos por "joguinhos" é *iocus*, que aparentemente funciona como sinônimo de *ludus* (cf. vv. 1, 3 e 4). O termo, contudo, não parece ser normalmemte utilizado na caracterização de textos poéticos, como ocorre aqui. Entendemos que a definição do *Culex* como um *iocus* configura uma forma de evidenciar a matéria jocosa a ser tratada no poema, bem como seu caráter paródico.

[10] O termo *grauis* (grave) nos parece ter, aqui, o mesmo sentido classificatório de *ualidus* (vigoroso) e de *grandiloquus* (grandiloquente), e também designa a poesia elevada, como a épica (cf. notas 4 e 6).

nostra, dabunt cum securos mihi tempora fructus,
ut tibi digna tuo poliantur carmina sensu.
    Latonae magnique Iouis decus, aurea proles,
Phoebus erit nostri princeps et carminis auctor
et recinente lyra fautor, siue educat illum
Arna Chimaeraeo Xanthi perfusa liquore
seu decus Asteriae seu qua Parnasia rupes

quando a mim as circunstâncias derem frutos seguros,
para que a ti sejam polidos versos dignos de teu gosto.[11]
Glória de Latona[12] e do grande Júpiter,[13] sua áurea prole,
Febo[14] será o comandante e o instigador de nossos versos
e, com a ressoante lira, meu protetor; quer o nutra
Arna, banhada pelas águas quiméreas[15] do Xanto,[16]
quer a glória de Astéria,[17] quer onde a rocha do Parnaso[18]

[11] Se o *Culex* for tomado como obra genuína de Virgílio ou como falsificação (i.e., de um autor que pretendesse passar-se pelo jovem Virgílio), pode-se entrever nos vv. 8-10 uma alusão à *Eneida*, obra épica (*grauiore sono*) em que possivelmente se enaltece Roma e cuja autoria virgiliana é atestada desde a Antiguidade (cf. Fraenkel, 1952: 7, que admite a hipótese ao pressupor que o autor do *Culex* é um falsificador).

[12] Latona, filha do titãs Ceo e Febe, pertence a primeira geração divina. Com Júpiter, teve Apolo e Ártemis, que defenderam a estimada mãe em diversas ocasiões. (Grimal, 2007: 315-16).

[13] Júpiter é o maior de todos os deuses do panteão romano. Aparece como a divindade do céu, da luz diurna, do tempo atmosférico e do raio e do trono. É pai de Apolo, cuja mãe é Latona (cf. nota anterior) (Grimal, 2007: 299-300).

[14] Febo ("brilhante") é um dos epítetos de Apolo, recorrente na tradição poética latina. O nome relaciona-se a Febe, mãe de Latona (Iodice, 2002: 73). Febo aparece em poesias de caráter bucólico não só porque é o deus da inspiração poética, mas também porque ele próprio já fora pastor.

Apolo nasceu, depois de muito errar sua mãe, que fugia da fúria de Hera, na ilha Ortígia, ou Astéria, que então foi, pelo deus, renomeada Delos ("a brilhante") e fixada no centro do mundo grego. Apolo, distinto por sua beleza, amou alguns rapazes e diversas mulheres, com as quais teve muitos filhos. Conta-se que duas vezes o deus foi posto a prova e teve de submeter-se a mortais, como escravo. Primeiro, trabalhou para o rei de Tróia, Laomedonte, cuidando de seus rebanhos no Ida. Depois, na Tessália, em Feras, serviu ao rei Admeto como boieiro e, graças a seu trabalho, as vacas pariam sempre dois novilhos por vez. Apolo ainda aparece como pastor em outras ocasiões, por conta própria. Ao deus também aprazia a música: diz-se que trocou seu rebanho pela lira inventada pelo pequeno Hermes e, quando este inventou a flauta, Apolo logo a comprou por uma vara de ouro (o caduceu de Hermes) e ensinou ao deus a arte adivinhatória. Apolo era, assim, representado como deus da música e da poesia no monte Parnaso, onde presidia os concursos das Musas. Sua relação com a vegetação e a natureza é marcada, mas além de ser considerado deus pastoril, da música e do vaticínio, Apolo também é considerado deus guerreiro, hábil com o arco e flecha. Augusto, primeiro imperador de Roma, adotou Apolo como protetor pessoal, erigiu um templo em homenagem a ele no Palatino e lhe prestava culto particular (Grimal, 2007: 35-38).

[15] O adjetivo quimérea qualifica a água do Xanto devido à Quimera, monstro híbrido que lança chamas pelas narinas. Há descrições a respeito da criatura segundo as quais a parte dianteira de seu corpo seria a de um leão, o meio, de um bode, e a parte posterior seria a de um dragão (cf. *Il.* VI, 180 e XVI, 328; *Met.* IX, 646). Já de acordo com Hesíodo (cf. *Teog.* 319 ss.), o monstro teria três cabeças: uma de leão, uma de bode e uma de dragão. Quimera, que foi criado pelo rei da Cária, Amisodares, destruiu essa região e também a Lícia (onde se localizava o rio Xanto – ver nota abaixo), de onde ficava próxima. Por isso, o rei Ióbates, da Lícia, mandou que Belerofonte matasse o monstro, o que ele fez com a ajuda de Pégaso (W. Smith, 1870a: 694; Grimal, 2007: 461).

[16] Entre os vv. 14-17 são mencionados lugares frequentados por Apolo, de acordo com algumas versões de seu mito, ou lugares em que havia importantes manifestações de seu culto: Lícia, Delos e Delfos (Iodice, 2002: 73). Arna é uma localidade situada ao longo do rio Xanto, um dos mais importantes da Lícia e na cidade homônima localizava-se um templo de Apolo (*Dictionary of Greek and Roman Geography*, W. Smith, 1954). Virgílio também associa essa localidade ao deus (cf. *En.* IV, 143-44).

[17] A glória de Astéria é Delos (Iodice, 2002: 74). Astéria é filha dos titãs Ceo e Febe, e irmã de Latona (Letó). De acordo com a versão mais difundida, Astéria era desejada por Zeus e, para fugir dele, metamorfoseou-se em uma

hinc atque hinc patula praepandit cornua fronte
Castaliaeque sonans liquido pede labitur unda.
quare, Pierii laticis decus, ite, sorores
Naides, et celebrate deum ludente chorea.
et tu, sancta Pales, ad quam uentura recurrunt
agrestum bona fetura – sit cura tenentis
aerios nemorum cultus siluasque uirentes:
te cultrice uagus saltus feror inter et antra.
et tu, cui meritis oritur fiducia chartis,
Octaui uenerande, meis adlabere coeptis,

codorna e mergulhou no mar, onde o deus não poderia alcançá-la. Então, foi metamorfoseada em ilha, chamada Astéria ou Ortygia (codorna). (Apolod. 1.2.2, 4.1; Aten. 9.392; Hig. *Fab. 53*; Calimac. *Hymn. in Del.* 37; *Serv. ad Aen. 3.73*) (Smith, 1867: 388). Cf. nota 14.

[18] A expressão *Parnasia rupes* aparece (em mesma posição no verso) na *Buc.* VI, 29. De acordo com Clausen (1994: 188), essa é uma expressão neotérica, inspirada em Catulo LXVIII, 53 (*Trinacria rupes*) e em Teócrito VII, 148. Ainda de acordo com o estudioso, *rupes* é uma palavra poética antiga, atestada primeiro em Ácio 505, R^3, depois em Lucrécio V, 202 e em Catulo LXI, 27-8; LXIV, 154 e LXVIII, 53. A palavra também foi utilizada por escritores da época de Augusto, sobretudo Virgílio, na poesia, e Varrão, César e Salústio, na prosa.

estende aqui e ali, em larga fronte, seu cume[19]
e a água de Castália[20] ruidosa segue seu límpido curso.
Por isso, glória da nascente piéria, irmãs Náiades,[21]
ide e celebrai o deus com lúdica[22] dança.
E tu, sagrada Pales,[23] a quem se volta o futuro dos camponeses,
a boa produção – seja a proteção dos que guardam
as aéreas culturas dos bosques e as selvas verdejantes:
sendo tu a protetora, livre transito entre prados e grutas.
E tu, para quem nasce a confiança com meritosos escritos,
venerando Otávio,[24] aposta em meus projetos,

[19] A alta montanha Parnaso, consagrada a Apolo, abriga Delfos, o mais importante santuário desse deus. Frequentemente era dito que o Parnaso tinha dois cumes, Cirra e Nisa, um consagrado a Apolo e o outro a Dioníso (Iodice, 2002: 74; Harvey, 1998: 380).

[20] Castália é uma fonte consagrada a Apolo e às Musas, próxima a Delfos, no monte Parnaso. Diz-se que a ninfa Castália, perseguida por Apolo, lançou-se a tal fonte que, desde então, leva seu nome (Grimal, 2007: 90; Harvey, 1998: 104).

[21] As Náiades aqui invocadas são as nove Musas, filhas de Zeus e Mnemósine. Haveria, já na tradição grega, uma estreita relação entre Musas e ninfas, que se torna mais evidente na tradição latina (cf. *Buc*. X, 9-10 e *Cul.* 94-5) (Iodice, 2002: 74). As Musas, além de cantoras divinas, presidem o Pensamento em todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, História, Matemática, Astronomia. Existiam dois grupos principais de Musas: as da Trácia, de "Piéria", e as da Beócia, nas encostas do Hélicon. As primeiras são vizinhas do Olimpo e, em poesia, são frequentemente chamadas de "piérides" (Grimal, 2007: 367-68).

[22] O vocábulo latino utilizado aqui é *ludente* (cf. nota 1). Não conseguimos, neste caso, manter a tradução que utilizamos para as outras ocorrências de *ludere/ludus* (brincar/brincadeira) ao longo do poema. Optamos, então, pela tradução de *ludente* por "lúdica", que conserva a raiz da palavra latina.

[23] Pales é a deusa protetora dos pastores e rebanhos, cultuada em Roma. Também aparece como um nume masculino. Seu nome se relacionaria ao Palatino, onde seria particularmente venerada. Em sua homenagem celebra-se a festa denominada *Parilia*, que seria no mesmo dia da fundação de Roma por Rômulo. A associação de Pales e Apolo em poesia bucólica ocorre também em *Buc*. V, 35; *Geórg.* III, 1-2 e 291 ss.; Calp. Sic., VII, 22 (Grimal, 2007: 401; Harvey, 1998: 376; Lewis & Short, 1879).

[24] Finda a invocação aos deuses, o poeta faz uma longa dedicatória a Otávio, que vem precedida por um pedido: que o homenageado aposte em seus projetos. Vale lembrar que tal procedimento também é utlizado na *Geórgica* III, 1-16: após a invocação aos deuses Apolo e Pales (os mesmos invocados no *Culex*), segue-se uma dedicatória a César. Ainda na *Geórgica* I, 24-5, a invocação/dedicatória a César é feita posteriormente à invocação das divindades. Vale chamar atenção para o fato de que no *Culex* a invocação é feita utilizando-se uma fórmula parecida com a que ocorre em tal *Geórgica*: ao passo que nesta usa-se *tuque*, naquele tem-se *et tu* (Iodice, 2002: 74).

sancte puer, tibi namque canit non pagina bellum
triste Iouis ponitque [canit non pagina bellum]
Phlegra, Giganteo sparsa est quae sanguine tellus,
nec Centaureos Lapithas compellit in enses;
urit Ericthonias Oriens non ignibus arces,
non perfossus Athos nec magno uincula ponto
iacta meo quaerent iam sera uolumine famam,

ó sagrado jovem;[25] a ti, porém, esta página não canta[26] a triste guerra
de Júpiter[27] e não apresenta Flegra[28] [esta página não canta a guerra],
terra que foi coberta com o sangue dos Gigantes,
nem impele os Lápitas contra as espadas centáureas,[29]
o Oriente não consome com fogo as fortalezas erictônias, [30]
nem Atos perfurado,[31] nem os grilhões, no amplo ponto
lançados,[32] buscarão, já tarde, fama com meu volume,[33]

[25] Otávio recebe o mesmo epíteto que a deusa Pales (*sancte*) neste poema (v. 20). Catulo LXIV, 95, também se refere a Cupido dessa forma (Iodice, 2002: 75).

[26] O que se segue (vv. 26-34) constitui uma *recusatio*, ou uma recusa de se cantar a épica. Conforme consta no verbete "*recusatio*" da *Brill's New Pauly*, tal recurso foi utilizado primeiramente na era Helenística e, na literatura latina, teria sido introduzido pelos poetas neotéricos. Segundo Iodice (2002: 75), a *recusatio* foi muito utilizada em obras produzidas já na época de Augusto, como uma forma de escapar às exigências da propaganda do regime. Nesse sentido, no referido verbete da *Brill's*, também se aponta que a *recusatio* (justificada com argumentos artísticos e com o *topos* da modéstia) era utilizada em resposta à tentativa de Augusto – e também de Mecenas – de obter uma glorificação épica da política augustana (cf. Schmitzer, U. "Recusatio". Brill's New Pauly. Brill Online, 2013).

No *Culex*, o poeta constrói sua *recusatio* por meio do recurso retórico denominado paralipse (ou preterição) que, conforme Reboul (2000: 34), "consiste em dizer que não se vai falar de alguma coisa, para melhor falar dela". Dessa forma, o poeta elenca nestes versos diversas guerras e célebres episódios adequados à épica que não cantará.

[27] Neste verso e no seguinte, o poeta faz alusão à guerra entre Júpiter e os Gigantes, filhos da Terra (Gaia) e de Urano, conhecida como Gigantomaquia. Os Gigantes teriam sido gerados pela Terra para vingar os Titãs (também filhos de Urano e da Terra), derrotados por Júpiter e por ele enviados ao Tártaro. A vitória nessa batalha, conhecida como Titanomaquia, deu o poder aos Olímpicos. Após seu nascimento, os Gigantes, seres enormes e aterrorizantes, ameaçaram o céu, lançando árvores em chamas e grandes pedras. Assim, iniciou-se a guerra entre os Gigantes e os Olímpicos, comandados por Júpiter (que tinha como aliados, sobretudo, Atena e Héracles). Tendo vencido os Gigantes, os Olímpicos mantiveram-se no poder (Grimal, 2007: 214 e 521).

[28] Flegra, localizada na Península de Palene, na Trácia, é região onde nasceram os Gigantes, e também o palco de sua batalha contra os Olímpicos (cf. nota anterior), como se pode deduzir a partir do v. 28 do *Culex*. Outra versão, contudo, aponta a Arcádia, às margens do Alfeu, como o local da guerra (Grimal, 2007: 214).

[29] Neste verso o poeta faz alusão à batalha entre os Lápitas (povo tessálio que descenderia de Peneu, o deus-rio tessálio, e da ninfa Creusa [ou Filíria]) e os Centauros (seres monstruosos, de corpo metade homem e metade cavalo). Tal batalha teria se iniciado porque o centauro Eurito, estando ébrio, violentou Hipodâmia, a prometida do lápita Pirítoo. Depois de muitas mortes para ambos os lados, os Lápitas saíram vitoriosos e expulsaram os Centauros da Tessália (Grimal, 2007: 96 e 307).

[30] Entre os vv. 30-34 o poeta alude a alguns episódios das Guerras Persas, que teriam ocorrido no século V a.C. Segundo Iodice (2002: 75), *Oriens* faz referência a Xerxes, rei da Pérsia entre 486 a 465 a.C.. Xerxes foi responsável pelo incêndio da acrópole de Atenas (fortalezas erictônias) em 480 a.C. Erictônio foi um dos primeiros reis de Atenas e diz-se que tenha sido criado na acrópole, pela própria deusa Atena (Grimal, 2007: 167-68; Harvey, 1998: 255-56).

[31] Referência ao fato de os persas terem mandado escavar um canal através do promontório do monte Atos, com o objetivo de livrar sua frota de uma travessia perigosa (Harvey, 1998: 255).

[32] Diz-se que os persas construíram uma ponte através do rio Estrimão e duas pontes de naus através do Helesponto, e que Xerxes, então, mandou lançar grilhões ao mar simbolizando arrogantemente seu domínio (Harvey, 1998: 255).

non Hellespontus pedibus pulsatus equorum,
Graecia cum timuit uenientis undique Persas –
mollia sed tenui decurrens carmina uersu
uiribus apta suis Phoebo duce ludere gaudet.
hoc tibi, sancte puer; memorabilis et tibi certet
gloria perpetuum lucens mansura per aeuum,
et tibi sede pia maneat locus, et tibi sospes
debita felices memoretur uita per annos,
grata bonis lucens. sed nos ad coepta feramur.
    igneus aetherias iam sol penetrabat in arces
candidaque aurato quatiebat lumina curru,
crinibus et roseis tenebras Aurora fugarat:
propulit e stabulis ad pabula laeta capellas
pastor et excelsi montis iuga summa petiuit,
lurida qua patulos uelabant gramina colles.
iam siluis dumisque uagae, iam uallibus abdunt
corpora, iamque omni celeres e parte uagantes

[33] O poeta faz referência ao suporte material de sua obra que, segundo ele, não dará fama às guerras ou episódios épicos elencados entre os vv. 26-34. De acordo com Cesila (2008: 83), o *uolumen* se caracteriza da seguinte forma: "Um cilindro era fixado no final do rolo de papiro, de modo que, à medida que se lia, ia se desenrolando o papiro a partir do início do rolo. Para se enrolar novamente o livro, prendia-se sob o queixo a ponta inicial do papiro e se enrolava a partir do final do livro, com o auxílio do cilindro".

nem o Helesponto pisoteado pelos cascos dos cavalos,
quando a Grécia temeu os persas que avançavam de todas as partes –[34]
mas esta página, [35] desenvolvendo, em tênue verso, leves[36] cantos
conveniente a suas forças, regozija-se em brincar sob o comando de Febo.
Isso para ti, ó sagrado jovem; e para ti lute a memorável fama
permanecendo resplandecente e duradoura para todo sempre;
e para ti permaneça um lugar na honrosa sede;[37] e te rememore
uma vida incólume, destinada a felizes anos,
resplandecendo agraciada de bens. Mas voltemos a nossos projetos.
Ígneo, já trespassava o Sol as fortalezas etéreas
e cândidas luzes espalhava com a dourada carruagem;
a Aurora,[38] de róseos cabelos, as trevas afugentara:
impeliu as cabrinhas para fora dos estábulos, até a abundante pastagem
o pastor e se dirigiu ao cimo de um elevado monte,
onde pálida relva cobria vastas colinas.
Já livres entre silvados e sarças, já nos vales escondem
seus corpos e já, de toda parte perambulando ligeiras,

[34] Referência à expedição de Xerxes em que fez a travessia de infantaria e cavalaria pelas pontes de barcos unidos por cordas e correntes (cf. nota 32) (Iodice, 2002: 75; Harvey, 1998: 255-56).

[35] No texto latino, o sujeito da oração, *pagina* (que no poema aparece pela primeira vez no v. 26), é omitido.

[36] O vocábulo latino que traduzimos por "leves" é *mollis*. Pode-se dizer que o termo, no *Culex*, tem caráter metapoético, visto que é utilizado como forma de classificar a obra. De acordo com C. N. Jackson (1914: 124), *mollia carmina* se opõe a *grauiore sono* (v. 8) e faria referência tanto ao gênero da obra (o epílio) quanto ao caráter paródico do texto (cf. nota 10).

[37] O poeta, dentre os votos que faz ao homenageado, expressa seu desejo de que, depois da morte, Otávio ocupe lugar entre os bem-aventurados que habitam o submundo (Iodice, 2002: 75).

[38] A Aurora (que às vezes aparece personificada como Eos) é geralmente representada como uma deusa de dedos cor de rosa que abrem as portas do céu para a carruagem do Sol. Cf. *Od.* V, 1 ss.; *Met*. XIII, 581 ss. (Grimal, 2007: 161). Aqui, o epíteto vem um pouco modificado: ao invés dos dedos, faz-se referência aos róseos cabelos da Aurora (*crinibus roseis Aurora*).

tondebant tenero uiridantia gramina morsu.
scrupea desertas haerebant ad caua rupes,
pendula proiectis carpuntur et arbuta ramis,
densaque uirgultis auide labrusca petuntur.
haec suspensa rapit carpente cacumina morsu
uel salicis lentae uel quae noua nascitur alnus,
haec teneras fruticum sentes rimatur, at illa
imminet †in riui praestantis imaginis undam.
o bona pastoris (si quis non pauperis usum
mente prius docta fastidiat et probet illis
somnia luxuriae spretis) incognita curis
quae lacerant auidas inimico pectore mentes.
si non Assyrio fuerint bis lota colore
Attalicis opibus data uellera, si nitor auri
sub laqueare domus animum non angit auarum
picturaeque decus, lapidum nec fulgor in ulla
cognitus utilitate manet, nec pocula gratum
Alconis referent Boethique toreuma, nec Indi

tosavam com delicadas mordidas a grama verdejante.
Elas a solitárias rochas se prendiam junto a desvãos pedregosos
e os medronhos pendidos de ramos estendidos são arrancados,
e labruscas,[39] cobertas de rebentos, são avidamente procuradas.
Esta, pendurada, arranca com mordida voraz os brotos
ou do salgueiro flexível, ou do álamo que nasceu há pouco;
esta outra busca com cuidado os frágeis espinhos dos arbustos, já aquela
se inclina †sobre a água de um córrego de límpido reflexo.
Ó benesses do pastor (caso alguém, com o espírito já douto,
não desdenhe os costumes do pobre, e aprecie,
desprezando-os, sonhos de grandeza), livre das preocupações
que dilaceram, com sentimento hostil, os espíritos ambiciosos!
Se com tintura assíria[40] não tiverem sido duas vezes lavadas[41]
as lãs adquiridas com a riqueza de Átalo,[42] se o brilho do ouro
sob o teto da casa e a beleza da pintura não angustiam
o espírito cobiçoso, nem o fulgor das pedras preciosas
é reconhecido por ele com alguma utilidade, nem os copos o agradável
baixo-relevo de Alcão e de Boécio[43] ostentarão, nem a pérola

[39] O medronho (fruto do medronheiro, no texto latino *arbuta*) e labrusca (videira silvestre, no texto latino *labrusca*) seriam plantas típicas da paisagem mediterrânea, especialmente em zonas mais secas e pedregosas. A menção a elas é comum em descrições do ambiente bucólico (Iodice, 2002: 76). Cf. Lucr. V, 941; *Geórg.* I, 148; III, 301; IV, 181; *Buc*. III, 82; V, 7.

[40] A tintura assíria (*assyrius color*) faz referência à púrpura, o corante mais conhecido e precioso da Antiguidade, produzido na Fenícia (Assíria). Ter roupas tingidas com a púrpura era um símbolo de luxo (Iodice, 2002: 76).

[41] O vocábulo latino correspondente é *lota*, que, de acordo com Klotz (1926, *apud* Moya, 1982: 229), é uma forma plebéia.

[42] Átalo foi o nome de três reis de Pérgamo, na Ásia Menor. De acordo com Harvey (1998: 65), "o governo dos Atálidas era eficiente e foi bem-sucedido no acúmulo de riquezas, em grande parte graças ao trabalho escravo nas fábricas reais que produziam pergaminho e têxteis. [...] Graças as suas riquezas, os Atálidas transformaram Pêrgamon numa cidade esplêndida". A dinastia dos Atálidas teria durado do final do séc. III a.C a 133 a.C., quando Átalo III legou seus domínios a Roma, por não ter herdeiros legítimos. De acordo com Iodice (2002: 76), "por tal gesto de generosidade, ele se tornou (no imaginário poético romano) símbolo de pompa e riqueza excessiva, como mostra o uso do adjetivo *Attalicus* também em Horácio, *Ode* I, 1, 12 e em Propércio II, 13, 22" (*per tale gesto di liberalità, divenne (nell'immaginario poetico romano) simbolo di smodato fasto e ricchezza, come mostra l'uso dell'aggettivo* Attalicus *anche in Orazio, Odi I, 1, 12 e in Properzio II, 13, 22*).

[43] Os copos com trabalho em relevo são outro elemento representativo do luxo. Certo Alcão, autor de *ferreus Hercoles*, é mencionado em Plínio o Velho (*Hist. Nat.*, XXXIV, 141); em Virgílio (*Buc.* V, 11), aparece como um pastor. Boécio aparece também em Plínio o Velho (*Hist. Nat.*, XXXIV, 141) como escultor da época helenística, e

conchea baca maris pretio est, at pectore puro
saepe super tenero prosternit gramine corpus,
florida cum tellus, gemmantis picta per herbas,
uere notat dulci distincta coloribus arua;
atque illum calamo laetum recinente palustri
otiaque inuidia degentem et fraude remota
pollentemque sibi uiridi cum palmite lucens
Tmolia pampineo subter coma uelat amictu.
illi sunt gratae rorantes lacte capellae
et nemus et fecunda Pales et uallibus intus
semper opaca nouis manantia fontibus antra.
quis magis optato queat esse beatior aeuo
quam qui mente procul pura sensuque probando
non auidas agnouit opes nec tristia bella
nec funesta timet ualidae certamina classis
nec, spoliis dum sancta deum fulgentibus ornet
templa uel euectus finem transcendat habendi,
aduersum saeuis ultro caput hostibus offert?
illi falce deus colitur non arte politus,

em Cícero (*In Ver.* 2, 4, 32), como autor de vasilhames refinados (Iodice, 2002: 77). Na *Buc.* III, 36-37, copos de faia (*pocula... fagina*) são o prêmio em uma disputa de canto entre pastores.

do mar Índio para ele tem valor; mas, com o coração puro,
amiúde deita seu corpo sobre a tenra relva,[44]
quando a terra em flor, pintada pelas plantas que se abrem,
evidencia, durante a doce[45] primavera, as searas matizadas de cores;
e ele, alegre ao fazer ressoar o cálamo palustre,[46]
aproveitando os ócios livres de inveja e de má-fé
e senhor de si, enquanto, com verdejante ramo, a luminosa
folhagem tmólia o cobre sob um manto de pâmpano.[47]
A ele são gratas as cabrinhas cheias de leite
e o bosque, e a fecunda Pales e, no interior dos vales,
as grutas sempre escuras de onde emanam novas águas.
Quem poderia ser mais feliz no momento desejado
do que quem, retirado, com espírito puro e louvável sentimento,
não conheceu as ambiciosas fortunas nem as tristes guerras
e não teme os funestos combates de uma frota potente,
e nem, mesmo que para adornar com fulgentes despojos os sacros templos
dos deuses, ou para ultrapassar o limite de posses que pode carregar,
oferece voluntariamente sua cabeça aos cruéis inimigos?
Por ele um deus esculpido com a foice,[48] não com arte, é adorado,

[44] A imagem do pastor que descansa sobre a relva é típica em textos de caráter bucólico e, além disso, aparece já em Lucrécio II, 29 e V, 1392 e posteriormente em Virgílio, *Buc*. I, 1 e 75; *Geórg*. II, 527 (Iodice, 2002: 77).

[45] De acordo com Hasegawa (2004: 56 ss.), o adjetivo *dulcis*, que serve para qualificar o mundo bucólico, merece destaque devido a sua importância dentro do gênero. O similar grego, ἁδύ, é a palavra que abre o primeiro Idílio de Teócrito. No *Culex*, esse adjetivo ocorre cinco vezes (vv. 71, 89, 122, 146 e 161), e em todas elas está relacionado à descrição do ambiente bucólico ou da descrição da vida no campo. Mantivemos, aqui, a tradução "doce" para as cinco ocorrências do adjetivo.

[46] O cálamo (*calamus*) designa um tipo de flauta representativa da poesia pastoril. Também conhecida como "flauta de Pã", é formada por vários caules de junco de tamanhos diferentes (que diminuem ou aumentam gradualmente), unidos por cera. Para outras ocorrências do termo em textos nos quais se estabelece alguma relação com o gênero ou ambiente bucólico, ver Lucrécio IV, 588; V, 1379, 1415; Virgílio, *Buc.* I, 10; V, 2; *Copa*, 4, por exemplo (cf. Lewis & Short, 1879). O adjetivo "palustre" (*paluster*) indica que o cálamo foi confeccionado a partir de plantas do pântano (cf. *Oxford Latin Dictionary*, 1968).

[47] De acordo com Iodice (2002: 77), Tmolo (*Tmolus*) é uma cadeia de montanhas na Ásia Menor, em Sardes, famosa pela produção de vinho, que a expressão "manto de pâmpano" (*pampineo ... amictu*) alude. Há referência ao vinho tmólio na *Geórg.* II, 98.

[48] O deus esculpido com a foice é Priapo, da cidade de Lâmpsaco, na Ásia Menor, cujo culto teria surgido, provavelmente, no séc. IV a.C. Era considerado filho de Vênus (sua paternidade varia em diferentes versões do

ille colit lucos, illi Panchaia tura
floribus agrestes herbae uariantibus adsunt,
illi dulcis adest requies et pura uoluptas,
libera, simplicibus curis: huic imminet, omnis
derigit huc sensus, haec cura est subdita cordi,
quolibet ut requie uictu contentus abundet
iucundoque liget languentia corpora somno.
o pecudes, o Panes et o gratissima tempe
†fontis† Hamadryadum, quarum non diuite cultu
aemulus Ascraeo pastor sibi quisque poetae
securam placido traducit pectore uitam.
    talibus in studiis baculo dum nixus apricas
pastor agit curas et dum non arte canora
compacta solitum modulatur harundine carmen,

mito, sendo atribuída a Dioniso, Zeus ou Adônis). Símbolo da fecundidade, sua principal função era proteger as plantações. A característica mais marcante de suas representações é o falo enorme. De acordo com algumas versões, nas quais se atribuía a paternidade de Priapo a Zeus, a culpada pela deformidade do deus é Juno, que lançara uma maldição sobre o ventre de Vênus por ciúmes e medo de que a criança, com a beleza da mãe e o poder do pai, pusesse em risco o equilíbrio entre os deuses olímpicos. Depois do nascimento de Priapo, Afrodite, receosa da vergonha que o filho lhe causaria, abandonou-o em um monte. Então, pastores o encontraram e o criaram, e depois renderam culto a sua virilidade. Tais fatos explicam por que Priapo é conhecido como deus rústico (Grimal, 2007: 453; Oliva Neto, 2006: 15-16).

ele adora os bosques sagrados, para ele, como incensos de Pancaia[49]
são as ervas agrestes com flores variadas,
para ele há um descanso doce e um prazer puro,
livre, com singelas preocupações: para isto se inclina, para isto
dirige todos os seus sentidos; é esta a preocupação que se esconde em seu coração:
que, satisfeito com qualquer alimento, tenha descanso em abundância
e que seu corpo lânguido se entregue ao sono agradável.
Ó rebanhos, ó Pãs[50] e deleitosíssimo Tempe[51]
†da fonte† das Hamadríades,[52] em cujo não opulento culto
cada pastor, êmulo a sua maneira do poeta ascreu,[53]
com o coração manso passa uma vida tranquila.
Enquanto, em tais ocupações, o pastor, apoiado em seu cajado,
faz seus trabalhos ao sol e enquanto sem arte canora
modula a canção habitual com sua flauta compacta,[54]

[49] Os incensos de Pancaia também simbolizam riqueza (cf. *Geórg*. II, 139). Nessa ilha, localizada em frente à costa oriental da Arábia, sobejavam metais preciosos, mirra e incenso (cf. Virgílio, *Geórg*. IV, 379; Iodice, 2002: 78).

[50] Pã é uma divindade grega cujo corpo é parcialmente representado em forma de bode. Protetor de pastores e rebanhos, Pã é originário da Arcádia, onde o monte Máinalos lhe era consagrado. É atribuída a essa divindade a invenção da *sýrinx*, ou flauta de sete canudos. Em Roma, Pã é assimilado a Fauno ou a Silvano. O uso do plural – *Panes* – geralmente indica divindades campestres representadas à imagem de Pã (Harvey, 1998: 377; Iodice, 2002: 78).

[51] Tempe é um vale da Tessália, circundado pelo monte Olimpo, Ossa e Pélion, cortado pelo rio Peneu. Entre os poetas antigos, esse vale é célebre por sua beleza agreste. Cf. *Geórg.* II, 469; Catulo, LXIV, 285-86 (Iodice, 2002: 78; Smith, 1854).

[52] Hamadríades (ou Dríades) são ninfas das árvores. Cada uma nascia com a árvore que protegeria, e suas vidas estavam presas às de sua própria árvore. Assim, quando a árvore morria, morria também a ninfa. Apesar de mortais, as Hamadríades viveriam muito tempo: cerca de nove mil anos. Cf. Virgílio *Buc.* X, 62; Catulo LXI, 23; III, 34; Ov. *Fast*. IV, 231; *Met*. VIII, 763 ss. Serv. A Virg. *En.*I, 500 (Harvey, 1998: 176; Grimal, 2007: 222).

[53] O poeta ascreu é Hesíodo (séc. VIII a.C.), nascido em Ascra, na Beócia, que tratou da vida do campo em *O trabalho e os dias*. O próprio poeta apresenta-se como pastor na *Teog*. 22-23 e, por isso, é tido como modelo ideal de todos os pastores que praticam a música e o canto (*Oxford Latin Dictionary*, 1968: 181; Iodice, 2002: 78).

[54] A *compacta harundine*, que traduzimos por "flauta compacta", designa o mesmo instrumento mencionado na nota 46. O termo *harundo* (ou *harudine*, a depender da edição) também aparece com essa acepção na *Buc.* VI, 8 (cf. Lewis & Short, 1879).

tendit ineuectus radios Hyperionis ardor
lucidaque aetherio ponit discrimina mundo,
qua iacit Oceanum flammas in utrumque rapaces.
et iam compellente uagae pastore capellae
ima susurrantis repetebant ad uada lymphae
quae subter uiridem residebant caerula muscum.
iam medias operum partes euectus erat sol,
cum densas pastor pecudes cogebat in umbras.
ut procul aspexit luco residere uirenti,
Delia diua, tuo, quo quondam uicta furore
uenit Nyctelium fugiens Cadmeis Agaue,

o ardente Hiperião,[55] a pino, estende seus raios
e traça no etéreo céu limites luzentes,
pelos quais lança em um e outro Oceano chamas devoradoras.[56]
E já as cabrinhas errantes, conduzidas pelo pastor,
voltavam a buscar arroios profundos de água sussurrante
os quais repousam cerúleos sob o verde musgo.
Já elevado, o Sol metade de seus trabalhos cumprira
quando o pastor reunia o rebanho nas vastas sombras.
Logo, de longe, viu sentar-se[57] em teu bosque verdejante,[58]
ó diva Délia,[59] aonde chegou outrora, vencida pela loucura,
fugindo de Nictélio,[60] Agave, filha de Cadmo,[61]

[55] Hiperião é um dos titãs, filho de Urano e Gaia e pai do Sol (Hélio), da Lua (Selene) e de Aurora (Eos). O nome Hiperião também pode designar o próprio Sol, como ocorre neste verso (Grimal, 2007: 270; Harvey, 1998: 274).

[56] Entre os vv. 101-03, poeta cria a imagem do Sol a pino que lança seus raios, iluminando o céu com os riscos de luz, para ambos os lados, ou seja, para ambos os oceanos: o Atlântico, a ocidente, e o Índico, ao oriente da bacia mediterrânea (Iodice, 2002: 78).

[57] No texto latino, a frase se constrói com um anacoluto (Fraenkel, 1952: 2; Soler, 1972: 18), que tentamos manter na tradução. Entendemos que o sujeito do verbo "ver" é Agave (v. 111), enquanto o pastor é seu objeto (cf. vv. 109 e 157, em que a narração é retomada).

Agave é filha de Harmonia e de Cadmo, rei de Tebas. Era casada com Equionte, com quem teve Penteu (Grimal, 2007: 16).

[58] Para R. Ellis (1896: 182), o bosque em que se localiza a gruta de Diana (cf. nota abaixo), que teria servido como abrigo para Agave – possivelmente chamado Κύλικες – pode estar relacionado ao título do poema latino. O estudioso (*ibid.*) afirma que o historiador grego Filarco (séc. III a.C.) mencionara que o nome dado ao local da sepultura de Cadmo e Harmonia seria o plural grego Κύλικες.

[59] A diva Délia é Ártemis, filha de Zeus e Latona e irmã de Apolo (cf. nota 14). Em Roma, a deusa foi, desde os tempos mais antigos, identificada com Diana que, originariamente seria um espírito dos bosques e da natureza selvagem. Ártemis, uma virgem caçadora que permaneceu eternamente jovem, é considerada a deusa da vida selvagem, do parto e de todas as criaturas muito jovens; andava acompanhada por um séquito de ninfas e geralmente é representada carregando arco e flechas (Harvey, 1998: 61, 162-63; Grimal, 2007: 53). A deusa é chamada de Délia porque nasceu, como o irmão Apolo, na ilha que se passou a chamar Delos (Iodice, 2002: 78) (cf. nota 14).

[60] Nictélio (i.e. "o que é homenageado à noite") é Dioniso, filho de Zeus e Semele, que é filha de Cadmo e irmã de Agave. Semele, ainda grávida de seu filho, pediu a Zeus que se mostrasse a ela em todo seu esplendor divino. O deus atendeu ao pedido da amante que, contudo, não suportou a visão e foi fulminada. Zeus, então, apressou-se por juntar as cinzas de seu filho, que implantou em sua coxa até que estivesse pronto para nascer (Iodice, 2002: 79; Harvey, 1998: 168).

[61] Cadmo é um herói do ciclo tebano, filho de Agenor (rei de Tiro). Fundou a cidadela Cadmeia, onde viria a ser Tebas. Casou-se com a deusa Harmonia (filha de Ares e Afrodite) e teve quatro filhas: Ino, Sêmele, Autônoe e Agave. Depois, em circunstâncias misteriosas, Cadmo deixou o trono a seu neto Penteu e, com Harmonia, retirou-se para a Ilíria, onde reinou e teve um filho, Ilírio. Logo, contudo, Cadmo e Harmonia foram transformados em serpentes e levados para os Campos Elíseos (Harvey, 1998: 93-94; Grimal, 2007: 79).

infandas scelerata manus et caede cruenta,
quae gelidis bacchata iugis requieuit in antro
posterius poenam nati de morte datura –
hic etiam uiridi ludentes Panes in herba
et Satyri Dryadesque chorus egere puellae
Naiadum in coetu. non tantum Oeagrius Hebrum
restantem tenuit ripis siluasque canendo
quantum te, pernix, remorantem, diua, chorea
multa tuo laetae fundentes gaudia uultu,
ipsa loci natura domum resonante susurro
quis dabat et dulci fessas refouebat in umbra.

criminosa de mãos infandas e ensanguentada pelo assassinato,
que, após vagar delirante em cimos gelados, repousou em tua gruta,
havendo de pagar depois o castigo pela morte de seu filho –[62]
aqui onde, também, brincando na verde relva, os Pãs,[63]
os Sátiros[64] e as jovens Dríades[65] realizaram coros
junto com as Náiades.[66] O eágrio[67] não deteve Hebro[68]
parado em suas margens, nem as selvas cantando,
tanto quanto a ti, deusa veloz, elas detinham com a dança,
alegres, espalhando muito júbilo em teu semblante;
a própria natureza do lugar era que dava abrigo com ressoante sussurro
e as reanimava, cansadas, em sua doce sombra.

[62] Entre os vv. 109-14 o poeta faz referência ao mito de Agave. Dioniso (cf. nota 60), depois de viajar pelo mundo para fazer-se conhecer como deus, volta à Grécia e, em Tebas, onde reinava Penteu (neto de Cadmo), introduziu os Bacanais, que foram repelidos por Agave e proibidos por seu filho, o rei Penteu, que ignorou os conselhos de seu avô, Cadmo, e as profecias de Tirésias. Dioniso, então, provocou a loucura nas mulheres obstinadas e ordenou que o adorassem nas montanhas. Depois, instigou Penteu a espionar o culto das mulheres místicas, que o descobrem e esquartejam-no. A própria Agave, delirante, provoca a morte do filho e orgulhosa leva em procissão sua cabeça a Tebas. Quando sai do estado delirante, Agave se dá conta do que fizera e, horrorizada, foge de Tebas. Depois, refugia-se na Ilíria, onde se casa com o rei Licoterses, o qual ela própria mata para assegurar o trono a seu pai, Cadmo. Há, ainda, versões do mito segundo as quais Agave caluniara sua irmã Semele, mãe de Dioniso, dizendo que Zeus a matara porque ela o traíra com um mortal e fingira que estava grávida do deus. Assim, os ardis de Dioniso não seriam menos que a vingança pelas calúnias contra sua mãe (Grimal, 2007: 16 e 40; Harvey, 1998: 80 e 168). O mito de Agave e de seu filho Penteu é narrado na tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes (séc. V a.C.).

[63] Cf. nota 50.

[64] Os Sátiros (chamados Silenos, quando atingem idade avançada) são espíritos das florestas e das colinas, associados sobretudo à ideia de sua fertilidade. Acompanhantes de Dioniso, geralmente aparecem bebendo, dançando no campo e perseguindo mênades e ninfas. Inicialmente eram representados como criaturas híbridas, com a metade superior humana e a metade inferior de cavalo ou de bode, com uma longa cauda e um membro genital desproporcionalmente grande, sempre ereto. Contudo, as representações parecem ter atenuado o caráter bestial dos Sátiros, que passaram a ser representados com corpo humano e apenas um resquício de sua animalidade: a cauda de cavalo. Na mitologia romana, foram identificados com os Faunos (Grimal, 2007: 475; Harvey, 1998: 455).

[65] Cf. nota 52.

[66] Sobre as Náiades, cf. nota 21. As danças lúdicas de criaturas dos bosques e dos campos (como Pãs, Ninfas, Sátiros [Faunos], Dríades...), mencionadas nos vv. 115-17, são um *topos* do imaginário bucólico (cf. Virgílio, *Buc.* VI, 29-30; Horácio, *Odes* I, 1, 31) (Iodice, 2002: 79).

[67] Esta é a primeira referência a Orfeu no poema, que aparecerá em outros versos ou trechos, com mais destaque. Orfeu é chamado de eágrio devido a seu pai, Eagro, considerado um deus-rio. Em algumas versões mitológicas é apontado como rei da Trácia e esposo de Calíope, mãe de Orfeu.(Grimal, 2007: 145). Iodice (2002: 79) define Eagro apenas como um rei mítico da Trácia, sem qualquer relação genealógica com Orfeu, mas que tinha, como ele, o poder de parar o curso dos rios.

[68] O Hebro é um rio da Tracia (cf. *Buc*. X, 65) (Oxford Latin Dictionary, 1968: 788).

nam primum prona surgebant ualle patentes
aeriae platanus, inter quas impia lotos,
impia, quae socios Ithaci maerentis abegit,
hospita dum nimia tenuit dulcedine captos.
at, quibus ignipedum curru proiectus equorum
ambustus Phaethon luctu mutauerat artus,
Heliades, teneris implexae bracchia truncis,
candida fundebant tentis uelamina ramis.
posterius cui Demophoon aeterna reliquit
perfidiam lamentandi mala – perfide multis,
perfide Demophoon et nunc deflende puellis.

Pois, primeiro, no declive do vale, erguiam-se aéreos
plátanos de amplas copas[69] e, entre eles, o ímpio lótus,
ímpio, porque afastou do ítaco abatido os sócios, [70]
enquanto a anfitriã os reteve cativos com excessiva douçura.[71]
De outro lado, aquelas a quem, precipitado com o carro de cavalos de casco de fogo,
Faetonte, em chamas, transformara-lhes os membros pela dor,
as Helíades, entrelaçando os braços a delicados troncos,
espalhavam os cândidos vestidos nos ramos estendidos.[72]
Depois ela, a quem Demofoonte deixou o eterno
mal de lamentar sua perfídia – ó pérfido para muitas,
ó pérfido Demofoonte, e agora por ti devem chorar as moças.[73]

[69] De acordo com Maggiulli (1995: 408-09), o plátano, originário do sudeste da Europa e da Ásia Ocidental, foi uma das primeiras árvores importadas para a Itália. Plínio o Velho (*Hist. Nat.*, 12, 6-7, *apud* Maggiulli, *ibid.*) conta que o motivo de introduzir o plátano na Itália foi a sombra que ele proporciona, e que primeiro foi importado para a ilha de Diomedes, no mar Jônio, para honrar o túmulo do herói. Diz-se, ainda, que os plátanos, sob os quais se uniram Zeus e Europa – raptada pelo deus, que se metamorfoseara em touro –, obtiveram o privilégio de não perder nunca suas folhas, em memória dos amores que velaram (Grimal, 2007: 188). Em Virgílio, o plátano é mencionado duas vezes nas *Geórgicas* (II, 70; IV, 146) e nessa última passagem também se faz referência à sombra (*ministrantem platanum* [...] *umbras*).

[70] Entre os vv. 124-26, o poeta alude a um episódio narrado na *Odisséia*: devido a um forte vento, Odisseu foi desviado de sua rota e acabou por desembarcar no país dos Lotófagos (que se alimentavam do fruto do lótus). Quando os sócios do herói de Ítaca estabeleceram contato com os habitantes do lugar, foi-lhes oferecido o alimento típico dali. O fruto do lótus, contudo, fez com que perdessem a memória e, assim, o desejo de continuar a viagem. Odisseu, então, precisou conduzir à força os sócios e amarrá-los nos barcos (*Odisséia* IX, 82-104).

O lótus é a planta em que se metamorfoseou a ninfa Lótis, que vivia a fugir das investidas de Priapo. Certa noite, quando ela dormia entre os que integravam o séquito de Dioniso, Priapo tentou tomá-la, mas o asno de Sileno começou a zurrar muito alto, e todos despertaram. Assim, mais uma vez Lótis fugiu e pediu para que fosse transformada em planta. Tornou-se, então, lótus (Grimal, 2007: 327-28; Ovídio, *Met*. IX, 340 ss.).

[71] Referência a outra aventura narrada na *Odisséia*. A anfitriã é Circe, feiticeira que transforma em porcos os sócios de Odisseu (*Odisséia* X, 230-43).

[72] Entre os vv. 128-130, o poeta lembra como as Helíades se metamorfosearam em árvores. Faetonte, filho do Sol (Hélios) e de Climene, fora criado pela mãe, que lhe revelou, apenas quando atingiu a adolescência, quem era seu pai. O garoto, então, foi procurá-lo e pediu como presente a permissão para guiar seu carro, puxado por cavalos, durante um dia. O Sol advertiu o filho sobre os perigos da tarefa e Faetonte, de fato, não conseguiu seguir o curso traçado na abóboda celeste: por descer demais, quase queimou a Terra. Zeus, então, interveio lançando um raio sobre o garoto que, fulminado, caiu no rio Erídano. Suas irmãs, as Helíades, recolheram o corpo, renderam a ele honras fúnebres e choraram sua morte até transformarem-se sem choupos (*populus*). As lágrimas, exsudando das árvores, endureceram e transformaram-se em gotas de âmbar (Grimal, 2007: 191 e 234; Harvey, 1998: 224-25).

Virgílio, na *En.* X, 189-91, faz menção ao choupo, sob o qual chorou Cicno, que amava Faetonte. Também sob essa árvore, na *Geórg.* IV, 511-12, Filomena chora a morte de seus filhos. Logo, pode-se dizer que o choupo é associado a uma simbologia lutuosa, e que tem valor fúnebre (Maggiulli, 1995: 410-13).

[73] Entre os versos 131-133, o autor lembra Fílis, que foi abandonada por Demofoonte (a expressão *perfide Demophoon*, em Ovídio, *Rem. Am.*, 597, é proferida por Fílis [Iodice: 2002: 80]). Este, filho de Teseu e Fedra (ou,

quam comitabantur, fatalia carmina, quercus,
quercus ante datae Cereris quam semina uitae
(illas Triptolemi mutauit sulcus aristis).
hic magnum Argoae naui decus addita pinus

talvez, Ariadna), foi um dos heróis da Guerra de Tróia. No caminho de volta à Atenas, casou-se com Fílis, filha do rei de Anfípolis, na Trácia. Mas, desejando muito retornar ao lar, o herói prometeu à esposa que iria à Atenas e logo voltaria à Trácia. Fílis, então, entregou a Demofoonte um pequeno cofre que guardava objetos sagrados do culto de Reia e pediu que o marido não o abrisse até ter certeza de que não voltaria para ela. Durante a viagem, Demofoonte estabeleceu-se em Creta, onde novamente se casou. Na Trácia, tendo terminado o prazo estabelecido para o retorno do marido, Fílis amaldiçoou-o e enforcou-se e Demofoonte abriu o cofre, do qual saiu um espectro aterrorizante que assustou seu cavalo o qual, assustado, fê-lo cair sobre sua espada e morrer (é essa a versão do mito descrita no poema). De acordo com outra versão (cf. Ovídio, *Heróides*, II), Fílis se metamorfoseou em uma amendoeira sem folhas. Tendo Demofoonte voltado à Trácia após a morte da esposa, soube de sua transformação e abraçou a árvore-Fílis estéril, que então se tornou verde. Desse mito viria a palavra grega para folha – *phylla* –, que antes era denominada *petala* (Grimal, 2007: 133-34 e 200).

Acompanhavam-na os carvalhos, oráculos do destino:[74]
os carvalhos dados à vida antes que as sementes de Ceres[75] 135
(o sulco de Triptólemo as transformou em grãos[76]).[77]
Aqui, o pinheiro, importante ornamento utilizado no navio Argo,[78]

[74] A designação dos carvalhos como oráculos do destino está primeiramente relacionada a Júpiter e ao bosque de Dodona (também chamada de Caônia), no Epiro, onde os carvalhos eram considerados proféticos (cf. *Od.*, XIV, 327-28; *Buc.* I, 16-17; *Geórg.* II, 16; III, 332; Ov. *Am.* III, 10, 9). Ramos (*apud* Virgílio, 1991: 146) afirma que os oráculos eram obtidos escutando o som das folhas do carvalho ou o arrulhar das pombas entre a folhagem dessas árvores. Segundo Maggiulli (1995: 421) acreditava-se, ainda, que quando as árvores frutíferas se queimavam – sobretudo os carvalhos – era presságio de infortúnio. Talvez devido a esse caráter oracular atribuído ao carvalho e, às vezes, com certo valor negativo, como o citado, é que a árvore esteja associada nestes versos à Fílis, que tem um triste fim (cf. nota anterior).

[75] Neste verso, dá-se destaque à origem remota dos carvalhos que seriam, então, ainda mais antigos que as sementes cultivadas de Ceres, deusa primitiva romana (cf. *Geórg.* III, 332, *antiquo robore quercus*). De acordo com Maggiulli (1995: 420), a menção aos carvalhos como alimento primitivo da humanidade é recorrente na literatura, especialmente poética (Lucr., *De rer. nat.* V, 939-40, 965; Hor., *Sat.* I, 3, 100; Ov., *Am.* III, 10, 9).

É possível que Ceres, originariamente, fosse uma divindade italiana representativa do poder gerador da natureza – seu nome se relacionaria a uma raiz que significa "brotar". Contudo, tal identidade parece ter se perdido depois que Ceres foi assimilada à Deméter, divindade grega da terra cultivada, essencialmente do trigo. De acordo com a tradição, seu primeiro templo em Roma foi instituído no Aventino, em 496 a.C., em decorrência de uma catastrófica escassez de cereais (sobre a festa dedicada à deusa, as *Cerealia*, ver *Geórg*. I, 338-50 e *Fast*. IV, 681 ss. – cf. Harvey, 1998: 110; Grimal, 2007: 99 e 131).

[76] O vocábulo latino que traduzimos por "grãos" é *aristis*. De acordo com o *Oxford Latin Dictionary*, a acepção da palavra que melhor caberia ao *Culex* é (poét., geralmente plural.) "a grain crop; also, a harvest". Prezando por maior concisão, optamos por traduzi-la por "grãos", ao invés de "safra de grãos".

[77] Triptólemo era filho de Metâneira e Celeu, rei de Elêusis. Deméter (ou Ceres – cf. nota 75), perambulando em busca de sua filha Perséfone, que fora raptada por Hades, chegou a Eléusis disfarçada de mulher idosa. Como agradecimento à hospitalidade do rei e de sua mulher, Deméter cuidou do filho recém-nascido do casal e tentou livrá-lo de sua condição mortal, mas foi surpreendida pelos pais do menino e, então, revelou-lhes sua verdadeira identidade. A deusa presenteou Triptólemo com um carro puxado por um dragão, e ordenou que percorresse o mundo ensinando a arte da agricultura (Harvey, 1998: 157; Grimal, 2007: 524). Este verso sugere que a ação de Triptólemo, de sulcar a terra, transformou as sementes em grãos.

[78] O navio Argo recebeu o mesmo nome de seu construtor e serviu aos Argonautas, que embarcaram com destino a Cólquida, para recuperar o velo de ouro do carneiro que transportara Frixos e Hele (Harvey, 1998:52). De acordo com Manggiulli (1995: 404), Enéias também utiliza como matéria-prima náutica o pinheiro (*pinus*), extraído do bosque o Ida, que são consagrados à Grande Mãe Cibele (*En.* IX, 85). Para outras passagens em que o pinheiro é associado à construção de navios, ver *Il*. XIII, 390; *Geórg.* I, 256, II, 442-43; *Buc.* IV, 38; na *En*. V, 153 e X, 206, por metonímia, *pinus* torna-se sinônimo de nau. As travas do cavalo de Tróia também eram feitas da madeira do pinheiro (*En.* II, 258-59). Ainda, de acordo com Manggiulli (*ibid.*), o caráter sagrado do pinheiro, que já fora mencionado nas *Buc.* VII, 24, está bastante presente na *En.* IX, 116; X, 230. A madeira do pinheiro ainda seria utilizada, conforme Manggiulli (p. 403), como combustível na pira fúnebre dos mortos (*En.* XI, 136). De acordo com Hasegawa (2004: 43), que se baseia em Garland (1974), o pinheiro é uma árvore representativa do gênero didático.

proceros decorat siluas hirsuta per artus
ac petit aeriis contingere motibus astra.
ilicis et nigrae species nec laeta cupressus
umbrosaeque manent fagus hederaeque ligantes
bracchia, fraternos plangat ne populus ictus,
ipsaeque ascendunt ad summa cacumina lentae
pinguntque aureolos uiridi pallore corymbos.
quis aderat ueteris myrtus non nescia fati.

embeleza, eriçado, as selvas com alongados membros
e, com movimentos aéreos, procura alcançar os astros.
E, espécie de negra azinheira,[79] o não agradável cipreste,[80]
e as umbrosas faias[81] estão aqui, e as heras que ligam os braços,
para que não lamente a morte do irmão o choupo,[82]
e elas mesmas trepam, flexíveis, nos mais elevados cumes
e tingem de verde pálido os cachos dourados.
Perto delas estava a murta, não ignorante do antigo fado.[83]

[79] De acordo com Iodice (2002: 80), a cor negra é frequentemente relacionada à azinheira (*ilex*), que tem as folhas verde escuras (cf. Virgílio, *Buc.* VI, 54; *Georg*. III, 333-34; *En.* IX, 381; Ovídio, *Am.*, II, 6, 50; *Met*. IX, 666). Entre a folhagem de uma azinheira, próxima à entrada dos Infernos, estava o ramo de ouro utilizado por Enéias no ritual para o ritual da nekyia (*En.*VI, 208-09) (Manggiulli, 1995: 322).

[80] O cipreste (*cupressus*) é considerado desagradável devido a sua associação com a morte e com a tristeza. Na *En.* II, 713-15, está próximo a um templo abandonado de Ceres. Em comentário a essa passagem, Sérvio (*ad V.*, *apud* Manggiulli, 1995: 279), estabelece que o cipreste é uma árvore funérea, conveniente a Ceres que chora a perda de sua filha Proserpina (em Hor., *Epod.* 5, 18 e Ov. *Trist.* III, 13, 21, o cipreste também tem caráter fúnebre). Essa árvore, ainda, é resultado da metamorfose de Ciparisso, herói de extrema beleza amado por Apolo. Ciparisso, filho de Télefo, vivia em Ceos e tinha como companheiro um cervo sagrado. Um dia, enquanto o animal dormia à sombra, Ciparisso o matou por equívoco, ao disparar um dardo. Desesperado, o herói quis também morrer e pediu aos céus que suas lágrimas fluíssem eternamente. Assim, os deuses o transformaram em cipreste, a árvore da tristeza (Grimal, 2007: 36, 106). Na *Geórg.* I, 20, narra-se que Silvano, tomado por uma dor profunda, vaga pelos bosques chorando, segurando um pequeno cipreste, lembrança da metamorfose do jovem Ciparisso. A presença ornamental dessa planta na frente das casas simboliza a dor do luto (*Sérv. Ad Aen.* III, 64) (Manggiulli, 1995: 279-82).

[81] A faia (*fagus*) é uma árvore nativa do norte da Itália. De copa ampla, geralmente é lembrada pela vasta sombra (*umbrosa*) que propicia. De acordo com Clausen (1994: 35), essa árvore, que é mencionada no primeiro verso das *Bucólicas* virgilianas (portanto, em posição de destaque), parece ser simbólica ou representativa. Diferente do loureiro (*laurus*), do plátano (*platanus*), do choupo (*popolus*), do cipreste (*cupressus*) e do pinheiro (*pinus*), que aparecem em Teócrito I, 1, a faia não era uma antiga árvore estabelecidamente poética. Antes de aparecer nas *Buc.* I, 1; II, 3; III, 12; V, 13; IX, 9 e *Geórg.* I, 173; II, 71; IV, 566 de Virgílio, apenas se tem registro dessa árvore em Catulo LXIV, 288-91 (*ibid.*). De acordo com Manggiulli (1995: 292), na *Buc.* I, 1, a ampla faia representa a tranquilidade e serenidade que Títiro desfruta sentado sob a árvore. De forma mais generalizadora, Hasegawa (2004: 42-43), com base em Garland (1974), afirma que a árvore é representativa do gênero pastoril.

[82] A hera (*hedera*), espécie de planta trepadeira, aparece em Virgílio, como neste verso do *Culex*, sempre unida a outras plantas (*Buc.* III, 39, IV, 19, VII, 25, VIII, 13; *Geórg*. II, 258, IV, 124). Na *Buc.* IV, 19, a hera é posta como símbolo da natureza alegre, e em VII, 25 e VIII, 13, a planta é associada à poesia e ao triunfo poético, respectivamente (Manggiulli, 1995: 306-08). Consideramos que, provavelmente, o propósito da hera unir-se ao choupo, mencionado nos vv. 141-42 do *Culex*, é o de trazer alegria, haja vista o valor festivo da planta (Cf. nota 73).

[83] É possível que este verso faça referência à metamorfose de Polidoro em murta. Há várias versões sobre a genealogia e a morte desse personagem, mas segundo a versão mais difundida entre os poetas alexandrinos e romanos, Polidoro seria filho de Príamo e Hécuba. Depois de morto por Polimestor, genro de Príamo que cuidava do menino durante a Guerra de Tróia, Polidoro foi enterrado pelo próprio assassino na costa da Trácia. Enéias, que ali aportou, foi cortar ramos da murta para adornar um altar de sacrifício, e viu que deles gotejava sangue. Ouviu, então, uma voz contar que ali estava enterrado Polidoro, morto por Polimestor, e que a murta nascera dos dardos que o haviam ferido (Grimal, 2007: 440). A murta também é relacionada ao mundo dos mortos (Iodice, 2002: 80).

at uolucres patulis residentes dulcia ramis
carmina per uarios edunt resonantia cantus.
his suberat gelidis manans e fontibus unda,
quae leuibus placidum riuis sonat orta liquorem;
et quaqua geminas auium uox obstrepit aures,
hac querulae referunt uoces quis nantia limo
corpora lympha fouet; sonitus alit aeris echo,
argutis et cuncta fremunt ardore cicadis.
at circa passim fessae cubuere capellae
excelsis subter dumis, quos leniter adflans
aura susurrantis poscit confundere uenti.
pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra,
mitem concepit proiectus membra soporem,
anxius insidiis nullis, sed lentus in herbis
securo pressos somno mandauerat artus.
stratus humi dulcem capiebat corde quietem,
ni Fors incertos iussisset ducere casus.
nam solitum uoluens ad tempus tractibus isdem
immanis uario maculatus corpore serpens,

E os pássaros empoleirados em longos ramos entoam
doces cantos que ressoam com variados gorjeios.
Sob tudo isto havia água manando de gélidas nascentes,
que, emergindo em agradáveis regatos, faz ressoar as mansas correntezas;
e por onde quer que o som das aves comovesse ambos os ouvidos,
ali as queixas reverberam as vozes daquelas cujos corpos,[84]
que nadam no limo, a linfa[85] nutre; o eco do ar aumenta o ruído,
e tudo freme sob o calor com as ruidosas cigarras.[86]
E aqui e ali nos arredores, deitaram as cabrinhas fatigadas
sob as altas sarças que, soprando brandamente,
a brisa do vento sussurrante trata de espalhar.[87]
O pastor, quando junto de uma nascente repousou, em vasta sombra,
com o corpo estendido acolheu um sopor suave,
não preocupado com emboscada alguma; mas, tranquilo sobre a relva,
a um sono seguro entregara seus membros pesados.
Deitado na terra, acolhia em seu coração um doce sossego,[88]
como se a Fortuna[89] não tivesse estabelecido que afrontasse incertos acontecimentos.
Com efeito, na hora habitual, deslizando pelos mesmos lugares,
enorme, com o corpo manchado de várias cores, uma serpente,

[84] Nos vv. 151-52, o poeta faz referência às rãs e a seu coaxar (Soler, 1972: 20).

[85] Linfa (*lympha*, geralmente no plural) é uma forma poética para designar a água (*Oxford Latin Dictionary*, 1968: 1055). Na mitologia popular latina, são divindades das fontes e das águas, que foram identificadas com as Ninfas (Grimal: 2007: 325).

[86] A cigarra (*cicada*), assim como seu ruidoso canto, amiúde aparece em textos bucólicos (cf. Teócrito, *Idil.* XVI, 94-96; Virgílio, *Buc.* II, 12-13; *Georg*. III, 327-28 e 432). Nesse sentido, Corrêa (2010: 198) afirma que já no período helenístico "a cigarra era um elemento importante na evocação do idílio bucólico".

[87] Entre os vv. 123-155, em que há uma detalhada descrição do *locus amoenus*, típica à poesia bucólica, Iodice (2002: 79) percebe certa semelhança com o mais famoso epílio de Catulo (LXIV, 288 ss.), em que também há um catálogo de plantas (cf., ainda, Ovídio, *Met.* X, 90 ss.).

[88] Entre os vv. 157-61 o poeta constrói uma imagem da vida tranquila junto à natureza, que aparece em outros textos bucólicos, como em Virgílio, *Buc.* I, 1-4 (Cf. nota 44) (Iodice, 2002: 81).

[89] No texto latino, *Fors*. Este era o princípio masculino da Casualidade, opondo-se à Fortuna, princípio feminino. Seus nomes se aliavam na fórmula *Fors Fortuna*, designando uma só divindade. Era representada geralmente cega, com a cornucópia da abundância e com um leme (visto que determinava o rumo da vida humana). Seu nome era usado com o sentido de "destino" (Grimal, 2007: 207; Harvey, 1998: 239).

mersus ut in limo magno subsideret aestu,
obuia uibranti carpens, grauis aere, lingua
squamosos late torquebat motibus orbes:
tollebant †aurae uenientis ad omnia uisus.
iam magis atque magis corpus reuolubile uoluens
(attollit nitidis pectus fulgoribus et se
sublimi ceruice caput, cui crista superne
edita purpureo lucens maculatur amictu
aspectuque micant flammarum lumina toruo)
metabat sese circum loca, cum uidet ingens
aduersum recubare ducem gregis. acrior instat
lumina diffundens intendere et obuia toruus
saepius arripiens infringere, quod sua quisquam
ad uada uenisset. naturae comparat arma:
ardet mente, furit stridoribus, intonat ore,
flexibus euersis torquentur corporis orbes,
manant sanguineae per tractus undique guttae,
spiritibus rumpit fauces. cui cuncta parantur,
paruulus hunc prior umoris conterret alumnus
et mortem uitare monet per acumina; namque,
qua diducta genas pandebant lumina gemmis,
hac senioris erat naturae pupula telo
icta leui, cum prosiluit furibundus et illum
obtritum morti misit, cui dissitus omnis
spiritus et cessit sensus. tum torua tenentem
lumina respexit serpentem comminus; inde
impiger, exanimis, uix compos mente refugit
et ualidum dextra detraxit ab arbore truncum
(qui casus sociarit opem numenue deorum

para ficar submersa no lodo devido ao enorme calor,
destruindo os obstáculos com sua língua vibrátil, seu cheiro pestilento,
com seus movimentos, largamente retorcia os escamosos anéis:
†os sopros de vento alçavam o olhar da que se aproximava de tudo.
Já mais e mais o corpo flexível deslizando
(ergue o peito de luminosos fulgores e, sobre seu
longo pescoço, a cabeça, sobre a qual uma elevada crista
cintilante é manchada por um véu púrpura,
e, com olhar ameaçador, seus olhos de fogo faíscam)
examinava os lugares ao redor de si, quando ela, enorme, vê
deitar-se a sua frente o comandante do rebanho. Ainda mais feroz,
aproxima-se para observar, dilatando os olhos, e, acometer ameaçadora,
atacando com repetidos assaltos o que se põe à frente, pois alguém chegara
ao seu baixio. Suas armas naturais prepara:
inflama-se em seu espírito, encoleriza-se com sibilos, atroa com sua boca,[90]
em espirais retorcidas revolvem-se os anéis de seu corpo,
escorrem gotas de sangue de todas as partes com seus movimentos,
com a respiração faz vibrar a garganta. Ao homem, a quem tudo é preparado,
um pequenino habitante dessas águas antes assusta
e, para evitar sua morte, adverte-o com uma picada; de fato,
onde os olhos abertos afastavam das preciosas íris as pálpebras,
por ali, a pupila do velho havia sido ferida pelo ágil
dardo natural. Nesse momento, enfurecido, deu um salto e,
a ele esmagando, enviou à morte; dissipado todo
o sopro vital, foram-se-lhe os sentidos. Então, viu de perto
a serpente, que conservava os olhos ameaçadores; depois,
desperto, exânime, mal senhor de si, afastou-se
e, com a destra, tirou um galho vigoroso de uma árvore
(que o acaso lhe tenha prestado ajuda, ou se foi a vontade dos deuses,

[90] A expressão latina correspondente é *intonant ore* que, de acordo com Klotz (1926, *apud* Moya, 1982), tem relação com a *Eneida* VI, 607, em que o verbo *intonare* é associado a *Furiarum maxima* ("a principal das Fúrias").

prodere sit dubium, ualuit sed uincere talis
horrida squamosi uoluentia membra draconis)
atque reluctantis crebris foedeque petentis
ictibus ossa ferit, cingunt qua tempora cristae;
et quod erat tardus somni languore remoti
†nescius aspiciens timor obcaecauerat artus,
hoc minus implicuit dira formidine mentem.
quem postquam uidit caesum languescere, sedit.
iam quatit et biiuges oriens Erebeis equos nox
et piger aurata procedit Vesper ab Oeta,
cum grege compulso pastor duplicantibus umbris
uadit et in fessos requiem dare comparat artus.
cuius ut intrauit leuior per corpora somnus
languidaque effuso requierunt membra sopore,
effigies ad eum culicis deuenit et illi
tristis ab euentu cecinit conuicia mortis.
‘quis’ inquit ‘meritis ad quae delatus acerbas
cogor adire uices! tua dum mihi carior ipsa
uita fuit uita, rapior per inania uentis.
tu lentus refoues iucunda membra quiete

não está claro; mas ele foi capaz de vencer o terrível
corpo do escamoso dragão[91] que se revolvia)
e, com frequentes golpes onde as cristas circundam as têmporas,
ele tritura os ossos daquela que reluta e o ataca ferozmente;
e, porque estava lento devido ao langor do sono interrompido,
†desacreditado do que via, o temor paralisara seus membros;
isso confundiu um pouco seu pensamento, com um pavor sinistro.
Depois que a viu enlanguescer-se morta, sentou-se.

Já a Noite, vinda do Érebo,[92] açoita o par de cavalos jungidos,
e, vagaroso, avança Vésper[93] do dourado Eta,[94]
quando, com o rebanho reunido, o pastor, ao se duplicarem as sombras,[95]
adianta-se e prepara-se para dar descanso a suas articulações fatigadas.
Assim que o sono mais leve penetrou seu corpo,
e, alastrado o sopor, seus membros descansaram inertes,
o espectro do mosquito chegou até ele
e lhe cantou exprobações pela desventura de sua triste morte.
"Eu", diz, "trazido a esta situação por favores prestados, sou impelido
a afrontar uma sorte hostil! Enquanto tua vida me foi mais cara
que minha própria vida, sou arrebatado pelos ventos através do vazio.
Tu, tranquilo, reanimas os membros com venturoso sossego

[91] Optamos por traduzir a palavra *draco* por "dragão", para manter o movimento de mudança lexical que ocorre no texto latino – em que se tem *serpens* (vv. 164 e 190) e *draco* (v. 195) –, pois entendemos que tal mudança não é arbitrária, mas sim um recurso utilizado para intensificar o caráter monstruoso do animal que ameaça o pastor. Algo semelhante ocorre na *Eneida* II, em que se tem *angues* (v. 204), *serpens* (v. 214) e *dracones* (v. 225), para fazer referência às serpentes que atacam Laocoonte e seus filhos.

[92] Érebo é a personificação das Trevas infernais. De acordo com sua genealogia, é filho de Caos e irmão de Nix, a Noite personificada (Grimal, 2007: 165; Harvey, 1998: 205). De acordo com Lewis & Short (1879), Érebo também pode designar o mundo dos mortos.

[93] Vésper designa, aqui, a estrela de Vênus que, ao surgir, anuncia a chegada da noite (Iodice, 2002: 81).

[94] O Eta é uma cadeia montanhosa na Tessália (*ibid.*).

[95] A imagem das sombras que se duplicam está presente também na *Buc.* II, 66-67 (*Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuuenci, / et sol crescentis decedens duplicat umbras*). De acordo com Hasegawa (2004: 75-78), que segue Curtius (1996), é adequado que diálogos que se dão ao ar livre – como ocorre com frequência na poesia pastoril – terminem com o fim do dia, e nisso consiste a mais conhecida tópica do remate. Para outras ocorrências desse *topos* literário, ver Teócrito, *Id.* I, V e XVIII; *Buc.* I, 79-83; II, 66-67; VI, 85-86; IX, 63; X, 75 e também Cícero, *De or.* III, 209 (cf. Curtius, 1996: 135-36).

ereptus taetris e cladibus, at mea manes
uiscera Lethaeas cogunt transnare per undas.
praeda Charonis agor. uiden ut flagrantia taedis
limina collucent infestis omnia templis!
obuia Tisiphone, serpentibus undique compta,
et flammas et saeua quatit mihi uerbera; pone
Cerberus (ut diris flagrant latratibus ora!),
anguibus hinc atque hinc horrent cui colla reflexis
sanguineique micant ardorem luminis orbes.
heu, quid ab officio digressa est gratia, cum te
restitui superis leti iam limine ab ipso?
praemia sunt pietatis ubi, pietatis honores?
in uanas abiere uices. et rure recessit
Iustitia et prior illa Fides. instantia uidi
alterius, sine respectu mea fata relinquens.
ad pariles agor euentus: fit poena merenti.

salvo de tétricas desgraças, mas minhas entranhas
os Manes[96] impelem a atravessar pelas águas leteias.[97]
Como presa de Caronte[98] sou levado. Vê como todos os limiares
brilham resplandecentes nos templos, com tochas infestas!
Avançando contra mim, Tisífone,[99] toda coroada de serpentes,
açoitame-me com chamas, e sevos golpes; depois
Cérbero (como se abrasam as bocas com terríveis ladridos!), [100]
cujos pescoços daqui e dali se eriçam como cobras retorcidas,
e as pupilas fazem brilhar o ardor de seus olhos sanguinários.
Ai!, por que a gratidão se afastou de seu dever, quando
eu te trouxe de volta à superfície, já desde o próprio limiar da morte?
Onde estão os prêmios por minha piedade, as honras por minha piedade?[101]
Tornaram-se vãs recompensas. E do campo se retirou
a Justiça[102] e aquela antiga Fé.[103] Vi o fado iminente
do outro, deixando de considerar o meu próprio.
Sou levado a um mesmo desenlace: o castigo recai sobre o que merece.

[96] Os Manes eram essencialmente os espíritos dos mortos, considerados coletivamente e tidos como hostis. Havia duas festas consagradas a eles: as *rosaria* e as *parentalia* (Harvey, 1998: 323; Grimal, 2007: 332).

[97] Referência ao rio Lete (do gr. *Lethe*, esquecimento), um dos rios do Hades. Diz-se que quando as almas estavam prestes a reencarnar, bebiam da água desse rio para esquecer tudo quanto viram no reino dos mortos (cf. *En*. VI, 703 ss.) (Grimal, 2007: 315; Harvey, 1998: 304).

[98] Caronte, na mitologia grega, era o barqueiro (representado como um velho esquálido) que levava os mortos para o Hades, através do rio Aqueronte. Seus passageiros deveriam pagá-lo com um óbolo. Assim, era costume sepultar os mortos com a pequena moeda na boca (Harvey, 1998: 101; Grimal, 2007: 89).

[99] Tisífone é uma das Erínias (ou Fúrias) é considerada a vingadora dos homicídios (Grimal, 2007: 521).

[100] Cérbero, na mitologia grega, é um cão monstruoso geralmente representado com três cabeças, uma cauda formada por uma serpente e muitas cabeças de serpente erguidas em seu dorso. Tem com função guardar a entrada do Hades, impedindo que os vivos passem por ela, mas também aterrorizava as almas quando ali chegavam (Grimal, 2007: 97; Harvey, 1998: 110).

[101] Segundo Pereira (1990: 328-32), a *pietas* "define-se habitualmente como um sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos, parentes)", mas esse sentimento também se estende às divindades e ao Estado.

[102] A *Iustitia* é a personificação do conceito de "justiça", muito semelhante à forma como o definimos hoje (*Oxford Latin Dictionary*, 1968: 986).

[103] De acordo com Pereira (1990: 322-28), a *fides* era um dos valores mais caros aos romanos. Seu sentido originário seria de "garantia", mas, em época posterior à de Cícero, o termo também seria usado no sentido de "confiança". A autora também afirma que a existência da divindade *Fides*, entre os romanos, era antiquíssima – Tito Lívio (I, 21,4), inclusive, atribui a Numa Pompílio (segundo rei de Roma, séc. VIII-IX a.C.) a instituição de um santuário de *Fides*.

poena sit exitium, modo sit dum grata uoluntas.
existat par officium. feror auia carpens,
auia Cimmerios inter distantia lucos,
quem circa tristes densentur in omnia poenae.
nam uinctus sedet immanis serpentibus Otos,
deuinctum maestus procul aspiciens Ephialten,
conati quondam cum sint inscendere mundum;
et Tityos, Latona, tuae memor anxius irae
(implacabilis ira nimis) iacet alitis esca.
terreor, a, tantis insistere, terreor, umbris.
ad Stygias reuocatus aquas uix ultimus amni
restat nectareas diuum qui prodidit escas,
gutturis arenti reuolutus in omnia sensu.
quid, saxum procul aduerso qui monte reuoluit,
contempsisse dolor quem numina uincit acerbans
otia quaerentem frustra sibi? ite, puellae,

Que o castigo seja a morte, desde que tua vontade se mostre grata.
Apresente-se um dever igual. Sou impelido a percorrer apartadas vias,
as longínquas vias entre os bosques cimérios,[104]
ao meu redor se aglomeram por tudo os tristes castigos.[105]
Com efeito, está sentado, preso por serpentes, o imane Oto,
que, desolado, vê ao longe Efialtes atado,
porque outrora tentaram escalar o céu;[106]
e Tício, ó Latona, que se recorda aflito de tua ira
(ira demasiado implacável!) jaz como alimento do abutre.[107]
Horrorizo-me, ai!, por estar em meio a tão grandiosas sombras, horrorizo-me.
Convocado às águas estígias,[108] quase no fundo, ao rio resiste,
o que revelou o nectário alimento dos deuses,
contorcendo-se para todos os lados pela secura da garganta.[109]
O que dizer de quem, ao longe, faz rolar a rocha pela montanha adversa,
a quem uma dor amarga subjuga por ter desdenhado os numes,
pedindo em vão ócios para si?[110] Ide, meninas,

[104] Os cimérios são um povo mítico que vivia, de acordo com Homero (*Od.* XI, 14 ss.), próximo à entrada do Hades, em um lugar aonde o sol não chegava nunca. Aqui, o epíteto dos bosques deriva do povo que ali habitava (Grimal, 2007: 165; Harvey, 1998: 119; Iodice, 2002: 82).

[105] De acordo com Iodice (2002: 82), a visão dos castigos é um elemento próprio das descidas aos infernos (cf. *En.* VI, 580 ss.; Ov., *Met*. IV, 456 ss.). Nos versos que seguem, alguns dos castigos são mencionados.

[106] Oto e Efialtes são gigantes filhos de Aloeu ou de Poseidon com a mulher de Aloeu, Ifimedia. Conta-se que os irmãos atacaram os deuses e tentaram chegar ao céu colocando o monte Ossa sobre o monte Olimpo e o monte Pélion sobre o Ossa, mas foram impedidos por Zeus. Devido a suas imprudências, foram mortos por esse deus ou por Ártemis e, nos infernos, como castigo, foram atados com serpentes a uma coluna, onde uma coruja os atormentava incessantemente (Grimal, 2007: 23; Harvey, 1998: 372).

[107] Tício é um gigante, filho de Zeus e Elara. Em certa ocasião, instigado por Hera, tentou violentar Leto (Latona) e, por isso, foi fulminado por Zeus ou morto a flechadas por Apolo e Ártemis. Nos infernos, um abutre (de acordo com a versão apresentada neste poema) comia seu fígado, que renascia com as fases da lua (Grimal, 2007: 514).

[108] Referência ao rio Estige (gr. *Styx*), principal rio do submundo. Suas águas teriam propriedades mágicas e serviriam aos deuses como "testemunhas" no pronunciamento de juramentos solenes (Grimal, 2007: 178-79; Harvey, 1998: 471).

[109] Tântalo é filho de Zeus e Plota e rei da Frígia ou Lídia. O motivo do castigo que lhe coube varia de acordo com as versões de seu mito. Nestes versos, menciona-se a versão segundo a qual Tântalo foi convidado para um banquete com os deuses e, na ocasião, surrupiou o néctar divino para dar a seus amigos mortais. No Hades, sedento e faminto, sua sina era ficar submerso até o pescoço em um rio cuja água sempre baixava quando ele tentava bebê-la. Além disso, diante de árvores repletas de frutos, o vento afastava os ramos quando ele tentava alcançá-los (Grimal, 2007: 491; Harvey, 1998: 476).

ite, quibus taedas accendit tristis Erinys.
sicut Hymen praefata dedit conubia mortis
. . . . . .
atque alias alio densas super agmine turmas,
impietate fera uecordem Colchida matrem,
anxia sollicitis meditantem uulnera natis;
iam Pandionia miserandas prole puellas,
quarum uox Ityn edit Ityn, quo Bistonius rex
orbus epops maeret uolucres euectus in auras.
at discordantes Cadmeo semine fratres
iam truculenta ferunt infestaque lumina corpus
alter in alterius, iamque auersatus uterque,
impia germani manat quod sanguine dextra.

[110] Sísifo é um rei lendário de Corinto, considerado o mais astucioso entre os mortais. Sua falta de escrúpulos, entretanto, levou-o a cometer muitas inequidades, como acorrentar a Morte quando esta tentou levá-lo. No Hades, Sísifo foi condenado a rolar uma pedra enorme até o pico de uma montanha; contudo, todas as vezes que atingia seu objetivo, a pedra rolava montanha abaixo novamente, e ele devia repetir o trabalho (Grimal, 2007: 485-86; Harvey, 1998: 466).

ide, vós para as quais a infeliz Erínia[111] acende suas tochas.
Assim como Himeneu, tendo proferido os votos, deu-lhes bodas de morte[112]
. . . . . .
e sobre um batalhão, outros vastos pelotões,
insana em sua fera impiedade, a mãe da Cólquida,
maquinando penosas mortes para seus filhos inquietos;[113]
já as miserandas moças da prole pandônia,
cuja voz "Ítis" profere, "Ítis"; dele privado, se entristece
o rei bistônio, arrebatado como uma poupa em ventos velozes.[114]
E os discordantes irmãos da progênie de Cadmo
já dirigem os olhos truculentos e infestos um contra
o corpo do outro, e já ambos se dão as costas,
porque da ímpia destra do irmão emana sangue.[115]

[111] Cf. nota 99.

[112] Nestes versos faz-se referência às Danaides (aqui "meninas"), as cinquenta filhas de Dânaos. Na mitologia grega, elas fugiram junto com seu pai, Dânaos, para Argos, devido a um desentendimento deste com o irmão Egipto, que tinha cinquenta filhos. Estes perseguiram as primas para se casarem com elas, o que Dânaos foi obrigado a consentir. Entretanto, ele pediu às filhas que assassinassem os maridos na noite de núpcias, o que quase todas obedeceram. Estas, no Hades, foram então condenadas a tentar incessantemente encher um vaso que não tinha fundo (Grimal, 2007: 126-27; Harvey, 1998: 149).

[113] Referência à Medeia, filha do rei da Cólquida. Conforme se narra nos *Argonautas* e na tragédia de Eurípedes cujo título é seu nome, Medeia matou os dois filhos que teve com Jasão, o que se alude nestes versos do *Culex*. Irada porque o companheiro a trocaria por outra mulher, Medeia promoveu uma matança, assassinando a noiva de Jasão e o pai dela (Creonte, rei de Corinto), e seus dois filhos, que ela acreditava que seriam mortos, de qualquer forma, pelos inimigos. Depois disso, Medeia foge para Atenas (Grimal, 2007: 336-38; Harvey, 1998: 328).

[114] As moças da prole pandônia (i. e., filhas de Pandião, rei de Atenas) são Filomela e Procne. Esta última teria se casado com Tereu, rei da Trácia, e tido com ele um filho, chamado Ítis. Depois, Tereu se apaixonou pela cunhada Filomela e, tendo violentado-a, cortou-lhe a língua para que não contasse a ninguém. Mas a moça conseguiu reproduzir o ocorrido em um bordado que mandou à Procne. Esta, então, para vingar a irmã, matou o próprio filho, Ítis, e serviu sua carne a Tereu. Quando ele descobriu a morte do filho, dispôs-se a matar as duas irmãs, mas os deuses, apiedados, transformaram Tereu em poupa, Procne em rouxinol e Filomela em andorinha. Em algumas variantes do mito (sobretudo de poetas romanos), os papéis de Procne e Filomela se invertem totalmente (Grimal, 2007: 202; Harvey, 1998: 235).

[115] Referência a Etéocles e Polinices, filhos de Édipo e descendentes de Cadmo, que, conforme se alude aqui, mataram um ao outro devido à disputa pelo trono de Tebas (Grimal, 2007: 443).

in diuersa magis, distantia nomina cerno;
Elysiam tranandus agor delatus ad undam.
obuia Persephone comites heroidas urget
aduersas praeferre faces. Alcestis ab omni
inuiolata uacat cura, quod saeua mariti
in Chalcodoniis Admeti fata morata est.
ecce Ithaci coniunx semper decus, Icariotis,
femineum concepta manet, manet et procul illa
turba ferox iuuenum telis confixa procorum.
quid, misera Eurydice, tanto maerore recesti,
poenaque respectus et nunc manet Orpheos in te?
audax ille quidem, qui mitem Cerberon umquam
credidit aut ulli Ditis placabile numen,

aos mais diversos lugares; célebres nomes eu vejo ao longe;
as águas elísias[116] sou impelido a atravessar a nado.
Diante de mim, Perséfone, que instiga as companheiras heroínas
a levar adiante tochas hostis.[117] Alceste, inviolada,
está livre de toda preocupação, porque, entre os calcodônios,[118]
retardou o cruel fado de seu marido Admeto.[119]
Eis a cônjuge do ítaco, filha de Icário, sempre considerada
exemplo de decoro feminino, que permanece, e permanece ao longe aquela
turba intrépida de jovens pretendentes por flechas atravessada.[120]
Por que, pobre Eurídice, retrocedeste com tamanha aflição,
e o castigo do olhar de Orfeu permanece até agora em ti?[121]
Audaz, certamente, aquele que um dia julgou Cérbero[122]
inofensivo, ou a vontade de Dite[123] aplacável,

[116] O mosquito chega aos Campos Elíseos (ou "Ilha dos bem-aventurados"), onde se encontram os escolhidos pelos deuses (conforme Harvey [1998: 185], os heróis e patriotas, na concepção mais tardia).

[117] Perséfone, filha de Zeus e Deméter, foi raptada por Hades e transformada por ele em rainha do mundo subterrâneo. Em Homero (*Od.* XI, 225-27), Perséfone também aparece guiando as heroínas (Grimal, 2007: 425-26; Harvey, 1998: 389; Iodice, 2002: 83). Cf. nota 77.

[118] De acordo com Iodice (2002: 83), *chalcodoniis* é um refinamento alexandrino. Apenas em Apolônio de Rodes (I, 50) haveria registro de um monte Calcodônio, em cujas encostas se localizaria Feras, a cidade de Admeto.

[119] Alude-se aqui ao fato de a piedosa Alceste ter morrido no lugar de seu marido Admeto, conforme narrado em Eurípides (Grimal, 2007: 18; Harvey, 1998: 25-26).

[120] Referência à Penélope, esposa de Odisseu, e à turba de pretendentes que a cortejava durante a longa ausência do marido. Quando Odisseu enfim retornou à Ítaca, promoveu, com a ajuda de seu filho, Telêmaco, e dos empregados, Eumeu e Filécio, a chacina dos pretendentes, que foram mortos a flechas. Por ter se mantido fiel ao esposo, mesmo que cortejada por inúmeros pretendentes, Penélope é aqui referida como exemplo de decoro feminino (Grimal, 2007: 419-20; Harvey, 1998: 287).

[121] Entre os versos 268-95 o poeta narra, com mais detalhes, o mito de Orfeu e Eurídice. Ele, filho de Eagro, de origem trácia, é o cantor, músico e poeta por excelência; toca a lira e a cítara, que ele mesmo teria inventado. De acordo com a mitologia grega, Orfeu sabia entoar cantos tão doces que as feras o seguiam, as plantas e árvores se inclinavam para ele, e o caráter dos homens mais hostis era acalmado (cf. vv. 78-82). Ele se casou com Eurídice, uma dríade, que morreu devido à picada de uma serpente em que pisou. Orfeu, que amava muito a mulher, então, desceu ao Hades para trazê-la de volta e, com sua música, fez com que Perséfone concordasse com isso. A única condição imposta pela deusa era que Orfeu não olhasse para trás enquanto Eurídice o seguisse para fora do Hades. Mas, quando já se aproximavam do mundo dos vivos, Orfeu se virou para olhar a mulher e, por desobedecer às ordens de Perséfone, Eurídice desapareceu para sempre. Orfeu imediatamente tentou voltar para recuperar a mulher, mas Caronte não permitiu que ele descesse ao Hades uma segunda vez. (Grimal, 2007: 391-93; Harvey, 1998: 368).

[122] Cf. nota 100.

[123] Dite (*Dis*) é cultuado como deus do mundo subterrâneo na religião romana e teria se identificado com Plutão e Orco. Posteriormente, passou-se a reduzir Dite e Orco a meros símbolos do mundo subterrâneo (Harvey, 1998: 174).

nec timuit Phlegethonta furentem ardentibus undis
nec maesta obtenta Ditis ferrugine regna
defossasque domos ac Tartara nocte cruenta
obsita nec faciles Ditis sine iudice sedes,
iudice, qui uitae post mortem uindicat acta.
sed fortuna ualens audacem fecerat ante.
iam rapidi steterant amnes et turba ferarum
blanda uoce sequax regionem insederat †orphei;
iamque imam uiridi radicem mouerat alte
quercus humo [steterant amnes] siluaeque sonorae
sponte sua cantus rapiebant cortice auara.
labentis biiuges etiam per sidera Lunae
pressit equos et tu currentis, menstrua uirgo,
auditura lyram tenuisti nocte relicta.
haec eadem potuit, Ditis, te uincere, coniunx,
Eurydicenque uiro ducendam reddere. non fas,
non erat in uitam diuae exorabile mortis.
illa quidem nimium manes experta seueros

Segundo Grimal (2007: 389), o termo Orco teria permanecido vivo na língua falada, "familiar", ao passo que os nomes Dite e Plutão pertenceriam à mitologia erudita.

que nem temeu Flegetonte furioso de ondas ardentes, [124]
nem os tristes reinos de Dite cobertos pela ferrugem[125]
e as moradas subterrâneas e o Tártaro cruento[126] coberto pela
noite, e as sedes de Dite, não acessíveis sem juiz,
pelo juiz que depois da morte vinga as ações da vida.[127]
Mas a poderosa Fortuna o fizera audacioso antes.[128]
Já os rápidos rios haviam parado e a turba de feras,
seguindo a voz encantadora, havia se assentado na região †de Orfeu;
e já, do verdejante terreno, a profunda raiz o carvalho
para o alto movera [haviam parado os rios], e as selvas ruidosas
espontaneamente, com suas cortiças ávidas, se apoderavam dos cantos.
Também os cavalos jungidos da Lua, deslizando por entre as estrelas,
ele deteve, e tu, virgem dos meses,[129] contiveste-os correndo,
abandonando a noite, para ouvir a lira.[130]
A mesma lira pôde, cônjuge de Dite,[131] vencer-te,
e restituir Eurídice ao marido para que a levasse. Não era justo,
não era exorável a vida para a deusa da morte.[132]
Ela, de fato, que muito experimentara os severos Manes[133]

[124] O Flegetonte é um dos rios do Hades (Harvey, 1998: 259).

[125] Referência ao Hades. Cf. nota 123.

[126] O Tártaro é a parte do mundo subterrâneo em que os perversos eram punidos por suas maldades na terra e, por isso, diz-se aqui que o lugar é "cruento" (Harvey, 1998: 477; Iodice, 2002: 84).

[127] O juiz que depois da morte vinga as ações da vida é Minos, filho de Zeus e Europa. Minos teria sido rei de Creta em época anterior à Guerra de Tróia e, por governar com justiça e criar leis notáveis, foi elevado à condição de juiz dos mortos no Hades. Também desempenhavam essa função o irmão de Minos, Radamanto, e Éaco (Grimal, 2007: 359-61; Harvey, 1998: 343-44).

[128] Cf. nota 89.

[129] De acordo com Dolç (1982: 126), *menstrua uirgo* é uma perífrase que designa a Lua que, na mitologia tardia conforme Harvey (1998: 238), foi associada à titã Febe (ou Foibe).

[130] A lira (*lyra*) é um dos instrumentos tocados por Orfeu (Grimal 2007: 391).

[131] Referência à Perséfone (cf. nota 117).

[132] Sobre a deusa da morte, cf. nota 117.

[133] Cf. nota 96.

praeceptum signabat iter nec rettulit intus
lumina nec diuae corrupit munera lingua;
sed tu crudelis, crudelis tu magis, Orpheu,
oscula cara petens rupisti iussa deorum.
dignus amor uenia, ueniam si Tartara nossent;
peccatum meminisse graue est. uos sede piorum,
uos manet heroum contra manus. hic et uterque
Aeacides (Peleus namque et Telamonia uirtus
per secura patris laetantur numina, quorum
conubiis Venus et Virtus iniunxit honorem:
hunc rapuit †ferit†, ast illum Nereis amauit)
assidet, hic iuuenes, sociatae gloria sortis,
alter †in excisum† referens a nauibus ignis
Argolicis Phrygios torua feritate repulsos –
(o quis non referat talis diuortia belli,
quae Troiae uidere uiri uidereque Graii,
Teucria cum magno manaret sanguine tellus
et Simois Xanthique liquor, Sigeaque propter
litora cum Troas saeui ducis Hectoris ira
†uidere† in classes inimica mente Pelasgas
uulnera tela neces ignes inferre paratos?

trilhava o caminho ordenado e, para dentro, não voltou os olhos,
nem desrespeitou, com a língua, as dádivas da deusa;
mas tu, cruel, mais cruel, tu, Orfeu,
beijos preciosos desejando, violaste as ordens dos deuses.
Amor digno de perdão, se perdão o Tártaro conhecesse;
é penoso recordar o erro. Vós, na sede dos virtuosos,[134]
contra vós está o batalhão dos heróis.[135] E aqui, ambos os
eácidas: (Peleu, com efeito, e a virtude de Télamon
alegram-se pela segura majestade paterna,
a cujas bodas Vênus e a Virtude ajuntaram a honra:
a este arrebatou, †feriu†, mas aquele uma Nereide amou)[136]
senta-se aqui, jovens,[137] a glória da sorte compartilhada,
um deles contando que os fogos frígios † ... † foram rechaçados
dos navios argólicos com ameaçadora ferocidade –[138]
(ó, quem não contaria os conflitos de tal guerra,
que os homens de Tróia viram e os gregos viram,
quando a terra teucra[139] manava sangue em abundância,
e também o Simoente e o curso do Xanto;[140] e quando, ao longo da
costa sigeia,[141] a ira do cruel comandante Heitor †via†
os troianos com o espírito hostil, prontos para lançar
contra as frotas pelasgas,[142] feridas, flechas, morticínio e fogo?

[134] "Sede dos virtuosos" faz referência aos Campos Elíseos (cf. nota 116).

[135] Entre os versos 296-357, tem-se um catálogo heróis gregos que habitam os Campos Elíseos.

[136] Peleu e Télamon eram filhos de Éaco, um dos juízes do Hades. Peleu se casou a nereida Tétis, com quem teve Aquiles. Télamon foi pai de Ájax. Ou Peleu ou Telámon (isso varia de acordo com a versão do mito) matou o meio irmão Foco, de quem ambos sentiam inveja e, por isso, foram desterrados por Éaco (Grimal 2007: 414-16; Iodice, 2002: 84).

[137] Referência aos eácidas, Peleu e Télamon (cf. nota anterior).

[138] Referência ao episódio narrado no livro XVI da *Ilíada*, em que Aquiles é exaltado por ter rechaçado dos navios gregos (ditos "argólicos") o exército troiano (dito "frígio"), que tentava incendiá-los (Iodice, 2002: 84).

[139] Terra teucra (*Teucria...tellus*) faz referência a Tróia. O epíteto "teucra" se deve a Teucro, herói mítico que, junto com seu pai, Dardânio, teria fundado a cidade de Tróia (Iodice, 2002: 84).

[140] Os rios Simoente e Xanto localizavam-se em Tróia (Iodice, 2002: 84; Lewis & Short, 1879).

[141] A costa sigéia também se localizava em Tróia (Iodice, 2002: 84).

ipsa iugis namque Ida potens feritatis, ab ipsa
Ida faces altrix cupidis praebebat alumnis,
omnis ut in cineres Rhoetei litoris ora
classibus ambustis flamma lacrimante daretur.
hinc erat oppositus contra Telamonius heros
obiectoque dabat clipeo certamina, et illinc
Hector erat, Troiae summum decus, acer uterque,
fluminibus ueluti fragor †et libet in se . . .
tegminibus telisque super [Sigeaque praeter]
eriperet reditus, alter Vulcania ferro
uulnera protectus depellere nauibus instat.)
Hos erat Aeacides uultu laetatus honores,
Dardaniaeque alter fuso quod sanguine campis
Hector lustrauit deuicto corpore Troiam.
rursus acerba fremunt, Paris hunc quod letat et huius
†arma† dolis Ithaci uirtus quod concidit icta.

[142] "Pelasgo" é um epíteto tradicional para indicar os gregos, e provém do povo mítico que primeiro teria habitado a Grécia (Iodice, 2002: 84).

Com efeito, o próprio Ida, cujos cimos abundam em ferocidade,
de si mesmo o Ida nutriz[143] fornecia tochas aos ávidos habitantes,
para que toda a costa da praia reteia[144] em cinzas
fosse convertida, queimada a frota por chama seivosa.
Na frente estava, de um lado o herói telamônio
e, com o escudo defronte, oferecia combate; do outro,
estava Heitor, glória suprema de Tróia, ambos terríveis,[145]
como o ruído nos rios †e apraz em si. . .
sobre a proteção e as flechas [e além do Sigeu]
impediria o retorno; o outro,[146] protegido pela espada,
dispõe-se a expulsar dos navios as feridas de Vulcano.)[147]
O eácida[148] alegrava o semblante com essas honras,
e o outro porque, depois de derramado o sangue pelo campo da Dardânia,[149]
Heitor circundou Tróia, com o corpo subjugado.[150]
De novo bramem ferozmente, porque a este Páris mata[151] e porque
a virtude deste outro †nas armas† sucumbe, ferida graças aos dolos do ítaco.[152]

[143] O Ida é o monte mais alto de Creta. De acordo com a mitologia grega, em uma gruta localizada nesse monte, Zeus foi amamentado pela cabra Amalteia. Desse fato provavelmente deriva o epíteto *nutrix*, associado ao Ida (Grant, 1997: 229).

[144] A costa reteia se localizava em Tróia (Iodice, 2002: 84).

[145] A partir do verso 315, faz-se referência ao encontro dos heróis Ájax (dito telamônio devido ao nome de seu pai, Télamon) e Heitor, na frente dos navios aqueus, que eram atacados pelos troianos, conforme narrado na *Od*. XV, 414 ss. (Grimal 2007: 66; Iodice, 2002: 84).

[146] *Alter* é referência a Aquiles que, em vingança à morte de Pátroclo, mata Heitor e o arrasta, atado pelos tornozelos a seu carro, pela cidade de Tróia. (Cf. *Il*. XXII; Grimal, 2007: 225-26; Iodice, 2002: 84).

[147] As "feridas de Vulcano" (*Vulcania uulnera*) faz referência às tochas de fogo com as quais estavam armados os troianos (cf. Iodice, 2002: 84).

[148] Eácida também designa Ájax, e faz referência a seu avô, pai de Télamon, chamado Éaco (Iodice, 2002: 84).

[149] Dardânia designa Tróia (Saraiva, 2006: 334).

[150] Cf. nota 146.

[151] Referência a uma versão mitológica segundo a qual Páris matou Aquiles com uma flechada no calcanhar, único ponto vulnerável de seu corpo (Grimal, 2007: 409; Iodice, 2002: 84).

[152] Neste verso, faz-se referência à versão mitológica segundo a qual Ajáx, matou-se, tomado pela raiva, porque as armas de Aquiles (que tinha sido assassinado) foram concedidas a Odisseu, e não a ele (Grimal, 2007: 67; Iodice, 2002: 85).

huic gerit auersos proles Laertia uultus,
et iam Strymonii Rhesi uictorque Dolonis
Pallade iam laetatur ouans rursusque tremescit:
iam Ciconas iamque horret atrox †lestrigone . . .;
illum Scylla rapax canibus succincta Molossis,
Aetnaeusque Cyclops, illum metuenda Charybdis
pallentesque lacus et squalida Tartara terrent.
hic et Tantaleae generamen prolis Atrides
adsidet, Argiuum lumen, quo flamma regente
Doris Ericthonias prostrauit funditus arces.
reddidit, heu, Graiius poenas tibi, Troia, ruenti,
Hellespontiacis obiturus reddidit undis.
Illa uices hominum testata est copia quondam,
ne quisquam propriae fortunae munere diues
iret ineuectus caelum super: omne propinquo

A ele a prole de Laertes[153] mostra semblante hostil,
e já vencedor do estrimônio Reso e de Dólon,[154]
já com o paládio, alegra-se ovante, e outras vezes treme:
e já atroz, já dos Cícones tem horror, e do †Lestrigão. . .;[155]
A ele a ávida Cila,[156] rodeada por cães molossos,
e o Ciclope do Etna,[157] a ele a temível Caríbdis[158]
e os lagos sombrios e o tenebroso Tártaro[159] aterram.
Aqui também, descendente da prole de Tântalo, o atrida
senta-se, luz de Argos, sob cujo comando a chama
dórica pôs abaixo, até os alicerces, as fortalezas erictônias.[160]
Pagou, ai!, o grego o castigo a ti, ó Tróia, enquanto ruías,
nas águas do Helesponto havendo de morrer, pagou.[161]
Aquela tropa testemunhou, outrora, as vicissitudes dos homens,
para que ninguém, abastado pela graça da própria fortuna,
fosse elevado acima do céu: toda glória

[153] "Prole de Laetes" faz referência a Odisseu (Grimal, 2007: 302).

[154] Reso, filho do deus-rio Estrimão, foi um herói trácio que lutou do lado dos troinos durante a Guerra de Tróia. Dólon era troiano e foi mandado por Heitor a espiar o campo inimigo. Ambos foram mortos por Odisseu e Diomedes (Iodice, 2002: 85).

[155] A partir deste verso são aludidos alguns dos estágios do retorno de Odisseu a Ítaca, apenas em parte seguindo a ordem da narrativa homérica, segundo Iodice (2002: 85). No território dos Cícones, Odisseu faz a primeira parada depois de ter deixado Tróia. Tendo saqueado uma das cidades desse território, os povos do interior chegaram para atacar Odisseu e seus companheiros, e o herói conseguiu escapar no tempo exato (Grimal, 2007: 103). Odisseu também aportou, alguns dias depois, no país dos Lestrigões, gigantes antropófagos que devoravam estrangeiros (Grimal, 2007: 315).

[156] Cila é um monstro com doze pernas e seis cabeças, cada uma com três fileiras de dentes, que habitava uma gruta cavada num rochedo (cf. *Od.* XII, 73-100). Ela devora seis companheiros de Odisseu (cf. *Od.* XII, 245-56) (Homero, 2011: 744).

[157] O Ciclope do Etna é um gigante dedicado ao pastoreio, que vive em estado selvagem. Ele devora alguns companheiros de Odisseu (cf. *Od.* IX, 296-98) (Homero, 2011: 744).

[158] Caríbdis é um monstro das profundezas marinhas que se mostra a Odisseu (cf. *Od.* XII, 231-43). Sua morada ficava próxima a de Cila e ele sorvia e vomitava a água do mar três vezes por dia (Homero, 2011: 744).

[159] Os lagos sombrios compõem a geografia do Hades. Sobre o Tártaro, cf. nota 126.

[160] O atrida descendente da prole de Tântalo é Agamêmnon, rei de Argos, que comandou os gregos na derrubada de Tróia, referira aqui como "fortalezas erictônias", pois Erictônio foi descendente de Teucro, fundador de Tróia (Iodice, 2002: 85).

[161] Entre os versos 337-57, faz-se alusão ao retorno dos heróis gregos à pátria que, em sua maioria, pereceram em um temporal enviado por Minerva, nos rochedos de Cafareu (Iodice, 2002: 85).

frangitur inuidiae telo decus. ibat in altum
uis Argea petens patriam ditataque praeda
arcis Ericthoniae; comes huic erat aura secunda
per placidum cursu pelagus; Nereis ab unda
signa dabat passim flexis super alta carinis,
cum seu caelesti fato seu sideris ortu
undique mutatur caeli nitor, omnia uentis,
omnia turbinibus sunt anxia; iam maris unda
sideribus certat consurgere, iamque superne
corripere et soles et sidera cuncta minatur
ac ruere in terras caeli fragor. hic modo laetans
copia nunc miseris circumdatur anxia fatis
immoriturque super fluctus et saxa Capherei,
Euboicas aut per cautes Aegaeaque late
litora, cum Phrygiae passim uaga praeda peremptae
omnis in aequoreo fluitat iam naufraga fluctu.
hic alii resident pariles uirtutis honore
heroes mediisque siti sunt sedibus omnes,
omnes, Roma decus magni quos suspicit orbis.
hic Fabii Deciique, hic est et Horatia uirtus,
hic et fama uetus numquam moritura Camilli,
Curtius et, mediis quem quondam sedibus Vrbis

se quebra com a iminente flecha da inveja. Ia em direção ao alto-mar
a força argiva, buscando a pátria e enriquecida com os despojos
da fortaleza erictônia; dela era companheiro o vento propício
na viagem através do calmo pélago; uma Nereide, nas águas
dava sinais aqui e ali aos curvos navios sobre o alto-mar,
quando, ou por fado celeste ou pelo nascer de um astro,
de todas as partes a cor do céu se altera, tudo pelos ventos
é agitado, tudo pelos turbilhões; já a onda do mar
faz esforço para elevar-se até os astros e já do alto
o estrondo do céu ameaça de ruir os sóis e todos os astros
e de fazê-los cair por terra. Aqui, há pouco alegre,
e, agora aflita, a tropa está cercada por tristes fados
e perece sobre ondas e rochas de Cafareu,
ou pelos rochedos[162] eubóicos e pelo extenso litoral do Egeu,
enquanto, os despojos da destruída Frígia aqui e ali vagando,
já naufragados – tudo ondeia nas ondas[163] do mar.
Aqui residem outros heróis, iguais na honra de sua virtude,
e no meio dessas moradas estão sentados todos,
todos os que Roma, glória do vasto mundo, venera.[164]
Aqui, os Fábios[165] e os Décios;[166] aqui está, também, a virtude dos Horácios;[167]
aqui, também, a antiga fama de Camilo, a qual nunca há de morrer;[168]
também Cúrcio a quem, outrora, no centro da Cidade,[169]

[162] O vocábulo latino correspondente é *cautes*, que, de acordo com Klotz (1926, *apud* Moya, 1982: 229), pertence ao estilo elevado e teria sido utilizado pela primeira vez na *Eneida* (III, 699).

[163] Tentamos manter em nossa tradução a repetição de palavras de mesmo radical (figura de palavra denominada derivação), como ocorre no texto latino, em que se tem *fluitat...fluctu*.

[164] Entre os versos 361-71, é-nos apresentado um catálogo de heróis romanos. Cf. Capítulo III, subitem 3.1.3.

[165] Na *gens* dos Fábios, destacavam-se o combatente Quinto Fábio Vibulano e César Fábio Vibulano, que foi eleito cônsul e morreu na violenta batalha de Cremera (séc. V a.C.) (Iodice, 2002: 86).

[166] Os Décios mais célebres seriam o avô, o pai e o filho chamados P. Décio Mure, que teriam oferecido em sacrifício a própria vida aos Manes, por suas vitórias bélicas (Iodice, 2002: 86).

[167] Os Horácios, quando Roma estava em guerra com Albalonga, enfrentaram os Curiácios (Iodice, 2002: 86).

[168] Fúrio Camilo perseguiu os gauleses que tinham tomado Roma (Iodice, 2002: 86).

deuotum †bellis† consumpsit gurges in unda,
Mucius et prudens ardorem corpore passus,
cui cessit Lydi timefacta potentia regis,
hic Curius clarae socius uirtutis et ille
†Flaminius, deuota dedit qui corpora flammae.
iure igitur talis sedes pietatis honores
. . . . . .
Scipiadasque duces, quorum deuota triumphis
moenia †rapidis† Libycae Carthaginis horrent.
Illi laude sua uigeant: ego Ditis opacos
cogor adire lacus uiduos, a, lumine Phoebi
et uastum Phlegethonta pati, quo, maxime Minos,
conscelerata pia discernis uincula sede.
ergo iam causam mortis, iam dicere uitae
uerberibus saeuae cogunt ab iudice Poenae,
cum mihi tu sis causa mali nec conscius adsis;
sed tolerabilibus curis haec immemor audis
et †tamen ut uadis† dimittes omnia uentis.
digredior numquam rediturus: tu cole fontes
et uiridis nemorum siluas et pascua laetus,
at mea diffusas rapiantur dicta per auras.'
dixit et extrema tristis cum uoce recessit.

[169] *Vrbs*, que aqui traduzimos por Cidade, designa Roma.

devotado †à guerra†, um remoinho fez perecer na água;[170]
também o prudente Múcio, suportando o ardor em seu corpo,
diante de quem cedeu, atemorizado, o poder do rei lídio;[171]
aqui Cúrio, companheiro de notável virtude e aquele[172]
†Flamínio, que deu às chamas o consagrado corpo.[173]
Com justiça, portanto, tais lugares, honra por sua piedade...
. . . . . .
e os comandantes Cipiões, ante cujos †rápidos† triunfos
as consagradas muralhas da líbica Cartago estremecem.[174]
Valham eles por seu mérito: eu, aos lagos sombrios
de Dite, privados, ai!, da luz de Febo, sou impelido a dirigir-me
e a suportar o vasto Flegetonte, onde, ó grandíssimo Minos,[175]
as celeradas prisões separas da pia morada.
Assim, já a causa de minha morte, já de minha vida,
os cruéis Castigos, por ordem do juiz, impelem-me com açoites a dizer,
ainda que me sejas tu a causa do mal e, cônscio, não estejas presente;
mas, com tolerável inquietação, ouves esquecido essas coisas,
†embora quando te fores†, isso tudo mandarás para os ares.
Vou-me embora para nunca mais voltar: tu, alegre, cultua
as nascentes e as árvores verdejantes dos bosques e os pastos,
mas que se dispersem minhas palavras pelos difusos ventos."
Disse e com as últimas palavras, triste, retirou-se.

[170] Cúrcio, de acordo com o mito, armado e com seu cavalo, atirou-se em um abismo que se tinha aberto em Roma para que ele se fechasse (Iodice, 2002: 86).

[171] Múcio Cévola não alcançou êxito no atentado contra a vida do rei etrusco Porsena (dito lídio) e, por isso, pôs fogo em sua própria mão esquerda. Admirado com esse gesto heróico, o rei Porsena restituiu-lhe a liberdade (Iodice, 2002: 86).

[172] Mânio Cúrio Dentato foi um cônsul romano que venceu várias batalhas (Iodice, 2002: 86).

[173] Gaio Flamínio é o famoso general romano que foi derrotado e morto por Aníbal às margens do Trasimeno (Iodice, 2002: 86).

[174] Os Cipiões são P. Cornélio Cipião Africano e P. Cornélio Cipião Emiliano, que, em ocasiões diferentes, venceram Cartago (Iodice, 2002: 86).

[175] Cf. nota 127.

hunc ubi sollicitum dimisit inertia uitae
interius grauiter regementem, nec tulit ultra
sensibus infusum culicis de morte dolorem,
quantumcumque sibi uires tribuere seniles
(quis tamen infestum pugnans deuicerat hostem),
riuum propter aquae uiridi sub fronde latentem
conformare locum capit impiger. hunc et in orbem
destinat ac ferri capulum repetiuit in usum,
gramineam ut uiridi foderet de caespite terram.
iam memor inceptum peragens sibi cura laborem
congestum cumulauit opus, atque aggere multo
telluris tumulus formatum creuit in orbem.
Quem circum lapidem leui de marmore formans
conserit, assiduae curae memor. hic et acanthos
et rosa purpureum crescent pudibunda ruborem
et uiolae omne genus; hic est et Spartica myrtus
atque hyacinthos et hic Cilici crocus editus aruo,
laurus item Phoebi decus ingens, hic rhododaphne
liliaque et roris non auia cura marini
herbaque turis opes priscis imitata Sabina
chrysanthusque hederaeque nitor pallente corymbo
et bocchus Libyae regis memor, hic amarantus

Quando a inércia da vida o deixou, inquieto
e lamentando-se vivamente em seu íntimo, não suportou mais
a dor pela morte do mosquito, que tomou conta de seus sentimentos,
e tanto quanto as forças senis lhe permitiram
(com as quais, todavia, havia vencido lutando o infesto inimigo),
perto de uma corrente d'água oculta sob verdejante folhagem,
pôs-se, ligeiro, a preparar o lugar. Demarca-o
em círculo e tomou para sua tarefa um cabo de ferro,
para cavar a terra graminosa do céspede verdejante.
Já consciente, levando a cabo o trabalho iniciado com cuidado,
amontoou o material acumulado e, em um grande terrapleno,
um túmulo de terra se levantou em formato circular.
Ao redor dele, dando forma, espalha pedras de mármore
polido, consciente de um cuidado constante. Aqui os acantos[176]
e a rosa pudica em seu purpúreo rubor crescerão,
e violetas de todas as qualidades; aqui também está a murta espartana[177]
e os jacintos,[178] aqui também o açafrão produzido no solo da Cilícia,[179]
assim como o loureiro,[180] ingente ornamento de Febo; aqui o oleandro
e os lírios e o cultivo não incomum do alecrim,
e a erva sabina, que para os antigos se assemelhava ao valioso incenso,
e o crisântemo, e o brilho da hera de pálido cacho,
e o boco que lembra o rei da Líbia;[181] aqui o amaranto

[176] Entre os vv. 398-410, o poeta traz um catálogo de plantas que cobrem o túmulo do mosquito.

[177] Cf. nota 83

[178] Jacinto é a flor que se originou do herói de mesmo nome, incrivelmente belo, amado por Apolo. É geralmente considerado filho de Amiclas e Diomedes, mas a ele também se atribuem outras genealogias. Certo dia, Jacinto e Apolo se entretinham lançando o disco e, por acidente, o instrumento acertou sua cabeça, matando-o imediatamente. Então Apolo, para eternizar o nome do rapaz, transformou o sangue que brotava de sua cabeça em uma nova flor, o jacinto, cujas pétalas são marcadas por sinais que tanto representam o lamento do deus (AI), como a inicial do nome do jovem morto (ϒ). De acordo com outras versões desse mito, o responsável pela tragédia de Jacinto seria um rival mal-afortunado de Apolo no amor pelo jovem, que teria, então, desviado propositalmente o disco para vingar-se de ambos (esse rival é identificado tanto a Zéfiro quanto a Bóreas) (Grimal, 2007: 36, 265-66).

[179] O açafrão da Cilícia (*Cilici crocus*) também é mencionado em Lucrécio, II, 416 (Sandys, 1943: 85).

[180] De acordo com Hasegawa (2004: 43), o loureiro (*laurus*) é uma planta representativa do elevado gênero épico.

bumastusque uirens et semper florida tinus;
non illinc narcissus abest, cui gloria formae
igne Cupidineo proprios exarsit in artus;
et, quoscumque nouant uernantia tempora flores,
his tumulus super inseritur. tum fronte locatur
elogium, tacita firmat quod littera uoce:
PARVE CVLEX PECVDVM CVSTOS TIBI TALE MERENTI
FVNERIS OFFICIVM VITAE PRO MVNERE REDDIT.

[181] O *bocchus* lembraria o rei de mesmo nome, Boco, da Mauritânia, que traiu o genro Jugurta, rei da Numídia, na guerra contra Roma, no séc. II a.C. (Iodice, 2002: 87).

e a uva bumasta[182] e o laurotino[183] sempre florido;
deste lado não falta o narciso, a quem a beleza da forma,
fez arder, com o fogo de Cupido, os próprios membros;[184]
e com quantas sejam as flores quanto a primavera renova, 410
com todas essas é recoberto o túmulo. Então, na frente, está posto
o epitáfio, que a letra firma com tácita voz:
PEQUENO MOSQUITO, O GUARDIÃO DO REBANHO A TI, MERECEDOR,
ESTA HONRA FÚNEBRE OFERECE EM RETRIBUIÇÃO À DÁDIVA DA VIDA.

[182] Cf. *Geórg.* II, 102.

[183] O *tinus*, que traduzimos aqui por "laurotino", é um pequeno arbusto (*Viburnum tinus*) cultivado como ornamental (definição do dicionário *Caldas Aulete*).

[184] O *narcissus* é a flor em que se metamorfoseou o jovem Narciso, filho do deus-rio Cefisos e da ninfa Leiriope. De acordo com uma das versões do mito, pois que a ninfa Eco se apaixonou por ele e foi repelida, Afrodite puniu-o pela crueldade, fazendo com que se apaixonasse pela própria imagem, refletida em uma fonte. Devido a isso, o herói definhou até a morte e metamorfoseou-se na flor que tem seu nome (Harvey, 1998: 353).

CAPÍTULO III

3.1. O *Culex* e a tríade de Virgílio[185]

Após a apresentação do texto latino e de sua tradução anotada, passamos a este terceiro capítulo, no qual propomos algumas leituras e análises – baseadas nos desdobramentos mais recentes da teoria intertextual nos Estudos Clássicos – do *Culex*, cotejando-o com as obras canônicas de Virgílio. Antes, contudo, vale apresentarmos um breve apanhado de considerações diversas sobre nosso material de análise e dos conceitos de intertextualidade em que nos apoiamos para essa tarefa.

Na área dos Estudos Clássicos, têm-se multiplicado trabalhos que, de alguma forma, tratam da teoria intertextual. Desde que Pasquali publicou o artigo "Arte allusiva", em 1968, diversos estudiosos passaram a discutir intertextualidade, tanto de forma teórica, explorando suas várias facetas, quanto de forma analítica, tecendo leituras profícuas entre obras. Wills é um dos estudiosos que contribui para os estudos nesse campo: em seu livro *Repetition in Latin poetry: figures of allusion*, de 1996, ele afirma que "o estudo da alusão geralmente significa o processo de avaliar e analisar as consequências de uma referência, isto é, como nós interpretamos o diálogo estabelecido entre dois textos"[186] (pp. 15-16). Nesse mesmo sentido, no livro *Efeitos intertextuais na* Eneida *de Virgílio*, Vasconcellos (2001: 33) afirma compreender a intertextualidade como "a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) *produzindo significação*" (grifos do autor).

Para identificar a presença de um ou mais textos em outro, então, conforme assinala Prata (2002: 41), "deve-se tentar primeiro encontrar um marcador que faça referência direta a um outro texto, como símiles, passagens idênticas, etc., para depois procurar marcações menos explícitas".

[185] O levantamento de trechos para análise foi feito sobretudo com base nos estudos de S. E. Jackson (1911); G. Most (1987); N. Holzberg (2005).

[186] *The study of allusion usually means the processo f evaluating the consequences of a reference, that is to say, how we interpret the dialogue established between two texts*.

Assim, a partir de semelhanças temáticas e referentes aos gêneros poéticos presentes e aludidos no *Culex*, identificamos alguma relação entre o poema e as três obras canônicas de Virgílio, o que será explorado nos subitens a seguir. É importante observar, ainda, que além das consonâncias entre o *Culex* e as obras virgilianas, pode-se estabelecer relações entre esse poema e obras de outros autores, como Catulo, Lucrécio e Ovídio, conforme mencionam muitos estudiosos.[187] Por questões de recorte temático, essas relações não serão exploradas em nosso trabalho, o que não significa que as desconsideramos.

A relação entre o *Culex* e as *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, contudo, tem sido a mais comentada e estudada pelos latinistas.[188] G. Most (1987), na esteira de Plésent (1910), tece uma leitura interessante do poema, propondo que nele são feitas alusões a toda obra canônica de Virgílio, de forma ordenada.[189] Essas alusões seriam marcadas temporalmente pelas écfrases do amanhecer, da chegada do meio-dia e do anoitecer. Assim, na primeira parte da narrativa, em que é manhã, o texto dialogaria mais estritamente com as *Bucólicas*; na segunda parte, em que é tarde, haveria um diálogo com as *Geórgicas*; e, na terceira parte, em que é noite, o diálogo se daria com a *Eneida*.

Entretanto, observamos que as semelhanças com a obra canônica de Virgílio parecem não se dar de forma estanque no *Culex*. Dessa forma, na parte da narrativa em que é manhã, e em que a relação intertextual com as *Bucólicas* é mais evidente, observamos também possíveis alusões a passagens das *Geórgicas*[190] e da *Eneida*.[191] Na parte da narrativa em que é noite, a relação que se pode estabelecer com a *Eneida* é mais evidente, mas há também semelhanças com as *Bucólicas*[192] e *Geórgicas*.[193] Já na parte da narrativa em que é tarde, entendemos que há

[187] Cf. Fraenkel (1952); Della Corte (1974/74); Most (1987), por exemplo.

[188] Cf., dentre muitos outros, Plésant (1910); E. Jackson (1911); Fraenkel (1952); Soler (1972); Della Corte (1974/74); Most (1987); Daujotas *et al*. (2011).

[189] Ver também C. Plésent (1910: 110). Vale destacar que tanto Most quanto Plésent apontam que o *Culex* retoma a obra de Virgílio tendo como premissa que o *Culex* é uma obra posterior e não escrita por Virgílio, como comentamos no Capítulo I, item 1.2. Embora para nós, como já discutido, não importe determinar a cronologia e a autoria do *Culex*, em nossa análise observaremos, sobretudo, a presença das obras virgilianas no texto da *Appendix*, o que também já foi exposto no item 1.2.1.1.

[190] Cf., por exemplo, *Culex*, 55 e *Geórg.* II, 458 ss.

[191] Cf., por exemplo, *Culex*, 75 e *En.* VIII, 33.

[192] Cf., por exemplo, *Culex*, 390 e *Buc.* VIII, 88.

[193] Cf., por exemplo, *Culex*, 390 e *Geórg.* III, 13.

possíveis alusões às três obras de Virgílio, de forma simultânea e intrincada.[194] Entendemos, assim, que não é possível delimitar com rigidez a que obra em especial o *Culex* alude em determinado episódio. Ao contrário, o poema consiste em uma trama complexa, de que recorrentemente emergem versos, contextos e temas presentes em toda obra virgiliana. Sem nos demorarmos mais, passemos a nossas leituras e análises.

3.1.1. O *Culex* e as *Bucólicas*

Antes de apresentarmos e discutirmos algumas semelhanças (e eventualmente também diferenças) marcadas entre o *Culex* e as *Bucólicas*, vale ressaltar que as relações entre essas duas obras são bem pouco comentadas pelos estudiosos a que tivemos acesso. Geralmente, nos estudos em que de alguma forma se coteja *Culex* e *Bucólicas*, as semelhanças entre os textos são apenas mencionadas e suas análises não são desenvolvidas. Os estudiosos[195] limitam-se a citar alguns versos marcadamente semelhantes de um e outro poema, sem, contudo, propor leituras interpretativas ou análises acerca dessas semelhanças. Como veremos, contudo, as semelhanças do *Culex* com as *Geórgicas* e com a *Eneida*, talvez por serem mais evidentes e mais abundantes, são mais exploradas e comentadas. Neste subitem de nosso estudo, então, discutiremos algumas das semelhanças entre o *Culex* e as *Bucólicas* de Virgílio, primeiro de forma mais geral e ampla e, depois, analisaremos mais detidamente um caso específico: o do prólogo do *Culex*, que cotejemos com o prólogo da *Bucólica* VI.

A partir da leitura do *Culex* e das *Bucólicas*, podemos propor que há certa semelhança entre os dois textos. O *Culex* parece estabelecer um diálogo com essa obra de Virgílio como um todo, ou seja, possivelmente retoma passagens dos vários livros que a compõem, e não de um ou dois em específico. O diálogo entre esses textos pode ser construído pelo leitor que tenha em

[194] Cf. subitem 3.1.2.

[195] Cf. E. S. Jackson (1911), G. Most (1987), N. Holzberg (2005), por exemplo. Esses dois últimos estudiosos, como veremos, desenvolvem (ainda que brevemente) um pouco mais a leitura acerca das semelhanças e diferenças entre o *Culex* e as *Bucólicas*.

mente as *Bucólicas*, a partir da leitura de alguns versos ou mesmo trechos do poema da *Appendix*. Em uma primeira leitura, talvez a semelhança mais evidente entre o *Culex* e as *Bucólicas* virgilianas se dê pela presença marcada de elementos representativos do gênero pastoril em uma e outra obra. Mais especificamente, essa semelhança pode ser proposta a partir da leitura da primeira *Bucólica* de Virgílio e de alguns versos iniciais do enredo do *Culex* (45-57, 98-100, 104-108, 146-162), de *ethos* marcadamente bucólico.

A esse respeito, G. Most (1987: 205) afirma que entre os versos 42 e 97 do *Culex* identifica-se o mundo da poesia pastoril: os personagens, o cenário e as ações são típicos do gênero bucólico. O estudioso destaca, ainda, a semelhança entre a linguagem utilizada nesse trecho do poema e a linguagem da primeira *Bucólica* de Virgílio. Most (*ibid.*), contudo, ao comparar os versos 51-55 do *Culex* e 75-78 da *Bucólica* I (em que há uma semelhança lexical evidente) propõe que a relação entre as passagens não é "de dependência direta" (*of direct dependence*). Para ele, ambos os textos apenas compartilham elementos convencionais do gênero. N. Holzberg (2005: 38) é outro estudioso que propõe haver certa semelhança entre os versos 42 e 97 do *Culex* e a primeira *Bucólica* virgiliana, baseado na constatação de que em ambos se pode identificar vários *topoi* do gênero.[196]

Vale comparar, então, alguns versos desses dois textos. No trecho do *Culex* (vv. 45-55), o poeta descreve a rotina das cabrinhas do pastor, que são levadas por ele para uma pastagem abundante (*ad pabula laeta*, v. 45). Já na *Bucólica* I (vv. 74-78), observamos Melibeu, o pastor que perdera suas terras (para que fossem entregues a veteranos de guerra), lamentando-se com Títiro, pastor-poeta que manteve sua propriedade, por não poder mais desempenhar suas tarefas no campo:

propulit e stabulis ad pabula laeta ***capella***
pastor et excelsi montis iuga summa petiuit,
lurida qua patulos uelabant gramina colles.
iam siluis ***dumis****que uagae, iam uallibus abdunt*
corpora, iamque omni celeres e parte uagantes
tondebant tenero ***uiridantia*** *gramina morsu.*
Scrupea desertas haerebant ad caua ***rupes****,*
pendula proiectis carpuntur *et arbuta ramis,*
densaque uirgultis auide labrusca petuntur.

Ite meae, felix quondam pecus, ite ***capellae***:
non ego uos posthac ***uiridi proiectus*** *in antro*
dumosa pendere *procul de* ***rupe*** *uidebo;*
carmina nulla canam; non me pascente, ***capellae,***
florentem cytisum et ***salices carpetis*** *amaras.*
(*Buc.* I, 74-78)

[196] N. Holzberg (2005) faz uma leitura mais detalhada do *Culex* e de alguns trechos das *Bucólicas*. Contudo, devido a nosso parco conhecimento da língua alemã, não nos foi possível acessar suas análises. Utilizamos, desse estudo, somente as tabelas que trazem versos de passagens semelhantes dos referidos textos.

Haec suspensa rapit ***carpente*** *cacumina morsu*
uel ***salicis*** *lentae uel quae noua nascitur alnus,*
(*Culex*, 45-55)

impeliu **as cabrinhas** para fora dos estábulos, até a abundante [pastagem
o pastor e se dirigiu ao cimo de um elevado monte,
onde pálida relva cobria vastas colinas.
Já livres entre silvados e **sarças**, já nos vales escondem
seus corpos e já, de toda parte perambulando ligeiras,
tosavam com delicadas mordidas a grama verdejante.
Elas a solitárias **rochas** se prendiam junto a desvãos pedregosos
e os medronhos **pendidos** de ramos **estendidos** são **arrancados**,
e labruscas, cobertas de rebentos, são avidamente procuradas.
Esta, pendurada, **arranca** com mordida voraz os brotos
ou do **salgueiro** flexível, ou do álamo que nasceu há pouco,

Ide, gado feliz outrora, ide, **cabritas**:
depois não vos verei, **deitado** em verde gruta,
longe, **pendidas** sobre um **rochedo** entre **sarças**;
eu não cantarei mais, nem guiando-vos, cabritas,
comereis o codesso e os **salgueiros** amargos.[197]

Note-se que, de fato, alguns dos importantes elementos do universo bucólico estão presentes nos dois excertos dos respectivos poemas: as cabrinhas (*capellae*), as sarças (*dumus*/*dumosus*), (as rochas/rochedos (*rupes*), o salgueiro (*salix*) e mesmo o pastor, cujas ações são narradas em terceira pessoa no *Culex* (*pastor*, v. 46) e em primeira pessoa – como parece ser mais usual no gênero – na *Bucólica* I (*ego*, v. 75). Para descrever algumas das ações que ocorrem nesse ambiente, observamos, em ambos os textos, os mesmos verbos (ou formas verbais), como: pender (*pendere*), arrancar/comer (*carpere*), estender/deitar (*proiectus*). Contudo, a cena bucólica descrita no *Culex* – repleta de lugares comuns do gênero – é mais desenvolvida que a da *Bucólica* I. Notamos, então, uma "expansão" (ou "ampliação") textual do *Culex* em relação ao poema virgiliano. Ou seja, no *Culex* se descreve mais demoradamente e com mais detalhes um episódio que, na *Bucólica* I, é narrado de forma mais sucinta. Como veremos adiante, a utilização desse mecanismo pode ser notada em alguns outros trechos do *Culex*, em que parece haver uma ampliação textual a partir de alguns passos de Virgílio.

Em estudo à *Eneida*, Vasconcellos (2001: 93 ss.) propõe que a "condensação"[198] é uma das formas de citação que ocorre no famoso poema épico de Virgílio. O estudioso exemplifica, então, como o poeta trabalha esse mecanismo em algumas trechos da *Eneida*, nos quais o leitor "atento"[199] é capaz de reconhecer passos de Homero, e como em um único verso da *Eneida* pode-se perceber a presença de, por exemplo, dois versos homéricos. Na esteira de Vasconcellos

[197] A tradução de todos os trechos das *Bucólicas* reproduzidos nesta dissertação é de Raimundo Carvalho (2005).

[198] De acordo com o autor, o termo "condensação" fora sugerido por Farrell (1991).

[199] A expressão é utilizada por Vasconcellos (2001: 96).

(*ibid*.), então, consideramos que a "expansão" – mecanismo que vai no sentido contrário à condensação – também é um marcador alusivo[200] que evidencia a relação entre textos.

É curioso notar, ainda, a diferença no tom das duas passagens. Ao passo que no *Culex* tem-se a descrição de um ambiente bucólico tranquilo e feliz (ao menos em princípio),[201] onde tudo corre bem, na *Bucólica*, desde o primeiro passo, desenvolve-se o lamento de Melibeu, que se despede de seus animais e de sua rotina como pastor. Ele não verá novamente os animais pastando, não repousará mais em gruta alguma, não entoará a música bucólica, não conduzirá mais as cabrinhas. Ademais, pode-se notar uma contraposição entre os ambientes descritos nas duas obras em questão. Nesse sentido, G. Daujotas *et al.* (2011: 7) afirmam, na esteira de Bonjour (1978), que: "o clima de ambas as cenas se contrapõe, dado que a marcha dos animais de Melibeu se dá em um ambiente inseguro e a dos animais de nosso pastor sem nome, em meio à segurança e à abundância."[202]

Outra diferença contrastiva que pode ser notada entre os dois poemas é a construção do personagem do pastor. Na verdade, o pastor do *Culex* parece distanciar-se, em certa medida, da maioria dos outros pastores que figuram em textos bucólicos. Como bem notam G. Daujotas *et al.* (*ibid.*: 6-7), o pastor (que sequer recebe um nome no poema) tem muito pouco destaque no(s) episódio(s) de *ethos* bucólico do *Culex*: "[o pastor] se limita [...] a mover-se um pouco e dormir."[203] Além disso, nenhuma das passagens de caráter bucólico do poema é narrada sob forma de canto do pastor, como é comum em poemas que obedecem a esse gênero.[204] Ao invés disso, todos os episódios do *Culex* em que se seguem as convenções do gênero em questão são narrados na terceira pessoa, e o pastor sempre aparece muito rapidamente:[205] ele tira as cabrinhas

---

[200] Os marcadores alusivos podem ser entendidos como estratégias de alusão. Sobre o uso desses recursos como marcadores alusivos, cf. Prata (2002: 36-39), em que se discutem os trabalhos de Vasconcellos (2001), Hinds (1998) e Wills (1996). Geralmente, o tema, o gênero poético e o contexto semelhante que os textos compartilham é que primeiro levam o leitor a estabelecer relações intertextuais. Os marcadores alusivos, por sua vez, corroboram essas relações e nos apontam para outras semelhanças e diferenças mais sutis e intrincadas nos próprios textos.

[201] Lembramos que, nos próximos versos do poema (163 ss.), a chegada da serpente quebrará a tranquilidade e introduzirá certo *ethos* épico à narrativa.

[202] *[...] el clima de ambas escenas se contrapone, dado que la marcha de los animales de Melibeo se da en un ambiente inseguro y la de los animales de nuestro pastor sin nombre, en medio de la seguridad y la abundancia.*

[203] *se limita [...] a moverse un poco y dormir.*

[204] Cf. todos os livros das *Bucólicas* de Virgílio.

[205] Até o v. 162. Depois, devido ao aparecimento da serpente, o pastor ganha um pouco mais de destaque ao travar com ela uma batalha. Mas essa parte do poema já não pode mais ser considerada bucólica (cf. subitem 3.1.2 a seguir).

dos estábulos (vv. 45-46), desempenha suas tarefas e entoa o canto bucólico (vv.98-100), conduz as cabrinhas para a sombra quando o sol está a pino (v. 109) e dorme sob a sombra (vv. 157-162) (*ibid*.: 6).

Como já vimos, há certo distanciamento entre o pastor do *Culex* e Melibeu, que, na *Bucólica* I, aparece consternado por ter de deixar os campos. Pode-se propor, contudo, que o pastor descrito no *Culex* se identifica, de certa forma, com Títiro. Este, na *Bucólica* I, aparece feliz e despreocupado, uma vez que manteve suas terras, e, na *Bucólica* VI, compõe um canto agreste. Essa aproximação entre os dois personagens pode ser proposta também tendo em vista algumas semelhanças linguísticas em versos dos dois poemas, nos quais aparecem esses personagens.

Nesse sentido, G. Daujotas *et al.* (*ibid.*) também apontam que alguns versos do *Culex* "aludem às palavras de Títiro". Assim, quando se descreve no *Culex* a ação de cantar do pastor, tem-se no v. 100: *compacta solitum* ***modulatur harundine carmen*** ("modula a canção habitual com sua flauta compacta"), ao passo que na sexta *Bucólica* (v. 8), Títiro diz: *agrestem tenui* ***meditabor harudine musam*** ("farei na tênue flauta uma toada agreste"). Deve-se destacar que o instrumento utilizado pelos pastores é nomeado da mesma forma, com o substantivo *harundo* (poderia se usar *auena*, *calamus, sýrinx*... todos instrumentos típicos e representativos da poesia pastoril), a palavra está declinada no mesmo caso (ablativo) e ocupa a mesma posição de verso nos dois poemas. Além disso, *modulatur* e *meditabor*, ou seja, a ação executada com a flauta, têm forma parecida (repetem-se quase as mesmas consoantes: MoDulaToR e MeDiTaBoR)[206] e também ocorrem na mesma posição de verso nos dois textos. Deve-se destacar, ainda, que *carmen* e *musam*, ambos dissílabos, têm o mesmo sentido nos passos em que aparecem – são o produto do canto do pastor –, e ocupam a mesma posição de verso. Temos nesse verso, então, como estratégias alusivas, a marca morfológica e a marca posicional, que permitem ao leitor estabelecer alguma relação entre os dois textos em apreço.

A partir da leitura do *Culex*, também chama a atenção a descrição do pastor que, como Títiro, repousa sob a sombra, e dorme sobre a relva:

[206] Notamos que, nas últimas sílabas dessas palavras, apesar de não haver repetição de consoantes, T e B têm realização fonética próxima em relação ao ponto de articulação: o T é uma dental e o B é uma bilabial.

Pastor, ut ad fontem densa requieuit ***in umbra****,*
mitem concepit proiectus membra soporem,
anxius insidiis nullis, sed ***lentus in*** *herbis*
(*Culex*, 157-59)

Nos patriam fugimus; tu Tityre ***lentus in umbra***
(*Buc.* I, 4)

O pastor, quando junto de uma nascente repousou, **em** vasta **sombra**,
com o corpo estendido acolheu um sopor suave,
não preocupado com emboscada alguma; mas, **tranquilo** sobre a relva,

Nós fugimos, e tu, **tranquilo à sombra**, Títiro

Nesses versos, como se pode notar, é bastante semelhante a maneira como se descreve o estado dos pastores (*lentus*), e o local onde repousam.[207] A expressão *lentus in umbra*, que aparece na *Bucólica* I, é desmembrada nos versos do *Culex*, em que se tem *requieuit* ***in umbra*** e ***lentus in*** *herbis* e exatamente na mesma forma e nas mesmas posições de verso nos dois poemas. Novamente, então, observamos como estratégias alusivas as marcas morfológica e posicional. Além disso, novamente notamos que no *Culex* há uma espécie de desdobramento (ou "expansão") do verso da *Bucólica*, que descreve de forma mais sintética o estado do pastor.[208]

A partir da leitura desses versos do *Culex* (e também dos anteriores, mencionados há pouco), podemos propor que a figura do pastor se constrói tanto por meio de um afastamento da figura de Melibeu – o que é evidenciado, no texto, por certo distanciamento formal, referente à linguagem (cf. *Culex*, 45-55 e *Buc.* I, 74-78), quanto por uma aproximação mais evidente da figura de Títiro. Essa aproximação também se dá linguisticamente, e de forma marcada, nos dois trechos que apresentamos acima (*Culex*, 100 e *Buc.*VI, 8; *Culex*, 157-59 e *Buc.* I, 4).

Observamos, então, que no *Culex* o gênero bucólico se manifesta em seu sentido mais estrito, o que pode ser justificado 1) pela identificação do pastor com Títiro,[209] 2) e, de forma mais ampla, pela presença de episódios de *ethos* bucólico e de elementos típicos desse tipo de poesia. Ou seja, nesses episódios de *ethos* bucólico do *Culex* (até o verso 162, aproximadamente) tudo corre bem, e não há qualquer perturbação no ambiente ou qualquer questão que afete o

[207] Lembramos que que a imagem do pastor repousando sob sombra (que pode ser considerada um *topos* da poesia pastoril) aparece também no verso que abre a primeira *Bucólica*: *Tityre, tu patulae recubans sub tegimine fagi* ("Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faia").

[208] Vale notar que Vasconcellos (cf. Prata, 2002: 37-38) considera a fusão de versos – o contrário do que ocorre aqui – como estratégia alusiva alusiva.

[209] Entendemos que se houvesse uma aproximação entre a figura do pastor e a figura de Melibeu (como ocorre em outro poema da *Appendix Vergiliana*, intitulado *Dirae*), provavelmente o tom e o contexto da cena bucólica estariam, de certo modo, às avessas (discutimos, em certa medida, a inversão do gênero bucólico nas *Dirae* em nossa monografia, intitulada *As Dirae* da *Appendix Vergiliana*: Estudo, tradução e notas). Haja vista que, na *Bucólica* I, Melibeu lamenta-se e já não compartilha com Títiro a tranquilidade, os ócios e os prazeres que a vida no campo proporciona.

pastor. Essa retomada do gênero bucólico em sua forma mais convencional, ou, melhor dizendo, mais estereotipada, parece servir, afinal, à paródia. Vale ressaltar que, conforme Ross Jr. (1975: 236), "a paródia literária geralmente só existe quando um gênero ou forma tornou-se estéril ou que já se exauriu."[210] O autor (*ibid.*) ainda lembra que em Roma as formas e gêneros literários foram importados "prontos", o que possibilitou que a paródia aparecesse, às vezes, na mesma época em que determinado gênero (ou forma) era trabalhado "com seriedade".

Interessados no caráter paródico do *Culex*, G. Daujotas *et al.* (2011: 6) propõem que o poema apresenta certa comicidade que provém da combinação lúdica das imposições genéricas. Podemos dizer que há até mesmo alguma transgressão do gênero, que acaba por tornar o poema risível. Nesse sentido, é curioso que o entorno bucólico do *Culex* não seja descrito por meio do canto do pastor (como ocorre nas *Bucólicas*), a quem não se dá voz. Esse pastor, aliás, não é dotado de uma importante característica do típico pastor-poeta que aparece em composições de gênero bucólico: ele não é hábil no canto e nos instrumentos. Veja-se os versos 99-100 do *Culex*, nos quais se descreve que o pastor modulava uma mesma canção, ou uma canção que era acostumado a modular (*solitum carmen*), sem, contudo, fazê-lo a contento:

> *pastor agit curas et dum* ***non arte canora***
> *compacta solitum modulatur harundine carmen,*
> [...]
>
> o pastor faz seus trabalhos ao sol e enquanto **sem arte canora**
> modula a canção habitual com sua flauta compacta,
> [...]

Vale ainda mencionar que, de acordo com Hasegawa (2004: 48-49), uma das principais características dos poetas-pastores que aparecem em poemas de gênero bucólico é justamente o fato de que são antes identificados como músicos do que como pastores. Se essa era uma convenção do gênero, descrever o personagem do *Culex* como um pastor "sem arte canora" realmente o torna risível. Além disso, no *Culex*, não cabe ao pastor narrar o que se passa no

[210] *[...] literary parody existis usually only when a genre or form has become sterile or exhausted.*

ambiente bucólico, que é descrito sempre em terceira pessoa, como já comentamos. A esse respeito, G. Daujotas *et al*. (*ibid*.) comentam brevemente que a quase mudez desse pastor pode ser entendida como um traço paródico, que brinca com o grau de artificialidade alcançado pelo gênero. Assim, pode-se dizer que o poeta-pastor, personagem fundamental em poemas bucólicos, aparece no *Culex* como apenas mais um elemento que compõe o cenário agreste (como as cabrinhas, as pedras, as fontes, os campos etc.). Esse pastor não cumpre a função que dele se esperaria: compor e executar o carme bucólico; ao invés disso, é apenas mais uma peça que compõe a paisagem.

Ao que nos parece, as semelhanças e contrastes, bem como as possíveis relações e efeitos de sentido que apresentamos e discutimos até o momento podem ser mais bem exploradas em um trabalho futuro. Neste momento, contudo, é nosso objetivo dar maior ênfase à análise entre o prólogo do *Culex* e o prólogo da *Bucólica* VI de Virgílio, da qual podem emergir efeitos de sentido interessantes, que ecoarão em nossa leitura do poema.

Prólogo do *Culex* e o prólogo da *Bucólica* VI

Como mencionamos no Capítulo I (subitem 1.2.3), o enredo do *Culex* é antecedido por um longo prólogo, que pode ser dividido em proêmio, invocação a Apolo, às Náiades e à Pales, endereçamento ao jovem Otávio e uma *recusatio*. Supomos que esse prólogo da obra pode remeter o leitor, sobretudo, à sexta *Bucólica* de Virgílio e, de modo especial, ao prólogo desse poema.[211] Intentamos, então, expor alguns mecanismos utilizados na retomada de um texto em outro, bem como propor alguns dos possíveis efeitos de sentido que podem emergir dessa leitura comparativa.

Antes ainda de nos atermos a pontos mais específicos dos dois prólogos em questão, vale mencionar, em linhas mais gerais, o que há de marcadamente comum entre eles: 1) em ambos os poemas se faz uma dedicatória a uma figura ilustre; 2) nos dois poemas há uma *recusatio*; 3) há,

[211] E. Jackson (1911) e Holzberg (2005) mencionam a relação entre o prólogo do *Culex* e o prólogo da sexta *Bucólica* de Virgílio.

em ambos, a contraposição dos gêneros épico e bucólico e a caracterização explícita sobre o tipo de poesia que será desenvolvida. Vejamos em mais detalhes, então, as relações que podem ser estabelecer a partir da leitura desses dois textos.

Iniciamos pelas dedicatórias a figuras ilustres feitas nos prólogos em questão. No caso do *Culex*, o homenageado é Otávio,[212] invocado pelos vocativos *Octaui* (v. 1), *Octaui uenerande* (v. 25) e *sancte puer* (vv. 26 e 37). É curioso notar que esses vocativos parecem obedecer a uma aparente gradação feita no sentido humano → sagrado. Primeiro, interpelado simplesmente por seu nome (v. 1), o homenageado é ainda é uma figura humana do sexo masculino, que logo se torna venerável (v. 25) e que, por fim, é santificado (vv. 26 e 37).[213] Na *Bucólica* VI, contudo, não observamos essa gradação: o poeta oferece sua obra a Varo, dirigindo-se a ele pelo vocativo *Vare* (vv. 7, 10). Pode-se notar, então, a forma e a frequência com que os poetas interpelam seus homenageados diverge nos dois prólogos: no *Culex* essa interpelação ocorre mais vezes e é exageradamente solene, pois a Otávio são atribuídos os epítetos de "venerado" e de "sagrado", ao passo que no poema de Virgílio o homenageado é interpelado duas vezes e apenas por seu nome.

Observamos também que no prólogo da *Bucólica* VI há somente uma ocorrência do pronome *tibi* (v. 6), utilizado para fazer referência ao homenageado (Varo).[214] Já no prólogo do *Culex*, há uma profusão de ocorrências do mesmo pronome (vv. 8, 10, 26, 37 [duas vezes], 39 [duas vezes]). Essa repetição parece criar certo tom bajulatório, uma vez que tal pronome é utilizado na construção de frases em que o poeta insistentemente deseja a seu homenageado uma boa sorte, no sentido de que tudo de melhor lhe aconteça (especialmente entre os vv. 37-41).

Acerca dessa repetição expressiva, vale reportar a Wills (1996: 353 ss.), que discute o paralelismo como um tipo de recurso (marcador) alusivo, e dá especial destaque à anáfora, definida por ele como "a repetição de uma palavra no início de unidades sucessivas".[215] Ao discutir esse tipo de repetição, o autor (*ibid.*: 361-62) nos fornece uma informação interessante: ele afirma que litanias e sequências paralelas são características da linguagem ritual. O autor

[212] Sobre a identidade do Otávio, destinatário do poema, ver subitem 1.2.3 e nota 2 da tradução.

[213] Voltaremos a isso nas próximas páginas.

[214] No poema II, 5 de Tibulo, endereçado a Messalio, que recebera as honras do sacerdócio, o tom solene parede ser determinado pelas repetições de tu/tibi/te.

[215] *The repetition of a word at the beginning of successive units*. De acordo com o autor (*ibid.*), tal repetição também seria chamada de *epanaphora*, *iteration*, *repetitio* etc.

comenta que, nos hinos, essas sequências paralelas são comumente compostas pela repetição do pronome *tu* (ou *uos*), que pode ocorrer nos casos nominativo, acusativo ou dativo (vv. 37-39 do *Culex*), ou de forma misturada (vv. 24-26 do poema).

No *Culex* (v. 20), temos um exemplo dessa construção na evocação à deusa romana Pales, protetora dos pastores e rebanhos: ***et tu**, **sancta** Pales, ad quam* [...].[216] Curioso é que, alguns versos abaixo, a mesma fórmula é retomanda para introduzir uma evocação a Otávio, que também recebe o epíteto "sagrado": ***et tu**, cui meritis oritur fiducia chartis, / Octaui uenerande, meis adlabere coeptis, / **sancte** puer, tibi namque canit non pagina bellum* (*Culex*, 24-26). Ao que parece, essa repetição da fórmula *et tu* no prólogo do poema, primeiro utilizada para evocar uma divindade e depois para evocar Otávio, reforça ainda mais o caráter sagrado que se pretende atribuir ao homenageado (que, afinal, já é explicitamente chamado de *sancte puer*). Notamos, ainda, que o paralelismo é mais evidente entre os vv. 37-39 do *Culex*, em que se tem uma ocorrência de *hoc tibi* e três repetições da fórmula *et tibi*, em referência a Otávio.[217]

Até o momento, então, percebemos que a dedicatória feita no *Culex* distancia-se, em certa medida, da dedicatória da *Bucólica* VI, uma vez que no poema da *Appendix* há uma expansão – ou mesmo um exagero – nos recursos utilizados para se arquitetar uma dedicatória (por ex., o vocativo e os pronomes na segunda pessoa do singular, que estão presentes nos dois textos em questão). Dessa forma, pode-se dizer que um dos efeitos de sentido que emergem é a deificação do jovem Otávio (destinatário do poema), construída ao longo do prólogo não apenas pelo uso do epíteto *sancte*, mas também pela repetição de fórmulas que geralmente são utilizadas em hinos, e por uma aproximação à Pales, que evocada da mesma forma que Otávio.

Outro efeito de sentido notável é o já mencionado tom bajulatório no endereçamento do poema. Pode-se entender que as várias repetições do pronome *tibi*, por exemplo, talvez indiquem que no texto o caráter de dedicatória é extrapolado, tendo em vista justamente a criação desse efeito bajulatório que, deve-se ressaltar, não parece sem propósito. Esse se constitui como um recurso retórico importante, uma vez que o poeta expressa seu desejo de alcançar a atenção do homenageado para seus escritos (cf. *Culex*, 24-26). Observemos os versos mencionados:

---

[216] Cf. também Lucr. I, 6-8 e *Geórg.* III, 1-2.

[217] Wills (1996: 83) também chama atenção para a repetição de pronomes na segunda pessoa quando há o endereçamento a uma divindade, sobretudo feminina. Veja-se o caso que mencionamos do v. 20 do *Culex* que, embora não apresente repetição, contém a fórmula *et tu* na invocação da deusa Pales: *et tu, sancta Pales* [...].

*posterius grauiore sono **tibi** musa loquetur*
nostra, dabunt cum securos mihi tempora fructus
*ut **tibi** digna tuo poliantur carmina sensu.*
(*Culex*, 8-10)

depois, em tom mais grave, nossa musa **a ti** cantará
quando a mim as circunstâncias derem frutos seguros,
para que **a ti** sejam polidos versos dignos de teu gosto.

***et tu**, cui meritis oritur fiducia chartis,*
Octaui uenerande, meis adlabere coeptis,
*sancte puer, **tibi** namque canit non pagina bellum*
(*Culex*, 24-26)

E tu, para quem nasce a confiança com meritosos escritos,
Venerado Otávio, aposta em meus projetos,
ó sagrado jovem; **a ti**, porém, esta página não canta a guerra

***Hoc tibi**, sancte puer; memorabilis **et tibi** certet*
gloria perpetuum lucens mansura per aeuum,
***et tibi** sede pia maneat locus, **et tibi** sospes*
debita felices memoretur uita per annos,
grata bonis lucens. [...]
(*Culex*, 37-41)

Isso para ti, ó sagrado jovem; **e para ti** lute a memorável fama
permanecendo resplandecente e duradoura para todo o sempre;
e para ti permaneça um lugar na honrosa sede; **e te** rememore
uma vida incólume, destinada a felizes anos,
resplandecendo agraciada de bens. [...]

*Nunc ego (namque super **tibi** erunt, qui dicere laudes*
(*Buc.* VI, 6)

Agora, (pois terás quem queira celebrar os teus louvores,

Como se pode perceber, entremeada à dedicatória do poema, há um pedido: *meis adlabere coeptis* (v. 25). Mais do que homenagear Otávio, o poeta do *Culex* parece estar buscando nele algum tipo apoio ou contribuição, e esse é, provavelmente, o fator que dita o tom bajulatório do prólogo do poema. Sobretudo os versos que encerram essa seção introdutória do *Culex* (vv. 37-41) chamam bastante atenção pelo distanciamento de uma dedicatória tal qual se vê na *Bucólica* VI, por exemplo. No *Culex*, o poeta expressa o desejo de que Otávio goze de fama eterna, de que para ele haja um lugar na honrosa sede (i.e., dentre os bem-aventurados que habitam o Hades) e de que guarde a lembrança de uma vida incólume, feliz e agraciada de bens.

Vale ressaltar, ainda, que além de dirigir-se a Otávio de forma bastante solene, o poeta – supostamente iniciante – promete que lhe escreverá um poema épico no futuro (vv. 8-10), sob a condição de que "as circunstâncias" lhe deem frutos seguros (o que pode ser interpretado como um pedido mais velado, talvez). Essa promessa nos remete, naturalmente, ao famosíssimo poema

épico virgiliano, lembrando-nos, então, da *Eneida*. Podemos propor, então, mais um efeito de sentido que começa a emergir a partir da leitura do *Culex*: a autoria do jovem Virgílio. Essa "intenção" do autor do poema é comentada por alguns estudiosos,[218] que o veem como uma tentativa de forjar a autoria virgiliana, como comentamos no subitem 1.2.1. Antes de continuarmos discutindo as semelhanças entre o *Culex* e a *Bucólica* VI, vale fazer aqui um aparte para comentar certa consonância do *Culex* também com a *Bucólica* IV, conforme proposto por N. Holzberg (2005).

Sabemos que a quarta *Bucólica*, de estilo e matéria mais elevados, conforme o poeta indica no breve prólogo (cf. vv. 1-3), assume certo tom profético (R. Carvalho, 2005: 167). Nela, o poeta anuncia o começo de um novo tempo, com o nascimento de um menino, sob o qual surgirá uma raça de ouro (*gens aurea*) no mundo. Tal nascimento deverá ocorrer durante o consulado de Pólio, a quem o poema é dedicado. A partir do v. 18 da referida *Bucólica*, contudo, o poeta deixa de se dirigir a Pólio e passa a se dirigir ao menino, a quem antes se referia na terceira pessoa, e profetiza acontecimentos que se darão ao longo de sua vida. Além disso, o poeta pede que sua própria vida se prolongue, para que possa, no futuro, cantar os feitos do menino.

Ao cotejarmos essa *Bucólica* virgiliana com o trecho selecionado do *Culex*, notamos, primeiramente, a dupla ocorrência do verbo *cano*, tanto em um quanto em outro poema. Em ambos, uma ocorrência do verbo está próxima a outra (no *Culex*, nos vv. 26 e 27 e na *Buc.* IV, nos vv. 1 e 3). No entanto, em cada obra o verbo tem um propósito. No *Culex* o poeta utiliza o verbo na terceira pessoa do singular para afirmar que a página agora oferecida a Otávio não cantará a guerra (*canit non pagina bellum*). Já na *Bucólica* IV, o poeta usa o verbo na primeira pessoa do plural, para informar ao leitor que, com as Musas da Sicília, cantará algo maior (*paulo maiora canamus*), e que se cantar as selvas, cantará selvas dignas de um cônsul (*si canimus siluas, siluae sint consule dignae*).

Ainda mais notável no cotejo dos dois textos em questão é a forma como os poetas evocam seus destinatários[219] e as repetidas ocorrências do pronome *tibi*. Na quarta *Bucólica*, o poeta prediz que ao menino, primeiro, a terra ofertará alimento sem que este tenha sido

[218] E. Fraenkel (1952); G. Most (1987), por exemplo.

[219] Otávio, no caso do *Culex*, e o menino inominado, na *Bucólica* IV. Embora o destinatário desse poema seja Pólio, é ao menino que o poeta se dirige a partir do v. 18, como comentamos no texto.

cultivado, que a ele as cabras virão repletas de leite e seu berço será feito de flores brandas. Nos versos 18 e 23, utiliza-se o pronome *tibi*, em posição quase inicial do verso, para marcar que ao menino serão destinadas tais ofertas. Ao longo do poema, entretanto, essa marcação com o pronome *tibi* não ocorre novamente. Como já vimos, em cotejo com a sexta *Bucólica*, no *Culex*, os votos dirigidos a Otávio são construídos de forma mais enfática, e o pronome *tibi* ocorre cinco vezes (nos vv. 26, 37 e 39). O poeta, depois de discorrer sobre o estilo do poema a ser cantado, faz diversos votos ao *puer* Otávio, desejando-lhe fama duradoura, um lugar na honrosa sede e uma vida incólume, agraciada de bens.

O vocativo *puer*, então, ocorre nos dois poemas compondo uma espécie de fórmula, pois é antecedido de um adjetivo que se repete. No *Culex*, temos *sancte puer*, enquanto na quarta *Bucólica* se usa *parue puer*. No texto da *Appendix*, o vocativo aparece nos vv. 26 e 37, e é carregado de certo tom solene, devido à utilização do adjetivo *sancte*.[220] Já na *Bucólica* IV, o poeta utiliza *parue puer*, uma expressão afetuosa para se interpelar o menino. De acordo com R. Carvalho (2005: 170), "o poeta se dirige ao menino de forma carinhosa e familiar, compondo uma espécie de acalanto". Assim, pode-se dizer que esses últimos versos, por seu caráter mais íntimo, destoam do estilo mais grave do poema.

*Et **tu**, cui meritis oritur fiducia chartis,*
Octaui uenerande, meis adlabere coeptis,
***sancte puer**, **tibi** namque **canit non** pagina bellum*
*triste Iouis ponitque [**canit non** pagina bellum]*
[...]
*Hoc **tibi**, **sancte puer**; memorabilis et **tibi** certet*
gloria perpetuum lucens mansura per aeuum,
*et **tibi** sede pia maneat locus, et **tibi** sospes*
debita felices memoretur uita per annos,
grata bonis lucens. sed nos ad coepta feramur.
(*Culex*, 24-27 e 37-41)

*Sicelides Musae, paulo maiora **canamus**.*
non omnis arbusta iuuant humilesque myricae;
*si **canimus** siluas, siluae sint consule dignae.*
[...]
*At **tibi** prima, **puer**, nullo munuscula cultu*
errantis hederas passim cum baccare tellus
mixtaque ridenti colocasia fundet antho.
ipsae lacte domum referent distenta capellae
ubera nec magnos metuent armenta leones;
*ipsa **tibi** blandos fundent cunabula flores.*
[...]
*Incipe, **parue puer**, risu cognoscere matrem;*
matri longa decem tulerunt fastidia menses.
*incipe, **parue puer**. qui non risere parenti,*
nec deus hunc mensa dea nec dignata cubili est.
(*Buc.* IV, 1-3, 18-23 e 60-63)

E **tu**, para quem nasce a confiança com meritosos escritos,
venerando Otávio, aposta em meus projetos,
ó **sagrado jovem**; **a ti**, porém, esta página **não canta** a triste guerra
[...]
Isso **para ti**, ó sagrado jovem; e **para ti** lute a memorável fama

Ó Musas da Sicília, algo maior **cantemos**;
nem todo mundo ama humildes tamarindos;
cantemos selvas sim, selvas dignas de um cônsul.
[...]
Primeiro, **a ti**, **menino**, estes dons sem cultivo

[220] Vale mencionar aqui que essa expressão utilizada pelo poeta do *Culex* para designar Otávio fora utilizada por Catulo, no epílio LXIV, 95, para evocar Cupido.

permanecendo resplandecente e duradoura para todo sempre;
e **para ti** permaneça um lugar na honrosa sede; e **te** rememore
uma vida incólume, destinada a felizes anos,
resplandecendo agraciada de bens. Mas voltemos a nossos projetos.

a terra ofertará: hera errante com nardo
e inhame entrelaçado ao acanto ridente.
Cabras virão, por si, com as tetas repletas
e o gado temerá jamais grandes leões;
com brandas flores **teu** próprio berço farás.
[...]
Vem, **menino**, conhece a mãe pelo sorriso
(nove meses de enfado a tua mãe sofreu);
vem, **menino**: aquele a quem os pais não riram,
de deus não mereceu mesa, ou leito de deusa.

Voltemos à análise em que cotejamos o *Culex* com a *Bucólica* VI. Outro ponto que merece ser observado nos prólogos desses dois textos é a *recusatio*. De acordo com Raimundo Carvalho (2005: 173-4), o poeta-pastor da sexta *Bucólica*, numa espécie de *recusatio*, escusa-se de cantar os feitos militares de seu homenageado, embora a poesia épica fosse, supostamente, mais adequada para uma homenagem a Varo. Vale lembrar que, no primeiro verso do poema, o pastor diz que cantava reis e guerras (ou fizera uma tentativa), mas Apolo (Cíntio) lhe "puxara a orelha" (v. 3), pois em um poema pastoril não caberia entoar tal assunto – isso seria adequado à épica. Já o poeta do *Culex* afirma de forma bastante enfática, em todo o prólogo, que não cantará guerras agora, mas, sim, em outro poema (cf. vv. 8-10). Ao contrário, o poeta oferece a Otávio, agora, leves cantos em tênue verso (v. 35).

Essa ideia se repete ao longo do prólogo, uma vez que, por meio de comentários metapoéticos, o poeta busca caracterizar de diversas formas o tipo de poesia que será apresentada, conforme analisaremos a seguir. Antes de olharmos para os textos em questão, deve-se, ainda, notar que a *recusatio* da sexta *Bucólica* é bastante breve e se conclui com a sentença sintética *Non iniussa cano*, no início do v. 9, com o advérbio *non* em posição enfática. Já a *recusatio* do *Culex* é mais desenvolvida, pois o poeta lista diversas guerras que não cantará, utilizando o recurso retórico da paralipse (ou preterição).[221] Assim, há no trecho (vv. 26-34) diversas ocorrências das formas *non* e *nec*.[222]

*sancte puer, tibi namque **canit non** pagina bellum*
*triste Iouis ponitque **[canit non** pagina bellum]*
Phlegra, Giganteo sparsa est quae sanguine tellus,
***nec** Centaureos Lapithas compellit in enses;*
*urit Ericthonias Oriens **non** ignibus arces,*
***non** perfossus Athos **nec** magno uincula ponto*

*Cum **canerem** reges et proelia, Cynthius aurem*
uellit, et admonuit :"Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen."
Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere
[*laudes,*
Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)

[221] Cf. subitem 1.2.3.

[222] Wills (1996: 358) destaca repetição do vocábulo *nec* na *Buc.* X, 29-30.

iacta meo quaerent iam sera uolumine famam,
***non** Hellespontus pedibus pulsatus equorum,*
Graecia cum timuit uenientis undique Persas –
mollia sed tenui decurrens carmina uersu
uiribus apta suis Phoebo duce ludere gaudet.
(*Culex*, 26-36)

agrestem tenui meditabor harudine musam.
***Non** iniussa **cano**.* [...]
(*Buc*. VI, 3-9)

ó sagrado jovem; a ti, porém, esta página **não canta** a triste guerra
de Júpiter e não apresenta Flegra [esta página **não canta** a guerra],
terra que foi coberta com o sangue dos Gigantes,
nem impele os Lápitas contra as espadas centáureas,
o Oriente **não** consome com fogo as fortalezas erictônias,
nem Atos perfurado, **nem** os grilhões, no amplo ponto
lançados, buscarão, já tarde, fama com meu volume,
nem o Helesponto pisoteado pelos cascos dos cavalos,
quando a Grécia temeu os persas que avançavam de todas as partes –
mas esta página, desenvolvendo, em tênue verso, leves cantos
conveniente a suas forças, regozija-se em brincar sob o comando de
[Febo.

Como eu **cantasse** reis e refregas, o Cíntio
puxou-me a orelha e disse: "A um pastor convêm
carneiro bem cevado e canto simples, Títiro".
Agora (pois terás quem queira celebrar os teus louvores,
Varo, e tuas tristes guerras)
farei na tênue flauta uma toada agreste.
Não canto o que não devo. [...]

Vale chamar atenção para a expansão textual desse trecho do *Culex* em relação ao trecho da sexta *Bucólica*. Como propusemos anteriormente, essa "expansão" também pode ser considerada uma estratégia alusiva que, observada juntamente com o contexto e com os objetivos das passagens selecionadas, nos permite estabelecer relações entre as duas obras.

Outra semelhança interessante pode ser observada nos prólogos em questão é a contraposição "poesia bucólica x poesia épica", um *topos* literário. Na sexta *Bucólica*, essa contraposição já se instaura desde os primeiros versos. Como acabamos de ver, diz-se que o pastor tentava cantar reis e batalhas e, por isso, levou um "puxão de orelha" de Apolo, que aparece para orientá-lo quanto ao tipo de canto que lhe é adequado. Assim, tendo acatado as ordens do deus, o poeta diz (vv. 6-9): "Agora (pois terás quem queira celebrar/os teus louvores, Varo, e tuas tristes guerras)/farei na tênue flauta uma toada agreste./Não canto o que não devo. [...]".

Já no *Culex*, como dissemos anteriormente, o poeta anuncia, desde as primeiras linhas, o tipo de poesia que cantará, e declara repetidamente que seu poema terá um caráter ligeiro, como veremos mais detalhadamente a seguir. Contudo, ele diz que, depois, em outra ocasião, sua musa falará a Otávio em tom mais grave (*grauiore sono*), ou seja, cantará a ele um poema épico (v. 8). Mais adiante, o poeta pede que o venerado Otávio aposte em seus projetos, embora não cante a ele, nessa ocasião, as guerras. Mas, mesmo recusando-se a cantar a épica, o poeta elenca uma série de guerras e batalhas memoráveis que não serão cantadas em seu poema (vv. 28-34). Após essa espécie de "lista" (que, note-se, é um recurso típico da poesia épica) o poeta continua: "mas

esta página, desenvolvendo, em tênue verso, leves cantos / conveniente a suas forças, regozija-se em brincar sob o comando de Febo."

Voltando-nos para as marcas linguísticas desse trecho, é notável que no *Culex* (v. 26) o poeta use *pagina bellum triste Iouis* e, também, *tristia bella* (v. 81);[223] na *Bucólica* VI (v. 7) tem-se *tristia* (*condere*) *bella*. Como podemos notar, ao suscitar a oposição "épico x bucólico", os poetas tratam das guerras e, consequentemente, do caráter grave da poesia épica a partir de uma mesma posição, com uma mesma voz poética.

sancte puer, tibi namque canit non pagina ***bellum***
triste *Iouis ponitque [canit non pagina bellum]*
(*Culex*, 26-27)

ó sagrado jovem; a ti, porém, esta página não canta a **triste**
[guerra
de Júpiter e não apresenta Flegra **[**esta página não canta a
[guerra**]**

non auidas agnouit opes nec ***tristia bella***
(*Culex*, 81)

não conheceu as ambiciosas fortunas nem as **tristes guerras**

Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant, et ***tristia*** *condere* ***bella****)*
agrestem tenui meditabor harundine musam.
(*Buc.* VI, 6-8)

Agora (pois terás quem queira celebrar
os teus louvores, Varo, e tuas **tristes guerras**)
farei na tênue flauta uma toada agreste.

Ainda considerando a oposição "poesia épica x poesia bucólica", vale analisar os vocábulos utilizados para referenciar o fazer poético nas duas obras. Observamos que tanto no *Culex* quanto na *Bucólica* VI se utiliza o verbo *ludere* para caracterizar o tipo de poesia a ser elaborada. Assim, tem-se nos vv. 1 e 3 do *Culex* a forma *lusimus* em posição inicial e, no verso 36, a forma *ludere*, que também aparece no primeiro verso da *Bucólica* VI, na mesma posição em que está no verso 36 do *Culex*.

Mollia sed tenui decurrens carmina ***uersu***
uiribus apta suis Phoebo duce ***ludere*** *gaudet.*
(*Culex*, 35-6)

mas esta página, desenvolvendo, em tênue **verso**, leves cantos
conveniente a suas forças, regozija-se em **brincar** sob o comando
[de Febo.

Prima Syracosio dignata est ***ludere uersu***
(*Buc.* VI, 1)

Primeira, **modulou** à Siracusa o **verso**,

[223] Tal verso não faz parte do prólogo do *Culex*, mas julgamos que seria apropriado incluí-lo nessa discussão.

Deve-se atentar, aqui, para a forma *ludere*, na mesma forma e mesma posição de verso no *Culex*, 36 e *Bucólica* VI, 1. A palavra *uersu* também aparece na mesma forma e mesma posição no *Culex*, 35 e *Bucólica* VI, 1. Novamente, então, observamos como estratégias alusivas a marca morfológica e a marca posicional.

Vale lembrar, ainda que rapidamente, que o verbo *ludere*, empregado nos trechos acima é bastante sintomático, pois caracteriza um determinado tipo de poesia, filiado à tradição helenística e neotérica. De acordo com Oliva Neto (in *Catulo*, 1996: 28) esse verbo "enfeixa as noções de compor/cantar os poemas, de com eles jogar/disputar e de brincar/representar [...]". Marcelo Gigante (1988, *apud* Hasegawa 2004, 47-48) também vê na designação da poesia bucólica como *lusus* a intenção de opô-la à grave poesia épica.[224] E, em referência a esse tipo de poesia, usa-se, nos dois textos, o verbo *cano*.

*sancte puer, tibi namque **canit** non pagina bellum*
*triste Iouis ponitque [**canit** non pagina bellum]*
(*Culex*, 26-27)

ó sagrado jovem; a ti, porém, esta página não canta a **triste guerra** de Júpiter e não apresenta Flegra [esta página não canta a guerra]

*Cum **canerem** reges et proelia, Cynthius aurem*
[...]
*Non iniussa **cano**.* [...]
(*Buc.* VI, 3, 9)

Como eu **cantasse** reis e refregas, o Cíntio
[...]
Não **canto** o que não devo. [...]

Clausen (1994: 40) destaca que *cano* claramente faz referência à épica (cf., por exemplo, *En*. I, 1; *Buc.* VI, 3), em oposição a *ludere*, que frequentemente é usado para fazer referência a uma composição leve (*light*) ou lúdica (*playful*). Além disso, especialmente na *Buc*. I, 10, na *Buc*. VI, 1 e na *Geórg.* IV, 565 (em referência às *Bucólicas*), o vocábulo é usado para fazer referência (também) à poesia bucólica. Pode-se dizer, então, que há nos prólogos do *Culex* e da *Bucólica* VI uma discussão metapoética em que se enuncia a recusa à épica (evidenciada pelo verbo *cano* e por outras referências explícitas) e se explicita o caráter da poesia que será desenvolvida (sobretudo por meio do verbo *ludere*). Em ambos os casos, o verbo parece englobar as duas acepções mencionadas por Clausen (*ibid.*), visto que, além do *ethos* bucólico, os dois poemas compartilham certo tom lúdico, como veremos adiante.

Após lermos mais detidamente o início desses dois poemas, percebemos que a *recusatio* e a oposição entre poesia bucólica e poesia épica podem estabelecer um diálogo entre esses dois

[224] Para uma discussão ampliada acerca desse verbo, cf. nota 1 da tradução e subitem 1.2.3.

prólogos. Como vimos, o poeta-pastor da sexta *Bucólica* tinha preocupação de oferecer um poema de tom elevado a seu homenageado e tentou cantar batalhas e reis. No entanto, ele foi alertado por Apolo de que tal matéria não seria adequada ao gênero bucólico. Já no *Culex*, embora a poesia épica também fosse (supostamente) mais adequada ao homenageado,[225] o poeta não parece entender como um problema o fato de lhe oferecer um *iocus* (v. 6) poético. A única preocupação do poeta do *Culex* parece ser que Otávio aposte em seus projetos (v. 25), pois, embora lhe apresente uma brincadeira poética, ele traça um programa literário, prometendo ao homenageado um poema épico para o futuro. Observemos os trechos de ambos os poemas lado a lado:

***Lusimus**, Octaui, gracili modulante Thalia*
atque ut araneoli tenuem formauimus orsum;
***lusimus**: haec propter culicis sint carmina docta,*
*omnis et historiae **per ludum** consonet ordo*
notitiaeque ducum uoces, licet inuidus adsit.
*quisquis erit culpare **iocos** musamque paratus,*
[...]
et tu, cui meritis oritur fiducia chartis,
Octaui uenerande, meis adlabere coeptis,
*sancte puer, tibi namque **canit non** pagina bellum*
*triste Iouis ponitque [**canit non** pagina bellum]*
[...]
mollia sed tenui decurrens carmina uersu
*uiribus apta suis Phoebo duce **ludere** gaudet.*
(*Culex*, vv. 1-6, 24-27, 35-36)

Brincamos, Otávio, com Talia a modular graciosa,
e, como aranhinhas, tecemos tênue trama;
brincamos: por isso sejam de um mosquito estes doutos versos,
e esteja em harmonia **pela brincadeira** todo o arranjo da história,
e a reputação e as palavras dos comandantes, mesmo que se apresente
[um invejoso.
Quem se dispuser a censurar meus **joguinhos** e minha musa
[...]
E tu, para quem nasce a confiança com meritosos escritos,
venerando Otávio, aposta em meus projetos,
ó sagrado jovem; a ti, porém, esta página **não canta a** triste **guerra**

de Júpiter e não apresenta Flegra **[**esta página **não canta a guerra]**,

[...]
mas esta página, desenvolvendo, em tênue verso, leves cantos
conveniente a suas forças, regozija-se em **brincar** sob o comando de
[Febo.

*Prima Syracosio dignata est **ludere** uersu*
*nostra, neque erubuit siluas habitare, **Thalia**.*
*Cum **canerem** reges et proelia, Cynthius aurem*
uellit, et admonuit: "Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen."
Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere
[*laudes,*
Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine musam.
***Non** iniussa **cano**.* [...]
(*Buc.* VI, 1-9)

Primeira, modulou à Siracusa o verso,
sem rubor de habitar a selva, a minha Talia.
Como eu cantasse reis e refregas, o Cíntio
puxou-me a orelha e disse: "A um pastor convêm
carneiro bem cevado e canto simples, Títiro".
Agora (pois terás quem queira celebrar os teus louvores,
Varo, e tuas tristes guerras)
farei na tênue flauta uma toada agreste.
Não canto o que não devo. [...]

[225] Tal adequação tem como premissa a hipótese de que o Otávio a quem o poema é destinado seja Otávio Augusto (cf. subitem 1.2.3).

Também a respeito do caráter poético das obras em questão, observamos que no *Culex* (v. 2) o poeta diz que tecerá uma trama tênue (*tenuis*); na *Bucólica* VI (v. 8), o poeta-pastor diz que com uma tênue (*tenui*) flauta cantará uma toada agreste. O uso desse adjetivo nas duas obras é bastante sintomático, pois *tenuis* é um dos termos utilizados para fazer referência ao estilo "humilde" (no qual se enquadra a poesia bucólica) em oposição ao estilo grave (*grauis*) (no qual se enquadra a poesia épica; cf. *Culex*, v. 8).[226]

atque ut araneoli ***tenuem*** *formauimus orsum;*
(*Culex*, 2)

agrestem ***tenui*** *meditabor harundine musam.*
(*Buc.* VI, 8)

e, como aranhinhas, tecemos **tênue** trama;

farei na **tênue** flauta uma toada agreste.

Nas duas obras, ainda, verifica-se a presença de Apolo, referido pelo epíteto Febo. No *Culex*, v. 12, o poeta diz que Febo será o comandante e o instigador de seu poema e, no v. 36, o poeta reitera que Febo será o comandante (*Phoebo duce*) de sua empreitada poética. Na sexta *Bucólica*, Apolo aparece no v. 3, referido pelo epíteto de Cíntio, para "puxar a orelha" do poeta-pastor que cantava "reis e batalhas", e lhe diz que a um pastor convém o canto simples (*deductum carmen*), como já mencionamos. Também na *Bucólica* VI (v. 11), o poeta diz que apraz a Febo uma página com o nome de Varo escrito no alto. Aqui, o epíteto do deus aparece na mesma forma que no *Culex* (v. 36):

Phoebus *erit nostri princeps et carminis auctor*
(*Culex*, 12)

[...] *nec* ***Phoebo*** *gratior ulla est*
quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen.
(*Buc.* VI, 11-12)

Febo será o comandante e o instigador de nossos versos

[...] A **Febo** apraz demais
página com o teu nome escrito no alto.

mollia sed tenui decurrens carmina uersu
uiribus apta suis ***Phoebo*** *duce ludere gaudet.*
(*Culex*, 35-36)

mas esta página, desenvolvendo, em tênue verso, leves cantos
conveniente a suas forças, regozija-se em brincar sob o comando de
[**Febo**.

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

Assim, podemos dizer que, por meio da oposição "poesia bucólica x poesia épica", pela denominação da guerra como "triste", pela caracterização da obra com o adjetivo *tenuis* e pela presença de Apolo (chamado Febo), observamos, no prólogo do *Culex*, semelhanças marcadas com a sexta *Bucólica*. Essa alusão, como vimos, não é apenas temática, pois se constrói linguisticamente.

É interessante destarcar também que, nos vv. 26 do *Culex* e 12, da *Bucólica* VI, utiliza-se o mesmo termo (*pagina*) para fazer referência ao suporte em que está escrito o poema. Esse termo, vale notar, está na mesma forma e mesma posição de verso nos dois textos:

*sancte puer, tibi namque canit non **pagina** bellum*
(*Culex*, 26)

ó sagrado jovem; a ti, porém, esta **página** não canta a guerra

[...] *nec Phoebo gratior ulla est*
*quam sibi quae Vari praescripsit **pagina** nomen.*
(*Buc.* VI, 11-12)

[...] A Febo apraz demais
página com o teu nome escrito no alto.

Ainda sobre o fazer poético das duas obras, devemos chamar a atenção para a menção à musa Talia. Como vimos, no primeiro verso do *Culex*, o poeta diz a Otávio que brincou (*lusimus)* e, com Talia a modular graciosa (*gracilis*), teceu uma trama tênue. No prólogo da sexta *Bucólica* virgiliana (v. 2), também é dito que Talia modulou o verso, à moda de Siracusa (i.e., entoou um canto bucólico). De acordo com R. Carvalho (2005, em seu estudo à tradução das *Bucólicas*), o que temos no início da *Bucólica* VI "não se trata de uma invocação solene às musas, mas de um comentário metalinguístico evocando Talia, musa da poesia pastoril e da comédia" (p. 174). Daí o fato de o vocábulo *Thalia* estar no final do verso, e não em seu início, como é comum nas evocações. No primeiro verso do *Culex*, deve-se notar que a palavra Talia está na mesma forma e na mesma posição de verso que na sexta *Bucólica*:

*Lusimus, Octaui, gracili modulante **Thalia***
(*Culex*, 1)

Brincamos, Otávio, com **Talia** a modular graciosa,

Prima Syracosio dignata est ludere uersu
*nostra, neque erubuit siluas habitare, **Thalia**.*
(*Bucólica* VI, 1-2)

Primeira, modulou à Siracusa o verso,
sem rubor de habitar a selva, a minha **Talia**.

Depois de observar os versos que trouxemos para discussão neste subitem, pode-se concluir que, por meio de semelhanças temáticas, e também linguísticas, a leitura do prólogo do

Culex pode evocar o prólogo da *Bucólica* VI de Virgílio.[227] Como vimos, ambos são compostos em estilo humilde (*tenuis*), em ambos Febo está presente e, em ambos se diz que não é adequado cantar as tristes guerras. Nos dois prólogos, ainda, se instaura a oposição "poesia épica x bucólica", um *topos* na literatura antiga.[228] Além disso, no *Culex*, tanto a menção à Talia, musa da poesia ligeira e da comédia, como a utilização do verbo *ludere*, logo no início do poema, são especialmente responsáveis pela semelhança com os versos virgilianos e por gerar efeitos de sentido que ressoarão por toda a obra.

Como sabemos, os primeiros versos de obras poéticas possuíam, na Antiguidade, grande destaque, e também um forte caráter programático.[229] Assim, se no prólogo da *Bucólica* VI o poeta indica que seu texto é um tipo de jogo poético, por meio da utilização do verbo *ludere* (que ocorre apenas uma vez), no *Culex*, essa referência é ampliada, pois o poeta utiliza o verbo *ludere* três vezes, além da forma *ludente* e do substantivo *ludum*. Acreditamos que essa repetição do termo no *Culex* é bastante significativa, pois indica que há, no poema, uma ampliação exagerada do tom burlesco que já existe, em certa medida, na *Bucólica* VI.[230] Dessa forma, o *Culex* acaba por distanciar-se do poema virgiliano e parece-nos que o efeito de sentido gerado pela retomada e ampliação do *ludus* no *Culex* seja a indicação de que o jogo poético será levado ao extremo, a ponto a transformar-se em paródia evidente.

3.1.2. O *Culex* e as *Geórgicas*

Pode-se dizer que a leitura do *Culex* também possibilita que o leitor trace paralelos entre esse texto e as *Geórgicas* de Virgílio. Com essa obra, o poema da *Appendix* apresenta semelhanças temáticas e linguísticas, que podem ser observadas em versos isolados ou em

[227] Como vimos, a leitura do prólogo do *Culex* também pode evocar passagens da *Bucólica* IV, mas em menor escala e de forma pontual e, por isso, não a retomamos aqui.

[228] Essa oposição poética será retomada e expandida no *Culex*, a partir do v. 58, na parte bucólica do poema.

[229] Cf. Vasconcellos (*apud* Virgílio, 2008).

[230] R. Carvalho (2005), por exemplo.

longos episódios distribuídos pelo poema. Como vimos em 1.2.3, no *Culex* há partes claramente de *ethos* bucólico e de *ethos* épico, com os quais é possível traçar paralelos com as *Bucólicas* e com a *Eneida*, respectivamente. Não se pode dizer, contudo, que uma parte significativa do poema seja composta em gênero didático, como as *Geórgicas*, mas certamente há passagens de caráter didático, como os catálogos de árvores (vv. 123-45) e flores (vv. 398-411), além de outros trechos que podem remeter o leitor aos versos dessa obra de Virgílio.

Assim como fizemos no subitem anterior, trataremos de forma mais geral, aqui, de algumas dessas semelhanças marcadas e, a seguir, discutiremos mais detalhadamente a relação intertextual que pode ser construída a partir da leitura de um episódio do *Culex*, e de um episódio do livro III das *Geórgicas*, nos quais há a descrição de uma horrível serpente. Dentre as passagens do *Culex* que poderiam ser cotejadas com as *Geórgicas*, daremos destaque, em nossa apresentação mais geral, ao prólogo da *Geórgica* I, que, assim como as *Bucólicas* IV e VI, apresenta certas consonâncias com o prólogo do *Culex.* Também trataremos do elogio à vida no campo no *Culex* (vv. 58-97) e na *Geórgica* II, dadas as semelhanças bastante marcadas entre um trecho e outro.

Como já dissemos, analisaremos em detalhes a passagem do *Culex* em que se descreve a serpente que quase ataca o pastor (vv.157-201) e a passagem da *Geórgica* III em que se descreve uma serpente malfazeja (vv. 416-39). A escolha por analisar esse episódio do *Culex* deve-se à sua importância para o desenvolvimento do enredo do poema, como veremos a seguir. Ademais, a leitura da descrição da serpente no *Culex*, além de possivelmente remeter o leitor à descrição da serpente na *Geórgica* III, pode também fazer ecoar um famoso episódio do canto II da *Eneida*. Entre os versos 221-27 do referido canto, também são descritas duas serpentes terríveis, que vêm do mar e atacam ferozmente Laocoonte, enquanto imolava a Netuno, e seus filhos. Vale ainda mencionar que o episódio do *Culex* em questão, em que se destaca a presença da serpente, também marca a passagem do gênero bucólico para o gênero épico no poema, como veremos adiante.

Já no prólogo do poema, comentado no subitem anterior, há alguma semelhança com o prólogo da *Geórgica* I (vv. 1-42), conforme propõem N. Holzberg (2005: 38) e Iodice (2002: 74-75). Nesse trecho da obra de Virgílio, também há a invocação aos deuses e um pedido para que César o favoreça em seus propósitos literários (*coepta*), de maneira semelhante ao que ocorre no

Culex. Vale também notar que essa invocação se inicia com fórmulas semelhantes: *et tu* no *Culex* e *tuque* na *Geórgica* I:

***et tu**, cui meritis oritur fiducia chartis,*
***Octaui** uenerande, meis adlabere **coeptis**,*
*sancte puer, **tibi** namque canit **non** pagina bellum*
*triste Iouis ponitque [canit **non** pagina bellum]*
Phlegra, Giganteo sparsa est quae sanguine tellus,
***nec** Centaureos Lapithas compellit in enses;*
*urit Ericthonias Oriens **non** ignibus arces,*
***non** perfossus Athos **nec** magno uincula ponto*
iacta meo quaerent iam sera uolumine famam,
***non** Hellespontus pedibus pulsatus equorum,*
Graecia cum timuit uenientis undique Persas –
mollia sed tenui decurrens carmina uersu
uiribus apta suis Phoebo duce ludere gaudet.
*hoc **tibi**, sancte puer; memorabilis **et tibi** certet*
gloria perpetuum lucens mansura per aeuum,
***et tibi** sede pia maneat locus, **et tibi** sospes*
debita felices memoretur uita per annos,
*grata bonis lucens. sed nos ad **coepta** feramur.*
(*Culex*, 24-41)

E tu, para quem nasce a confiança com meritosos escritos,
venerando Otávio, aposta em meus projetos,
ó sagrado jovem; a ti, porém, esta página não canta a triste guerra
de Júpiter e não apresenta Flegra [esta página não canta a guerra],
terra que foi coberta com o sangue dos Gigantes,
nem impele os Lápitas contra as espadas centáureas,
o Oriente não consome com fogo as fortalezas erictônias,
nem Atos perfurado, nem os grilhões, no amplo ponto
lançados, buscarão, já tarde, fama com meu volume,
nem o Helesponto pisoteado pelos cascos dos cavalos,
quando a Grécia temeu os persas que avançavam de todas as
[partes –
mas esta página, desenvolvendo, em tênue verso, leves cantos
conveniente a suas forças, regozija-se em brincar sob o comando
[de Febo.
Isso para ti, ó sagrado jovem; e para ti lute a memorável fama
permanecendo resplandecente e duradoura para todo sempre;
e para ti permaneça um lugar na honrosa sede; e te rememore
uma vida incólume, destinada a felizes anos,
resplandecendo agraciada de bens. Mas voltemos a nossos
[projetos.

***tuque** adeo, quem mox quae sint habitura deorum*
*concilia incertum est, urbisne inuisere, **Caesar**,*
*terrarumque uelis curam, **et te** maximus orbis*
auctorem frugum tempestatumque potentem
accipiat cingens materna tempora myrto;
*an deus immensi uenias maris ac **tua** nautae*
*numina sola colant, **tibi** seruiat ultima Thule,*
***teque** sibi generum Tethys emat omnibus undis;*
*anne nouum tardis sidus **te** mensibus addas,*
qua locus Erigonen inter Chelasque sequentis
*panditur (ipse **tibi** iam bracchia contrahit ardens*
Scorpius et caeli iusta plus parte reliquit);
*quidquid eris (nam **te nec** sperant Tartara regem,*
***nec tibi** regnandi ueniat tam dira cupido,*
quamuis Elysios miretur Graecia campos
***nec** repetita sequi curet Proserpina matrem),*
*da facilem cursum atque audacibus adnue **coeptis**,*
ignarosque uiae mecum miseratus agrestis
ingredere et uotis iam nunc adsuesce uocari.
(*Geórg.* I, 24-42)

E tu, César, também: tu és também deidade:
o que só por enquanto ignora a humanidade
é de quais hás-de entrar no eterno ajuntamento:
Das terras, das nações, apraz-te o regimento?
e do orbe a imensidade, acorde em conferir-to,
cingindo-te o materno e glorioso mirto,
ter-te-á por infindo dos frutos e das quadras?
Ou, deus do infindo mar, nos transes das esquadras
serás o só chamado? abrangerás no mando
Tule, do mundo extrema? e Tétis, proclamando
o poderio teu, por suas vagas todas
comprar-te-á para genro, ufana com tais bodas?
Ou, constelação nova, eleges ir grupar-te
coas dos meses da tarde, enchendo aquela parte
que entre Erígone se abre, e o Escorpião, que a segue?
Teu desejo sem custo o êxito consegue,
que o próprio monstro ardente os braços d'improviso
encolhe, a te alargar mais campo que o preciso.
Seja qual for teu reino (o Tártaro exceptua;
reinar lá, fora atroz; não seja ambição tua,
por mais que a Grécia admire a elísia amenidade,
e Prosérpina fuja à maternal saudade)
facilita-me o passo; anui-me à audaz empresa;
comigo ao camponês, que da ignorância é presa,
dá compaixão, põe luz; sê guia aos teus devotos![231]

[231] A tradução de todos os trechos das *Geórgicas* reproduzidos nesta dissertação é de António Feliciano de Castilho (1948).

Ainda na "parte bucólica" do *Culex*, após a descrição das cabrinhas que desfrutam da pastagem, há uma digressão em que o poeta exalta a vida do pastor (vv. 58-97). Esse trecho do poema chamou a atenção de vários estudiosos[232] devido a sua semelhança com uma passagem de Lucrécio (*De rer. nat.*, II, 24 ss.) e também com uma passagem do segundo livro das *Geórgicas* (vv. 458-74). Aqui, devido ao recorte de nosso *corpus*, analisaremos mais detidamente as semelhanças dessa digressão do *Culex* com a passagem do livro de Virgílio.

Vale relatar primeiro, em linhas gerais, o que observamos nesses dois trechos dos poemas. Logo no início dos dois textos, percebe-se uma diferença: nos versos 58-61 do *Culex*, o poeta exalta a vida do pastor (*pastor*), que está livre das preocupações que afligem os espíritos ambiciosos. Já nos versos 458-460 da *Geórgica* II, é feito um elogio à vida dos agricultores (*agricolas*), que estão longe dos embates das armas e recebem da terra aquilo que precisam para sua subsistência. Na continuação da passagem do *Culex* (vv. 62-68), o poeta lista símbolos de luxo e riqueza que não têm valor para o pastor. Na *Geórgica* (vv. 461-466), o trecho que se segue ao elogio do agricultor apresenta conteúdo semelhante: lista-se alguns símbolos de riqueza dos quais não gozam os homens que se ocupam dos afazeres do campo.

Nos dois poemas, em seguida, há uma valorização dos bens e das situações que os homens do campo – o pastor, no caso do *Culex* e o agricultor, no caso da *Geórgica* – têm o privilégio de desfrutar (*Culex*, vv. 68-75; *Geórg*. II, 467-74). Depois, no *Culex* a digressão continua: nos versos 79-85, o poeta exalta a felicidade incomparável daquele que não conheceu ambiciosas fortunas e tristes guerras e, nos versos 86-94, ele novamente enumera o que há de bom para o pastor no ambiente bucólico. Por fim, entre os versos 95-96, o poeta exalta divindades e elementos associados ao mundo pastoril. Já na *Geórgica* II, a partir do verso 475, o poeta passa a escrever em primeira pessoa e, segundo Mayer (1948: 332), "a expor a sua suprema ambição de poeta: explicar a natureza das cousas e a sua concatenação; por outras palavras, emular Lucrécio como cientista e filósofo". Como se pode observar, o conteúdo de parte das passagens de que tratamos (*Culex*, vv. 58-75; *Geórg*. II, 458-74) é bastante semelhante. Essa semelhança se estende, ainda, à estrutura e ao vocabulário utilizado no elogio à vida no campo das duas obras. Vejamos essas semelhanças, então, de forma mais minuciosa.

[232] Cf. Fraenkel (1952); Della Corte (1974/75); Most (1987); Salvatore (1994) e Iodice (2002).

Nos versos que abrem essas seções, nos dois poemas, temos uma exortação que se inicia pela interjeição *O*. No caso do *Culex*, o poeta exorta as benesses do pastor, ao passo que, na *Geórgica* II, o poeta enaltece os afortunados agricultores. Assim, tem-se, respectivamente, *o bona pastoris* e *o fotunatos* [...] *agricolas* no início das duas passagens. O vocábulo *bona*, vale notar, também aparece no verso que abre a exortação na *Geórgica*, na mesma forma em que está no verso 58 do *Culex*. No primeiro verso das duas exortações (*Culex*, 58 e *Geórgica* II, 458), ainda, também se inicia uma oração condicional, marcada pela conjunção *si*. Pode-se dizer que temos nesses versos do *Culex*, então, marcas morfológicas (*o* e *bona*) e sintáticas (estruturas exortativa e condicional) que funcionam como marcadores alusivos. Além disso, como já dissemos, o tema e conteúdo das duas passagens estão intimamente relacionados.

***o bona pastoris** (**si** quis non pauperis usum*
mente prius docta fastidiat et probet illis
somnia luxuriae spretis) incognita curis
quae lacerant auidas inimico pectore mentes.
(*Culex*, 58-61)

Ó benesses do pastor (**caso** alguém, com o espírito já douto,
não desdenhe os costumes do pobre, e aprecie,
desprezando-os, sonhos de grandeza), livre das preocupações
que dilaceram, com sentimento hostil, os espíritos ambiciosos!

***O fortunatos** nimium, sua **si bona** norint,*
***agricolas**! quibus ipsa procul discordibus armis*
fundit humo facilem uictum iustissima tellus.
(*Geórg.* II, 458-460)

Ó ditosos! e quanto! os bons dos **lavradores**,
se entenderam seus **bens**! Tão longe dos furores,
e discórdias civis, a terra justa e grata
a fácil subsistência a frouxo lhes barata.

Logo após esses versos, nos dois poemas, há uma seção em que se descrevem elementos de luxo e riqueza que não pertencem aos homens do campo (nem ao *pastor*, nem aos *agricolas*). Assim como nos versos que apresentamos anteriormente, a estrutura sintática desses trechos é bastante semelhante: iniciam-se com orações condicionais negativas (*si non*), que ocupam a mesma posição inicial nos versos. Em seguida, no *Culex*, há mais uma oração condicional (*si nito auri...*) e, depois, duas orações que se iniciam pelo advérbio de negação *nec*. Na *Geórgica* II, depois da oração condicional que mencionamos, há três orações que se iniciam com o advérbio de negação (*nec ... neque ... nec*).

Nesses trechos, em que há semelhanças sintáticas evidentes, o conteúdo do que é listado pelos poetas também traz algo em comum. No *Culex*, são mencionadas as lãs duas vezes tingidas com tintura assíria, o brilho do ouro sob o teto de casa, a beleza das pinturas, o fulgor das pedras preciosas, copos em baixo-relevo e a pérola do mar Índio. Na *Geórgica* II, o poeta cita os

palácios grandiosos cheios de visitantes, os adornos de tartaruga, as colchas de ouro, o bronze do Éfiro, a lã tingida pela droga assíria e o óleo da oliveira adulterado com cássia (ou canela).

Vale chamar atenção para um verso em especial nesses trechos: no *Culex*, 62, tem-se *si non Assyrio fuerint bis lota colore* e, na *Geórgica* II, 465, *alba neque Assyrio fucatur lana ueneno*. É notável, aqui, a semelhança no conteúdo e na forma desses dois versos. A palavra *Assyrio* – nessa mesma forma – é imediatamente antecedida por um advérbio de negação (*non*, no *Culex* e *neque*, na *Geórgica*) e imediatamente sucedida por uma palavra iniciada pela sílaba *fu* (*fuerint*, no *Culex* e *fucatur*, na *Geórgica*). Além disso, nos mesmos versos, temos dois dissílabos iniciados por L (*lota*, no *Culex* e *lana*, na *Geórgica*). O conteúdo desses passos também é bastante semelhante: nos dois, fica claro que a tintura assíria, utilizada para tingir a lã, é um símbolo de riqueza.

Contudo, conforme aponta Mayer (1948: 331), as escolhas vocabulares de Virgílio, no verso em questão da *Geórgica* II, revelam como o autor "quer verberar asperamente os requintes do luxo romano". Assim, se no *Culex* (62-63) o poeta diz algo como "Se com tintura assíria não tiverem sido duas vezes lavadas as lãs", na a *Geórgica* II, 465, tem-se "nem a branca lã é disfarçada com o veneno assírio". Mayer (*ibid.*) comenta que *fucare* pode significar "tingir", mas também contém a ideia de "disfarce", e *uenenum* pode designar qualquer droga, mas nesse caso tem um sentido negativo. Note-se que no próximo verso de Virgílio, também se usa um verbo com sentido negativo (*corrumpitur*) para a ação de se misturar a canela (*casia*) com o azeite: o estudioso (*ibid*.) afirma que *corrumpitur*, que tem o sentido de "estragar" parece ser uma ideia pouco aceitável para a mistura desses dois ingredientes.

Vale mencionar, ainda, que há outras duas marcas morfológicas que podem aqui funcionar como marcadores alusivos: *auri* (*Culex*, 63) e *auro* (*Geórg.* II, 464), típicos símbolos de riqueza, e a palavra *domus*, na mesma forma nos versos 64 do *Culex* e 461 da *Geórgica* II, que é utilizada para designar moradas luxuosas.

si non Assyrio fu*erint bis* ***lota*** *colore*
Attalicis opibus data uellera, ***si*** *nitor* ***auri***
sub laqueare ***domus*** *animum non angit auarum*
picturaeque decus, lapidum nec fulgor in ulla
cognitus utilitate manet, ***nec*** *pocula gratum*
Alconis referent Boethique toreuma, ***nec*** *Indi*
conchea baca maris pretio est, [...]
(*Culex*, 62-68)

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 fu****catur* ***lana*** *ueneno,*
nec *casia liquidi corrumpitur usus oliui;*
(*Geórg.* II, 461-466)

Se com tintura **assíria não** tiverem sido duas vezes lavadas
as **lãs** adquiridas com a riqueza de Átalo, se o brilho do **ouro**
sob o teto da **casa** e a beleza da pintura não angustiam
o espírito cobiçoso, **nem** o fulgor das pedras preciosas
é reconhecido por ele com alguma utilidade, **nem** os copos o agradável
baixo-relevo de Alcão e de Boécio ostentarão, nem a pérola
do mar Índio para ele tem valor; [...]

Paços altos **não** têm, cujos portões vomitem,
saudantes matinais que as salas regorgitem;
não se olha boquiaberto a portas variegadas
de bela tartaruga, a roupas recamadas
de fantasias **d'ouro**, a bronzes de Corinto.
A alva **lã** é seu traje; a **Assíria não** lho há tinto;
Seus óleos, fino azeite; a cásia não lho altera.

Depois dessa exposição de elementos representativos de uma vida luxuosa que, como vimos, assume tom mais crítico e reprovador na *Geórgica* II que no *Culex*, há, nos dois poemas, uma contraposição desses elementos com os elementos e situações da vida simples, com os quais são agraciados os homens do campo. Conforme Salvatore (1995: 273), esse assunto é tratado de forma mais acalorada, incisiva e com maior evidência na *Geórgica* II que no *Culex*, haja vista a repetição da conjunção *at*, que só aparece uma vez no *Culex*, e três vezes na *Geórgica* II.

Vale notar que a crítica mais acirrada aos costumes luxuosos dos romanos, presente nas *Geórgicas*, não encontra paralelos no *Culex*, em que o poeta faz uma exaltação à vida no campo e aos costumes simples do pastor, contrapondo-os à vida do homem rico. Esse tom mais ameno do *Culex*, se comparado às *Geórgicas*, pode se justificar pela construção da imagem do poeta. Esse, como vimos no subitem 3.1.1, coloca-se como principiante que, por meio de bajulações, promessas e pedidos, deseja obter a atenção e o apoio de seu homenageado Otávio, supostamente o (futuro) César, não cabendo, desse modo, críticas ao modo de vida romano.

[...] ***at*** *pectore puro*
saepe super tenero prosternit gramine corpus,
florida cum tellus, gemmantis picta per herbas,
uere notat dulci distincta coloribus arua;
atque *illum calamo laetum recinente palustri*
otiaque inuidia degentem et fraude remota
pollentemque sibi uiridi cum palmite lucens
Tmolia pampineo subter coma uelat amictu.
(*Culex*, 68-75)

[...] **mas**, com o coração puro,
amiúde deita seu corpo sobre a tenra relva,
quando a terra em flor, pintada pelas plantas que se abrem,
evidencia, durante a doce primavera, as searas matizadas de cores;
e ele, alegre ao fazer ressoar o cálamo palustre,
aproveitando os ócios livres de inveja e de má-fé
e senhor de si, enquanto com verdejante ramo a luminosa
folhagem tmólia o cobre sob um manto de pâmpano.

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
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.
(*Geórg.* II, 467-474)

Mas que segura paz! que vida tão sincera,
Que nem sabe enganar! e rica em tanta coisa!

No seu prédio espaçoso, o rústico repousa
na gruta, ou junto ao lago; em Tempes se espairece;
ouve mugir os bois; sob a árvore adormece,
E dorme a bom levar.

A terra em nada escassa
Pôs-lhe no monte o bosque, e dentro nele a caça.

No campo é rija, sóbria, activa, a juventude;

honra aos deues e aos pais.
Justiça, a grão virtude,
quando se foi da terra às celestiais moradas,
deixou entre essa gente as últimas pegadas.

A partir da leitura dos trechos do *Culex* e das *Geórgicas* que trouxemos neste subitem, pode-se perceber que a presença das obras de Virgílio na composição do poema não é estanque, assim como dissemos no início deste Capítulo III. Embora possamos delimitar com certa clareza as partes de ethos bucólico – e também épico, como veremos no próximo subitem – a presença do gênero didático, ou melhor, das *Geórgicas*, pode ser percebida no prólogo do *Culex*, na "parte bucólica" do poema (como acabamos de propor), e também em sua parte épica.[233] Feita essa apresentação mais geral das semelhanças entre o *Culex* e alguns versos das *Geórgicas*, passemos à análise do episódio da descrição das serpentes nos dois poemas.

A serpente no *Culex* e na *Geórgica* III

Alguns estudiosos[234] já propuseram que existem semelhanças entre a descrição da serpente que aparece no *Culex* e a descrição de uma serpente da Calábria, descrita na *Geórgica* III. Nesse livro (vv. 414-439), o poeta alerta os pastores sobre as víboras, cobras e serpentes que oferecem perigo tanto para os homens quanto para os animais e dá destaque a uma espécie de serpente em especial – a serpente da Calábria, que apresenta semelhanças significativas com a serpente que quase ataca o pastor no *Culex*. É curioso notar, primeiro, que na *Geórgica* III o poeta exprime o desejo de que nunca seja tentado a entregar-se ao sono ou a recostar-se na relva quando essa serpente sai de seu ninho. No *Culex*, por outro lado, é exatamente isso o que acontece – ao deitar-se na relva, o pastor se entrega ao sono e torna-se, assim, alvo da serpente.

[233] Na "parte épica" do *Culex*, em que se narra a passagem do mosquito pelos Infernos, há uma longa digressão em que se conta o episódio mítico de Orfeu e Eurídice (*Culex,* 268-95). Essa passagem do poema pode ser analisada comparando-a com o trecho da *Geórgica* IV em que também se narra esse episódio mítico (vv. 453-527). Por questões de tempo e recorte temático escolhido para as análises, conforme mencionamos, não analisaremos tais episódios neste trabalho.

[234] Cf. Most (1987) e Iodice (2002).

Nos trechos dos dois poemas, observamos como marcadores alusivos – além do contexto e tema muito semelhantes – a marca posicional dos vocábulos *herbis* / *herbas*, que ocupam o mesmo lugar no verso e a marca lexical: nos dois trechos são utilizados os vocábulos *herba* e *somnus*. Vejamos os versos em apreço:

pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra,
mitem concepit proiectus membra soporem,
anxius insidiis nullis, sed lentus ***in herbis***
securo pressos ***somno*** *mandauerat artus.*
stratus humi dulcem capiebat corde quietem
(*Culex*, 157-61)

O pastor, quando junto de uma nascente repousou, em vasta sombra,
com o corpo estendido acolheu um sopor suave,
não preocupado com emboscada alguma; mas, tranquilo **sobre a relva**,
a um **sono** seguro entregara seus membros pesados.
Deitado na terra, acolhia em seu coração um doce sossego

ne mihi tum mollis sub diuo carpere ***somnos***
neu dorso nemoris libeat iacuisse ***per herbas****,*
cum positis nouus exuuiis nitidusque iuuenta
uoluitur, aut catulos tectis aut oua relinquens,
arduus ad solem et linguis micat ore trisulcis.
(*Geórg.* III, 435-439)

O céu me não dê nunca a tentação funesta
de **adormecer** ao ar, na lomba da floresta,
sobre uma cama de erva, ao tempo em que a serpente
muda as roupas, remoça, e vaga refulgente;
ou quando no covil deixando ou choco, ou filhos,
vem ao sol entornar-se, a permutar co'os brilhos
do astro esplendoroso a rubra luz vibrada,
que da boca lhe brota a língua trifarpada.

Ao tratar das serpentes de forma geral, no início da passagem das *Geórgicas* reproduzida a seguir, o poeta utiliza a palavra *orbis* para fazer referência aos anéis (ou "voltas") do corpo do animal. No *Culex*, essa mesma palavra é utilizada em forma parecida (*orbes*), na mesma posição final do verso que na *Geórgica*. A leitura das descrições das duas serpentes revela algumas semelhanças que merecem ser observadas mais detidamente. Destacamos, primeiro, suas características físicas: ambas têm o corpo manchado (*maculatus corpore*, no *Culex*, e *maculosus aluum*, na *Geórgica* III). Nos dois trechos também se menciona a língua (*uibranti língua*, no *Culex*, *e linguis trisulcis*, na *Geórgica* III) e a boca das serpentes, na mesma forma (*ore*) nos dois trechos. Os olhos (*lumina*) da serpente que aparece no *Culex* recebem algum destaque, e são mencionados nos versos 173, 176 e 190. Na *Geórgica* III, os olhos da serpente também são mencionados, no verso 433. É interessante notar as marcas morfológicas e posicional, ao compararmos esse verso da *Geórgica* com o verso 173 do *Culex*: neste, temos *lumina toruo*, em posição final no verso, ao passo que no verso de Virgílio, aparece *lumina torquens*, também no final do verso. Assim, além da palavra *lumina* estar na mesma forma nos dois versos, ambas são seguidas por uma palavra iniciada pelas letras *tor*.

O adjetivo *squameus* também é utilizado nas descrições das serpentes: no *Culex*, os anéis da serpente são escamosos (*squamosos orbes*) e, na *Geórgica* III, o dorso do animal é assim

descrito (*squamea terga*). Ainda se descreve, nos dois trechos, o peito das serpentes se erguendo, mas os verbos utilizados para descrever tal ação não são os mesmos nos dois poemas: no *Culex*, temos *attollit pectus*, ao passo que, na *Geórgica* III, usa-se *conuoluens pectore*. A ação de se retorcer também é descrita nos dois trechos em questão, dessa vez com o mesmo verbo latino: no *Culex*, os anéis da serpente se retorcem (*torquebat orbes*) e, na *Geórgica* III, os olhos do réptil são assim descritos (*lumina torquens*). É curioso notar, ainda, a utilização do adjetivo *tardus*, nos dois poemas. No *Culex*, ao final do episódio (v. 198), o poeta diz que o pastor estava lento (*tardus*), devido ao langor do sono interrompido; já na *Geórgica* (v. 424), o poeta afirma que se o *pastor* desferir pancadas na serpente, ela fugirá arrastando lentamente os últimos anéis (*tardos ... orbis*).

Voltando às semelhanças entre as duas serpentes, pode-se dizer que tanto a *serpens* quanto a *Calabris anguis* têm hábitos bastante semelhantes. No *Culex*, o poeta narra (vv. 165-67) que a serpente se retorcia no lodo para ficar submersa, devido ao enorme calor (*aestu*), e a descreve como um animal feroz ao longo de todo episódio em que ela aparece, como vimos. Na *Geórgica* III (vv. 428-430), diz-se que a cobra frequenta as margens de lamaçais e, quando o sol faz secarem os charcos, ela rasteja por lugares secos; então, o calor a enfurece e ela lança-se encolerizada pelos campos. Por fim, é curioso notar que a forma como o pastor mata a serpente no *Culex* (vv. 190-201) é semelhante ao que o poeta aconselha que se faça na *Geórgica* III (vv. 420-24). Ele diz que o pastor deve usar uma pedra ou um cajado e prostrar a serpente a pancadas; o pastor, no *Culex*, toma um galho de uma árvore e mata o animal com repetidos golpes na cabeça. Abaixo apresentamos as passagens das duas obras:

nam solitum uoluens ad tempus tractibus isdem
immanis uario ***maculatus*** *corpore* ***serpens****,*
mersus ut in limo magno subsideret ***aestu****,*
obuia uibranti carpens, grauis aere, ***lingua***
squamosos *late* ***torquebat*** *motibus* ***orbes****:*
tollebant †aurae uenientis ad omnia uisus.
iam magis atque magis corpus reuolubile uoluens
(attollit nitidis ***pectus*** *fulgoribus et se*
sublimi ceruice caput, cui crista superne
edita purpureo lucens maculatur amictu
aspectuque micant flammarum ***lumina tor****uo)*
metabat sese circum loca, cum uidet ingens
aduersum recubare ducem gregis. acrior instat
lumina *diffundens intendere et obuia toruus*
saepius arripiens infringere, quod sua quisquam
ad uada uenisset. naturae comparat arma:

saepe sub immotis praesepibus aut mala tactu
uipera delituit caelumque exterrita fugit,
aut tecto adsuetus coluber succedere et umbrae
(pestis acerba boum) pecorique aspergere uirus
fouit humum. cape saxa manu, cape robora, pastor,
tollentemque minas et sibila colla tumentem
deice! iamque fuga timidum caput abdidit alte,
cum medii nexus extremaeque agmina caudae
soluuntur, ***tardos****que trahit sinus ultimus* ***orbis****.*
est etiam ille malus Calabris in saltibus ***anguis***
squamea *conuoluens sublato* ***pectore*** *terga*
atque notis longam ***maculosus*** *grandibus aluum,*
qui, dum amnes ulli rumpuntur fontibus et dum
uere madent udo terrae ac pluuialibus Austris,
stagna colit ripisque habitans hic piscibus atram
improbus ingluuiem ranisque loquacibus explet;

ardet mente, furit stridoribus, intonat ***ore****,*
flexibus euersis torquentur corporis ***orbes****,*
manant sanguineae per tractus undique guttae,
spiritibus rumpit fauces. cui cuncta parantur,
paruulus hunc prior umoris conterret alumnus
et mortem uitare monet per acumina; namque,
qua diducta genas pandebant lumina gemmis,
hac senioris erat naturae pupula telo
icta leui, cum prosiluit furibundus et illum
obtritum morti misit, cui dissitus omnis
spiritus et cessit sensus. tum torua tenentem
lumina *respexit* ***serpentem*** *comminus; inde*
impiger, exanimis, uix compos mente refugit
et ualidum dextra detraxit ab arbore truncum
(qui casus sociarit opem numenue deorum
prodere sit dubium, ualuit sed uincere talis
horrida squamosi uoluentia membra ***draconis****)*
atque reluctantis crebris foedeque petentis
ictibus ossa ferit, cingunt qua tempora cristae;
et quod erat ***tardus*** *somni languore remoti*
†nescius aspiciens timor obcaecauerat artus,
hoc minus implicuit dira formidine mentem.
quem postquam uidit caesum languescere, sedit.
(*Culex*, 163-201)

postquam exusta palus, terraeque ardore dehiscunt,
exsilit in siccum, et flammantia ***lumina torquens***
saeuit agris asperque siti atque exterritus ***aestu****.*
ne mihi tum mollis sub diuo carpere somnos
neu dorso nemoris libeat iacuisse per herbas,
cum positis nouus exuuiis nitidusque iuuenta
uoluitur, aut catulos tectis aut oua relinquens,
arduus ad solem et ***linguis*** *micat* ***ore*** *trisulcis.*
(*Geórg.* III, 416-39)

Com efeito, na hora habitual, deslizando pelos mesmos lugares,
enorme, com o corpo manchado de várias cores, uma serpente,
para ficar submersa no lodo devido ao enorme calor,
destruindo os obstáculos com sua língua vibrátil, seu cheiro
[pestilento,
com seus movimentos, largamente retorcia os escamosos anéis:
†os sopros de vento alçavam o olhar da que se aproximava de tudo.
Já mais e mais o corpo flexível deslizando
(ergue o peito de luminosos fulgores e, sobre seu
longo pescoço, a cabeça, sobre a qual uma elevada crista
cintilante é manchada por um véu púrpura,
e, com olhar ameaçador, seus olhos de fogo faíscam)
examinava os lugares ao redor de si, quando ela, enorme, vê
deitar-se a sua frente o comandante do rebanho. Ainda mais feroz,
aproxima-se para observar, dilatando os olhos, e, acometer
[ameaçadora,
atacando com repetidos assaltos o que se põe à frente, pois alguém
[chegara
ao seu baixio. Suas armas naturais prepara:
inflama-se em seu espírito, encoleriza-se com sibilos, atroa com
[sua boca,
em espirais retorcidas revolvem-se os anéis de seu corpo,
escorrem gotas de sangue de todas as partes com seus movimentos,
com a respiração faz vibrar a garganta. Ao homem, a quem tudo é
[preparado,
um pequenino habitante dessas águas antes assusta
e, para evitar sua morte, adverte-o com uma picada; de fato,
onde os olhos abertos afastavam das preciosas íris as pálpebras,
por ali, a pupila do velho havia sido ferida pelo ágil
dardo natural. Nesse momento, enfurecido, deu um salto e,
a ele esmagando, enviou à morte; dissipado todo
o sopro vital, foram-se-lhe os sentidos. Então, viu de perto
a serpente, que conservava os olhos ameaçadores; depois,
desperto, exânime, mal senhor de si, afastou-se

No curral, por ser casa imóvel e sombria,
é que usa homiziar-se aos terrores do dia
a víbora, danada apenas se lhe toca.
No mesmo abrigo e escuro igualmente se entoca,
a que te infecta o gado, a que te os bois desmedra,
a cobra. Eia, pastor! contra ela a pau e a pedra!
que entono! que ameaçar! incha o colo! assovia!...
Derrubaste-la; bravo! Aí vai já fugidia...
Remergulha na cova a cabeça aterrada!
Olha do meio corpo a volúvel laçada!
já se desfez, e pousa! Irrequieta ainda,
só a cauda vivaz regira... afrouxa... finda.

Nas matas da Calábria há outra pior cobra,
que alevantando o peito, em círculos se dobra,
tem o dorso escamoso, e o longo ventre às malhas.
Enquanto efundem água as cristalinas talhas
das naias fontinais, ou de chuva não parcos
ventos na primavera alastram vítreos charcos,
frequenta esses pauis; das margens onde mora
lança-se ao peixe mudo, aboca a rã sonora,
até ficar impando, a negra comilona!
Depois, quando dos céus o filho de Latona
lhe seca as fresquidões, os lagos tisna, e fende
os solos, salta ao seco, olhar vibrante incende,
contra os campos braveja; a sede a faz mais fera;
a calma que a fulmina, a aterra, a desespera.

O céu me não dê nunca a tentação funesta
de adormecer ao ar, na lomba da floresta,
sobre uma cama de erva, ao tempo em que a serpente
muda as roupas, remoça, e vaga refulgente;
ou quando no covil deixando ou choco, ou filhos,
vem ao sol entornar-se, a permutar co'os brilhos

e, com a destra, tirou um galho vigoroso de uma árvore
(que o acaso lhe tenha prestado ajuda, ou se foi a vontade dos [deuses,
não está claro; mas ele foi capaz de vencer o terrível
corpo do escamoso dragão que se revolvia)
e, com frequentes golpes onde as cristas circundam as têmporas,
ele tritura os ossos daquela que reluta e o ataca ferozmente;
e, porque estava lento devido ao langor do sono interrompido,
†desacreditado do que via, o temor paralisara seus membros;
isso confundiu um pouco seu pensamento, com um pavor sinistro.
Depois que a viu enlanguescer-se morta, sentou-se.

do astro esplendoroso a rubra luz vibrada,
que da boca lhe brota a língua trifarpada.

Como vimos, há algumas semelhanças linguísticas expressivas nas passagens em apreço: repetem-se vocábulos referentes a partes características do corpo da serpente – *lingua, pectus, orbis, lumina, os* – bem como os adjetivos *maculatus* (*maculosus*) e *squamosus* e o verbo *torqueo*, que no *Culex* descreve a ação da serpente e na *Geórgica*, dos olhos do animal. Nos versos da *Appendix*, contudo, a serpente é descrita em mais detalhes que a serpente da *Geórgica* III, e é mais assustadora tanto em seu aspecto físico quanto na forma como se movimenta até chegar ao pastor. Outro importante marcador alusivo nos trechos em questão é o vocábulo *aestu*, que faz referência a uma condição climática que parece provocar o mesmo efeito de incômodo nas duas serpentes. Esse vocábulo, vale notar, é utilizado na mesma forma e ocupa a mesma posição nos versos dos dois textos.

Vale ressaltar que uma diferença marcante nas duas passagens diz respeito à forma como os poetas fazem referência à serpente: na *Geórgica* III, utiliza-se apenas a palavra *anguis*, uma única vez (v. 425) enquanto no *Culex* usa-se *serpens*, *serpentem* e *draconis* (vv. 164, 190 e 195). É curioso notar que essa mundança lexical (ou *uariatio*) também ocorre na *Eneida* II, no episódio em que é narrada a trágica morte de Laocoonte e de seus filhos. Nessa passagem do poema, tem-se: *angues* (v. 204), *serpens* (v. 213) e *dracones* (v. 225), uma *uariatio* ainda maior que no *Culex*. Assim, pode-se dizer que nos dois episódios uma mesma técnica narrativa é utilizada para descrever as serpentes, que vêm de longe e vão se aproximando de suas vítimas, cada vez mais horríveis (o que se evidencia pela forma como são referidas).

Iodice (2002: 81) comenta que a descrição da serpente no *Culex* apresenta consonância lexical e temática com a descrição das serpentes marinhas que atacam Laocoonte e seus filhos na *Eneida* II (vv. 203 ss.). Além, então, da *uariatio* que destacamos acima, podemos mencionar algumas semelhanças linguísticas no episódio do *Culex* e da *Eneida* II, referentes a

características em comum que as serpentes descritas nas duas passagens apresentam. Reproduzimos novamente o trecho do *Culex* e apresentamos a passagem da *Eneida*:

nam solitum uoluens ad tempus tractibus isdem
immanis uario maculatus corpore ***serpens****,*
mersus ut in limo magno subsideret aestu,
obuia ***uibranti*** *carpens, grauis aere,* ***lingua***
squamosos *late torquebat motibus* ***orbes****:*
tollebant †aurae uenientis ad omnia uisus.
iam magis atque magis corpus reuolubile uoluens
*(****attollit*** *nitidis* ***pectus*** *fulgoribus et se*
sublimi ceruice caput, cui crista superne
edita purpureo lucens maculatur amictu
aspectuque micant flammarum lumina toruo)
metabat sese circum loca, cum uidet ingens
aduersum recubare ducem gregis. acrior instat
lumina diffundens intendere et obuia toruus
saepius arripiens infringere, quod sua quisquam
ad uada uenisset. naturae comparat arma:
ardet mente, furit stridoribus, intonat ***ore****,*
flexibus euersis torquentur corporis ***orbes****,*
manant sanguineae per tractus undique guttae,
spiritibus rumpit fauces. cui cuncta parantur,
paruulus hunc prior umoris conterret alumnus
et mortem uitare monet per acumina; namque,
qua diducta genas pandebant lumina gemmis,
hac senioris erat naturae pupula telo
icta leui, cum prosiluit furibundus et illum
obtritum morti misit, cui dissitus omnis
spiritus et cessit sensus. tum torua tenentem
lumina respexit ***serpentem*** *comminus; inde*
impiger, exanimis, uix compos mente refugit
et ualidum dextra detraxit ab arbore truncum
(qui casus sociarit opem numenue deorum
prodere sit dubium, ualuit sed uincere talis
horrida squamosi uoluentia membra ***draconis****)*
atque reluctantis crebris foedeque petentis
ictibus ossa ferit, cingunt qua tempora cristae;
et quod erat tardus somni languore remoti
†nescius aspiciens timor obcaecauerat artus,
hoc minus implicuit dira formidine mentem.
quem postquam uidit caesum languescere, sedit.

(*Culex*, 163-201)

Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis ***orbibus angues***
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;
pectora *quorum inter fluctus* ***arrecta*** *iubaeque*
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa uolumine terga.
Fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebat
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant ***linguis uibrantibus ora****.*
Diffugimus uisu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum parua duorum
corpora natorum ***serpens*** *amplexus uterque*
implicat et miseros morsu depascitur artus;
post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam
bis medium amplexi, bis collo ***saquamea*** *circum*
terga dati superant capite et ceruicibus altis.
Ille simul manibus tendit diuellere nodos
perfusus sanie uittas atroque ueneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit:
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim.
At gemini lapsu delubra ad summa ***dracones***
effugiunt saeuaeque petunt Tritonidis arcem,
sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.

(*En.* VI, 201-27)

Com efeito, na hora habitual, deslizando pelos mesmos lugares,
enorme, com o corpo manchado de várias cores, uma **serpente**,
para ficar submersa no lodo devido ao enorme calor,
destruindo os obstáculos com sua **língua vibrátil**, seu cheiro
[pestilento,
com seus movimentos, largamente retorcia os **escamosos anéis**:
†os sopros de vento alçavam o olhar da que se aproximava de tudo.
Já mais e mais o corpo flexível deslizando
(ergue o **peito** de luminosos fulgores e, sobre seu
longo pescoço, a cabeça, sobre a qual uma elevada crista

O sacerdote sorteado, Laocoonte, no altar de Netuno
solenemente imolava o mais belo dos touros; eis quando –
só de contar me horrorizo! – à flor d'água de Tênedo nadam
duas **serpentes** de **voltas** imensas por baixo do espelho;
emparelhadas, no rumo da costa depressa avançavam.
Peitos erguidos, a crista sanguínea por cima das ondas
as ultrapassam; o resto do corpo, com roscas tamanhas
barafustava no fundo, a avançar pelas águas furiosas.
Troa o mar bravo e espumoso; já já se aproximavam da praia;
de fogo e sangue injetados os olhos medonhos, a **língua**

cintilante é manchada por um véu púrpura,
e, com olhar ameaçador, seus olhos de fogo faíscam)
examinava os lugares ao redor de si, quando ela, enorme, vê
deitar-se a sua frente o comandante do rebanho. Ainda mais feroz,
aproxima-se para observar, dilatando os olhos, e, acometer
[ameaçadora,
atacando com repetidos assaltos o que se põe à frente, pois alguém
[chegara
ao seu baixio. Suas armas naturais prepara:
inflama-se em seu espírito, encoleriza-se com sibilos, atroa com
[sua **boca**,
em espirais retorcidas revolvem-se os **anéis** de seu corpo,
escorrem gotas de sangue de todas as partes com seus movimentos,
com a respiração faz vibrar a garganta. Ao homem, a quem tudo é
[preparado,
um pequenino habitante dessas águas antes assusta
e, para evitar sua morte, adverte-o com uma picada; de fato,
onde os olhos abertos afastavam das preciosas íris as pálpebras,
por ali, a pupila do velho havia sido ferida pelo ágil
dardo natural. Nesse momento, enfurecido, deu um salto e,
a ele esmagando, enviou à morte; dissipado todo
o sopro vital, foram-se-lhe os sentidos. Então, viu de perto
a **serpente**, que conservava os olhos ameaçadores; depois,
desperto, exânime, mal senhor de si, afastou-se
e, com a destra, tirou um galho vigoroso de uma árvore
(que o acaso lhe tenha prestado ajuda, ou se foi a vontade dos
[deuses,
não está claro; mas ele foi capaz de vencer o terrível
corpo do escamoso **dragão** que se revolvia)
e, com frequentes golpes onde as cristas circundam as têmporas,
ele tritura os ossos daquela que reluta e o ataca ferozmente;
e, porque estava lento devido ao langor do sono interrompido,
†desacreditado do que via, o temor paralisara seus membros;
isso confundiu um pouco seu pensamento, com um pavor sinistro.
Depois que a viu enlanguescer-se morta, sentou-se.

silva e sibila na goela disforme, a lamber-lhe os contornos.
diante de tal espetac'lo fugimos, de medo; os dois **monstros**,
por próprio impulso a Laocoonte se atiram. Primeiro, os
[corpinhos
dos dois meninos enredam no abraço das rodas gigantes
e os tenros membros retalham com duas dentadas sinistras.
Logo, a ele investem, no ponto em que, armado de frechas,
[corria
no auxílio de ambos; nas dobras enormes o apertam; e
[havendo
por duas vezes o corpo cingido, o pescoço outras duas,
muito por cima as cabeças lhes sobram, os colos altivos.
Tenta Laocoonte os fatídicos nós desmanchar, sem proveito,
sangue a escorrer e veneno anegrado das vendas da fronte,
ao mesmo tempo que aos astros atira clamores horrendos,
tal como o touro, do altar a fugir, o cutelo sacode
que o sacerdote imperito na dura cerviz assestara.
Nesse entrementes, a par os **dragões** escaparam, rastreando
na direção do santuário de Palas severa, e se acolhem
aos pés da deusa, no asilo eficaz do broquel abaulado.[235]

Como se pode observar, no cotejo das passagens do *Culex* e da *Eneida*, fica bastante evidente a similaridade na *uariatio* referente à designação das serpentes, e também semelhanças na técnica narrativa utilizada para descrever sua aproximação das vítimas. Além disso, a leitura dos dois episódios revela outras semelhanças lexicais no que diz respeito à descrição do animal. Em ambos os episódios são mencionadas as línguas vibrantes das horríveis serpentes: no *Culex* (v. 166), tem-se *uibranti ... ligua* e, na *Eneida* II (v. 211), *uibrantibus linguis*. Nas duas passagens também se destacam os corpos escamosos dos animais: no *Culex* (v. 167), *squamosos ... orbes* e (v. 180) *corporis orbes* e, na *Eneida* II (v. 218-19), *squamea ... terga*. E as voltas dos corpos das serpentes, mencionados nesse verso do *Culex*, também aparecem na *Eneida* II (v.

[235] A tradução de todos os trechos da *Eneida* reproduzidos nesta dissertação é de Carlos Alberto Nunes (1983).

204): *immensis orbibus*. Nas duas passagens, ainda, há referência ao peito das serepentes, ao se elevarem: no *Culex* (v. 170), tem-se *attollit ... pectus* e, na *Eneida* II (v. 206), *pectora ... arrecta*.

Vale notar, ainda, que nas duas passagens também se faz menção aos olhos e à crista das serpentes, mas os vocábulos utilizados não são os mesmos. No *Culex*, como vimos, usa-se *lumina* em referência aos olhos do animal (vv. 173, 176 e 190); na *Eneida* II, usa-se *oculos* (v. 210). Os olhos das serpentes também estão em chamas em ambas as passagens: no *Culex*, 173, usa-se a expressão *micant flammarum lumina*, ao passo que no referido verso da *Eneida*, os olhos das serpentes são descritos da seguinte forma: *ardentisque oculos suffecti sanguine et igne*. No *Culex*, faz-se refrência à crista da serpente com o vocábulo *crista* (v. 171) e, na *Eneida* II, com *iubae*.

A passagem da descrição da serpente no *Culex*, contudo, parece estar mais próxima da passagem da *Geórgica*, analisada neste subitem. Além das descrições das serpentes em si, a partir da leitura das duas passagens, chama atenção a semelhança referente ao contexto, à ambientação e à forma como se desenrolam os fatos. Parece mesmo que os conselhos ou comentários do poeta, narrados nas *Geórgicas*, encontram no *Culex* ações correspondentes ou contrárias. Exemplificamos:

a) Na *Geórgica* III (vv. 435-49), o poeta instrui o *pastor* a não sucumbir à tentação de reclinar-se na relva e de dormir, pois pode ser atacado por uma terrível serpente da Calábria ao sair de seu ninho. O pastor do *Culex* (vv. 157-61), contrariamente ao conselho dado nas *Geórgicas*, justamente está reclinado sobre a relva, dormindo (tal qual um típico pastor bucólico), quando a serpente se depara com ele e quase lhe tira a vida.
b) Na *Geórgica* III (vv. 420-24), o poeta também ensina ao *pastor* a agir caso se depare com uma serpente: ele deve matá-la com golpes de uma pedra ou de seu cajado. Como vimos, no *Culex* (vv. 190-201), ao acordar e deparar-se com a serpente, o pastor pega um galho de árvore e mata-a a golpes, de forma bastante próxima ao que sugere o poeta na Geórgica.

A partir dessa leitura, então, pode-se propor que o pastor do *Culex* ocupa a posição do *discipulus*, em outras palavras, daquele que é o receptor da mensagem didática (cf. Trevizam, 2003: 20), ao passo que o poeta da *Geórgica* III é entendido como *magister*, aquele que

ensina.[236] E, como vimos, seguir ou não os ensinamentos presentes nas *Geórgicas* tem implicações diferentes. A partir da leitura dos dois textos, pode-se entender que não seguir os preceitos da vida no campo, expostos no trecho em apreço da *Geórgica* III, pode ter consequências terrívies. O pastor do *Culex* dormiu sobre a relva, ao contrário do que ensina o *magister* na *Geórgica*, e quase foi atacado pela monstruosa serpente. Mas, em apuros, matou-a com golpes de um galho, tal qual ensinado na *Geórgica*, e tudo acabou bem.

Resumimos, por fim, a análise do trecho do *Culex* de que tratamos neste subitem. A leitura do episódio da serpente pode remeter o leitor a duas passagens distintas das obras virgilianas: tanto à descrição da serpente da Calábria, na *Geórgica* III, quanto à descrição das serpentes marinhas, na *Eneida* II. A passagem em que se descreve o pastor dormindo sob a sombra, prestes a ser atacado pela serpente (vv.157-61), por sua vez, parece encerrar, ao menos uma dupla alusão. Nessa passagem, o pastor aparece fazendo justamente o que o poeta da *Geórgica* III (vv. 435-39) indica ser uma situação de grande vulnerabilidade ao ataque da horrível serpente da Calábria (Iodice, 2002: 81). Esse episódio, ainda, pode remeter à passagem da *Bucólica* I (v. 4, analisada em 3.1.1), em que Melibeu diz que Títiro está *lentus in umbra*. O pastor que figura no *Culex*, então, age como o típico pastor bucólico, que descansa tranquilo sob a sombra sem se preocupar com os perigos que o ambiente do campo pode oferecer. Assim, entendemos que nessa passagem do *Culex* há uma justaposição de alusões, no sentido em que ela pode remeter o leitor às três obras de Virgílio, ao mesmo tempo. Isso demonstra o caráter fluido e não pontual do intertexto virgiliano na passagem em apreço.[237]

Vale notar, por fim, que a introdução da serpente no poema é responsável por uma grande mudança: a passagem do gênero bucólico para o épico (cf. Della Corte, 1974/75: 48). Conforme apontam Daujotas *et. al.* (2011: 5), a serpente, que é própria do *locus horridus*, promove uma quebra do clima bucólico e introduz ações e personagens típicas do gênero épico: um herói (o mosquito! vv. 183), uma batalha (pastor contra serpente, vv. 189-97) e a passagem do herói pelos

[236] Vale citar aqui a passagem em que Trevizam (2003: 20) apresenta a dinâmica da poesia didática: "Os três aspectos essencialmente necessários à constituição da poesia didática relacionam-se ao emissor da voz poética (*magister*), ao receptor da mensagem didática (*discipulus*) e ao próprio conteúdo transmitido no processo comunicativo: o mecanismo de significação posto em movimento pela dinâmica dessa categoria textual requer que a situação receptiva engendrada corresponda a algo como a escuta de um mestre por seu(s) aluno(s), de modo que, necessariamente, aquele de quem partem os "ensinamentos" seja sempre único.

[237] Sobre o caráter fluido da intertextualidade, ver Barchiesi (2001). Retomaremos essa discussão nas Considerações Finais desta dissertação.

Infernos (vv. 210-384). Vejamos no próximo subitem, então, de forma mais detalhada, como alguns desses elementos e ações do universo épico estão presentes no *Culex* e em que medida esses elementos e ações revelam semelhanças ou diferenças com a *Eneida* de Virgílio.

3.1.3. O *Culex* e a *Eneida*

Como vimos no subitem anterior, a chegada da serpente promove uma mudança no *ethos* da narrativa, que deixa de ser bucólico e passa, então, a ser épico. A chegada do mosquito, que desempenha uma ação heróica – a de alertar o pastor sobre o perigo que corre, pondo em risco sua própria vida – reforça ainda mais o caráter épico da narrativa. Isso porque, depois de picar o olho do pastor, como vimos, o mosquito é morto e, à noite, seu espectro aparece a ele em sonho, para narrar sua passagem pelos Infernos e reclamar as honras fúnebres. Como sabemos, na literatura antiga, a incursão pelo mundo subterrâneo é narrada apenas por heróis épicos, homens de grande notoriedade e prestígio. Assim, dada a semelhança de contexto, o mosquito pode ser associado a esses grandes heróis, como Odisseu, Orfeu e Enéias,[238] visto que, como eles, o pequeno inseto narra em detalhes sua passagem pelos Infernos (vv. 202-384), como dissemos.

Vale mencionar, ainda, que alguns estudiosos[239] propõem certa associação entre os personagens mosquito e Pátroclo, herói morto em combate. Soler (1972: 10) comenta que, assim como o inseto (vv. 213-15), esse herói (*Ilíada* XXIII, vv. 69-71) também reclama por não ter sido devidamente sepultado, e aparece a Aquiles em sonho para pedir que lhe sejam feitas as honras fúnebres, condição para que possa entrar no Hades. Como já sabemos, o mosquito também está morto e insepulto, e, sob forma espectral, aparece ao pastor reclamando por sua morte injusta e pendido-lhe recompensas por tê-lo salvo (vv. 223-31).[240]

Embora esse personagem do *Culex* possa ter consonâncias com vários heróis, nossa intenção, neste subitem, é analisar algumas semelhanças entre os versos do *Culex* e da *Eneida*

[238] Cf. *Odisséia* XI, *Metamorfoses* X e *Eneida* VI, respectivamente.

[239] Cf. Fraenkel (1952); Soler (1972 e 1990); Della Corte (1974/75); Holzberg (2005).

[240] O fato de o mosquito aparecer para o pastor em sonho também nos lembra, ainda que indiretamente, uma vez que o contexto não é exatemante o mesmo – o de solicitar as honras fúnebres –, a passagem da *Eneida* II (vv. 270 ss.) em que Enéias narra o diálogo que teve, em sonho, com sombra de Heitor, que o aconselha a deixar Tróia.

VI, em que Enéias narra sua passagem pelos Infernos. O que nos levou a observar em que medida o mosquito se assemelha ao herói épico virgiliano foi, além da semelhança temática – da passagem pelos Infernos, que os dois experimentam – uma semelhança pontual na caracterização dos dois personagens. Como sabemos, a característica mais marcante de Enéias é a *pietas*,[241] que também é atribuída ao mosquito no início de sua passagem pelos Infernos (v. 225). Buscaremos, então, mostrar o que há em comum, de forma mais geral, entre as passagens dos dois poemas e, de forma mais detalhada, analisar alguns versos que julgamos mais interessantes.

Para tanto, vale primeiro trazer um relato esquematizado da passagem do mosquito pelos Infernos, que consta do artigo intitulado "El Mosquito" (1972: 10-11), no qual Soler apresenta um estudo introdutório à tradução do poema. Segundo esse autor, o que se pode observar a partir do verso 210 do *Culex* é:

I. O espectro do mosquito nada através das *undas Lethaeas*. Caronte o conduz. Tisífone o açoita e, depois dela, Cérbero o assusta com seus ladridos.

II. Primeira transição. Reprovações no sentido de que sofre castigo por seus méritos.

III. Percorre lugares situados entre os bosques Cimérios. Descrição dos castigos dos condenados: Oto, Efialtes, Títio.

IV. Segunda transição. Exclamação do medo que lhe causa encontrar-se entre essas sombras.

V. Continua a descrição do suplício dos condenados: Tântalo, Sísifo, as Danaides, Medeia, Filomena, Procne, Etéocles e Polinices.

VI. Terceira transição. Lamento de seus sofrimentos que hão de durar sempre.

VII. Águas elísias. Surge Perséfone. Mulheres virtuosas: Alceste, Penélope e Eurídice. Heróis gregos e troianos: Peleu e Télamon, Heitor, Aquiles, Pã, Ájax, Odisseu e Menelau. Heróis romanos: os Fábios, Décios, Horácios, Camilo, Cúrtio, Múcio, Curião, Flamínio, e os Cipiões.

VIII. Quarta transição. Contraste entre o renome desses personagens e sua [do mosquito] triste condição.

IX. Visita aos lagos de Dite e ao Flegetonte. Julgamento de Minos.

X. Despedida melancólica.[242]

---

[241] Isso será melhor discutido no final deste subitem.

[242] *I. El espectro del mosquito nada a través de las* undas Lethaeas**.** *Le conduce Caronte. Tisífone le azota y tras ella le asusta Cérbero con sus ladridos. II. Primera transición. Reproches en el sentido de que sufre castigo por sus merecimientos. III. Recorre lugares situados entre los bosques Cimerios. Descripción de los castigos de los condenados: Oto, Efialtes y Titio. IV. Segunda transición. Exclamación del temor que le produce encontrarse entre estas sombras. V. Continúa la descripción del suplicio de los condenados: Tántalo, Sísifo, las Danaides, Medea, Filomela, Procne, Eteocles y Polinices. VI. Tercera transición. Lamento de que sus fatigas han de durar siempre. VII. Aguas Elisias. Surge Perséfone. Mujeres virtuosas: Alcestis, Penélope y Eurídice. Héroes griegos y troyanos: Peleo y Telamón, Héctor, Aquiles, Pans, Ayante, Odiseo y Menelao. Héroes romanos: los Fabios, Decios, Horacios, Camilo, Curcio, Mucio, Curión, Flarninio y los Escipiones. VIII. Cuarta transición. Contraste entre el renombre de estos personajes y su triste condición. IX. Visita a los lagos de Dite y al Flegetonte. Juicio de Minos. X. Melancólica despedida.*

O estudioso menciona, com base em Rand (1966, *apud* Soler, 1972), que essa passagem do mosquito pelos Infernos parece caótica. Barrett (1970b) também comenta esse caráter caótico do episódio do *Culex* em apreço. Conforme o estudioso (*ibid.*: 255-56), a sequência com que os fatos são narrados pelo mosquito tornariam sua passagem pelos Infernos confusa: ao entrar no Hades, o mosquito conta que é impelido a atravessar as águas leteias como presa de Caronte (v. 215). Mas, de acordo com o estudioso, o rio Letes fica localizado no final do Hades, não logo na entrada (cf. *En*. VI, vv. 743-51), e Caronte costuma atravessar os mortos pelo rio Aqueronte ou pelo Estige, não pelo Letes.[243] Depois, o mosquito diz que é obrigado a percorrer vias entre os bosques cimérios (vv. 231-33), o que também parece estranho, segundo Barrett, pois historicamente, como relatado na *Odisséia* XI (vv. 13-22), os bosques cimérios ficam próximos à entrada do Hades, não dentro dele. Ademais, o estudioso nota que o mosquito vai aos Campos Elísios (v. 260), onde vê heróis e heroínas e, depois, é impelido a atravessar o rio Flegetonte para visitar Minos, no Tártaro (vv. 373-35). Mas o mosquito já teria percorrido o Tártaro, onde viu os Castigos (vv. 233 ss.), e, para ir aos Campos Elísios, teria atravessado *Elysiam undam* (v. 260). Por que então, agora, atravessaria o Flegetonte? Ou esses dois nomes – águas elísias e Flegetonte – designariam um mesmo rio?

Ainda a esse respeito, Barrett (1970b: 255) afirma que o mundo subterrâneo atravessado pelo mosquito é simples, consistindo apenas no Tártaro e nos Campos Elísios (cf. também o resumo elaborado por Soler, acima), que não são subdivididos.[244] Por outro lado, o Hades que Enéias atravessa, segundo o estudioso, é extremamente complexo. Apesar disso, Barrett (*ibid*: 256) entende a passagem é bastante clara, e que se podem entrever os esforços de Virgílio para que os vários estágios da jornada do herói fossem claramente indicadas. De fato, na *Eneida* VI, o caminho que Enéias percorre é sempre elucidado pela Sibila, que o acompanha todo o tempo.

[243] Devido a isso, Soler, com base em Rand (1966), afirma que o inseto faz um caminho inverso ao feito por Enéias, que é descrito no sexto livro da *Eneida*. Como sabemos, Enéias entrou no Hades pelo caminho esperado, atravessando o rio Aqueronte. Já o mosquito entrou pelas águas letéias (i.e., pelo rio Letes) que, de acordo com a mitologia e com o que é descrito na Eneida VI (vv. 743-51), localizam-se próximas à saída do Hades.

[244] Em seu artigo, Soler (1972: 11) reproduz um desenho esquemático de Otis (1964), com as subdivisões do mundo subterrâneo tais quais encontradas na *Eneida* VI. De acordo com esse desenho, o Hades seria subdividido da seguinte forma: *Insepulti* / rio *Styx* / *Lugentes Campi* / *Vultima Arua*. Depois desse lugar, haveria uma subdivisão: à esquerda, fica o *Tartarus*, à direita, o *Elysium* e o rio *Lethe.*

Em linhas gerais, a ordem e a forma com que os fatos são narrados na *Eneida* são as seguintes: ao se aproximar do Hades, em companhia da Sibila, Enéias vê os insepultos, monstros e feras (vv. 273-383). Depois, no barco de Caronte, cruza o rio Aqueronte (vv. 411-16) e, tendo passado por Cérbero (vv. 417-25), chega aos Campos Lugentes (vv. 440 ss.), onde encontra a sombra de Dido. Depois, chega aos Últimos Campos (vv. 477 ss.), onde estão os guerreiros famosos de Tróia. A Sibila diz a Enéias, então, que estão no ponto exato em que o caminho se divide: à direita estariam os Campos Elísios e, à esquerda, o Tártaro (vv. 540-544), onde não poderia entrar. Enéias chega, então, aos Campos Elísios (vv. 637 ss.) e encontra seu pai, Anquises, que lhe explica que aqueles que bebem das águas do rio Letes – localizado ali, nos Campos Elísios – esquecem-se do que viveram anteriormente na terra (vv. 713 ss.). Por fim, o narrador indica que, na saída do Hades, há duas portas: uma córnea e outra de marfim. Anquises leva Enéias e a Sibila até a porta córnea, e Enéias sai (vv. 893 ss.).

Apesar dessa diferença de organização e indicação geográfica, a descrição dos Infernos no *Culex* também apresenta algumas semelhanças temáticas com a descrição dos Infernos na *Eneida* VI. Talvez uma das mais notórias seja a utilização dos catálogos – um *topos* da poesia épica[245] – muito presente nas obras homéricas e também na *Eneida*. No *Culex*, como já mencionamos no subitem 1.2.3, há uma série de catálogos utilizados como recurso para descrever os Infernos.

Primeiro, há um catálogo dos Castigos (vv. 234 ss.), que o mosquito vê ao entrar no Tártaro. Na *Eneida* VI (vv. 566 ss.), também há um catálogo dos Castigos, que ficam nessa mesma parte do Hades. Como dissemos, a Enéias não é permitido entrar no Tártaro, mas a Sibila lhe conta tudo quanto vira ali. Vale notar, entretanto, que os Castigos narrados não são os mesmos, a exceção de de Tício, que é mencionado nos dois catálogos (*En.* VI, 595 ss. e *Culex*, 237 ss.). Depois, o mosquito entra nos Campos Elísios e vê uma série de heroínas que seguem Perséfone (vv. 261 ss) e de heróis gregos (vv. 295 ss.).[246] Podemos dizer que, na *Eneida* VI, não há um catálogo de heróis tal qual no *Culex*. Mas, quando Enéias chega nos Campos Elísios, é dito que ali se encontra a linhagem de Teucro, heróis de alma grande, e se enunciam seus nomes:

[245] Cf. Vasconcellos (2001: 165).

[246] Cf. Della Corte (1974/75: 54) que chama a atenção para o fato de que, na *Odisséia* XI, o catálogo de heroínas também precede o catálogo de heróis.

Ilo e Dárdano (vv. 648-50).[247] Encontramos, ainda, tanto no *Culex* (vv. 358-71) quanto na *Eneida* VI (vv. 756 ss.), catálogos de heróis romanos, o que julgamos bastante significativo. Esses catálogos, naturalmente, não são idênticos nos dois poemas: há, na *Eneida*, heróis que não são mencionados no *Culex* e vice-versa. No entanto, há alguns heróis que aparecem nos dois textos, como veremos em uma análise mais detida desses catálogos, ainda neste subitem.

Outra semelhança no episódio da passagem pelos Infernos, nos dois poemas, é a presença de seres mitológicos que habitam esse lugar. Como já mencionamos, o barqueiro Caronte faz a travessia tanto do mosquito quanto de Enéias, para que esses cheguem ao Hades. Logo depois disso, o mosquito vê Tisífone, que o açoita com chamas e sevos golpes (vv. 218-19). Na *Eneida* VI, contudo, Tisífone é vista por Enéias na entrada do Tártaro, a açoitar os Castigos (v. 555). Depois de passar por Tisífone, o mosquito ainda se depara com Cérbero, o cão de três cabeças que guarda a entrada do Hades. O mosquito, então, o descreve de forma assustadora, dando ênfase a seus ladridos (v. 220) e mencionando seus pescoços que se eriçam como cobras (v. 221). Do mesmo modo, na *Eneida* VI, Cérbero é caracterizado por seu ladrido e por seus pescoços eriçados, que aqui também são comparados a cobras. Vejamos ambos os trechos:

[...]
Cerberus *(ut diris flagrant* ***latratibus*** *ora!),*
anguibus hinc atque hinc ***horrent cui colla*** *reflexis*
sanguineique micant ardorem luminis orbes.
(*Culex*, 220-22)

[...]
Cérbero (como se abrasam as bocas com terríveis **ladridos**!)
cujos pescoços daqui e dali se **eriçam** como cobras retorcidas,
e as pupilas fazem brilhar o ardor de seus olhos sanguinários.

Cerberus *haec ingens* ***latratu*** *regna trifauci*
personat aduerso recubans immanis in antro.
cui *uates* ***horrere*** *uidens iam* ***colla*** *colubris*
melle soporatam et medicatis frugibus offam
obicit. [...]
(*En.* VI, 417-21)

Logo na entrada da cova, estendido no solo se achava
Cérbero, abertas as três desconformes gargantas, **aos uivos**.
Vendo a Sibila **encresparem-se** as cobras **dos seus** três **pescoços**
presto uma torta lhe atira de mel, de antemão preparada
com dormideira. [...]

Como se pode observar, nos relatos de Enéias e do mosquito, Cérbero é caracterizado de forma semelhante, inclusive linguisticamente. Nos versos do *Culex* (v. 220) e da *Eneida* VI (v. 417) em que há referência ao nome desse personagem mitológico, *Cerberus* está na mesma forma e na mesma posição de destaque, iniciando os versos. Após enunciar o nome, segue a referência aos ladridos do cão de três cabeças, quase ocupando a mesma posição nos versos: no *Culex*, temos *latratibus*, e, na *Eneida* VI, *latratu*. Além disso, os pescoços de Cérbero são

[247] Há na *Eneida*, ainda, um breve catálogo de guerreiros troianos (vv. 477 ss.), que não encontra paralelos no *Culex.*

descritos de forma muito semelhante – tanto no *Culex* quanto *Eneida*, eles se eriçam como cobras (***anguibus*** *hinc atque hinc horrent cui colla reflexis* e *cui uates horrere uidens iam colla* ***colubris***, respectivamente).

Deve-se notar que, em ambos os poemas, a descrição da imagem dos pescoços se eriçando é feita de modo muito semelhante: nos dois trechos, usa-se *cui colla* (*Culex*, 221 e *Eneida* VI, 419) em referência aos pescoços de Cérbero e, para descrever a ação de retorcer, usa-se o verbo *horreo* nos dois casos: *horrent*, no *Culex* (v. 221) e *horrere*, na *Eneida* VI (v. 419). O único vocábulo importante na descrição dessa imagem que não é o mesmo, nos dois trechos, é aquele utilizado para fazer referência às cobras (às quais se assemelhariam aos pescoços de Cérbero): no *Culex*, usa-se *angues* (*anguibus,* v. 221) e, na *Eneida* VI, *coluber* (*colubris*, v. 419).

Vale ainda notar a evidente semelhança no contexto das duas passagens. Como dissemos, tanto o mosquito quanto Enéias se põem à frente de Cérbero, que é um obstáculo para a entrada no Hades. Nos dois casos, o cão é descrito de forma horrível: ele possui pescoços que são como cobras que se eriçam e ladra terrivelmente. Enéias, contudo, recebe a ajuda da Sibila para passar por Cérbero e entrar nos Infernos (vv. 417-23): ela atira na boca do cão uma torta de mel feita com dormideira, o que o leva a perder os sentidos e deitar-se no chão. Já no *Culex*, Cérbero avança contra o mosquito, logo depois de ele ter sido açoitado por Tisífone (vv. 218-19): *obuia Tisiphone, serpentibus undique compta, / et flammas et saeua quatit mihi uerbera; pone / Cerberus (ut diris flagrant latratibus ora!)* [...]. Como vemos, de acordo com a descrição do mosquito, a forma como se dá sua entrada nos Infernos é muito mais difícil que a entrada de Enéias, que é ajudado pela Sibila e não sofre qualquer tipo de oposição.

Outra semelhança que nos parece bastante marcada, na passagem do mosquito e de Enéias pelos Infernos, é a presença do catálogo de heróis romanos, que já mencionamos neste subitem. Os catálogos, como dissemos, constituem um *topos* da poesia épica, e tanto no *Culex* quanto na *Eneida* se apresentam vários deles. Mas o catálogo de heróis romanos é algo bastante singular e significativo na *Eneida*. Quando Enéias encontra seu pai Anquises nos Campos Elísios, ele mostra ao filho a prole de Dardânio que, depois de beber da água do Letes, voltará à terra (vv. 756-87). E, ainda, mostra a Enéias os homens ilustres que Roma conhecerá (vv. 788-886).

hic alii resident pariles uirtutis honore
heroes mediisque siti sunt sedibus omnes,
omnes, Roma decus magni quos suspicit orbis.
hic ***Fabii Deciique****, hic est et Horatia uirtus,*
hic et fama uetus numquam moritura ***Camilli****,*
Curtius et, mediis quem quondam sedibus Vrbis
deuotum †bellis† consumpsit gurges in unda,
Mucius et prudens ardorem corpore passus,
cui cessit Lydi timefacta potentia regis,
hic Curius clarae socius uirtutis et ille
†Flaminius, deuota dedit qui corpora flammae.
iure igitur talis sedes pietatis honores...
. . . . . .
Scipiadasque *duces, quorum deuota triumphis*
moenia †rapidi†s Libycae Carthaginis horrent.
(*Culex*, 358-71)

Aqui residem outros heróis, iguais na honra de sua virtude,
e no meio dessas moradas estão sentados todos,
todos os que Roma, glória do vasto mundo, venera.
Aqui, os **Fábios** e os **Décios**; aqui está, também, a virtude
[dos Horácios;
aqui, também, a antiga fama de **Camilo**, a qual nunca há de
[morrer;
também Cúrcio a quem, outrora, no centro da Cidade,
devotado †à guerra†, um remoinho fez perecer na água;
também o prudente Múcio, suportando o ardor em seu corpo,
diante de quem cedeu, atemorizado, o poder do rei lídio;
aqui Cúrio, companheiro de notável virtude e aquele
†Flamínio, que deu às chamas o consagrado corpo.
Com justiça, portanto, tais lugares, honra por sua piedade...
. . . . . .
e os comandantes **Cipiões**, ante cujos †rápidos† triunfos
as consagradas muralhas da líbica Cartago estremecem.

quin **Decios** Drusosque procul saeuumque securi
aspice Torquatum et referentem signa **Camillum**.
[...]
ille triumphata Capitolia ad alta Corintho
uictor aget currum caesis insignis Achiuis.
eruet ille Argos Agamemnoniasque Mycenas
ipsumque Aeaciden, genus armipotentis Achilli,
ultus auos Troiae templa et temerata Mineruae.
quis te, magne Cato, tacitum aut te, Cosse, relinquat?
quis Gracchi genus aut geminos, duo fulmina belli,
Scipiadas, cladem Libyae, paruoque potentem
Fabricium uel te sulco, Serrane, serentem?
quo fessum rapitis, **Fabii**? tu Maximus ille es,
unus qui nobis cunctando restituis rem.
(*Eneida* VI, 824-25 e 836-46)

Os **Décios** vê, mais os Drusos adiante, e o temível Torquato
com a machadinha, e **Camilo** trazendo os pendões de
[tornada.
[...]
Este, vencida Corinto, há de alçar-se no carro de triunfo
ao Capitólio, depois de dobrados os fortes aquivos;
este outro, há de Argos vencer e Micenas, a pátria do Atrida,
bem como o Eácida, garfo robusto de Aquiles potente,
vingando os teucros avós e o manchado sacrário de Atena.
Grande Catão, quem podia esquecer-te? e deixar-te a
[departe.
Cosso e a linhagem dos Gracos ou os raios da guerra,
[instantâneos,
dos dois **Cipiões** azorragues da Líbia, ou a Fabrício potente
na sua honrada pobreza, ou a Serrano a semear os seus
[sulcos?
Aonde arrastais-me sem fôlego, **Fábios**? Sozinho, és o
[Máximo;
ganhando tempo, salvaste a República quase perdida.

R. Scarcia (in *Enciclopedia Virgiliana*, 1984: 702) considera que todo o discurso de Anquises, nessa passagem da *Eneida* constitui um único catálogo, que exalta sobretudo os reis romanos (vv. 808-17) e os heróis da República (vv. 824-25 e 836-46). Estes últimos também são exaltados em passagem do *Culex* (vv. 358-71), e alguns dos nomes citados na *Eneida* VI também aparecem no *Culex*: o nome dos Fábios é mencionado no *Culex* (v. 361) e na *Eneida* VI (v. 845) na mesma forma: *Fabii*, o que constitui um marcador alusivo (marca lexical). O nome de Camilo (*Camilli*, no *Culex*, 362 e *Camillum*, na *Eneida* VI, 825) aparece nos dois trechos em posição final e verso – uma marca posicional, portanto. O mesmo ocorre com os Cipiões (*Scipiadasque*, no *Culex*, 370 e *Scipiadas*, na *Eneida* VI, 843), cujo nome aparece em posição inicial tanto no *Culex* quanto na *Eneida*. Ademais, são mencionados nas duas obras os Décios (*Deciique*, no *Culex*, 361 e *Decios*, na *Eneida* VI, 824).

Vale notar, ainda, que na *Eneida* VI a descrição dos Infernos culmina nesse catálogo de heróis romanos, que são exaltados por Anquises. No *Culex*, o catálogo desses grandes nomes de Roma também encerra a descrição dos Infernos. Na *Eneida* VI, contudo, conforme nota Della Corte (1974/75: 55), nasce alguma esperança depois que Anquises mostra ao filho o futuro de Roma e inflama seu desejo por glórias futuras (cf. vv. 888-89). Já no *Culex*, entendemos que o mosquito contrapõe essa exaltação aos heróis de Roma, que gozam na morada dos afortunados, à sua sorte infeliz (vv. 372 ss.). Assim, parece-nos que o mosquito estabelece uma espécie de comparação entre o destino dos grandes nomes de Roma e o seu próprio: o destino deles é justo, foi conquistado por mérito; seu destino é injusto, e a causa de seu mal é o pastor, que não está presente para ajudá-lo.

Também é interessante refletir sobre o que propõe Fraenkel (1952: 5-6), que comenta que o catálogo de heróis romanos no *Culex* é "puramente ornamental", ao passo que na *Eneida* VI a reunião dos grandes nomes de Roma seria, de acordo com o estudioso, um dos elementos mais essenciais de toda a obra. Fraenkel (*ibid.*) lembra que, no livro de Virgílio, a introdução do catálogo de heróis romanos serve, acima de tudo, como forma de misturar o tema mitológico do poema com todo o percurso da história posterior de Roma. Nesse mesmo sentido, Scarcia (in *Enciclopedia Virgiliana*, 1984: 702) lembra que, no longo discurso de Anquises, também se faz referência a César e a Otávio Augusto, que são exaltados e divinizados (vv. 788-805). Fica claro, então, que o catálogo de heróis romanos na *Eneida* VI serve como forma de enaltecer a história e o povo de Roma, bem como forma de exaltar César e, sobretudo, Otávio Augusto, que estaria no poder quando a *Eneida* foi escrita.

Mas será possível afirmar, como Fraenkel, que a introdução desse catálogo de heróis no *Culex* não tem função alguma, ou que seria somente um ornamento? Pensemos no *ethos* do poeta, construído no prólogo da obra: ele se coloca como um poeta iniciante que pede apoio a um *jovem Otávio*, prometendo a ele um poema épico (*grauiore sono*) para o futuro, como já vimos. Enaltecer, então, os grandes nomes de Roma, sob a forma de um catálogo em um episódio épico (a passagem pelos Infernos), parece funcionar como uma amostra de sua habilidade com o gênero, bem como suas intenções como poeta. Ademais, o catálogo de heróis romanos no *Culex* constitui uma importante marca de filiação da obra à épica romana, em distinção à épica grega, homérica. Dessa forma, acreditmos que embora o referido catálogo não seja um elemento intrincado no enredo do *Culex*, como é na *Eneida* VI, sua presença no poema

pode despertar o leitor para alguns aspectos importantes da obra, conforme mencionamos. Passemos, por fim, a algumas considerações sobre o personagem principal do *Culex* e a suas semelhanças com o herói Enéias.

Como já vimos ao longo deste trabalho, pode-se dizer que o personagem mosquito é multifacetado, na medida em que pode evocar 1) situações semelhantes às vividas por grandes heróis épicos (como Pátroclo que, também insepulto, aparece em sonho a Aquiles, reclamando honras fúnebres; e como Odisseu, Orfeu e Enéias, que também percorrem os Infernos) e 2) o *ethos* do herói Enéias que, assim como o mosquito, é *pius*. Ao mesmo tempo, contudo, o inseto-herói possui características que não condizem com o *ethos* desses personagens épicos. Primeiro – o que é mais óbvio – ele é um ínfimo mosquito! Sua figura frágil e delicada em nada corresponde à força e virilidade dos heróis. Além disso, suas falas dirigidas ao pastor são patéticas e lamentosas, de tom elegíaco,[248] e demonstram sua frustração por ter sido morto por aquele que salvou.

O mosquito, contudo, como mencionamos, é dotado de uma importante característica que o aproxima especialmente do herói Enéias – a *pietas*. Como sabemos, o herói troiano, ainda que em perigo, leva o pai Anquises nos ombros, na fuga de Tróia (cf. *En.* II) e, também por sua *pietas*, desce aos Infernos, conforme reconhece Anquises (*En.* VI, vv. 687-89). No *Culex*, o inseto, em um gesto de piedade, arrisca sua própria vida para ajudar um pastor que seria atacado por uma terrível serpente. Depois de ser esmagado por ele, o mosquito desce aos Infernos e seu espectro penetra os sonhos do pastor para narrar seu infortúnio. E, em dado momento, o pio mosquito se questiona sobre os prêmios e as honras que deveria receber em troca de sua piedade (*pietas*, v. 225). Essa palavra certamente não passará despercebida para o leitor que conhece a *Eneida*, pois, como se sabe, a *pietas* é a principal característica de Enéias, é a característica que o distingue dos demais heróis.[249] De acordo com Pereira (1990: 330 ss.):

> A prova máxima do valor atribuído a esta disposição de espírito [a *pietas*] encontra-se, porém, no acolhimento e apropriação que os Romanos fizeram da

[248] O certo tom elegíaco identificado no *Culex* será retomado conforme sua importância para nossa análise, mas não nos estenderemos, neste trabalho, na discussão desse gênero poético.

[249] Cf., por exemplo, Vasconcellos (2001: 273) e Prata (2007: 83). Na *Eneida* I (v. 378), vale lembrar, ao se apresentar à deusa Vênus, Enéias diz: *Sum pius Aeneas*.

> lenda de Enéias. [...] a sua devoção filial em salvar o pai, levando-o aos ombros, era conhecida dos Gregos, pelo menos desde o século V a.C., quer em textos literários, quer em pinturas de vasos (para já não referir a estatueta de Veios, de cronologia duvidosa), e [...] o repetido achado, em território itálico, de obras de arte com esse motivo não pode deixar de ser indício certo de uma preferência. [...] é o qualificativo de *pius* que distingue Enéias na epopéia virgiliana e [...] o predomínio dessa qualidade explica os traços dominantes do modo de actuar do herói.

Há referências à *pietas* de Enéias ao longo de todos os cantos da *Eneida*, mas, por questões de recorte temático, escolhemos para cotejar com a passagem do *Culex*, alguns versos da *Eneida* VI. Nesse trecho do canto VI, em especial, Enéias e a Sibila estão próximos do rio Aqueronte, e ela explica ao hostil barqueiro Caronte quem é o herói, que, em vida, deseja entrar no Hades.

heu, quid ab officio digressa est gratia, cum te
restitui superis leti iam ***limine*** *ab ipso?*
praemia sunt ***pietatis*** *ubi,* ***pietatis*** *honores?*
in uanas abiere uices. et rure recessit
Iustitia et prior illa Fides. instantia uidi
alterius, sine respectu mea fata relinquens.
(*Culex*, 223-28)

Ai!, por que a gratidão se afastou de seu dever, quando
eu te trouxe de volta à superfície, já desde o próprio **limiar** da [morte?
Onde estão os prêmios por minha **piedade**, as honras por [minha **piedade**?
Tornaram-se vãs recompensas. E do campo se retirou
a Justiça e aquela antiga Fé. Vi o fado iminente
do outro, deixando de considerar o meu próprio.

'nullae hic insidiae tales (absiste moueri),
nec uim tela ferunt; licet ingens ianitor antro
aeternum latrans exsanguis terreat umbras,
casta licet patrui seruet Proserpina ***limen.***
Troius Aeneas, ***pietate*** *insignis et armis,*
ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras.
si te nulla mouet tantae ***pietatis*** *imago,*
(*En.* VI, 399-405)

Não abrigamos insídia nenhuma; sossega esse gênio;
nem são nocivas as armas. O grande porteiro prossiga
no seu mister, a ladrar para as sombras carentes de vida,
e continue tranquila Prosérpina junto do tio.
O teucro Enéias, varão mui **piedoso** e de braço invencível,
desce à procura do pai, entre as sombras inanes do Inferno.
Se não te move o espetac'lo de tanta **piedade**,

A partir da leitura desses dois trechos, e dos comentários prévios que fizemos, vale chamar atenção para a semelhança no contexto das duas passagens. Em ambos os casos, os personagens estão próximos à entrada do Hades: o mosquito acabara de atravessar o rio e ser hostilizado por Tisífone e Cérbero; na *Eneida*, o herói e a Sibila tentavam convencer Caronte a levar Enéias em sua barca. Em ambas as passagens, como se pode ver, faz-se referência à *pietas* dos personagens. Voltando-nos para as marcas linguísticas dos dois trechos, notamos, nos versos do *Culex* (em que o mosquito interroga o pastor sobre os prêmios e honras por sua *pietas*), a dupla ocorrência do vocábulo *pietatis* (v. 225). Na *Eneida* VI, a Sibila, ao apresentar Enéias a Caronte, destaca sua característica mais marcante e, entre os versos 493-95, temos *pietate* e

pietatis. É notável, então, que nos dois trechos haja a dupla ocorrência do termo, bem como as marcas morfológica e posicional (na segunda ocorrência dos dois trechos, *pietatis* está na mesma forma e na mesma posição do verso), todos recursos que podem funcionar como marcadores alusivos. Ademais, ainda observamos, nos dois trechos, uma marca lexical – no *Culex* (v. 224), tem-se *limine* e, na *Eneida* VI (v. 402), *limen* – que pode reforçar a semelhança entre essas passagens.

Vale chamar a atenção, também, para algumas diferenças importantes entre esses dois episódios. Primeiramente, nos versos da *Eneida*, é a Sibila quem faz acalorada menção à *pietas* do herói (que permanece calado), enquanto, nos versos do *Culex*, é o próprio mosquito, desamparado, que cobra do pastor as recompensas por tê-lo salvado, as recompensas por sua *pietas*. Ademais, encontramos na fala do mosquito um tom lamentoso, elegíaco, incompatível com o *ethos* heroico de Enéias. Note-se, por exemplo, a presença da interjeição *heu* no início da passagem do *Culex* em apreço (v. 223), que expressa dor, tristeza ou arrependimento (cf. *Oxford latin dictionary*).[250] Também observamos que, não apenas neste trecho, mas em toda a passagem do mosquito pelos Infernos, o relato é feito em primeira pessoa, o que confere tom dramático ao episódio. Além disso, a passagem do mosquito pelo Hades é narrada com a utilização de verbos no presente do indicativo, o que dá ao leitor a sensação de que os fatos acontecem ao mesmo tempo em que são contados. Tais recursos, segundo Klodt (1996, *apud* Prata, 2002: 53), conferem à narrativa um caráter mais elegíaco,[251] e mais pungente e patético, diríamos. No caso da passagem da *Eneida* VI, os fatos são narrados principalmente na terceira pessoa (embora haja trechos em que alguns personagens, inclusive Enéias, tomem a palavra), o que parece ser uma convenção para os relatos épicos, de acordo com Klodt (*ibid.*).

Em resumo, então, vimos até aqui que o mosquito executa um ato heroico e piedoso, ao salvar a vida do pastor, e, depois de morto por ele, desce aos Infernos. Insepulto, ele entra e percorre todo o caminho, que descreve ao pastor, a quem aparece em sonho. A leitura desse episódio, no qual o mosquito descreve sua passagem pelos Infernos, provavelmente levará o leitor a associar o inseto aos heróis épicos, que também conseguiram a façanha de percorrer o Hades e descrever o que viram (embora cada um narre de forma diferente o que viu). Ainda que

[250] Cf. Prata (2007: 102), sobre o uso da fórmula de lamento *me miserum*, de certa forma semelhante a *heu*, utilizada no *Culex*.

[251] No referido estudo, Prata trata da narrativa da tempestade, nos *Tristes* (I, 2).

o personagem mosquito seja multifacetado, como vimos, e possa ser associado a mais de um herói, há semelhanças narrativas no episódio da passagem pelo Hades que nos levam a associá-lo, com mais força, a Enéias, o herói que é *pius* por excelência. Outra dessas fortes semelhanças é a descrição da entrada nos Infernos e encontro com Cérbero, nos dois poemas. Como vimos, a descrição dessa cena, além da consonância temática, apresenta semelhanças linguísticas e marcadores alusivos que permitem estabelecer alguma relação entre as duas passagens e os dois personagens: mosquito e Enéias.

Ainda mais marcada é a presença e semelhança dos catálogos de heróis romanos nos dois poemas. O leitor do *Culex* que conhece a *Eneida*, ao se deparar com um catálogo de heróis romanos no Hades percorrido pelo mosquito, provavelmente se recordará que, no canto VI da *Eneida*, existe um catálogo semelhante, e que, inclusive, alguns desses heróis referidos na *Eneida* também têm seus nomes mencionados no catálogo do *Culex*. Logo, a presença desse catálogo no poema da *Appendix* tem o importante papel de filiar o texto, como dissemos, à épica romana, cujo personagem de maior destaque é Enéias.

E, finalmente, a caracterização do mosquito, dito *pius*, talvez seja o aspecto mais notório que pode levar o leitor do *Culex* a estabelecer uma associação entre esse personagem e Enéias. Como vimos, a passagem em que o mosquito clama pelas honras e recompensas de sua *pietas* tem semelhanças linguísticas e de contexto com a passagem do canto VI da *Eneida* que trouxemos aqui.

A partir dessa leitura que fizemos do *Culex*, comparando-o à *Eneida* VI, podemos propor que um dos efeitos de sentido que emergem da relação entre os dois textos é a paródia. De acordo com Vasconcellos (2001: 170), a ironia pode ser um efeito da alusão e, quando levada ao extremo, tem-se a paródia, "uma das formas de intertextualidade mais comuns e fáceis de detectar". No prólogo do *Culex*, como vimos, o poeta anuncia que seu poema será um *ludus* e, ao construir a imagem de um mosquito-herói que pode ser associado a Enéias, esse jogo paródico se torna evidente. A imagem de um mosquito – um ínfimo mosquito – que entra no Hades e é *açoitado* por Tisífone, *perseguido* por Cérbero não pode ser levada a sério. Provavelmente, a partir da leitura dessa passagem do poema, o humor emerge como efeito de sentido imediato. A associação entre o mosquito e Enéias, que se dá, sobretudo, pela *pietas*, também deve gerar esse mesmo efeito de sentido.

Passemos, finalmente, às últimas considerações acerca deste trabalho e dos efeitos de sentido que podem emergir a parir da leitura do *Culex*, entendido como paródia virgiliana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho com o epílio latino *Culex* permitiu-nos observar que o interesse da grande maioria dos estudiosos do poema se tem voltado para questões extratextuais. Assim, há séculos se vem discutindo questões referentes à autoria e datação do poema, muitas vezes na tentativa de se encontrar respostas definitivas. Ademais, uma parte considerável desses estudos trata o *Culex* de forma depreciativa, sob o respaldo da autoria incerta – como se o fato de a obra não ser atribuída a Virgílio bastasse para determinar sua suposta má qualidade. Em consequência desses juízos de valor negativos e do grande interesse em se definir a "real" autoria da obra, muitas vezes os estudos e análises críticas sobre o poema foram relegados a segundo plano. A partir disso, evidenciou-se a importância de se rever esse tipo de abordagem, tirando o foco de questões externas ao texto para poder apreciá-lo de forma mais crítica.

Dessa forma, procuramos abordar a autoria do poema de outra maneira, tal qual propõe Foulcalt (2000), por exemplo: ao invés de entendê-la como elemento prévio e externo ao texto, a tomamos como uma função que dele emerge. Assim, a partir de nossa leitura do *Culex*, concluímos que não importa saber se seu autor, entendido como pessoa de carne e osso, é o jovem Virgílio, um poeta que alude a Virgílio, um falsificador, ou Virgílio já maduro. Mais interessante que isso é, a nosso ver, o efeito de autoria virgiliana que emerge do texto, independentemente de quem o tenha escrito.

A partir das análises que tecemos no terceiro capítulo, cotejando o *Culex* às *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, observamos que alguns gêneros literários se misturam na composição desse poema, o que é característico dos epílios. Mais marcantes são a presença do gênero bucólico (na primeira metade do poema) e do gênero épico (na segunda metade).

Como vimos, Most (1987) propõe que o enredo do *Culex* pode ser dividido em três partes, e que, a partir disso, pode-se fazer uma uma sistematização das alusões às obras de Virgílio no poema: na primeira parte, de *ethos* marcadamente bucólico, seria possível identificar alusões às *Bucólicas*, na segunda parte, às *Geórgicas* e, na terceira, de *ethos* marcadamente épico, as alusões à *Eneida* seriam mais evidentes. No entanto, observamos que a trama de

possíveis alusões virgilianas no *Culex* é mais complexa que isso e podemos dizer que ao longo de todo o poema há semelhanças mais ou menos marcadas com cada uma das obras de Virgílio, e que essas possíveis alusões se misturam, não são estanques. Em outras palavras, entendemos que a divisão proposta por Most pode ser flexibilizada.

Há no poema, ainda, momentos em que as possíveis alusões às obras canônicas de Virgílio se justapõem. Exemplo disso é o episódio da descrição da serpente que se prepara para atacar o pastor (vv. 163-201). A leitura dessa passagem do poema pode remeter o leitor tanto à passagem em que se descreve a serpente da Calábria, na *Geórgica* III (vv. 214-39), quanto ao episódio da descrição das serpentes que atacam Laocoonte, na *Eneida* II (vv. 201-27), além de possivelmente remeter o leitor à passagem da *Bucólica* I, dada a semelhança na descrição do pastor no *Culex* (vv. 157-61) e na descrição de Títiro (vv. 435-39). Isso ilustra, a nosso ver, o caráter fluido da intertextualidade, que constitui antes um evento que um objeto, conforme propõe Barchiesi (2001). Isso implica em dizer que não há no *Culex* dados fixos a serem analisados, mas relações em movimento, nas quais os versos parecem remeter ora a um texto, ora a outro, ou, então, a vários ao mesmo tempo.

A partir de nossas análises intertextuais, entendemos que do cotejo entre o *Culex* e as obras canônicas de Virgílio podem emergir dois efeitos de sentido mais notáveis. O primeiro deles é a autoria, conforme já mencionamos. Nesse sentido, o prólogo do *Culex* tem fundamental importância, na medida em que nele se constrói a imagem de um poeta iniciante, que oferece sua obra ao jovem Otávio (provavelmente o Augusto, futuro imperador de Roma), pedindo seu apoio e prometendo-lhe um poema épico para o futuro. E tudo isso se constrói entremeado a relações bastante sintomáticas com obras de Virgílio, sobretudo as *Bucólicas* VI e IV e a *Geórgica* I.

Ademais, as muitas semelhanças marcadas com toda a obra canônica virgiliana também são responsáveis pela construção dessa "função autor" Virgílio no *Culex*. Como exemplo, podemos lembar que no texto são aludidos todos os gêneros poéticos trabalhados pelo mantuano: o bucólico, o didático e o épico e há, entre os poemas analisados, diversas semelhanças marcadas temática e linguisticamente, que também podem evidenciar a construção de uma autoria virgiliana no *Culex*.

O segundo efeito de sentido notável que a relação entre o *Culex* e a tríade virgiliana pode gerar é o de humor, ou paródia. A partir das análises que tecemos nesta dissertação, entendemos que esse efeito de sentido é anunciado logo no prólogo da obra, o qual parece ter uma relação

marcada e sintomática com a *Bucólica* VI, que possui certo caráter burlesco. Essa relação se estabelece temática e linguisticamente, principalmente pela caracterização das obras como *lusus* e pela presença de Talia, musa da poesia pastoril e da comédia, nos dois poemas. O "jogo poético" (*lusus*) que é anunciado na *Bucólica* VI, contudo, é largamente ampliado no *Culex*, visto que as referências ao *lusus* são multiplicadas e ampliadas no prólogo do poema.

A aparição da serpente no poema também é uma marca importante. Sua chegada, como vimos, instaura no poema uma multiplicidade de possíveis alusões às obras de Virgílio e marca, sobretudo, a passagem do *ethos* bucólico para o *ethos* épico no poema. Sua presença também desestabiliza a narrativa, que se torna, ao que nos parece, cada vez mais cômica: o velho pastor bucólico que estava dormindo tranquilamente é obrigado a travar uma batalha épica contra o animal monstruoso. Nesse momento, surge na estória um herói, para impedir o ataque fatal. Esse herói – o que por si só já é cômico – é um mosquito que, tendo sido morto pelo pastor, desce ao Hades e lhe aparece em sonho.

Nesse episódio em que o mosquito narra sua passagem pelo mundo subterrâneo, a paródia como efeito de sentido surge pela relação intertextual que pode ser estabelecida entre o mosquito e Enéias. Como vimos, a caracterização do mosquito-herói como *pius* evidencia sua aproximação com o *ethos* de Enéias, o herói cuja principal qualidade é a *pietas*. Assim, a construção de um herói que tem como valores a bravura e a *pietas* – evidenciadas pela ação de picar o olho do pastor, para que ele não seja fatalmente atacado por uma serpente – sob a forma de um mosquito, parece levar o caráter paródico do poema às últimas consequências.

Vale lembrar, contudo, que essa leitura do *Culex* como paródia não é um consenso entre os estudiosos do poema e, na verdade, é bem pouco aceita ou comentada. Especialmente nos trabalhos mais antigos sobre o *Culex*, tende-se a negar essa leitura, o que se justifica com a proposição de que as ocorrências repetidas de *lusimus* e *ludus*, no prólogo do poema, designariam um tipo de poesia de filiação neotérica, apenas. Todo o resto parece ser ignorado, inclusive a presença de um mosquito-herói na trama. Nos dias mais atuais, Ross Jr. (1975) e Daujotas *et al.* (2011), por exemplo, apresentaram leituras bastante interessantes sobre alguns aspectos paródicos do *Culex*, que pode ser analisado por diferentes vieses.[252] Na esteira desses

[252] Daujotas *et al.* (2001), analisam o caráter paródico do *Culex* centrando-se na figura do pastor. Lembramos também que Ross Jr. (1975) entende o *Culex* como paródia da "versificação neotérica decadente", e analisa o poema sob esse ponto de vista.

estudiosos, então, propomos que o *Culex* se constitui como uma paródia da obra canônica de Virgílio e, ao que parece, principalmente da *Eneida*.

Por fim, ressaltamos que a interpretação do *Culex* como texto paródico não deve servir à depreciação da obra. Esse poema, a nosso ver, pode ser estudado a partir de tantos aspectos quanto qualquer obra que pertence ao cânone literário da Antiguidade Clássica. Além de ser um dos poucos textos supérstites classificados como epílio – e que serve, portanto, ao estudo desse gênero poético –, o *Culex* nos permite estudar a recepção de grandes autores latinos além de Virgílio, tais quais Catulo, Lucrécio, Ovídio, como comentamos *en passant* neste trabalho. Desse modo, os estudos das possíveis alusões a esses autores e suas obras pode trazer novas e interessantes contribuições à apreciação do *Culex* que, por muito tempo, serviu sobretudo a especulações relacionadas a sua autoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Edições e traduções da *Appendix Vergiliana* e do *Culex*

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

DOLÇ, M. **Apèndix Virgiliana (vol I).** Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1982.

IODICE, M. G. **Appendix Vergiliana**. Milano: Mondadori, 2002.

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

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

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

2. Edições e traduções das *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*

MAYER, R. **As Geórgicas de Vergílio. Versão em prosa dos três primeiros livros e comentários de um agrônomo**. Alcobaça: Livraria Sá da Costa, 1948.

VERGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Universidade de Brasília / São Paulo: A Montanha, 1983.

VIRGIL. **Eclogues**. With na Introduction and Commentary by Wendell Clausen. Oxford: Claredon Press, 1994.

VIRGILE. **Bucoliques**. Texte établi et traduit par Eugène de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

_____. **Énéide**. Texte établi et traduit par Jacques Perret, 2 vol. Paris: Belles Lettres, 1981/82.

_____. **Géorgiques**. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Belles Lettres, 1947.

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

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

_____. **Geórgicas / Eneida**. Traduções de António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1948.

_____. **Bucólicas - Geórgicas**. Introducción, notas y traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

3. Outros textos clássicos e traduções utilizados

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

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

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

4. Estudos sobre a *Appendix Vergiliana* e sobre o *Culex*

MOYA, F. "Poesia 'menor'", in Codoñer, C. (ed.) **Historia de la Literatura Latina**. Madrid: Catedra, 1997.

BARRETT, A. A. The catalogue of trees in the "Culex". **The classical World.** Classical Association of the Atlantic States, v. 63, n. 7, pp. 230-32, 1970a.

_____. The Topography of the Gnat's Descent. **The Classical Journal.** The Classical Association of the Middle West and South, v. 65, n. 6, pp. 255-57, 1970b.

BONJOUR, M. **Enciclopedia Virgiliana**. Roma: Enciclopedia Italiana, 1984.

CORTE, F. (della). **Appendix Vergiliana. Trad. e analisi.** Genova, 1974/5.

_____. **Enciclopedia Virgiliana**. Roma: Enciclopedia Italiana, 1984-5.

DAUJOTAS, G. *et al.* Vejez y parodia en el *Culex*. **V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Dialólogos Culturales"**. La Plata, 5-7 de octubre de 2011.

ELLIS, R. A theory of the Culex. **The Classical Review**. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, v.10, n. 4, pp. 177-183, 1896.

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

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

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

HARDIE, W. R. The Culex. **The Classical Quarterly**. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, v. 14, n.1, pp. 23-38, 1920.

HOLZBERG, N. ***Die Appendix Vergiliana* – Pseudepigraphen im literarischen Kontext**. Druck und Bindung: Laupp & Göbel, Nehren, 2005.

JACKSON, S. E. The Authorship of the Culex. **The Classical Quarterly**, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, v. 5, n. 3, pp. 163-174, 1911.

LOUIS, L. St. Laying the foundation for a new work on the pseudo-Virgilian *Culex*. **CLCWeb**, v.8, issue 1, 2006.

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

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

MOST, G. The 'Virgilian' Culex, in: M. Whitby *et al.* (eds.), *Homo viator*. Bristol. 199-209, 1987.

POLIAKOFF, M. Clumsy and Clever Spiders on Hermann's Bridge: Catullus 68.49-50 and *Culex* 1-3. **Glotta**, vol. 63, pp. 248-259, 1985.

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

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

ROSS Jr., D. O. The Culex and Moretum as Post-Augustan Literary Parodies. **Harvard Studies in Classical Philology**, Department of the Classics, Havard University, v. 79, pp. 235-263, 1975.

SALVATORE, A. "Aspetti e problem dell'*Appendix Vergiliana*", in *Virgilio e Pseudovirgilio: Studi su l'*Appendix. Napoli: Loffredo Editore, 1994.

SOLER, A. Pseudo-Virgilio, El Mosquito. Introducción, traducción y notas. **Suplementos de 'Estudios Clasicos',** III Ser. de Traducciones, n. 1, 1972.

VALMAGGI, L. *Il "Virgilianismo" nella letteratura romana: Virgilio anomalo?* Torino: E. Loescher, 1890.

5. Outros estudos

ALLEN Jr., W. The epyllion: a chapter in the history of literary criticism. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Johns Hopkins University Press, v. 71, pp. 1-26, 1940.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARCHIESI, A. “Ecphrasis”. In: MARTINDALE, C. (org.). **The Cambridge companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. “Some points on a Map of Shipwrecks” In: BARCHIESI, Alessandro. *Speaking Volumes*: *Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets.* Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001.

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

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

CHARTIER, R. “Figuras do autor”, in **A ordem dos livros**. Brasília: UnB, 1998.

CHAUSSERIE-LAPRÉE, J. P. **L’expression narrative chez les historiens latins: histoire d’un style**. Paris: Boccard, 1969.

CORRÊA, P. C. **Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

FALEIROS, A. S. **A tradução de poesia no Brasil: a invenção de uma tradição**. Palestra proferida no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – PGET. Florianópolis, 29 de julho de 2011.

FOUCAULT, M. **O que um autor?** Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

FOWLER, D. “On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies”, in **Roman constructions. Readings in postmodern Latin**. Oxford: Oxford University, 2000.

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

HABINEK, T. “Song and Play”, in **The World of Roman Song: from ritualized speech to social order**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2005.

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

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

JACKSON, C. N. The Latin Epyllion. **Harvard Studies in Classical Philology**, Department of the Classics, Harvard University, v. 24, pp. 37-50, 1913.

____. Molle Atque Facetum. **Harvard Studies in Classical Philology**, Department of the Classics, Harvard University, v. 25, pp. 117-37, 1914.

LANCIANI, R. Gambling and Cheating in Ancient Rome. **The North American Review**, University of Northern Iowa, v. 155, n. 48, pp. 97-105, 1892.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 2003.

LYNE, R. O. A. M. **Ciris. A poem attributed to Vergil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

MORGANTI, B. F. "A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões". Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, **Nuntius Antiquus**, n. 1, junho de 2008.

NIDA, E. "Principles of correspondence" (1964), in Venuti, L. (ed.), *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2000.

NOGUEIRA, E. **A lírica laudatória no livro quatro das *Odes* de Horácio.** Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universdade de São Paulo. São Paulo, 2006.

OLIVA NETO, J. A. **Falo no Jardim. Priapéia Grega, Priapéia Latina**. São Paulo e Campinas: Ateliê Editorial e Editora da Unicamp, 2006.

PASQUALI, G. "Arte allusiva", in **Pagine stravaganti**. Firenze: Sansoni, 1968, v. II.

PEREIRA, M. H. da R. **Estudos de História da Cultura Clássica.** Lisboa: Fundação Caloustre Gulbenkian, v. 2, 1990.

PERUTELLI, A. “L’epillio”, in **La poesia epica latina.Dalle origini all’età dei Flavi**. Roma: Carocci, 2007.

POLASTRI, B. E. ; MORAES, C. P. F. ; ALVES, D. M. ; Raquel FAUSTINO. “Catulo: uma nota introdutória”. **Língua, literatura e ensino** (UNICAMP), v. 3, pp. 451-459, 2008.

POSSEBON, F. **Batracomiomaquia – A batalha dos ratos e das rãs.** (Estudo e tradução). São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2003.

_____. “O poema Europa de Mosco de Siracusa”. João Pessoa, **Graphos**, v. 8, p. 121-129, 2006.

PRATA, P. **O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I**. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

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

PRATA, P.; “Questões de autoria na Roma Antiga”, 11/2005, **Cadernos de Qualificações**, vol. 1, pp.221-235, Campinas, SP, Brasil, 2005.

REBOUL, O. **Introdução à Retórica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

REILLY, J.F. Origins of the Word “epyllion”. **The classical Journal**. The Classical Association of the Middle West and South, v. 49, n.3, pp. 111-14 (Dec., 1953)

SCARCIA, R. **Enciclopedia Virgiliana**. Roma: Enciclopedia Italiana, 1984.

TEIXEIRA, I. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.

TREVISAM, M. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da *Ars amatoria* de Ovídio**. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

VASCONCELLOS, P. S. de. **Efeitos intertextuais na *Eneida* de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001.

WILLS, J. **Repetition in Latin poetry: figures of allusion**. Oxford: Clarendon, 1996.

6. Obras de Referência

6.1. Manuais de Literatura

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

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

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

FÉREZ, J. A. L. (ed.). **Historia de la Literatura Griega**. Madrid: Cátedra, 2000.

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

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

6.2. Dicionários

BELL, R. E. **Women of Classical Mythology: a biographical dictionary.** New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.

GRANT, M. **A Guide to the Ancient World. A dictionary of classical places names**. New York: Barnes & Nobles, 1997.

GRIMAL, P. **Diccionario de Mitologia Griega y Romana**. Barcelona: Paidos, 2007.

_____. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

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

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

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

OXFORD Latin Dictionary. Oxford: Claredon Press, 1968.

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

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

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

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

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

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

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

7. Sites

http://www.repertoriumpomponianum.it/index.html

http://virgil.org/

http://www.forumromanum.org/literature/