



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Literaturas
2003

Franca Maria Quitério Santos Estrutura da Poesia Bucólica de Nemesiano

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro, realizada sob a orientação científica do Dr. Carlos de Miguel Mora, Professor Catedrático do Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Doutor **João Manuel Nunes Torrão**, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro.

vogais

Doutor **João Beato**, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Doutor **Carlos de Miguel Mora**, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador).

agradecimentos

Gostaria de agradecer aos meus pais, em primeiro lugar, por terem sido a principal força que permitiu a realização deste trabalho. Agradeço também a familiares e amigos, salientando os nomes Ana Cláudia Pericão Marques Rodrigues e Ana Cristina Pragosa Ferreira, por terem apoiado de certa forma a construção da tese. Reservo agora este espaço para salientar os nomes dos professores de estudos clássicos que considero dignos de realce por terem acompanhado a minha carreira de estudante: Professora Maria Helena da Rocha Pereira, Professor Francisco de Oliveira, Professora Nair de Castro Soares, Professor Louro Fonseca, Professora Maria de Fátima de Sousa e Silva, Professor Sebastião Pinho, Professor José Geraldes Freire, Professor Carlos André, Professora Júlia Silva, Professor Delfim Leão, Professor José Luís Brandão, Professor José Alves Torrano e Professor João Torrão.

Agradeço principalmente ao Professor Carlos de Miguel Mora por ter sido o orientador desta tese.

resumo

No âmbito do decurso da literatura latina, este trabalho assenta na análise das Bucólicas dos poetas Virgílio, Calpúrnio Sículo e Nemesiano. O trabalho desenvolve-se em torno da comparação entre os três poetas, focando essencialmente a análise da estrutura interna e externa das respectivas obras, com o objectivo de traçar marcas de tradições e inovações em cada uma das Bucólicas, com vista a uma conclusão mais detalhada da obra de Nemesiano.

abstract

In regards to the progress of Latin Literature, this work bases itself on the analysis of the Bucólicas of the poets *Virgilius*, *Calpurnius Siculus* and *Nemesianus*. The work revolves around the comparison between the three aforementioned poets, focussing on the internal and external structural analysis of the respective works, with the objective of defining marks of traditions and innovations in each of the Bucólicas, aiming at a more detailed conclusion of *Nemesianus'* s work.

ÍNDICE GERAL

<i>ÍNDICE GERAL</i>	6
<i>INTRODUÇÃO</i>	7
<i>ESTRUTURA E ARQUITECTURA DA POESIA BUCÓLICA DE VIRGÍLIO</i>	10
AS BUCÓLICAS.....	12
ARQUITECTURA.....	30
<i>ESTRUTURA E ARQUITECTURA DA POESIA BUCÓLICA DE CALPÚRNIO SÍCULO</i>	35
AS BUCÓLICAS.....	37
ARQUITECTURA.....	49
A ORIGINALIDADE DE CALPÚRNIO.....	49
<i>ESTRUTURA E ARQUITECTURA DA POESIA BUCÓLICA DE NEMESIANO</i>	52
AS BUCÓLICAS.....	56
ARQUITECTURA.....	79
A ORIGINALIDADE DE NEMESIANO.....	79
<i>CONCLUSÃO</i>	90
<i>ÍNDICE ONOMÁSTICO</i>	99
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	101

INTRODUÇÃO

As composições bucólicas são frequentemente designadas por várias expressões, entre elas *idílio*, *écloga*, *bucólica* e *pastoral* que, não obstante a sua diversidade, não são empregadas indistintamente¹. Poderemos utilizar *idílios* quando nos referimos a Teócrito, falamos de *bucólicas* ao estudarmos Virgílio e de *éclogas* quando nos referimos a Bernardim Ribeiro. Esta separação não é, no entanto, taxativa uma vez que, em edições bastante antigas, as peças de Virgílio são também denominadas *Éclogas*, começando a ser designadas *Bucólicas* particularmente nas edições a partir de 1919².

As divergências de terminologia apresentadas assentam essencialmente no âmbito etimológico e não tanto no âmbito ideológico. Assim sendo, o termo *idílio* provém de *ἰδίλιον* / *ἰδίλιον*? que originariamente significava apenas "composição poética breve, poesia curta". Esta designação, na actualidade, passou a ter uma significação mais restrita, visto os poetas que compunham estas "composições poéticas breves", entre outros, versarem assuntos pastoris e sendo esta a parte que mais interessava aos leitores passou a constituir a alma da colecção. Por uma tendência natural, passou a associar-se a palavra *idílio* a uma ideia de poema pastoral.

A palavra *écloga* provém do vocábulo grego *ἔκλογα* / *ἔκλογα*?, adjectivo substantivado com significado de "escolha, extracto", constituindo, neste sentido, a significação de "poesia ou trecho escolhido".

A designação *bucólica* deve o seu nome ao vocábulo *βοικός* / *βοικός*?, isto é, "boieiro, vaqueiro", que originou a designação do género bucólico. Por último, a *pastoral* é como o próprio nome indica, uma composição poética que também se move num quadro rústico e num ambiente de pastores.

O género bucólico compreende uma forma de poesia em que o protagonista é por excelência um *ἰδίλιον* / *ἰδίλιον*]. Este permanece sob um pano de fundo composto por

¹ BOLÉO, M. de Paiva, *O Bucolismo de Teócrito e de Virgílio*, Coimbra, 1936 p. 13-19

um cenário campestre. Exercendo as suas funções de pastor e conseqüentemente usufruindo de uma vida calma e tranquila, possui, à partida e segundo uma visão cidadina, todas as condições reunidas para se dedicar ao *otium*, às contendas inocentes, ao canto e ao objecto cantado: os amores.

Este género de poesia, primitivamente em verso e depois também em prosa, deve obrigatoriamente mover-se num cenário campestre, onde os seus figurantes são guardadores de gado que se caracterizam, como muito bem refere Legrand³, como "homens que, separados dos outros, vivem quási sem paixões e inquietações; e que, - vestidos singelamente, acompanhados dos seus cajados e dos cães, enquanto exercem sobre os rebanhos um império semelhante ao de Deus sobre os homens, - se ocupam de cantigas".

A ocupação mais frequente deste guardador de gado passou, no entanto, a ser a de pastor de cabras ou de ovelhas, o que levou os modernos a darem preferencialmente ao género o nome de *pastoral*. O que era essencial para dar vida e feição ao género era uma "alma" pastoril.

A razão da escolha de um pastor para protagonista do género bucólico deve-se ao facto de ter de existir um gosto especial pelos aspectos tranquilos que a natureza proporciona e assumir um carácter que seja caracterizado pela simplicidade e pela naturalidade. Além disso, a preferência pelo campo e conseqüente forma de vida calma e tranquila resulta da necessidade física e psicológica da população marcada por uma época conturbada pelas agitações e guerras civis. Como também refere Paiva Boléo "a escolha dos pastores para protagonistas do bucolismo é devida ao próprio género de vida que levam, o qual, por sua natureza, parece prestar-se, mais que o de qualquer outra classe rural, aos ócios dos cantares e à "rêverie" sentimental"⁴.

Quanto às origens deste género, é muito corrente atribuir a Teócrito a sua paternidade. Poderá este poeta não ter sido o criador do bucolismo, mas terá sido certamente o mestre incontestável do género, no primeiro terço do século III a.C, com a apresentação de cerca de 30 poemas reunidos sob o título de *Idílios*. Um *idílio* teocriteano é uma peça curta de versos escritos em hexâmetros dactílicos e que integra em cena personagens pertencentes em geral às classes populares, ou mais particularmente a uma

² *Op. cit.* p. 14

³ LEGRAND, *Étude sur Théocrite*, Paris, 1898, p. 152 in BOLÉO *op. cit.* p. 17

⁴ *Op. cit.* p. 19

categoria social bem representada na Sicília (origem do poeta): os pastores. René Martin e Jacques Gaillard, neste sentido, salientam "C'est donc, en d'autres termes, un 'tableau de genre' qui peut dans une certaine mesure être rapproché de 'mime' au sens antique du terme, c'est-à-dire du théâtre réaliste visant à donner une "imitation" - une image ressemblante - de la vie"⁵.

Teócrito propõe-se imitar, de facto, a vida das classes populares, as suas preocupações, as alegrias e tristezas de mulheres e homens do seu tempo. É certo que alguns poemas apresentam um carácter citadino, mas o maior número é caracterizadamente rústico e fazem o leitor penetrar no universo dos pastores, uma categoria social apresentada como consagrada ao ócio e conseqüentemente disponível para o amor e para a música. Os pastores teocriteanos são de um inegável realismo, não sendo cidadãos mascarados, falam com o seu gado com vocábulos do dia-a-dia. Toda a obra de Teócrito revela grande realismo e sensibilidade poética.

Num quadro de representação da vida quotidiana da época, era pois necessária uma forma de escrita que apelasse à captação e à memória de quem ouvisse, atendendo à importância da oralidade e conseqüente exercício de memória que caracterizava as civilizações antigas. Assim sendo, encontramos na poesia bucólica a utilização de certas palavras, expressões e frases que apelam à atenção e memorização das situações que o poeta pretende vincar. É bastante relevante, neste sentido, a organização da estrutura interna da obra para melhor se compreender a vertente oral deste género de poesia.

Seguidor deste género de poesia, e provavelmente inspirado pelo poeta siciliano, surge Virgílio que cultivou e introduziu este género de poesia em Roma e que mais tarde haveria de inspirar Calpúrnio Sículo e Nemesiano.

O nosso trabalho assenta na deliciosa descoberta das tradições e inovações que cada um dos poetas referidos, na medida das limitações do género, faz dentro do bucolismo que cultivou.

⁵ MARTIN, René et GAILLARD, Jacques, *Les Genres Littéraires à Rome*, Paris, 1990 p. 345

ESTRUTURA E ARQUITECTURA DA POESIA BUCÓLICA DE VIRGÍLIO

Numa altura de constantes guerras civis, da transição e mudança da situação política e social da época: o período crítico da passagem da República para o Império, e da conseqüente insegurança humana e espiritual, surge-nos uma figura imponente, dotada de um espírito de impressionante sensibilidade e com uma admirável expressão clarificadora da sociedade e do mundo conturbado em que se encontra. A sua forma de pensamento e a sua arte aprofundaram e iluminaram decisivamente os posteriores ambientes literários. A magnificência da sua escrita é um admirável reflexo do tempo conturbado e da apreensão social e humana que se fazia sentir na época.

Virgílio nasceu nos Idos (15) de Outubro de 70 a.C., segundo os seus biógrafos e comentadores, entre os quais Donato e Sérvio; a sua infância e juventude conviveram com situações de constantes perturbações provocadas pelas guerras civis. O conflito entre Pompeu e César foi uma das situações mais avassaladoras da sua época. A década de 50 foi marcada por uma crescente desordem; em 59 a.C., o Senado atribuiu a César, então ditador, o domínio das Gálias, entre elas a Gália Cisalpina, que, muito provavelmente, no início do século, integrava nos seus domínios Mântua, a pequena cidade natalícia do poeta.⁶ Em cinquenta e um anos de vida de Virgílio, vinte e nove foram anos de distúrbios e batalhas, incluindo dezasseis de guerras civis. Grandes áreas da Itália foram devastadas pelas lutas, fome, violência e expropriação de terras: Mântua também foi pesadamente afectada.

Um poeta com um espírito sensível, nascido num local natural e calmo, não poderia ficar imune ao cenário de guerras que se lhe apresentou. A sua alma, rústica por natureza, e o seu espírito pacificador cedo deram o alerta da necessidade de expandir, difundir e encontrar um ambiente de paz, sossego, tranquilidade e amor: a necessidade de escrever poesia bucólica, pastoril, marcada por esses ideais tão fervorosamente procurados. Será facilmente perceptível a urgência e ansiedade por tal empreendimento se tivermos em conta o clima de agitação e completa turbulência que se fazia sentir no séc. I a.C. O ideal

⁶ Concordamos neste sentido com Jasper Griffin, *Virgil*, Oxford, 1986, p. 2

do ser humano, em qualquer parte do mundo, é a felicidade, felicidade essa só passível de se concretizar num ambiente caloroso de paz e harmonia. Era tão somente essa paz que desejava viver o nosso sensível poeta, nem que fosse por breves instantes de alienação do mundo real conseguidos apenas pela entrega total à poesia. Sentir e "arcadicamente" viver momentos de imprescindível beleza, sonho e cândida serenidade era realmente o mais sincero e profundo desejo de Virgílio no início da sua vida literária.

O carácter pastoril, o cenário campestre, o culto da natureza, a paixão pela terra e o gosto pelo campo estão efectivamente no sangue do poeta de Mântua que poderia adoptar para si as palavras de António Sardinha, poeta português do nosso tempo: "Tudo o que sou, o sou por obra e graça / Da comoção rural que está comigo."⁷

A composição das *Bucólicas* decorreu seguramente entre 44-37 a.C. e não existe qualquer dúvida na prioridade da sua construção em relação às *Geórgicas* e à *Eneida*. Entre alguns, temos um testemunho de peso deste facto: o epitáfio atribuído a Virgílio "*Cecini pascua, rura, duces*".⁸ Esta mesma certeza não se faz sentir quando falamos da ordem cronológica e arquitectural do plano de construção das *Bucólicas*. Esta questão é de extrema relevância para o entendimento da obra, já que nos proporciona encontrar a trajectória da vida física e espiritual do poeta. A ordem de disposição das dez peças pode ter sido um arranjo meramente literário, como pode integrar um efeito desejado pelo próprio poeta. Propomos, de seguida, a análise estrutural da obra, não esquecendo a disposição cronológica da mesma.

* * *

Nascido no campo, com uma infância adornada pela natureza, Virgílio tem uma alma rústica. O seu amor pela natureza campestre, pela paz, ordem e tranquilidade, pela simplicidade da vida rural, originam uma obra repleta de imagens de beleza impressionante. Esta sua obra representativa de uma imagem ideal da vida campestre, naturalmente terá sensibilizado os cidadãos romanos, virados também para uma aspiração íntima de paz e tranquilidade, que a época extremamente agitada, revolucionária e corrupta originou.

⁷ SARDINHA, António, *Epopéia da Planície*, cf. BOLÉO, M. de Paiva, *O Bucolismo de Teócrito e Virgílio*, Coimbra, 1936, p. 73

Foram precisamente estas características que, inicialmente, motivaram o poeta a criar as *Bucólicas*, o gosto geral pelos aspectos tranquilos da natureza, a naturalidade e a simplicidade; a predilecção pelo campo e a permanência nele resultam precisamente duma necessidade física que as populações de uma civilização citadina e irrequieta manifestam. Terá razão Girard ao afirmar " que é nas épocas de perturbação e de fadiga moral que os espíritos se voltam de melhor vontade para as imagens ideais de inocência e de simplicidade rústica, ou pelo menos para as belezas calmas e frescas da natureza campestre. Deve, porém, acrescentar-se que, nestas condições, a simplicidade da natureza ou da vida natural não é concebida com espírito simples. Sabe-se bem demais o que é que se sente e o que é que se quer sentir; misturam-se ao sentimento elementos convencionais, uma procura estudada de elegância, muitas vezes de afectação, por vezes uma *nuance* de paixão entusiástica e sonhadora"⁹. Virgílio terá, no nosso ponto de vista, criado a sua obra, não só com o intuito de procurar um refúgio de paz na sua vida, mas também demonstrar os seus ideais, a sua vontade e os seus dramas pessoais. É nitidamente visível que existe uma relação paralela entre a evolução da vida física e espiritual do poeta e a evolução da sua obra bucólica. No início da sua vida literária, como compositor de poesia bucólica, denotam-se com mais intensidade as influências teocriteanas e alexandrinas. As posteriores peças são mais originais e mais vincadamente romanas. Pensamos ser de fundamental interesse analisar, ainda que subtilmente, a cronologia da construção da obra para melhor entender a estrutura e arquitectura da obra¹⁰.

AS BUCÓLICAS

Virgílio começou por tentar evadir-se do mundo conturbado em que vivia criando a depois denominada *Bucólica II*. Nesta peça, está apenas presente a sua tentativa de refúgio numa poesia que lhe oferece uma paisagem idealizada e um mundo de paz e harmonia que, com certeza, será perpétuo e seguro. Esta segurança de paz, alicerçada na busca do *otium*

⁸ Também Javier de Echave-Sustaeta, *Virgilio*, Barcelona, 1937, p.18 se refere a este epitáfio dizendo: "...aquele epitáfio inconfundible de cuño virgiliano".

⁹ GIRARD, *Études sur la poesie grecque*, Paris, 1900, p. 196 in. BOLÉO, *op. cit.* p. 19

¹⁰ A sequência cronológica da construção da obra que propomos de seguida tem a seguinte apresentação: II, III, V, VII, VIII, IX, I, IV, VI, X. Esta apresentação será feita em consonância com a nossa análise estrutural, isto é, começaremos por salientar a ordem de disposição das peças, colocando em paralelo a peça que, em nosso entender, partilhe de alguma forma a estrutura e/ou o tema.

Também Teócrito faz cantar a Boucaios, sonhador e sentimental: "O lobo persegue a cabra, a cabra, o codesso; o grou segue o arado, eu fiquei louco por ti."¹⁵ Virgílio utiliza a mesma forma cíclica ao descrever o amor de Córídon:

*"Torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam;
floretem cytisum sequitur lasciua capella,
te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque uoluptas."*¹⁶

Esta peça é tipicamente bucólica na verdadeira acepção do género, patente sobretudo na constante preocupação do poeta em vincar a proximidade com a natureza. Esta é uma verdadeira participante na vida do pastor Córídon, na medida em que, na sua solidão, o pastor tem-na como ouvinte e confidente:

*".....ibi haec incondita solus
montibus et siluis studio iactabat inani:"*¹⁷

*"At mecum raucis, tua dum uestigia lustró,
sole sub ardenti resonant arbusta cicadis."*¹⁸

De notar a personificação presente em *resonant arbusta*, que acentua esta mesma participação da natureza e conseqüente manifestação, características da arte excepcional de Virgílio.

Existe também uma pequena descrição da vida dos pastores e dos animais no campo, que vem corroborar o vínculo bucólico da peça:

*"Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant;
nunc uiridis etiam occultant spineta lacertos,
Thestylis et rapido fessis messoribus aestu
alia serpullumque herbas contundit olentis."*¹⁹

¹⁵ TEÓCRITO, *Idílios*, X, 30-31. Tradução feita por João Pedro Mendes *op. cit.* p. 195

¹⁶ II, 63-65

¹⁷ II, 4-5

¹⁸ II, 12-13

¹⁹ II, 8-11

Será interessante salientar a anáfora em "*nunc*" de forma a acentuar a urgência e a exaltação do amor do poeta não correspondido em face à calma que se faz notar por parte da natureza. Este contraste de situações é frequente em Virgílio como verificaremos por exemplo na *Buc.* V, onde é contrastada a morte e a apoteose de Dáfnis por um pastor e nas *Buc.* IV e VI em que a primeira salienta o porvir e a segunda descreve teorias acerca das origens do mundo. O Amor é igualmente um dos temas principais do género bucólico, integrando o tema desta peça, e mostra-se bem visível se a analisarmos estruturalmente.

No nosso ponto de vista, esta peça monologada tem uma construção circular simétrica em torno de um núcleo central²⁰, dividindo-se nos seguintes blocos: versos 1 a 5 onde o poeta apresenta o desolamento amoroso do pastor Córídon e o cenário de fundo "*inter densas, umbrosa cacumina, fagos*"²¹, tendo correspondência com os últimos cinco versos em que o pastor, depois de desenvolvidos os seus lamentos e devaneios, volta à realidade prática da vida, como inicialmente, manifestando, no entanto, esperança no futuro. O bloco seguinte é constituído pelos versos 6 a 18, onde o pastor assinala o forte contraste entre a natureza calma e a agitação do seu espírito desolado e, curiosamente, o centro deste bloco (versos 12 e 13) acentua esse forte contraste com a expressão "*At mecum*". Torna-se interessante, nestes mesmos versos, comprovar a arte do poeta que, para vincar este mesmo contraste, recorre a aliterações em "c / t" que proporcionam uma sonoridade que transmite a ideia de destruição e quebra, tal como a alma do pastor (no verso 12), em contraste com a aliteração em "s / r" que lembra o estrídulo sibilante e belo do canto da cigarra (no verso 13). Este bloco encontra reflexo com o bloco formado pelos versos de 56 a 68, que descreve a percepção por parte do pastor da falsa ilusão em que vive. São utilizadas frases curtas, exclamativas e interrogações retóricas que acentuam o desespero do pastor ao aperceber-se da dura realidade. O núcleo central é então ocupado pelos versos 19 a 55 com os argumentos de Córídon para convencer o amado Aléxis do seu amor. No centro deste núcleo, por sua vez, constituído pelos versos 36 a 39, o poeta salienta a importância da flauta como instrumento do motivo da peça: o amor. A

²⁰ Partilhamos da opinião do crítico Vicente Cristóbal, *Bucolicas*, Madrid, 1996, p. 38-39, onde descreve a estrutura circular da peça. No que diz respeito à divisão em blocos de versos, não dividimos tão repartidamente a peça como o faz Cristóbal: 5+13+9+17+11+13+5 por não encontrarmos necessidade de salientar os blocos 9 e 11 em volta do 17.

²¹ II, 3

correspondência simétrica explanada pode então ter a seguinte apresentação: 5+13+37+13+5.

Em termos temáticos e formais, esta peça encontra analogias com a *Bucólica VIII*, dedicada ao protector do poeta, Asínio Polião, que lhe ordenou a composição desta peça ("*accipe iussis / carmina coepta tuis*")²². Marcado ainda pelas reminiscências alexandrinas, Virgílio mostra já a sua aspiração para um estilo mais elevado; começa a notar-se uma vontade rescondida de sair do género pastoril para alcançar um estilo que dignifique algumas personagens de apreço do poeta.²³ Começa a insurgir-se também mais vincadamente o espírito tumultuoso do poeta, originado pela vida social e política em que estava inserido. Em termos cronológicos, pensamos ter sido composta depois das *Buc. II, III, V e VII*. Muitos são os críticos virgilianos²⁴ que colocam esta peça depois da *Buc. IV*. Concluimos não ser muito correcta essa posição cronológica, uma vez que esta *Bucólica VIII* prepara aquela, não a podendo anteceder. O enaltecimento de Polião nesta peça é ainda feito de modo subtil e a ansiedade de enaltecer esta personagem só encontra lugar na *Buc. IV*.

Tal como na *Bucólica* analisada anteriormente, temos o amor como pano de fundo. Logo no início, do verso 1 ao 5, e à semelhança do que se passa na epopeia, existe uma apresentação do que será cantado nesta peça, seguindo-se 8 versos de dedicatória a Polião. Após esta apresentação inicial, encontramos uma estrutura bipartida simétrica, composta por dois cantos monologados sobre o amor: no primeiro, composto pelos versos 14 a 61 (um total de 47 versos) o pastor Damão entra em cena cantando a paixão não correspondida de um pastor que decide matar-se. No segundo canto, composto pelos versos 62 a 110 (um total de 48 versos), o pastor Alfesibeu replica o discurso de Damão cantando o amor de uma pastora que recorre a artes mágicas e que tudo tenta para fazer regressar o seu amado. Tal como na peça anterior existe uma estrutura circular em torno de um núcleo temático. O primeiro monólogo tem como núcleo central²⁵ um quadro da infância do pastor que desperta para o amor; o segundo monólogo tem como núcleo²⁶ um belíssimo símile,

²² VIII, 11-12

²³ VIII, 6-10

²⁴ Refiro-me ao levantamento feito por Saint-Dennis dos resultados cronológicos obtidos por alguns especialistas, retratado por João Pedro Mendes *op. cit.* p.48

²⁵ VIII, 37-38

²⁶ VIII, 85-88

comparando o amor humano do pastor com o amor instintivo da novilha em busca do touro. Estes dois núcleos de cada canto mostram uma intenção de vincar a concepção virgiliana do amor como algo natural, puro e inevitável, como tão bem descreve o professor Manuel de Oliveira Pulquério na sua análise do amor virgiliano: " Para Virgílio o amor é aquele sentimento invencível que submete as vontades e zomba das inteligências; aquela comunhão dulcíssima com a natureza fraterna; aquele requinte de sofrer, amargo e voluptuoso, que deliberadamente se recusa todos os meios de libertação, para se concentrar na sua própria força, estreitar os seus já apertados limites, depurar as suas influências avassaladoras"²⁷. É também importante realçar a introdução do refrão nestes dois cantos. Ao longo do canto do pastor Damão, repete-se o verso "*Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus*", modificado no fim para "*Desine Maenalios, iam desine, tibia, uersus*". Este refrão, típico da lírica primitiva dos povos, surge de acordo com o assunto do canto. Como refere o professor Pulquério²⁸, este refrão assume aqui uma intenção estética com uma clara feição musical. Já no monólogo de Alfesibeu existe uma intenção estética com carácter dramático coadunado com o canto de feitiçaria, em que se repete o verso "*Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*", alterado no final para "*Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis*".

Na ordem cronológica da construção da obra, a segunda peça a ser composta por Virgílio é, segundo o nosso parecer, a *Bucólica* III. Esta peça é apenas marcada pela simplicidade e natural apego à paz do campo. São ainda nítidas as influências do poeta siracusano e do alexandrinismo que marcaram o início da composição bucólica de Virgílio.

As marcas alexandrinas estão presentes nesta peça inicial quando, por exemplo, o poeta alude ao mito de Orfeu²⁹. São visíveis também as influências teocriteanas, sobretudo no que diz respeito aos seus *Idílios* IV³⁰, V e VIII. Nesta peça, Virgílio faz a apresentação do canto amebou:

²⁷ PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira, *A expressão do Amor nas Bucólicas de Virgílio*, Coimbra, 1958, p. 2

²⁸ *Op. cit* p.19

²⁹ III, 46

³⁰ Por exemplo no *Idílio* IV, os dois pastores, Batos e Coridão, começam o diálogo como nesta *Buc.*
Menalcas e Dametas: B-

" ~ ~ ~ ~ ~ j ~ ~ ~ ~ ~ j??

convite e apresentação do júri do canto nos versos 49 a 59. No desenvolvimento do canto amebau existe um paralelismo simétrico perfeito entre os temas tratados por cada interveniente. Concordamos aqui com o levantamento feito por João Pedro Mendes³⁴ dos 12 grupos temáticos constituídos por 12 grupos de 2 dísticos. No final, versos 108 a 111, existe um empate por incapacidade do juiz de eleger um vencedor em virtude da qualidade similar de ambos. O objectivo deste empate é, segundo o nosso ponto de vista, demonstrar o canto amebau em si, a música; existindo um empate, é reforçada a ideia da importância do canto por si só.

Esta peça é, em alguns aspectos que propomos explicar, análoga à *Bucólica* VII, quarta peça a ser composta, no meu ponto de vista, na medida em que partilha ainda da mesma simplicidade de descrições e motivos da vida rústica como as peças II, III. Tal como estas, é ainda vincadamente marcada pelas influências alexandrinas e teocriteanas:

*"uir gregis ipse caper deerrauerat;....."*³⁵

Nesta peça, o quadro é simples: companheiros de pastorícia, invocando as suas Musas, vão recitar cantos amebaus, sob o julgamento de um deles. Aqui os pastores são apresentados como *"Arcades ambo"*³⁶. A Arcádia é introduzida explicitamente nesta peça. Concordamos com Jasper Griffin³⁷ quando afirma "It seems that Arcadia, for Virgil, is not really a place which can be found on a map; rather, it is an ideal, the home of song and love". A Arcádia para o poeta nasce do desejo de apresentar nas suas *Bucólicas* um mundo que não pode ruir, um total harmonioso, repleto de tranquilidade. No momento em que criou esta peça, era principalmente por esta paz que aspirava Virgílio. O cenário descrito continua a mostrar esta vincada aspiração:

*"huc ades, o Meliboeae; caper tibi saluos et haedi,
et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra."*³⁸

³⁴ *Op. cit.* p. 205

³⁵ VII, 7. De salientar que os nomes são teocriteanos, nomeadamente, *Lycida*, no *Idílio* VII.

³⁶ VIRGÍLIO, *Bucólicas*, VII, 4

³⁷ GRIFFIN, Jasper, *Virgil*, Oxford, 1986, p. 20

³⁸ VII, 9-10

Também o discurso do pastor Córídon³⁹ está repleto de beleza rústica, adornado pelo discurso que lhe segue feito pelo pastor Tírsis onde são evidenciados alguns costumes da vida pastoral.

Tem sido realmente difícil enquadrar cronologicamente esta peça no conjunto da obra, uma vez que não existem dados explícitos no seu interior. Parece-nos que será talvez correcto colocá-la depois da *Buc. V*, pelo facto de, seguramente, ter sido composta depois da *Buc. II*, uma vez que é referido o *formosus Alexis*⁴⁰, figura integrante nesta última *Bucólica*.

Relativamente à estrutura, apresenta, tal como a *Buc. III*, um final demarcado. No início da peça, até ao verso 20, o pastor Dáfnis convida Melibeu a assistir ao canto amebau dos dois pastores acima referidos. A primeira parte do desafio, composta pelos versos 21 a 36, tem como objectivo a invocação das musas, deuses e pastores da Arcádia. Na segunda parte, composta pelos versos 37 a 68, os pastores cantam ao desafio os seus amores. Os cantos alternados dos pastores são constituídos simetricamente por 4 versos. Tal como na peça analisada anteriormente, existe um paralelismo simétrico de construção do canto amebau.

No final (versos 69 e 70), e contrariamente ao que acontece na *Buc. III*, existe uma vitória, atribuída ao pastor Córídon. Explicamos esta diferença detendo-nos no facto de aqui os pastores serem "*Arcades ambo*", sendo por isso um canto talvez mais exigente e cuidadosamente elaborado. A exigência de um vencedor torna-se talvez mais necessária e, sendo Córídon o vencedor, poderão também ser consideradas reminiscências da identificação deste pastor com o próprio poeta na *Bucólica II*⁴¹. Está plenamente justificada, a este nível, a antonomásia final do verso "*Ex illo Corydon Corydon est tempore nobis*"⁴² por "*Córídon é para nós o poeta bucólico por excelência*".⁴³

Segue-se, cronologicamente à *Buc. III*, a *Bucólica V*, também em canto amebau, mas com um tom diferente da *Buc. III*; o propósito é o prazer de recitar. Existem também todos os ingredientes pastorais ainda sem explícitas referências políticas e ideológicas.

³⁹ VII, 45-48

⁴⁰ VII, 55

⁴¹ Alguns críticos não hesitam em identificar Córídon com Virgílio, como salienta João Pedro Mendes *op. cit.*

⁴² VII, v. 70

⁴³ Concordamos aqui com GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo, *Bucólicas. Virgílio*, Lisboa, 1996

Nesta peça, os pastores, um músico e outro poeta, não discutem, nem cantam ao desafio e o tom é de afectuosa amizade, bonomia geral, doçura e intimidade. Os pastores deixam um pouco de lado os temas correntes da poesia idílica para abraçarem o canto em honra de Dáfnis com hipérbolos de rara beleza. Apesar de a figura central pertencer à mitologia da Sicília, a paisagem descrita aparenta ser mantuana e cisalpina. Os pastores estão, como não poderia deixar de ser, num ambiente caracterizadamente rústico:

*"hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?"*⁴⁴

.....
*siue sub incertas Zephyris montantibus umbras,
siue antro potius succedimus. Aspice ut antrum
siluestris raris sparsit labrusca racemis".*⁴⁵

A felicidade de estar num meio que só transmite paz e tranquilidade transparece nitidamente neste versos, corroborada pela repetição anafórica de *'siue'*. De seguida, os pastores trocam elogios sobre a arte poética e afirmam o seu talento cantando seus versos no interior de uma gruta. Mopso canta, em tons retóricos mas mantendo o cenário e as realidades rústicas, a morte de Dáfnis tendo a natureza sempre como confidente e participante da dor universal:

*".....(uos coryli testes et flumina Nymphis),"*⁴⁶

Esta descrição da morte de Dáfnis que ocupa os versos 20 a 44 (um total de 25 versos) tem como núcleo (versos 32 a 34) a corroboração do cunho bucólico acentuado com o uso de uma sequência de símiles a explicar Dáfnis como introdutor do culto báquico. De seguida, Menalcas felicita o companheiro e responde com um discurso da mesma extensão, versos 56 a 80 (25 versos no total) cantando a apoteose de Dáfnis e o júbilo por ela causado. Também esta apoteose apresenta um núcleo relacionado com o culto báquico nos versos 67 a 71. Existe portanto uma estrutura circular que vem realçar Dáfnis como mentor do culto báquico no mundo dos pastores. Virgílio quis talvez, em

⁴⁴ V, 3

⁴⁵ V, 5-7

⁴⁶ V, 21

Dáfnis, celebrar o seu destino: morto no mundo terreno e ressuscitado no Olimpo. Nesta peça existe a busca incessante da paz, identificada com o *otium*, com o culto báquico, descrita com ingredientes rústicos:

*"Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis
ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis."*⁴⁷

A peça termina com felicitações de Mopso ao amigo pelo seu talento e os dois trocam presentes.

A *Bucólica IX*, composta em sexto lugar, como atrás referimos, será a próxima a ser explorada. Esta peça já é marcadamente romana, uma vez que retracta explicitamente o próprio drama pessoal do poeta: a expropriação da sua terra. As marcas teocriteanas já não são muito visíveis. Esta *Bucólica* foi seguramente escrita entre os anos 42-41 a.C. aquando da entrega de terras confiscadas aos cremonenses e mantuanos para veteranos de guerra de Octaviano. Nesta altura a situação do poeta apresenta-se insegura, o que é bem visível na poesia:

*"O Lycida, uiui peruenimus, aduena nostri
(quod nunquam ueriti sumus) ut possessor agelli
diceret: "Haec mea sunt; ueteres migrate coloni"*⁴⁸

A paisagem descrita será possivelmente a zona de Mântua à beira do rio Míncio e o pastor Menalcas é seguramente a representação do próprio poeta, uma vez que o pastor Lícidas faz referência à conservação das suas terras através dos seus poemas:

*"Vare, tuom nomen, superet modo Mantua nobis,
Mantua uae misere nimium uicina Cremonae,
cantantes sublime ferent ad sidera cycni".*⁴⁹

⁴⁷ V, 60-61

⁴⁸ IX, 2-4

⁴⁹ IX, 27-29

Varo sucedera a Polião (amigo do poeta) no governo da Gália Cisalpina e neste preciso momento o poeta inquieta-se uma vez que já não era segura a sua situação como anteriormente.

O pastor Méris desmente este boato com um belíssimo símile, mostrando que a arte literária pouco vale diante da força das armas:

*"Audieras, et fama fuit; sed carmina tantum
nostra ualent, Lycida, tela inter Martia, quantum
Chaonias dicunt aquila ueniente columbas."*⁵⁰

Os dois pastores elogiam a arte de Menalcas (Virgílio), recitando seus versos que falam da vida simples do campo, dos amores rústicos de pastores e principalmente dos cremonenses expulsos das suas terras. A peça termina com a esperança da volta de Menalcas.

Estruturalmente, esta peça apresenta uma forma simétrica e circular. A parte inicial, ocupada pelas lamentações dos pastores Lícidas e Méris num clima bastante agitado, até ao verso 16 (um total de 16 versos) tem uma correspondência com a parte final (versos 51 a 67, um total de 17 versos), onde, após a descrição dos poemas de Menalcas, existe novamente a percepção da dura realidade por parte dos pastores, mas com alguma esperança.

O núcleo central, ocupado pelos versos 17 a 50 (um total de 34 versos: 2x17), retracta o elogio a Menalcas (identificado por alguns críticos com Virgílio), através da récita dos seus versos rústicos. O centro deste núcleo (versos 32 a 36) é, por sua vez, ocupado com a referência a autores épicos da época do poeta; existe uma clara alusão à épica corroborada pelo contraste existente na anástrofe a enfatizar os vocábulos "*carmina*", "*pastores*" em contraposição com "*Vario*" e "*Cinna*". Estruturalmente, pode então ter a seguinte apresentação: 16 + 34 + 17.

Próxima em termos cronológicos e intimamente relacionada com esta peça, em termos temáticos e formais, está a *Bucólica* I. Nesta peça existem todos os ingredientes pastorais, o que não era tão visível na anterior. Agora o clima não é tão turbulento e agitado, apesar de o tema ser o mesmo.

⁵⁰ IX, 11-13

Virgílio, novamente análogo a um pastor-Tíiro, é agora detentor da sua terra e vive momentos tranquilos:

*"Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
siluestrem tenui musam meditaris auena;"*⁵¹

Depois do perigo da expropriação, o pastor/ poeta consegue manter a sua terra graças a um "deus":

*"O Meliboe, deus nobis haec otia fecit"*⁵²

Este "deus" é valiosamente elogiado pelo poeta como sinal da sua gratidão, como é visível no discurso de Tíiro-Virgílio⁵³.

Em explícito contraste, está o pastor Melibeu a representar todos os que foram expulsos das suas terras:

*"Tityre, tu (...) / nos patriae finis et dulcia linquimus arua;"*⁵⁴

É também vincada, pelo poeta, esta diferença de situações, quando o seu pastor Melibeu repete anaforicamente *"Fortunate senex"*⁵⁵ porque:

*"....., hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum."*⁵⁶

A sua situação é notoriamente diversa da do pastor Tíiro e bem explícita numa série de interrogações retóricas.⁵⁷

No que diz respeito à estrutura, esta peça apresenta, tal como anterior, uma forma simétrica circular em torno de um núcleo central. O início, até ao verso 17, é ocupado pelo diálogo entre Tíiro, agora sossegado nos seus domínios, e Melibeu, desapropriado da sua

⁵¹ I, 1-2

⁵² I, 6

⁵³ I, 59-63

⁵⁴ I, 1-3

⁵⁵ I, 46 / 51

⁵⁶ I, 51-52

⁵⁷ I, 69-70

terra. No presente, o pastor Tíro / Virgílio tem uma postura de gratidão e elogio perante o "deus" que lhe concedeu tamanha felicidade. De seguida, é descrita a situação passada, nos versos 18 a 39 (um total de 22 versos) corroborada com a aliteração em "c / t" no verso 30 (centro desta parte) a vincar todo um clima de destruição e quebra, tal como na *Bucólica* anterior, no verso 9 a realçar a situação da natureza destruída e quebrada. Esta demonstração do passado tem reflexo nos versos 46 a 66 (um total de 20 versos) onde é descrita a felicidade futura de Tíro que viverá num clima de paz e harmonia, enfatizado também com o uso da aliteração em "s" no verso 55 (centro desta parte) que transmite precisamente uma ideia de sossego. O final, ocupado pelos versos 67 a 82 (um total de 17 versos), existe o retorno ao presente por parte de Melibeu, que pelo uso de interrogações e exclamações demonstra o transtorno e o tumulto deste pastor que representa todos os que foram expulsos das suas terras.

O núcleo central, ocupado pelos versos 40 a 45, entre o tempo passado e o tempo futuro marca a ideia fundamental desta peça: a gratidão e felicidade do poeta pela sua situação agora pacífica. A apresentação estrutural pode ser então constituída pelos seguintes blocos: 17 (presente) + 22 (passado) + 6 (núcleo central) + 20 (futuro) + 17 (presente).⁵⁸

Pensamos ser relevante o facto de, a nosso ver, existir uma estrutura cíclica conjunta nas duas peças analisadas. O final da *Bucólica* IX, primeira em termos cronológicos, tem correspondência directa com o início da *Bucólica* I, na medida em que partilham do mesmo clima de tranquilidade. No final daquela, como foi dito anteriormente, existe a ideia da esperança na vinda de Menalcas / Virgílio com a sua situação resolvida e, no início da *Bucólica* I, existe a consumação desse clima pacífico conseguido por Tíro / Virgílio. Também o final da *Bucólica* I vinca o clima de destruição e quebra partilhado pelo início da *Bucólica* IX, enfatizado pela aliteração em "c / t" como já foi referido. Ambas as peças partilham do mesmo pano de fundo: a expropriação da terra.

Nesta *Buc.* I, existe já uma esperança nítida por tempos de paz que vão com certeza ser adquiridos, como é visível na *Bucólica* IV, que se lhe segue em termos cronológicos.

⁵⁸ Vicente Cristóbal, *op. cit.* p. 38 apresenta a seguinte sucessão: 26 + 13 + 6 + 13 + 25. Partilhamos da sua teoria apenas na construção circular em torno do núcleo dos 6 versos centrais.

Na *Bucólica* IV, o poeta, num belo canto monologado, dirige-se ao cônsul e amigo Polião, anunciando o nascimento, em seu consulado, de um menino que presenciará o ressurgir da Idade do Ouro:

*"Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo."*⁵⁹

O "puer" referido será possivelmente o filho de Polião⁶⁰, Galo, nascido no ano 40 a.C., ano em que é estipulada a paz de Brindes que infunde de alegria e esperança de paz a alma do poeta. Este acontecimento exige um estilo mais elevado, e mesmo grandíloquo, que aspira já ao estilo épico:

*"Sicelides Musae, paulo maiora canamus:"*⁶¹

Durante a adolescência do menino, a terra florescerá espontaneamente. São apresentadas algumas hipérbolés magníficas a enfatizar a alegria da paz no tempo do *puer*, sempre com a presença permanente da natureza:

*"At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
errantis hederas passim cum baccare tellus
mixtaque ridendi colocasia fundet acantho."*⁶²

De salientar que o elogio do menino tem sempre, como pano de fundo, o elogio do próprio cônsul:

*"At simul heroum laudes et facta parentis
iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus,"*⁶³

Contudo, o poeta sente que esta alegria pode não ser duradoura, já que se trata do mundo real:

⁵⁹ IV, 4-5

⁶⁰ Opinião partilhada por vários críticos, entre eles M. A. Sidgwick, *Bucolica*, London, 1911 p. 16

⁶¹ IV, 1

⁶² IV, 18-20

⁶³ IV, 26-27

*"Pauca tamen suberunt priscae uestigia fraudis,
quae temptare Thetim ratibus, quae cingere muris
oppida, quae iubeant telluri infindere sulcos."*⁶⁴

A peça termina com uma cena comovente de vida familiar depois de ter um tom quase épico, tão ansiado pelo poeta.

A *Bucólica* IV tem levado, ao longo de algumas épocas, a várias conjecturas por parte dos críticos virgilianos sobre a personagem representada por este *puer* descrito. Muitos são da opinião que este menino pode simbolizar o nascimento de Cristo existente também nesta época, e que, na religião cristã, também veio a ser o salvador da humanidade. Concordo com o especialista Paul Maury⁶⁵, quando afirma que a identificação do menino com alguém real é secundária, uma vez que o objectivo do poeta seria tão somente manifestar a sua esperança no ressurgir da Idade do Ouro, época de paz e a harmonia tão ansiosamente desejadas. É evidente, no entanto, que poderá o poeta ter conjugado à sua alegria tão evidente o elogio e engrandecimento de Polião, celebrando o nascimento do seu próprio filho⁶⁶.

Estruturalmente, esta peça apresenta uma forma simétrica fechada, contendo um núcleo central. Existe uma introdução de 3 versos (1 a 3) e uma conclusão com 4 versos (60 a 63). A descrição inicial do nascimento do *puer*, descrita nos versos de 4 a 17, é seguida pela infância e adolescência nos versos 18 a 30. Toda esta parte tem sempre como pano de fundo a natureza e uma beleza estética incomparável. A descrição da maturidade do menino é ocupada pelos versos 37 a 45, seguindo-se a sua ascendência a magistraturas retractada nos versos 46 a 59. Nos versos centrais (31 a 36), o poeta demonstra-se consciente da maldade humana que existirá sempre. Curiosamente esta referência surge entre a descrição da infância, tempo de paz e inocência, e a maturidade do menino. Os blocos estruturais poderão então ter a seguinte apresentação: 3 + 14 + 13 + 6 + 11 + 12 + 4.⁶⁷

⁶⁴ IV, 31-33

⁶⁵ MAURY, Paul, "Le secret de Virgile et l' architecture des Bucoliques" in *Lettres d' Humanité*, Paris, 1944, cf. MENDES, João Pedro, *op. cit.* p. 67

⁶⁶ Parece também partilhar desta opinião M. A. Sidgwick *cf. op. cit.* p. 17 quando afirma "Virgil should have occupied the name of the son of his friend and protector Polio, and so combined the national hopes (...) of peace and progress".

⁶⁷ Vicente Cristóbal também identifica um núcleo central, mas de 28 versos rodeado por conjuntos de 7 versos *op. cit.* p. 39

Sendo esta última peça representativa da esperança no porvir, nos tempos futuros, anunciados pela Sibila de Cumas⁶⁸, manifestou o poeta a necessidade de contrastar estes tempos vindouros com a descrição do mundo antigo e suas origens na *Bucólica* VI. Se na peça anterior predominam os tempos verbais do futuro, agora temos a predominância no pretérito.

A conselho do deus Apolo ("*Cynthius aurem / uellit*")⁶⁹, o poeta, aparentemente, abandona o devaneio de querer fazer versos com carácter épico e volta à poesia simples do campo ("*Nunc ego / agrestem tenui meditabor harundine musam.*")⁷⁰, dedicando o poema a Varo, pois "*Non iniussa cano.*"⁷¹

Num monólogo, são apresentados dois pequenos pastores que encontram Sileno que adormecera embriagado, obrigando-o a cantar em troca da liberdade. Este cede e maravilha os pastores juntamente com toda a natureza com o seu canto comovente. Nesta descrição é bem evidente a visão epicurista de Virgílio⁷² e a feição neotérica sobre os mitos da tradição alexandrina⁷³. Estas influências, ainda que agora menos explícitas, acompanharão sempre a ideologia e obra de Virgílio.

Esta peça integra uma estrutura fechada em torno de um núcleo central formado pelos versos 31 a 40, onde o poeta demonstra, ainda que de forma subtil, o seu intuito de se elevar a temas de carácter mais elevado. Apesar de afirmar, no início da peça, '*Nunc ego (...) / agrestem tenui meditabor harundine musam.*'⁷⁴ o poeta deixa transparecer que a sua alma poética aspira fortemente por temas elevados. A passagem brusca de um tema científico-filosófico apresentado nestes versos 31 a 40 para um tema mitológico descrito nos versos 41 a 81 corrobora esta exploração e devaneio do poeta.

A última peça a ser composta foi, sem dúvida, a *Bucólica* X no ano 39 a.C. Nesta peça, o poeta invoca a ninfa Aretusa para cantar os amores infelizes do seu amigo e poeta Cornélio Galo, traído e abandonado por Licóride.

⁶⁸ IV, 4

⁶⁹ VI, 3-4

⁷⁰ VI, 7-8

⁷¹ VI, 9

⁷² VI, 31-40

⁷³ VI, 41-81

⁷⁴ VI, vv. 6-8

O poeta começa por demonstrar a sua saturação pelo verso bucólico e aspira mais nitidamente por um género mais elevado:

*"Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem."*⁷⁵

Realçando logo de imediato o cenário campestre que tem como pano de fundo:

*"Non canimus surdis: respondent omnia silvae."*⁷⁶

Virgílio coloca toda a natureza e os pastores sofredores em conjunto com Galo, como forma de apaziguar a sua dor, na Arcádia distante, onde todos procuram consolá-lo.⁷⁷

A posição de Virgílio em relação ao tema do amor é de novo posta em relevo: o poeta condena vivamente a atitude do amigo Galo face a esta situação que está a viver. Seria preferível viver sempre num ambiente rústico onde não há dor nem sofrimento, ou seja, o poeta utiliza uma verdadeira apologia à Arcádia:

*"Atque utinam ex uobis unus uestrique fuissem
aut custos gregis aut maturaе uinitor uuae!"*⁷⁸

O que é visivelmente criticado pelo poeta é então a fraqueza demonstrada pelo poeta Galo por voltar para o sofrimento causado pelo amor em detrimento de uma vida calma tão ansiada pelo próprio poeta mantuano.⁷⁹ Este contraste entre o sofrimento amoroso e a paz da Arcádia é também visível se atentarmos na estrutura do poema. Os versos 31 a 41 (um total de 11 versos) retractam o ambiente harmonioso vivido pelos árcades em contraste com os versos seguintes 42 a 50 (um total de 9 versos) em que o pensamento do sofredor foge para o seu sentimento amoroso; os versos 51 a 60 (um total de 10 versos) são ocupados novamente pela descrição do ambiente calmo da Arcádia e os versos seguintes 61 a 69 (um total de 9 versos) retractam de novo o sofrimento causado pelo amor, como elemento mais forte que a própria razão humana.

⁷⁵ X, 1

⁷⁶ X, 8

⁷⁷ X, 9-30

⁷⁸ X, 35-36

⁷⁹ X, 61-69

A corroborar a posição derradeira desta peça está a despedida feita no final por Virgílio à poesia bucólica:

"*Haec sat erit, diuiae, uestrum cecinisse poetam,*"⁸⁰

É curioso verificar como todas as peças, incluindo esta última, apresentam o tópico temático do entardecer, do crepúsculo, atribuindo-lhe uma marca final análoga ao fim do dia.

ARQUITECTURA

Após a apresentação de uma possível sequência cronológica das *Bucólicas* e sua estrutura, será importante verificar alguns aspectos relacionados com a arquitectura da obra e com a ordem apresentada pelo próprio poeta. Propomos então a apresentação de algumas teorias defendidas pelos críticos virgilianos Paul Maury⁸¹, Jacques Perret⁸² e Vicente Cristóbal⁸³ por nos parecerem bastante significativas.

A tese de Paul Maury assenta no princípio da superioridade da ordenação intencional do génio sobre a das circunstâncias de tempo, lugar e sequência cronológica. Maury descobriu insuspeitadas correspondências simbólicas entre as dez *Bucólicas* que foi associando em simetrias de consequência.

O autor começa por identificar a *Buc. X* como o *post scriptum* da obra, datando-a explicitamente no ano de 37 a.C. Em seguida, refere as *Buc. I* e *IX*, inserindo-as nos extremos da série, pois constituem o ponto inicial de uma progressão emparelhada que nos leva ao centro radioso da obra: a *Bucólica V*, a "Bucólica Maior".

A progressão da série faz-se, de seguida, por outro par simétrico, as *Buc. II* e *VIII*. O motivo central é o amor. Depois de um clima conflituoso revelado no primeiro par de peças, motivado pela expropriação da terra, temos agora o drama passional, também uma fatalidade da vida terrena.

⁸⁰ X, 70

⁸¹ *Op. cit.* MENDES, João Pedro, p. 59-70

⁸² PERRET, Jacques *Les Bucoliques*, Paris, 1959, p. 29-33

⁸³ *Op. cit.* p. 38-42

A terceira etapa desta progressão itinerária é formada pelas *Bucólicas* III e VII. Paul Maury definiu estas duas composições com um tema completamente diferente do das anteriores: o da "pura música", que facilmente vislumbra a sensação de ingressar na Idade do Ouro, num mundo de paz e harmonia. Esta música liberta o homem das servidões dos séculos de ferro e purifica-o das imundices da terra.

O par que se segue constituído pelas *Buc.* IV e VI, segundo P. Maury, estabelece um paralelismo com importante função na conjuntura da obra. Aqui o espírito é convidado harmoniosamente à ascensão filosófica. As figuras integrantes destas peças, a Sibila (*Buc.* IV) e Sileno (*Buc.* VI) são personagens do canto amebou do mistério.

O "centro de gravidade" do edifício virgiliano surge de forma natural na "Bucólica Maior", a V. Surge a bela figura do pastor Dáfnis, herói mítico dos bucolistas. O canto de Menalcas descreve a apoteose de Dáfnis, a que se aliam na Arcádia as florestas, os campos, Pã, os pastores e as jovens Dríades. O deificado Dáfnis, herói dos pastores e rebanhos assume um símbolo divino. Maury consegue acimentar a sua teoria da progressão dialéctica de simetrias, verificando que esta personagem ocupa, não só o centro da "Bucólica Maior", como também o centro de toda a obra.

Concluindo o exame das nove peças, está a *Bucólica* X dedicada por Virgílio a Galo. Paul Maury afirma que o poeta pretendeu colocar engenhosamente Galo frente a frente com Dáfnis, pois ambos são poetas e apaixonados. O primeiro é vencido pelo Amor; o segundo, até mesmo na morte, proclama a sua vitória. O amor sagrado (*Buc.* V) e o profano (*Buc.* X) ocupam os extremos do eixo central da obra.

Detendo-se profundamente no campo numérico, este crítico verificou que, divididas as peças em grupos de duas e à parte das *Buc.* V e X, as I-IX e II-VIII somam no total 333 versos, as III-VII e IV-VI somam 330 versos. Verificou também que a soma das peças I e II totaliza 156 versos, assim como a das VI e VII. As *Buc.* IV e VI totalizam 149 versos e as IX e I totalizam 150 versos. As III e VII têm 184 versos, tendo 183 as peças II e VIII. Também as peças III e IV integram 177 versos, tal como as peças VIII e IX. Ora, 333 é metade de 666 e este, segundo Maury, é um número triangular, privilegiado entre todos, pois a sua base é 36, uma vez que totaliza os 36 primeiros números. Afirma ainda que 666 é o número de César, entendendo a *Bucólica* V como a apoteose de César, a cuja estrela, a *Bucólica* IX também se refere.

Paul Maury apresenta uma teoria interessantíssima, contudo um pouco corajosa uma vez que necessitou de fazer três importantes modificações ao texto para o tornar plenamente simétrico. Afirma que existe uma lacuna de 1 verso na *Buc. VI*, faltam 3 versos na *Buc. III* e a *Buc. VII* tem 1 verso a mais.

Jacques Perret identificou uma alternância de peças monologadas e dialogadas ou de peças puramente rústicas e outras de inspiração mais livre. Refere que existe uma inevitável correspondência entre as peças I e IX, relativas à expropriação da terra - sofrimento humano pelos bens materiais; entre as peças III e VII, em quadras alternadas - a música; entre as peças II e VIII, que evocam os tormentos do amor - o sofrimento humano pelas paixões; entre as peças IV e VI que desenvolvem um cosmogonia mítica e uma profecia sobre a Idade de Ouro. A peça V será a glorificação sintética da vida pastoral no centro da coleção, sendo a X anti-arcádica.

J. Perret, tal como P. Maury, identifica a existência de um paralelismo numérico, não só em torno da *Bucólica V*, comprovando assim a sua posição central: $I + II + III + IV$ (330 versos) = $VI + VII + VIII + IX$ (333 versos), como também comprova o conjunto de quatro grupos de duas peças: $I + IX + II + VIII$ (333 versos) = $III + VII + IV + VI$ (330 versos).

Vicente Cristóbal identifica na obra um núcleo central, composto por três peças de tema mítico: as *Bucólicas IV, V e VI*. Como marco destas existem quatro peças (*Buc. II, III - VII, VIII*) formando dois pares pelo tema: a *Buc. II*, estritamente amorosa, corresponde-se com a *Buc. VIII* e a *Buc. III*, concurso amebou, corresponde-se com a *Buc. VII*. Envolvendo, por sua vez, estas peças estão a *Buc. I* e a *Buc. IX*, de semelhante argumento em torno dos problemas da expropriação das terras e suas repercussões no âmbito dos pastores. Como resumo de todo o conjunto, temos a *Bucólica X*, que contém elementos de todas as restantes: menções da Sicília e da Arcádia simultaneamente, motivos erótico-elegíacos como nas *Buc. II e VIII*, comparações da natureza com o herói abatido como na *Buc. V*.

Segundo V. Cristóbal, o conjunto das dez peças constitui um grande poema com umas peças que se correspondem com as outras, formando anéis em torno de um centro coroado com a *Bucólica X*, epifonemática e reflexiva da *Bucólica central*, a V.

* * *

A análise arquitectural da obra torna-se bastante interessante se atendermos à importância da oralidade e do exercício da memória das civilizações antigas. Como afirma J. Perret "On peut donc s'attendre à ce qu'en des civilisations qui donnent beaucoup plus que la nôtre à la exercice de la mémoire, les structures de la composition aient dû être différentes"⁸⁴. Assim sendo, o facto de existir esta simetria e paralelismo de números e temas é bastante significativa. Existe de facto uma clara correspondência entre as peças I e IX; II e VIII; III e VII e IV e VI. As *Bucólicas* V e X, ocupando o centro e o final da obra, respectivamente, têm principalmente em comum o tema da poesia e o pano de fundo: a Arcádia e tudo o que a envolve .

Parece-nos que Virgílio terá tido como principal objectivo apresentar as suas peças de acordo com as influências políticas e sociais em que estaria inserido. O facto de ter colocado a *Bucólica* I em primeiro lugar, demonstra que tinha como intenção primordial agradecer e homenagear Octaviano que lhe terá concedido a manutenção das suas terras, ou seja, um objectivo político. O tema do amor é apresentado logo na peça seguinte, após ter abordado um tema político, talvez para contrastar, seguido pelo tema da música, ingredientes tipicamente bucólicos. É possível também que o poeta tenha querido, de seguida, quebrar a monotonia, embelezar e dinamizar as suas peças, intercalando um diálogo com um monólogo. O facto de as *Buc.* V (centro da obra) e X (fim da obra) integrarem assuntos relativos à própria poesia é também sugestivo, na medida em que revelam realçadamente o carácter do poeta e a importância que esta tem na sua vida. Por ter interesses expressamente políticos e ideológicos na sua obra, a poesia simples do campo, por si só, cedo deixa de preencher totalmente o espírito do poeta. Já nesta obra, inicial da sua vida, o poeta deixa escapar algum constrangimento por este género. Por exemplo, na *Bucólica* IV, o poeta convida as Musas a *elevant* o canto, a celebrar assuntos mais nobres do que os pastoris, pois nem todos apreciam os arbustos e as humildes urzes.⁸⁵ Na *Bucólica* III, alegra-se com o facto de o amigo Polião gostar da sua musa "*quamuis est rustica*"⁸⁶ e por vezes tem necessidade de lembrar o leitor que está a ler poesia rústica:

⁸⁴ *Op. cit.* p. 33

⁸⁵ IV, 1-2

⁸⁶ III, 84

"*nobis placeant ante omnia siluae*,"⁸⁷. Também na *Bucólica* VI é visível que a natureza do poeta aspira por algo mais elevado, já que "*agrestem tenui meditabor harundine musam*."⁸⁸

As peças analisadas apresentam, na sua totalidade, uma estrutura fechada e, na sua maioria, desenvolvem-se em torno de um núcleo central que privilegia o tema que as integra. Assim sendo, as *Bucólicas* I e IX contêm um núcleo central marcado pela alusão à situação política em que o poeta se encontra. As *Bucólicas* II e VIII apresentam como pano de fundo o tema do amor que integra também os respectivos núcleos estruturais. O canto amebau presente nas *Bucólicas* III e VII constitui o centro destas que privilegiam o canto e a música.

O pastor de Virgílio tem também uma feição mais decorativa que real. É um pastor músico e poeta, dando a impressão de ser pastor *per accidens*, apenas para dar uma aparência de satisfação às necessidades do género.

Virgílio é um sentimental e põe a arte não ao serviço da arte, como os alexandrinistas, mas ao serviço da sua época, como se denota na descrição tão real que faz da natureza.

⁸⁷ II, 62

⁸⁸ VI, 8

ESTRUTURA E ARQUITECTURA DA POESIA BUCÓLICA DE CALPÚRNIO SÍCULO

Titus Calpurnius Siculus, continuador da poesia bucólica em latim, terá sido inspirado fundamentalmente por Virgílio e Teócrito. O seu estudo torna-se essencial se atentarmos na evolução e importância deste género.

Situar este autor num contexto geográfico e histórico precisos tem sido tarefa bastante árdua por parte de especialistas no assunto. Calpúrnio Sículo é de facto "mal connu des modernes et pourrait-on dire, méconnu"⁸⁹. Tudo o que hoje sabemos acerca deste poeta tem sido extraído principalmente da sua obra *Bucólicas*, constituída por sete peças⁹⁰.

Certas alusões e descrições nas suas *Bucólicas*, permitem-nos propor a localização da pátria de Calpúrnio a sul de Itália, mais precisamente na Sicília. Corroboram esta conclusão as várias referências a plantas do sul de Itália presentes no texto⁹¹ e as breves referências à fauna, mais propriamente a *hystrix*⁹² (porco-espinho) que, segundo Lydekker⁹³, era um animal proveniente da Índia e da África que ao emigrar para a Europa deve ter estabelecido o seu *habitat* no sul da Itália e mesmo na Sicília. As paisagens queimadas do sol descritas podem perfeitamente conjugar-se à Sicília⁹⁴. J. Amat terá razão ao afirmar " la meilleure hypothèse semble être la plus simple: celle qui fait de Calpurnius Siculus un Sicilien d'origine"⁹⁵.

Mais importante que a localização geográfica do poeta afigura ser a situação histórica, não carecendo também de dificuldade. A opinião comumente partilhada pela quase totalidade dos estudiosos⁹⁶ situa Calpúrnio no tempo do imperador Nero. Para

⁸⁹ AMAT, J., *Calpurnius Siculus, Bucoliques; Pseudo-Calpurnius, Éclogue de Pison*, Paris, 1991, p. 7

⁹⁰ Teoria concluída apenas no século passado apoiada em alguns dos melhores códices, tendo a teoria anterior associado estas sete peças às quatro pertencentes ao poeta Nemesiano. cf. ETTORE PARATORE, *História da Literatura Latina*, Lisboa, 1983, p. 575

⁹¹ Exemplo: *fagus sylvatica*, *platanus orientalis* e *lilium candidum* cf. BEATO, J., *Calpúrnio Sículo, Bucólicas*, Lisboa, 1996, p. 15

⁹² VI, 13. Seguiremos o texto latino apresentado por J. Amat *op. cit.*

⁹³ LYDEKKEER, J., *Wild Life of the World*, London, s/d, p. 451

⁹⁴ Concordamos aqui com Amat *op. cit.* p. 17

⁹⁵ *Op. cit.* p. 10

⁹⁶ J. Amat, R. Verdiere, P. Grimal, entre outros.

chegar a tal conclusão, podemos referenciar alguns passos da obra calpurniana. Uma leitura atenta das *Bucólicas*, principalmente as I, IV e VII, denominadas de políticas como veremos, permite discernir o começo de um novo tempo de paz e alegria, identificado com a chegada da *aurea aetas*⁹⁷. Partilhamos da opinião de João Beato⁹⁸ quando afirma que, para Calpúrnio Sículo, o mito da Idade do Ouro ao mesmo tempo que atesta a sobrevivência do passado, actualiza a realidade do presente. A corroborar esta conclusão poderemos salientar as palavras de Córídon a Melibeu na *Bucólica IV*⁹⁹ anunciando o raiar de um novo tempo. Tudo leva a crer que a chegada deste novo tempo se refere à sucessão de Nero após a morte de Cláudio.

A referência à Idade do Ouro na obra de Calpúrnio surge intimamente associada ao panegírico do *iuuenis deus*¹⁰⁰, jovem deus este que pode realmente ser identificado com o imperador Nero se tivermos em atenção o facto de Nero ter assumido o poder com apenas dezassete anos de idade¹⁰¹ e de na *Bucólica IV* Córídon desejar que lhe sorria aquele que o mundo governa com vigor juvenil¹⁰². Este jovem, pelo que podemos ler na obra de Suetónio¹⁰³, não é um simples homem, mas um deus, alguém repleto de divindade e distinção dos restantes mortais e imperadores¹⁰⁴ e também detentor de uma inigualável beleza, como refere Córídon ao avistar o imperador nos jogos no anfiteatro descrito na *Bucólica VII*¹⁰⁵.

Também a referência ao aparecimento de um cometa na *Bucólica I*¹⁰⁶ serve de reforço a esta teoria da identificação do tempo histórico de Calpúrnio. Existem várias teorias de datação deste cometa descrito pelo poeta, no entanto, a mais provável parece ser a que identifica o aparecimento do cometa no ano de 54 d.C¹⁰⁷, confirmado por Suetónio.

⁹⁷ Por exemplo, quando, na Buc. I, Órnito revela a seu irmão Córídon a mensagem profética de Fauno no v. 42 "*Aurea secura cum pace renascitur aetas*".

⁹⁸ *Op. cit.* p. 21

⁹⁹ IV, 30 "*Non eadem nobis sunt tempora*"

¹⁰⁰ Concordamos aqui com Bénéjam Bontemps in *L' Âge d' or - Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, p. 52-56

¹⁰¹ SÜETONIUS, *Nero*, 8.1 "*septemdecim natus annos, ut de Claudio palam factum est...*"

¹⁰² IV, 84-86

¹⁰³ *Op. cit.*

¹⁰⁴ O *princeps* é referenciado pelo poeta como um deus diferente na Buc. IV, 30 "*Non eadem nobis sunt tempora, non deus idem*" e como um deus melhor na Buc. I, 73 "*...melior deus...*", o que implica a ideia da comparação entre Cláudio e Nero.

¹⁰⁵ VII, 83-84

¹⁰⁶ I, 77-79

¹⁰⁷ O cometa é datado por alguns críticos como sendo do ano 60, baseados em textos da época de Nero, outros identificam-no com a época de Domiciano, baseados em textos epigráficos e arqueológicos. Existem de facto várias teorias que, na minha opinião, são apenas fundamentadas externamente à obra

Um argumento de peso para corroborar a datação da obra na época de Nero é a descrição do anfiteatro de madeira na *Bucólica* VII, onde é utilizada a expressão "trabibus"¹⁰⁸. O vocábulo *trabibus* é também utilizado por Tácito nos seus *Annales*¹⁰⁹ para descrever o anfiteatro de madeira mandado construir pelo imperador Nero no ano 57 d.C. Também J. Amat¹¹⁰, a respeito da datação da *Bucólica* VII, refere que "l'accord devrait se faire sur l'année 57, ou peu après, puisque c'est la date à laquelle sont édifiées les fondations et la charpente de l'énorme amphithéâtre de bois que Néron fit élever au Champ de Mars, édifice mentionné par Tacite et Suétone".

Analisadas no seu conjunto, as sete peças de Calpúrnio apresentam elementos literários que, como concluiremos oportunamente, permitem aproximá-las da *Apocolocyntosis* e da *De Clementia* de Séneca, obras datadas dos primeiros anos do reinado de Nero.

Os argumentos que acabámos de enunciar, apesar de não reflectirem uma certeza absoluta da integração histórica de Calpúrnio Sículo, oferecem elementos credíveis de inserir este poeta na época do imperador Nero.

AS BUCÓLICAS

A composição das sete peças que integram as *Bucólicas* urge de análise cronológica, arquitectural e estrutural, uma vez que, tal como em Virgílio, as peças não foram colocadas e construídas sem um propósito pensado pelo poeta. O próprio número de peças não é destituído de significado. O número sete é característico do culto de Apolo, que designa a totalidade do espaço, dos tempos e do universo¹¹¹. Ora, Apolo é uma das designações de Nero o que vem vincar a inserção histórica da obra calpurniana.

calpurniana, não merecendo neste sentido qualquer realce. Penso ser de considerar aquela que integra elementos do texto calpurniano e que aponta, conjuntamente com as referências que temos vindo a expor, para o ano de 54, ano em que morreu Cláudio e ascendeu Nero, segundo informação retirada da obra citada de Suetónio.

¹⁰⁸ VII, 23

¹⁰⁹ TÁCITO in *Annales*, 13,31,1 "Nerone iterum L. Pisone consulibus pauca memoria digna euenere, nisi cui libeat laudandis fundamentis et *trabibus*, quis molem amphitheatri apud campum Martis Caesar extruxerat, uolumina implere, cum ex dignitate populi Romani repertum sit res inlustres annalibus, talia diurnis urbis actis mandare."

¹¹⁰ *Op. cit.* p. 23

¹¹¹ CHEVALIER, J., *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1974, p. 43

Pensamos existir uma distinção clara entre as peças de cunho político (I, IV e VII) e as peças denominadas rústicas (II, III, V e VI)¹¹². Baseando-nos em elementos textuais, poderemos afirmar que as peças políticas podem ter sido colocadas segundo a sua ordem cronológica de composição, teoria que explanaremos a seu tempo. As peças rústicas não integram qualquer referência concreta passível de serem cronologicamente datadas.

Proponho de seguida a análise estrutural das peças rústicas, seguindo a ordem de disposição, separando apenas a *Bucólica* V devido ao seu cunho didáctico e distinto das demais.

A *Bucólica* II, apresentada em cantos amebus, retracta a competição poética por dois intervenientes, o pastor Idas e o hortelão Ástaco. É introduzida por uma apresentação feita por parte de um narrador, que descreve com realismo e clareza admiráveis toda a natureza assistente à referida competição. Também Virgílio inicia a sua *Bucólica* II com a apresentação de um narrador, mas é excepcional a enumeração e descrição de Calpúrnio de toda a natureza que parou para ouvir o canto alternado dos jovens:

*"Affuit omne genus pecudum, genus omne ferarum / (...) / daedala
nectareos apis intermittere flores"*¹¹³.

Segue-se o canto alternado, depois de a sorte ter proporcionado a Idas iniciar a competição. Os dois procuram fazer valer os seus méritos perante o adversário para conseguirem obter o prémio inerente à vitória. O canto amebus apresenta um paralelismo simétrico nas partes constituintes. Os versos 28 a 35 (8 versos) apresentam a reivindicação do amor por parte dos dois intervenientes. Nos versos 36 a 43 (8 versos) cada um confirma a sua rara arte na sua área específica, pastorícia e horticultura, e nos versos 44 a 51 (8 versos) ambos referem a habilidade pessoal que os distingue. Nos versos 52 a 59 (8 versos) o ritmo intensifica-se ao evocarem o amor por Crócale e nos versos 60 a 67 (8 versos) é denotado o sentimento religioso com ofertas generosas aos deuses. Ambos revelam a fortuna que têm e que será generosamente oferecida a Crócale nos versos 68 a 75 (8 versos) e, de seguida, com um paralelismo tipicamente bucólico ambos referem os presentes que oferecerão à amada se o amor for recíproco. Os versos 84 a 91 (8 versos),

¹¹² Concordamos aqui com João Beato, *op. cit.* p. 51, entre outros.

carregados de humor e subtileza na descrição, são ocupados com a enunciação das qualidades estéticas de cada um. Nos últimos versos 92 a 98 (7 versos) ambos manifestando o seu pesar, recolhem aos seus afazeres. Os versos finais 99 a 100 revelam o empate originado pela simetria de talento que partilham. É uma peça estruturalmente fechada, permanecendo o tema inicial constante e inalterado até aos versos finais.

Tal como na *Bucólica* III de Virgílio, a competição termina num apaziguado empate anunciado pelo juiz da contenda. O final é anunciado pelo entardecer tal como acontece frequentemente nas peças virgilianas.

A conclusão desta peça, assim sendo, não se apresenta original. É-o, no entanto, a introdução da personagem do hortelão "*Idas lanigeri dominus gregis, Astacus horti*,"¹¹⁴ e o humor característico da linguagem de Calpúrnio (como mais tarde desenvolveremos) na apresentação dos deuses campestres:

*"affuerunt sicco Dryades pede, Naides udo, / et tenuere suos properantia
flumina cursus;"*¹¹⁵

Nesta peça, a originalidade de Calpúrnio assenta fundamentalmente na introdução de uma nova personagem, o hortelão, e na sua linguagem plena de vivacidade, realismo e humor, características reveladoras da sua forma de ver e descrever a realidade que o rodeiam.

A *Bucólica* III, também marcadamente rústica, apresenta como protagonistas os pastores Iolas e Lícidas. Esta peça apresenta três partes fundamentais em torno de um núcleo central formado pela segunda parte.

A primeira parte (versos 1 a 44) inclui a exposição dos antecedentes que levaram a amada de Lícidas, Fílís, a abandoná-lo. Nesta parte é já revelado o carácter grotesco e grosseiro de Lícidas que depois de presenciar a sua amada na companhia do rival, a fere fisicamente¹¹⁶. Também se revela materialista ao afirmar que "*Phylide contentus sola (...)
Callirhoen spreui, quamuis cum dote rogaret.*"¹¹⁷ O amor de Lícidas pela amada revela-se

¹¹³ I, 10-20

¹¹⁴ II, 2

¹¹⁵ II, 14-15

¹¹⁶ III, 28-30

¹¹⁷ III, 24-25

pouco verdadeiro, quando afirma que o que deseja é, mais do que Fílis volte a ser sua novamente, que esta se zangue com o rival Mopso¹¹⁸. Lícidas revela ser tremendamente ciumento e egoísta, voltado para si próprio. A mesma opinião mostra ter J. Amat quando, a propósito da caracterização desta personagem, afirma que "plus que d' amour, il souffre d' amour-propre blessé et ne peut supporter de se sentir dédaigné."¹¹⁹

Logo no início é de salientar o paralelismo de situações existente entre a procura da bezerra de Iolas que é solicitada a voltar sob efeito de varadas¹²⁰ pelo pastor e a procura de Fílis por Lícidas que o abandonou devido a agressões físicas¹²¹. A rusticidade das personagens e o seu carácter brutal e grotesco revelam, mais uma vez, a linguagem natural e repleta de realismo por parte de Calpúrnio.

A segunda parte (versos 45 a 91) constitui o núcleo central do poema: a manifestação de Lícidas pelo regresso de Fílis. Depois de Iolas se oferecer como intermediário da paz entre os dois amados, Lícidas revela o poema que escreveu com o objectivo de se reconciliar com a amada. No nosso ponto de vista, esta parte pode ser subdividida em nove partes quase simétricas: versos 45 a 50 com uma introdução em género de carta com todos os ingredientes de uma epístola erótica, como denota João Beato¹²². A descrição do seu mundo sem sabor nos versos 51 a 54, as recordações do passado nos versos 55 a 58, o desdém do adversário nos versos 59 a 64, a enumeração da sua riqueza nos versos 65 a 69, a comparação das suas mãos com as mãos pecadoras de Mopso nos versos 70 a 75, a redenção das suas mãos pecadoras com boas acções nos versos 76 a 80, as más acções de Mopso em contraste com as suas nos versos 81 a 85 e o recurso final ao suicídio por amor nos versos 86 a 91. O centro desta parte é assim ocupado pelos versos 65 a 69 onde é vincada a personalidade materialista de Lícidas que já tinha sido anunciada anteriormente¹²³.

A parte final, ocupada pelos versos 92 a 98, apresenta a disponibilidade de Iolas, como intermediário, para entregar o poema a Fílis. Iolas mostra-se confiante do perdão de

¹¹⁸ III, 34-35

¹¹⁹ *Op. cit.* p.54

¹²⁰ III, 19-21

¹²¹ III, 33-34

¹²² *Op. cit.* p. 115 onde João Beato afirma que com este carne em forma de carta, Calpúrnio introduz na poesia bucólica a epístola erótica enumerando o recurso do enamorado a um mensageiro fiel, a sua própria enfermidade, as insónias, a promessa de presentes à amada, acentuação da sua superioridade em relação ao rival e por final a ameaça de suicídio.

¹²³ III, 8-9 e v. 25 como referimos anteriormente.

Fílis, já que o aparecimento da sua bezerra o prenuncia. É importante salientar a estrutura circular desta peça se atentarmos no seu início e final simétricos.

A originalidade de Calpúrnio nesta peça assenta principalmente na rusticidade pura do carácter das suas personagens.

A *Bucólica* VI, também fundamentalmente rústica, tomando como modelo a *Bucólica* III de Virgílio, tem como tema a contenda entre dois pastores Astilo e Lícidas. As relações entre ambos são de profunda rivalidade e inimizade. A discussão assenta na defesa de dois jovens que anteriormente haviam competido no canto: Níctilo e Álcon.

Nos versos 1 a 18 é apresentada essa arbitragem discordante do concurso de canto alternado carregada de ofensas de parte a parte com o recurso ao humor tipicamente calpurniano¹²⁴. De seguida, versos 19 a 29, Lícidas propõe a Astilo o desafio num canto alternado sempre num tom de discussão cada vez mais acesa, repleto de interrogações que vincam a vivacidade e o realismo do discurso. Lícidas revela-se sempre mais rude que Astilo e curiosamente tem o mesmo nome da personagem grotesca da peça anterior.

Depois de ser sugerido Mnasilo para juiz da contenda, os pastores fazem a descrição dos prémios da aposta nos versos 30 a 57. Astilo aposta um veado que é detalhadamente caracterizado pelo poeta com uma sensibilidade e riqueza de sugestões de imagem incríveis¹²⁵. É de realçar neste sentido a sugestão da cor, tão apreciada por Calpúrnio, na descrição brilhante e névea da fronte do veado¹²⁶. Lícidas não se fica atrás, apostando um cavalo jovem e veloz¹²⁷. Toda a apresentação do cavalo revela, tal como na peça anterior, a luxúria que caracteriza esta personagem.

Mnasilo, nos versos 58 a 74, manifestando o gosto que terá em ser juiz da contenda, exorta os pastores a cantarem os seus amores. A situação que se segue está novamente descrita com um cunho humorístico bem acentuado: Astilo, não satisfeito com as condições acústicas do local, propõe o afastamento do rio e da margem da água buliçosa¹²⁸. A resposta de Lícidas é também curiosa, sendo a de Mnasilo carregada de vivacidade, espontaneidade e humor¹²⁹.

¹²⁴ VI, 12-16

¹²⁵ VI, 35-45

¹²⁶ VI, 39-41

¹²⁷ VI, 49-57

¹²⁸ VI, 61-64

¹²⁹ VI, 65-74

Nos versos 75 a 87 o tom é cada vez mais elevado. A discussão entre os dois pastores está agora totalmente acesa. Ao contrário de Virgílio que conferiu sempre um tom lírico e poético ao canto amebou nas suas peças, Calpúrnio demonstra, com a naturalidade e humor que lhe são característicos, a rebeldia de dois adversários grotescos e brutais na sua mais natural discussão.

A peça termina, nos versos 88 a 92, com a recusa de Mnasilo a presidir à discussão perante tamanha loucura. Este anuncia também a chegada de Mícon e Iolas que poderão apaziguar os ânimos dos dois pastores. A escolha destas personagens pelo poeta não é destituída de significado se tivermos em atenção que Mícon é o velho pastor experiente e sábio da *Bucólica* V, como veremos, e Iolas é o confidente de Lícidas na *Bucólica* III. São ambas personagens sensatas que contrastam com a rebeldia dos pastores Lícidas e Astilo.

O tom de rusticidade e grosseria inerente às personagens torna-se mais explícito desde a *Bucólica* II, passando pela *Bucólica* III, culminando nesta *Bucólica* VI, o que pode talvez indicar a sua sequência cronológica.

Esta peça analisada apresenta assim uma estrutura fechada em torno da contenda entre os dois pastores.

A *Bucólica* V distingue-se, de facto, das restantes por apresentar uma feição claramente didáctica, tomando como modelo a *Geórgica* III¹³⁰ de Virgílio. É também impossível datar esta peça, uma vez que não contém elementos ou eventos alusivos à vida política e social.

As razões que levaram Calpúrnio a escrever esta peça didáctico-pastoril têm sido objecto de discussão por parte dos críticos literários. Concordamos com João Beato¹³¹ quando afirma que existe uma tentativa de transição de género literário, tal como manifestou Virgílio nas suas *Bucólicas*. A seu tempo abordaremos esta questão com mais precisão.

O cenário desta peça assemelha-se a um quadro: uma pausa à sombra, sob o sol brilhante e quente que serve de pretexto ao longo discurso de Micon, velho experiente e sábio, a Canto que permanece imperturbavelmente calado ao longo da peça. O cunho

¹³⁰ Particularmente em *Georg.* III, 295-456

¹³¹ *Op. cit.* p. 127

humorístico não está ausente quando, no início da peça, o velho Mícon "*uerba refert tremulis titubantia labris*"¹³².

Depois da apresentação das personagens nos versos 1 a 4, é apresentado o longo monólogo de Mícon que propõe ao jovem Canto uma série de conselhos técnicos que devem ser seguidos no pastoreio dos rebanhos. Nos versos 5 a 16 são apresentadas as razões e o assunto que irá ser abordado¹³³, de seguida, o monólogo é dividido de acordo com a estação do ano.

A Primavera, versos 16 a 48 (33 versos), introduzida com uma descrição repleta de sugestão sensorial¹³⁴, apresenta o entusiasmo da natureza no início desta estação. São dados conselhos sobre a alimentação do rebanho, que deve sair logo cedo¹³⁵, e sobre o fabrico do leite e do queijo. No final, Mícon avisa Canto sobre as variações de clima desta estação agora personificada que ora sorri ora traz nuvens carregadas de chuva¹³⁶. É de realçar, como será comprovado, que o início e final da descrição de cada estação é evocado com versos densos e imagéticos.

O Verão, versos 49 a 65 (17 versos), introduzido com uma sugestão sensorial de tacto e visão¹³⁷, contém conselhos relativos ao clima e ao tratamento do rebanho em sua função. Também o final desta estação é marcado por uma beleza poética manifestada pela aliteração que sugere o canto dos pássaros que demandam o sono nos seus frágeis ninhos¹³⁸.

O Outono, versos 66 a 103 (38 versos) é, desde logo, introduzido pelas tarefas específicas do pastor no que respeita ao tratamento da lã. São também dados conselhos respeitantes à purificação dos rebanhos a fim de evitar doenças e de afastar as serpentes venenosas. Está patente neste excerto o modelo virgiliano, no entanto, o pormenor e o realismo da descrição são sem dúvida genuínos. A descrição da reacção da serpente face ao

¹³² V, 4

¹³³ A referência, nos versos 14 e 15 desta peça, à preferência das cabras por lugares escarpados, surge também nas *Geórgicas*, III nos versos 314-315 "*Pascuntur uero siluas et summa Lycae / horrentisque rubos et amanti ardua dumos;*"

¹³⁴ V, 16-18

¹³⁵ Neste passo penso existir uma subtil ligação aos *Trabalhos e Dias* de Hesíodo vv 458-461 onde é referido, a propósito das sementeiras, que se comece o trabalho bem cedo para que o solo produza em abundância.

¹³⁶ V, 46-48

¹³⁷ V, 49-52

¹³⁸ V, 65

veneno está repleta de realismo visual e de humor¹³⁹. A enumeração das tarefas nesta estação termina com o conselho relativo à manutenção dos alimentos.

A estação final, o Inverno, nos versos 104 a 118 (15 versos), é caracterizada como a estação mais trabalhosa para o pastor, já que obriga à preparação para o frio, à manutenção da alimentação e à protecção dos redis.

A peça termina com o pesar de Mícon por não ter tempo de proferir mais ensinamentos, já que o final do dia se aproxima, facto um pouco exagerado se atentarmos que no início da peça ambos os intervenientes se encontram "*torrentem...solem*"¹⁴⁰.

Apesar dos "empréstimos" da *Geórgica* III de Virgílio, o clima desta *Bucólica* revela-se original. O humor permanece e os detalhes retractados demonstram um conhecimento profundo dos assuntos do campo por parte de Calpúrnio. Como nas outras *Bucólicas*, a pintura da Primavera é privilegiada pelo poeta. A extensão da sua descrição sobressai, conjuntamente com a estação do Outono, talvez pelo facto de serem estações que dão mais alegria e gozo ao pastor, já que o Inverno e Verão, devido às condições climatéricas, obrigam a um recolhimento e até a um trabalho redobrado de protecção e manutenção do rebanho e de tudo o que o acompanha.

A estrutura finalmente exposta pode ter a seguinte apresentação: 4+12+33+17+38+15+3.

À parte das peças analisadas, classificadas como rústicas, encontram-se as *Bucólicas* I, IV e VII apresentadas como políticas. O facto de conterem sugestões a acontecimentos e eventos socio-políticos, torna menos árduo especular acerca da sua cronologia.

A *Bucólica* I é susceptível de ser datada de 54 d. C., uma vez que, na profecia do deus Fauno é evocada a chegada de um novo tempo, *aurea aetas*, que é identificada por muitos críticos, como a passagem do reinado de Cláudio para o reinado de Nero nesse ano, baseada nas referências históricas de Suetónio¹⁴¹. A referência ao aparecimento de um cometa associada à implantação da paz e à felicidade dos mortais serve também de argumento para a datação da peça nos primeiros meses do reinado de Nero, juntamente com o programa apresentado por este imperador no seu primeiro ano de governação, em

¹³⁹ V, 91-94

¹⁴⁰ V, 2

¹⁴¹ *Op. cit. Nero*, X

que é prometida justiça, liberdade, segurança e paz¹⁴², factores estes marcadamente sublinhados no poema divino de Fauno.

Esta peça apresenta um estrutura circular em torno de um núcleo central ocupado pela leitura do poema oracular de Fauno por Órnito a seu irmão Córidon nos versos 33 a 88. É introduzida por um canto em honra do Outono¹⁴³ com a habitual exploração sensorial em torno de um cenário campestre com um ambiente natural de dois pastores que anseiam pelo descanso, resguardados pela sombra num dia de Verão tardio¹⁴⁴, nos versos 1 a 18. Órnito percebe então um poema gravado na casca de uma faia¹⁴⁵ e Córidon, com um discurso de tom humorístico, revela a estatura corpulenta de seu irmão Órnito¹⁴⁶.

A parte central, ocupada pela leitura do poema do deus Fauno, revela a alegria vindoura de todos os povos da Itália com a chegada de uma nova era. É de realçar a simetria da divisão desta parte em quatro assuntos fundamentais.

A alegria trazida pela chegada da Idade do Ouro, com a governação de um *iuuenis deus*¹⁴⁷ (versos 33 a 45 - 13 versos). A eliminação das guerras civis e implantação da paz (versos 46 a 59 - 14 versos). O desejo de regresso do direito e da lei (versos 60 a 73 - 14 versos) e "*nulla catenati feralis pompa senatus / carnificum lassabit opus, nec carcere pleno / infelix raros numerabit curia patres.*"¹⁴⁸ Nos versos finais desta parte (74 a 88 - 15 versos) é então feita alusão ao aparecimento esplendoroso de um cometa, com uma sugestiva alusão à cor, que anuncia a nova era. Nesta parte central identifiquei ainda um núcleo central formado pelos versos 60 a 62, onde é referido o episódio do assassinato dos trinta e cinco senadores. O destaque deste núcleo, situado exactamente no centro da segunda parte, tem razão de ser se atentarmos no facto de a literatura na época de Nero ser voltada essencialmente para as manifestações, eventos e interesses políticos, como o comprova Ettore Paratore¹⁴⁹ quando afirma: "Ao passo que, na época de Augusto, a literatura passara quase totalmente para as mãos de personagens alheias à política militante

¹⁴² *Op. cit. Nero, X*

¹⁴³ Como refere J. Amat *op. cit.* p. 2

¹⁴⁴ A evocação de um Verão tardio aproxima-se de um passo do *Apocolocyntosis* de Séneca, 2,1 "*et deformis Hiems gratos carpebat honores / diuitis Autumni issoque senescere Baccho / carpebat raras serus uindemitor uuas.*"

¹⁴⁵ I, 20-21

¹⁴⁶ I, 24-27

¹⁴⁷ Tal como Virgílio na *Buc.* I, Calpúrnio refere -se ao imperador como um jovem deus.

¹⁴⁸ I, 60-62. Suetónio faz menção a esta trágica atitude do imperador Cláudio: "Assinou também a sentença de morte de trinta e cinco senadores e de mais de trezentos cavaleiros romanos" *op. cit. Nero, X*. Este episódio pode também servir de argumento à datação proposta para esta peça.

¹⁴⁹ *Op. cit.* p.547

e desta constituíra apenas um comentário discreto, em nome dos mais elevados princípios ideais que a iluminavam, agora a própria poesia volta a ser instrumento de luta e, muitas vezes, os seus criadores mergulham na acção e desejam ardentemente a bela morte, no clima inflamado pelas suas paixões."

O final desta peça surge abruptamente, como o denota J. Amat¹⁵⁰, tal como o final da sua suposta obra anterior *De Laude Pisonis*, sendo a identificação de Melibeu proposta pelo mesmo autor com o mesmo Calpúrnio Pisão¹⁵¹, líder da conspiração de 65 d.C.

Esta *Bucólica*, como foi descrito, aponta para um tempo futuro, repleto de esperança, o que pode comprovar o seu primeiro lugar, em termos cronológicos, dentro das peças denominadas políticas.

A *Bucólica* IV, sendo a mais longa, tem como principal fonte as *Bucólicas* III, IV¹⁵² e VI de Virgílio. Esta peça apresenta uma estrutura circular em torno de um núcleo central formado por um canto amebau. Pode dividir-se em três partes: uma introdução voltada para o passado (versos 1 a 81), o núcleo central voltado para o presente (versos 82 a 151) e a parte final voltada para tempos futuros (versos 152 a 169)¹⁵³.

A primeira parte é introduzida pelo diálogo de dois pastores, Melibeu e Córidon¹⁵⁴. Este, à semelhança da vontade de Virgílio na *Bucólica* IV, demonstra o intuito de compor um poema "*quibus aurea possint / saecula cantari, quibus et deus ipse canatur, / qui populos urbesque regit pacemque togatam*"¹⁵⁵. O poeta sente necessidade de cantar a Idade do Ouro e naturalmente fazer o panegírico ao Imperador Nero, utilizando um tipo de poema à altura do assunto a cantar. Nesta parte é manifestada a alegria e a esperança de um novo tempo em relação ao passado sombrio, contraste acentuado se atentarmos no discurso de Córidon ao referir "*Non eadem nobis sunt tempora, non deus idem*"¹⁵⁶. Esta referência tem levado a corroborar a teoria da localização histórica de Calpúrnio no tempo de Nero, uma vez que a transição de imperadores referida surge claramente na obra do seu

¹⁵⁰ *Op. cit.* p. 76-79

¹⁵¹ Esta identificação é também proposta por R. Verdère *op. cit.*

¹⁵² Existe uma imitação clara do poeta mantuano, principalmente no verso 3 da *Bucólica* IV visivelmente correspondido com os versos 76-77 desta peça calpurniana.

¹⁵³ Esta divisão é feita por João Beato *op. cit.* p. 77

¹⁵⁴ A personagem Córidon, presente nas *Bucólicas* I, IV e VII (peças políticas) é identificado, pela unanimidade dos críticos, com o próprio poeta Calpúrnio Sículo.

¹⁵⁵ IV, 6-8

¹⁵⁶ IV, 30

contemporâneo Sêneca *Apocolocyntosis*¹⁵⁷ e não se manifesta com a mesma nitidez aquando da transição do poder de outros imperadores, como de Tito para Domiciano, altura em que alguns autores situam a obra de Calpúrnio.

A segunda parte, o núcleo central, apresenta em canto amebau o panegírico ao imperador e a referência à Idade do Ouro, momentos estes descritos no presente. Existe um paralelismo exacto com uma divisão de dez versos nos assuntos abordados neste canto amebau, onde são referidas as virtualidades do poema, o louvor ao imperador repleto de juventude e paz e a referência à Idade do Ouro. Em relação à sua fonte virgiliana, Calpúrnio apresenta uma maior desenvoltura, extensão e reforço na sua referência à Idade do Ouro e panegírico ao imperador, talvez porque, como vincaremos no final, ansiasse por sair rapidamente da difícil pobreza em que se encontrava, o que também é explanado na parte que se segue.

Na parte final, o pastor Córídon-Calpúrnio manifesta o seu desejo de que futuramente o poema chegue aos imperiais ouvidos, fazendo uma referência directa a Virgílio que conseguiu cumprir tal desejo:

*"Tu mihi talis eris qualis qui dulce sonatem / Tityron e siluis dominam
deduxit in Urbem / ostendique deos et "spreto", dixit "ouili / Tityre, rura
prius, sed post cantabimus arma"¹⁵⁸.*

O final da peça apresenta um cenário coberto com o sol em pleno vigor¹⁵⁹, o que se apresenta original em relação à fonte virgiliana que apresenta sempre o final das suas peças em dias tardios.

Esta peça pode considerar-se posterior à peça política anterior, em termos de composição, uma vez que desenvolve um tema nela abordado, mas com mais desenvolvimento. Também o núcleo central desta *Bucólica* IV é situado no tempo presente, sendo na *Bucólica* I voltado para tempos futuros.

A última *Bucólica*, em termos cronológicos e de disposição, é a VII, também incluída nas peças políticas. Afasta-se claramente da temática pastoril, contendo, no

¹⁵⁷ 4, 30-42

¹⁵⁸ IV, 160-163

¹⁵⁹ IV, 168-169

entanto, reminiscências da primeira *Bucólica* de Virgílio. Segundo Hubaux¹⁶⁰, esta peça é um "tour de force", visto Calpúrnio ter resolvido a difícil tarefa de fazer entrar jogos de anfiteatro dentro de um quadro bucólico. Este facto vem provar o desejo, claramente expresso na peça anterior, de não se limitar à poesia pastoril. A descrição feita pelo poeta do grandioso anfiteatro coincide com as descrições irónicas de Tácito¹⁶¹ do trabalho de carpintaria do enorme anfiteatro que Nero fez elevar no Campo de Marte em 57 d.C. Também Suetónio¹⁶² confirma que a construção do mesmo anfiteatro é de madeira e que se situa entre o Capitólio, onde ficava a rocha Tarpeia, tal como é descrito por Calpúrnio: "*Vidimus in caelum trabibus spectacula textis / surgere, Tarpeium prope despectantia culmen*"¹⁶³.

A peça, apresentando uma estrutura fechada, inicia-se com a chegada de Córidon-Calpúrnio da cidade, onde esteve bastante tempo, o que faz intrigar o pastor Licotas. Calpúrnio, satisfazendo a curiosidade do pastor, descreve, num longo monólogo (versos 23 a 72), o que lhe foi dado presenciar na cidade. Este monólogo divide-se em duas partes, sendo a primeira (versos 23 a 56) ocupada com a descrição da magnificência do anfiteatro. Córidon, na sua condição de pastor humilde e ingénuo, faz uma descrição pormenorizada dos ornamentos luxuosos do pórtico, da roda destinada a deter as feras e do exagero de todo o ouro empregue nos ornamentos¹⁶⁴. A segunda parte (versos 57 a 71) é ocupada pelo relato de toda a variedade de feras contempladas através de perífrases descritivas¹⁶⁵ que fazem realçar a pobreza e ingenuidade do pastor. Toda a descrição da beleza do anfiteatro contrasta vivamente com a sugestão da ferocidade das feras descritas.

No final da peça, Licotas, admirado com tal descrição, mostra-se curioso por conhecer a beleza do imperador. Córidon, adoptando uma postura profundamente humilde e pobre, refere com grande pesar que não se pôde aproximar, devido às suas vestes de campónio, mas que "*in uno / et Martis uultus et Apollinis esse*"¹⁶⁶

¹⁶⁰ HUBAUX, J., *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine, Memoires de l' Académie Royale de Belgique*, 2e série, 29, Bruxelles, 1930 citado por J. Amat *op. cit.* p. 62

¹⁶¹ *An.* 13,31,1-6

¹⁶² *Cf. op. cit.* 12, 1 "...munere, quod in amphitheatro ligneo regione Martii campi intra anni spatium fabricato dedit..."

¹⁶³ VII, 23-24

¹⁶⁴ A referência a gastos despendiosos e exagerados de Nero é também retratada na obra acima citada (nota 74) de Suetónio, *Nero*, 30 - 31

¹⁶⁵ VII, 57-68

¹⁶⁶ VII, 83-84

Nesta peça bastante original o poeta coloca um homem do campo como um espectador curioso, observador e um pouco ingénuo em relação aos espectáculos oferecidos pelo imperador. O humor continua a marcar presença, sobretudo na referência a um campónio completamente afastado do "deus" devido ao seu denunciador aspecto. Este humor, transforma-se, no entanto, no sofrimento do próprio poeta, que não obstante as suas esperanças, se vê continuamente na sombra da fama. Pensamos ter sido estrategicamente colocada no final da compilação pelo poeta para realçar a sua frustração pelo anonimato e humilde pobreza.

ARQUITECTURA

Em termos de disposição, as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo encontram correspondência a nível temático, formal e numérico¹⁶⁷. Temático no sentido de se dividirem, como foi dito anteriormente, em peças políticas (I, IV e VII) e rústicas (II, III, V e VI). A nível formal, as peças todas compostas em hexâmetros dactílicos, marca da poesia bucólica, apresentam alternância entre cantos monódicos e cantos amebus, ou seja, as peças I, III, V e VII são monódicas, sendo as peças II, IV e VI amebus, talvez com o objectivo de embelezar e dinamizar a obra e de salientar a peça central, a IV. A nível numérico, à semelhança do que acontece em Virgílio, as peças calpurnianas não fogem à correspondência dos números, ainda que de uma forma menos rigorosa. De facto, as três peças dispostas em primeiro lugar (I, II e III) perfazem um total de 292 versos e as últimas três peças colocadas intencionalmente pelo poeta (V, VI e VII) somam um total de 297 versos. Esta divisão sugere nitidamente o propósito de vincar a *Bucólica* IV, marcada pelo panegírico ao imperador com o regresso da Idade do Ouro, como forma de promoção pessoal, objectivo do poeta como explanaremos de seguida.

A ORIGINALIDADE DE CALPÚRNIO

Centrada no regresso da Idade do Ouro, a poesia bucólica no tempo de Nero não poderia ser indiferente a esta realidade. Este imperador subiu ao trono com o propósito de

¹⁶⁷ Concordamos aqui com João Beato. *op. cit.* p. 52

repetir Augusto¹⁶⁸, por isso, o seu espírito interpretou o classicismo augustal. Esta situação repercutiu-se na poesia da época que originou autores seguidores do seu pensamento, ligados a correntes conservadoras e autores seguidores da corrente inovadora, caracterizada por marcas barrocas. Assim sendo, o bucolismo neroniano, como refere João Beato¹⁶⁹, se por uma lado é produto de uma época, é também uma necessidade dessa mesma época, na medida em que reflecte também uma era de justiça e paz corporizada na Idade do Ouro e manifesta ser uma necessidade dos homens de então atormentados com a lembrança e ameaça das guerras civis. Reinventar a Arcádia, o mundo pastoril passa a ser um dos objectivos fundamentais da poesia bucólica no tempo de Calpúrnio. Com Nero, a poesia passa também a ser objecto de interesses políticos e sócio-económicos, caracterizada pelo clima inflamado de paixões pelo gosto teatral e barroco da época. Numa leitura mais atenta das *Bucólicas* calpurnianas, são visíveis estas marcas barrocas de descrição pormenorizada e dinâmica¹⁷⁰ que se revela original em relação ao modelo virgiliano. Também original se mostra ser a frequente sugestão dos sentidos, particularmente a visão, com a utilização sistemática da cor¹⁷¹. A introdução de uma nova profissão (o hortelão Ástaco na *Bucólica* II) e personagens marcadas pelo humor, realismo e transparência de carácter, como referi oportunamente, também se revelam originais, bem como a clareza, vivacidade e realismo da linguagem utilizada. Calpúrnio mostra ao longo da obra um profundo conhecimento dos ambientes e ofícios do campo e da pastorícia.

A preocupação principal de Calpúrnio parece ser a busca de um estilo que o distinga e que, não obstante a visível imitação de Virgílio, permita o reflexo da época em que vive. Marcado com um tom vivamente realista e original Calpúrnio mostra-se disposto a seguir um caminho que, sem esquecer o contributo de autores anteriores, lhe permita adoptar uma certa originalidade e fundamentalmente conseguir o seu maior objectivo: a fama e a conseqüente forma de vida protegida e livre de preocupações. Este facto é bastante salientado nas suas peças políticas, onde à semelhança do que acontece em Virgílio nas *Bucólicas* I, IV e IX, as marcas pastorais encontram presença apenas no

¹⁶⁸ Informação retirada da obra citada de Ettore Paratore, p. 573-574

¹⁶⁹ *Op. cit.* p. 34

¹⁷⁰ Um exemplo desta descrição surge-nos na *Bucólica* II quando o narrador faz uma enumeração dos deuses personificados que se dispõem a ouvir o canto dos pastores Lícidas e Ástaco nos versos 10-20. Outro exemplo surge na *Bucólica* IV quando o pastor Astilo descreve a Lícidas o veado que possui nos versos 32-45.

cenário campestre. Nestas peças encontramos principalmente o panegírico ao imperador associado à ideia do regresso da Idade do Ouro, como forma de possível promoção pessoal.

A necessidade de um protector é, de facto, uma das realidades que se revela subjacente nas suas peças políticas e apesar de Nero ser um grande protector das artes, como o afirma Suetónio¹⁷², a verdade é que a promoção de Calpúrnio ficou muito aquém das suas expectativas, apesar de ser manifesto na sua obra o profundo pessimismo que o acompanhava¹⁷³. Este pessimismo encontrou, de facto, a sua razão de ser, uma vez que, citando as palavras de Ettore Paratore "A consequência mais vistosa entre o príncipe e as letras foi que este teve, como se costuma dizer, mau cariz e (...) tendo como principal apoio os soldados e os libertos negociantes, não soube ir ao encontro dos círculos em que se desenrolava a vida cultural"¹⁷⁴.

Calpúrnio Sículo, preocupado em manter as características essenciais da poesia bucólica dos seus antecessores, não deixou, no entanto, de inovar e criar uma poesia nitidamente original, marcada pelos eventos sócio-políticos em que viveu.

¹⁷¹ Apercebemo-nos desta utilização se atentarmos, por exemplo, na descrição do cometa na *Bucólica* I, 80 "*igne cruento*", na descrição de animais na *Bucólica* II, 36-37 "*niger ouis*", "*albae ouis*" e na descrição de plantas na *Bucólica* III, 53 "*candida lilia*" e na *Bucólica* IV, 32 "*uiridique...hibisco*".

¹⁷² Cf. *op. cit. Nero*, X

¹⁷³ IV, 27-28 onde Córidon. Calpúrnio revela ironicamente que ninguém ouve os seus versos e na humildade humoristicamente caracterizada no mesmo pastor (VII, 79-84) aquando da sua visita ao grande anfiteatro onde permanece afastado e indigno do imperador, devido às suas vestes metaforicamente reveladoras da sua pobreza.

¹⁷⁴ Cf. *op. cit.* p. 545

ESTRUTURA E ARQUITECTURA DA POESIA BUCÓLICA DE NEMESIANO

Marcus Aurelius Olympius Nemesianus foi provavelmente o poeta mais notável do, tão pobre em poesia, século III d.C. Um dos únicos testemunhos que possuímos acerca da época que insere este autor é de *Flavius Vopiscus*¹⁷⁵, onde é referido que "*Versu autem talis fuisse praedicatur [sc. Numerianus], ut omnes poetas sui temporis uicerit. Nam et cum Nemesiano contendit, qui scripsit quique coloniis illustratus emicuit...*". Este fragmento permite apenas afirmar que o poeta viveu no século III, uma vez que o referido imperador Numeriano morreu em 284 d.C. Também Ettore Paratore¹⁷⁶, a este respeito, afirma que o florescimento da obra de Nemesiano se insere no tempo do imperador que precedeu Numeriano: Marco Aurélio Caro (282-283).

Este século III foi marcado por bastantes conflitos, inseguranças e mutações. Da morte do imperador Severo Alexandre (235) até ao advento do reinado de Diocleciano, que provocou grandes reformas (284), o Império Romano é importunado pelos seus adversários, principalmente Góticos e Persas, a um ritmo avassalador. É uma época bastante dura em que reina a insegurança e o esforço da guerra abala a vida política, social, económica e a organização militar. Sentidas com angústia pelos contemporâneos da época, as invasões, as mortalidades, as usurpações, as revoluções, as sucessivas mortes dos imperadores e a origem diversificada destes, constituem os principais aspectos das dificuldades deste tempo.

As incertezas florescem no que diz respeito ao nome deste poeta. O referido historiador *Vopiscus* apelida-o de *Olympius Nemesianus*. J. van der Vliet¹⁷⁷, pegando no nome completo do poeta, verifica que o prenome *Marcus Aurelius* é comum também aos imperadores do seu tempo *Carus*, *Carinus* e *Numerius*, atribuindo-lhes um grau de parentesco. Nada, no entanto, vem apoiar esta conjectura.

¹⁷⁵ *História Augusta*, *Carus*, 11, 2 cf. VERDIÈRE, Raoul, *Prolégomènes à Nemesianus*, Leiden, 1974, p. 1

¹⁷⁶ PARATORE, Ettore, *História da Literatura Latina*, Lisboa, 1983, p. 899

¹⁷⁷ VLIET, J, van der, *Venatio Nouantiqua*, Leyde, 1645, p. 315-316

J. C. Wernsdorf¹⁷⁸ conclui que *Olympius* é o seu nome de família e *Nemesianus* um sobrenome que deve à sua pátria de origem: *Nemesium* (cidade de Marmarique em África; teoria esta que refuta mais tarde concluindo que *Nemesianus* terá origem num certo bispo de Tuburna, citado por Santo Agostinho e São Cipriano, presente num concílio em Cartago em 256, de quem o nosso poeta terá sido parente¹⁷⁹. A maior parte dos críticos têm confiança na origem africana do nosso poeta, apoiando-se em várias conjecturas. Por uma lado, qualquer que tenha sido a origem do nome *Nemesianus*, este esteve presente em África do século III ao IV, como é exemplo o nome do bispo de Tuburna atrás citado. Wernsdorf sugere também que o poeta tenha pertencido a uma família africana de classe distinta. Por outro lado, a sua referida obra *Cynegetica* oferece um certo número de elementos que permitem pensar, sem grande margem de erro, que o nosso autor terá sido oriundo de África do Norte ou, pelo menos, a terá habitado durante bastante tempo. Exemplo disso é a designação dos hispanos pela perífrase "*gens ampla iacet trans ardua Calpes / culmina*"¹⁸⁰. Ora Calpe é um dos nomes da coluna de Hércules situada na Espanha, tendo portanto o poeta de ter escrito este versos no norte de África.

É também relevante neste sentido a referência à fauna nesta obra. O poeta em cada ocasião que enumera e descreve os animais evoca África. Exemplo disso é a referência aos "*Libyes catuli*"¹⁸¹, aos "*ichneumona*"¹⁸², à "*felis*", aos "*sonipes... Maurusia*"¹⁸³ e aos "*sonipes Mazax*"¹⁸⁴.

A opinião comumente partilhada pelos críticos aponta para origem cartaginense do poeta.¹⁸⁵ Mas se não existem dados concretos que apontem nesse sentido, poderemos razoavelmente admitir que ele é originário da África do Norte por aquilo que atrás foi referido.

No que diz respeito à bibliografia de Nemesiano, se possuímos raras marcas que nos permitam reconstruir a sua biografia, ainda mais escassas se nos apresentam para fazermos uma ideia precisa da sua obra. Com efeito, das referidas anteriormente

¹⁷⁸ WERNSDORF, I. C., *Poetae Latini Minores*, I, Altenburg, 1780, p. x.

¹⁷⁹ Informação retirada de VOLPILHAC, Pierre, *Némésien*, Les Belles Lettres, Paris, 1975, p. 8-9

¹⁸⁰ vv. 251-252 Seguiremos a obra *Cynegetica* em latim apresentada por VOLPILHAC, Pierre, *Némésien*, Paris, 1975

¹⁸¹ vv. 229-230

¹⁸² v. 54

¹⁸³ v. 259

¹⁸⁴ v. 261

que *Vopiscus* atribui a Nemesiano, somente as *Ponticon* chegaram até nós e, no que diz respeito a esta obra, as conjecturas são numerosas. G. Bernhardt¹⁸⁶ pretende corrigir para *Ponticon*, E. Baehrens¹⁸⁷, baseando-se nos vinte e dois versos dos incertos *Ponticon*, defende que, pelos africanismos que contêm, podem ter sido escritos por Nemesiano e propõe a substituição do nome *Ponticon* por *Ponticon*.¹⁸⁸ Verdière¹⁸⁹ esforça-se também por demonstrar, à parte de paralelismos textuais e de esquemas métricos, que os incertos *Ponticon* são o prómio de *Ponticon*. F. Lenz¹⁹⁰ defende ainda que os versos 58-64 das *Ponticon* têm uma alusão às *Ponticon* em preparação.

Com efeito, convivendo com a obra de Nemesiano, fundamentalmente as *Bucólicas*, objecto do nosso estudo, e as *Cinegéticas*, facilmente percebemos que têm como fonte de inspiração o grande escritor Virgílio e que o nosso poeta terá tido, como a seguir veremos, a ambição de se elevar ao nível do seu ilustre predecessor. Esta é também a opinião de J. Aymard:¹⁹¹ "...comme Virgile, il écrit des églogues, comme lui, il compose, à défaut de géorgiques, des cynégétiques, enfin, il médite de chanter dans une épopée les exploits des enfants de Carus..."

Nemesiano terá tido a intenção de escrever uma obra de tom mais elevado. Provam esta ideia os versos das *Cinegéticas*:

*"Mox uestros meliore lyra memorare triumphos / accingar, diui fortissima
pignora Cari"*¹⁹².

Das referidas obras do nosso poeta, apenas as *Bucólicas* e as *Cinegéticas* chegaram até nós. Concentraremos o nosso estudo nas quatro peças das *Bucólicas* de Nemesiano. Está praticamente estabilizado que as onze éclogas primeiramente atribuídas a Calpúrnio Sículo são obra de dois poetas distintos, apesar de podermos interrogar qual a razão de

¹⁸⁵ Opinião partilhada por Volpilhac, Verdière e Paratore *cf op. cit.*

¹⁸⁶ BERNHARDY, G., *Grundriss der römischen Literatur*, Halle, 1830, p. 556

¹⁸⁷ BAEHRENS, E., *Poetae Latini Minores, III*, Leipzig, 1881, p. 172 e 174

¹⁸⁸ Informação retirada da *op. cit.* de VOLPILHAC

¹⁸⁹ *Op. cit.* p. 19-27

¹⁹⁰ *Op. cit.* de VOLPILHAC, p.11

¹⁹¹ AYMARD, J., *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris, 1951, p. 170

Vopiscus não ter integrado na sua História, como já apresentámos, a referência a esta obra, que pode ser explicável se atentarmos no facto de não ser objectivo do historiador enumerar todas as obras do poeta mas as mais importantes. Ora, as primeiras sete peças foram compostas por Calpúrnio no início do reinado do imperador Nero, como verificámos anteriormente, e as últimas quatro peças foram obra de Nemesiano por volta de 253-284 d.C. Charles Keene¹⁹³ corrobora esta divisão fazendo referência ao facto de nas primeiras sete peças existirem oito elisões no quarto pé e nas últimas quatro peças encontrarmos trinta e nove elisões. Segundo este autor, a diferença da autoria das onze peças é também reforçada pela ausência, nas quatro últimas peças, do final tipo *montiuagus Pan*¹⁹⁴ e pela frequente ocorrência da cesura depois da segunda sílaba do dácilo no quarto pé, assunto que explanaremos a seu tempo.

M. Haupt¹⁹⁵ demonstrou também que das onze peças atribuídas inicialmente a Calpúrnio Sículo, segundo alguns manuscritos e edições antigas, as quatro últimas, intituladas depois de *Epiphunus*, *Donace*, *Bacchus* e *Pan*, devem ser atribuídas a Nemesiano. Os seus argumentos são de ordem métrica. Refere que a afluência de um *o* longo final é frequente nas últimas quatro peças, as elisões são claramente mais numerosas e, pelo contrário, as cesuras no quarto troqueu são mais raras. As marcas métricas aplicam-se também à obra didáctica *Cinegéticas* e as duas obras de Nemesiano oferecem semelhanças que não encontramos em Calpúrnio.

A data da composição das *Bucólicas* também oferece incertezas. Baseando-nos na sua obra didáctica *Cinegéticas*, encontramos várias referências que nos fazem supor que as *Bucólicas* foram compostas anteriormente. Em primeiro lugar, quando refere '*Nos saltus uiridesque plagas camposque patentes / scrutamur totisque citi discurremus aruis / et uarias cupimus facili cane sumere praedas*;¹⁹⁶ parece querer sugerir aquilo por que se tem ocupado até então. Também são denunciadores os versos " *...talique placet dare lintea curae / dum non magna ratis, uicinis sueta moueri / litoribus tutosque sinus percurrere remis...*"¹⁹⁷ onde se adivinha a referência à sua obra anterior de tom humilde.

¹⁹² vv. 63-64 na edição de VOLPILHAC anteriormente citada.

¹⁹³ KEENE, Charles Haines, *The Eclogues of Calpurnius and Nemesianus*, London, 1887, p. 14-15

¹⁹⁴ Nemesianus, Buc. III, v.17

¹⁹⁵ HAUPT, M., *De Carminibus Bucolicis Calpurnii et Nemesiani, Opuscula*, I, Leipzig, 1875, p. 369 retirada da obra citada de Volpillac, p. 18

¹⁹⁶ *Cinegéticas*, vv. 48-50

¹⁹⁷ vv. 58-60

AS BUCÓLICAS

As *Bucólicas* de Nemesiano, tal como as dos seus predecessores, Virgílio e Calpúrnio Sículo, urgem de ser analisadas estruturalmente e arquitecturalmente de forma a serem compreendidas da melhor forma. Pensamos, no entanto, ser relevante, em primeiro lugar, atentarmos na análise temática da obra

A primeira peça que nos é apresentada, no que diz respeito à disposição, é a *Bucólica I*: Timetas e Títiro, os dois pastores intervenientes nesta peça, incitam-se mutuamente ao canto. Títiro, mais velho e agora cansado, consegue convencer Timetas, *iuuenis carusque deis*¹⁹⁸, a celebrar com a sua flauta o ilustre Melibeu (vv. 1-34).

Timetas inicia então a sua *laudatio* a Melibeu e, através de uma invocação, apela aos quatro elementos: *aether, liquores, tellus et aer*¹⁹⁹ para que levem a sua mensagem à sua morada actual: *caelestia templa*²⁰⁰ (vv. 35-42). Refere, de seguida, a última etapa da vida de Melibeu, a sua velhice prolongada que lhe mereceu homenagens e tempos felizes. Apesar do seu desaparecimento tardio, a sua morte não custou menos gemidos e lágrimas do que se a sorte o tivesse levado na flor da idade (vv. 43-48).

Em tom de exclamação, segue-se a enumeração dos feitos apaziguadores de Melibeu que o levaram a ser tão adorado, em consonância com o seu bom aspecto físico e bom senso moral (vv. 49-57).

Melibeu, também mestre na arte do canto, ofereceu os seus ensinamentos ao próprio Timetas e tocou de forma exemplar (vv. 58-63). Segue-se, por fim, a despedida a Melibeu com oferendas dos deuses (vv. 64-71), com a referência à sua ausência reflectida na natureza (vv. 72-74) e com a promessa de um louvor eterno por parte de Timetas (vv. 75-80).

No final da peça, Títiro elogia Timetas e pede-lhe que nunca abandone a poesia porque ainda há-de ser levado *in urbem*²⁰¹. Convida-o, por fim, a oferecer a água do rio aos rebanhos.

No que diz respeito à estrutura, é uma peça fechada em torno de um núcleo central, formado pelo canto a Melibeu (vv. 35 a 80), um total de 46 versos. Este núcleo central, na

¹⁹⁸ vv. 10

¹⁹⁹ vv. 35-36

²⁰⁰ vv. 39

nossa perspectiva, é dividido em três partes parcialmente simétricas. A primeira parte é constituída pela apresentação e exortação da personagem a ser exaltada (vv. 35 a 51 - um total de 17 versos); a parte central é constituída pela descrição dos feitos e acções de paz de Melibeu e com uma breve ressalva ao aspecto físico (vv. 51 a 63 - um total de 13 versos); a terceira parte é ocupada pela despedida a Melibeu (vv. 64 a 80 - um total de 17 versos). A delimitação de cada uma das partes é curiosamente feita sempre em tom de exclamação. A primeira parte termina exclamativamente: *'Heu, Meliboe, iaces mortali frigore segnis / lege hominum, caelo dignus canente senecta / concilioque deum'*²⁰² com a apoteose a Melibeu. A terceira parte é introduzida também por uma exclamação: *'Felix o Meliboe, uale!'*²⁰³

O propósito desta divisão tripartida da *laudatio* a Melibeu e o seu núcleo central têm razão de ser se atentarmos na possibilidade de o autor ter querido evidenciar a realidade da personagem com provas concretas da sua vida terrena, já que toda a peça gira em torno desta personagem.

A identificação de Melibeu com uma entidade real tem sido objecto de várias conjecturas por parte dos críticos de Nemesiano. Wernsdorf²⁰⁴ associa a identificação desta personagem a um célebre cônsul da época, Junius Tiberianus (cônsul em 281 d.C. e em 301 d.C.). Paladini não identifica a personagem com ninguém real, alegando que Nemesiano apenas teve o propósito de imitar Virgílio na sua *Bucólica V*, fazendo analogia de Melibeu com Dáfnis. A este propósito refere: "Essendo la V^a egl. di Virgilio il modello principale della I^a di Nemesiano, resta da vedere se parimenti vi sia in quest' ultima un' effettiva allegoria. Appunto l' identità di situazione tra il Dafni di Virgilio e il Melibeo di Nemesiano ha indotto a pensare che, come Dafni è, quasi sicuramente personaggio allegorico in Virgilio, così lo sia anche Melibeo presso il nostro poeta (...) si conclude necessariamente che alla figura di lui [Melibeo] il contrario di quanto si è creduto per il passato, non é possibile attribuire alcuna consistenza reale, trattandosi in un personaggio bucolico tipico: non vi è allegoria, ma finzione di allegoria. Il componimento di Nemesiano viene ad essere soltanto un' esercitazione letteraria e scolastica, frutta di pura imitazione"²⁰⁵ Também J. Hubaux²⁰⁶ partilha desta opinião, referindo "aime à croire que le

²⁰¹ vv. 83

²⁰² vv. 49-51

²⁰³ v. 64

²⁰⁴ *Op. cit.* p. 805

²⁰⁵ PALADINI, Maria-Luísia, *Il compianto di Melibeo in Nemesiano - L' Antiquité Classique*, p. 327

chagrin de Thimètas n'est pas réellement inspiré par la mort d' un généreux donateur et qu' il s' agit uniquement d' un exercice d' imitation sur un thème connu".

Não nos parece credível esta não associação de Melibeu com uma personagem real, uma vez que são várias as referências a situações concretas ao longo da peça. Esta personagem terá sido seguramente protectora do nosso poeta, uma vez que refere:

*"tu nostros aduerte modos, quos ipse benigno / pectore fouisti, quos tu, Meliboe, probasti"*²⁰⁷.

É relevante também, neste sentido, a referência concreta a situações de carácter político, nomeadamente a recordação da justiça, o aspecto apaziguador e justo da personagem e a menção à salvaguarda do direito na divisão do campo:

*"Tu ruriculum discernere lites / assueras, uarias patiens mulcendo querelas. / Sub te ruris amor, sub te reuerentia iuris / floruit, ambiguos signauit terminus agros."*²⁰⁸

O facto de fazer referência ao aspecto físico da personagem, também acarreta um certo grau de realidade:

*"Blanda tibi uultu grauitas et mite serena / fronte supercilium..."*²⁰⁹

Neste sentido, parecem-nos mais credíveis as opiniões de Luiselli²¹⁰ e Verdère²¹¹ que explanaremos de seguida.

Segundo Luiselli, Melibeu representa o imperador *Marcus Aurelius Carus* (282-283 d.C.). Apresenta como argumento o facto de Caro ter morrido com 60 anos de idade, o que concorda com a citação de Nemesiano "*longa ... senectus*"²¹². Acrescenta também que o imperador Caro foi apelidado de *deus* no cunho das moedas da época e Nemesiano

²⁰⁶ HUBAUX, J. *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, Bruxelles, 1930, p. 244

²⁰⁷ vv. 41-42

²⁰⁸ vv. 52-55

²⁰⁹ vv. 51-52

²¹⁰ LUISELLI, B., "L' identificazione del Melibeo di Nemesiano" - *Maia*, pp. 189-208

²¹¹ VERDIÈRE, Raoul, *Prolègomènes à Nemesianus*, Paris, 1974, p. 11-18

²¹² v. 43

também se refere a Melibeu como sendo digno da morada dos deuses " *caelo dignus canente senecta / concilioque deum*"²¹³. O facto de Caro se ter ocupado pela tentativa de resolução do problema da indisciplina dos seus soldados, de ter mostrado um vivo desejo no curso das suas campanhas militares e de consolidar a segurança nas fronteiras, levam este autor a reforçar a identificação deste imperador com Melibeu, uma vez que também foi essa uma das suas ocupações:

*"Tu ruriculum discernere lites / assueras, uarias patiens mulcendo querelas.
/ Sub te ruris amor, sub te reuerentia iuris / floruit, ambiguos signauit
terminus agros."*²¹⁴

Quanto ao facto de Melibeu - Caro ter mostrado bastante interesse pela actividade poética ("*saepe dabas meritae praemia musae*")²¹⁵ e de também ele ter sido mestre na flauta ("*Saepe etiam senior, ne nos cantare pigeret, / laetus Phoebaea dixisti carmen auena.*")²¹⁶, segundo Luiselli, é justificado pelo facto de o filho de Caro, Numeriano, se ter também dedicado à poesia na mesma altura do nosso poeta, o que o fez beneficiar também de alguma protecção:²¹⁷

*"tu nostros aduerte modos, quos ipse benigno, / pectore fouisti, quos tu,
Meliboe, probasti."*²¹⁸

Parece-nos oportuno referir, neste momento, a nossa perspectiva de identificação do pastor Timetas com o próprio Nemesiano. Para tal identificação baseamo-nos nos passos descritos e no facto de, no início desta peça, Timetas ser denominado por Títilo como "*iuuenis carusque deis*"²¹⁹, já que, como verificámos anteriormente, tudo indica que

²¹³ vv. 51-51

²¹⁴ vv. 52-55

²¹⁵ v. 61

²¹⁶ vv. 62-63

²¹⁷ A este respeito, Luiselli escreve: "...in un modo o nell' altro, in Nemesiano lo spirito del poeta rivede, nella sua elasticità, quei certami poetici, ai quali aveva partecipato il figlio stesso di Caro, come collegati, in un certo senso, con lo stesso M. Aurelio Caro, come svoltisi sotto la protezione stessa di lui;" *cf op. cit.* p. 196-197

²¹⁸ v.v 41-42

²¹⁹ v. 10

esta obra foi uma das primeiras a ser escrita por Nemesiano. Ainda nesta perspectiva e à semelhança de Calpúrnio Sículo, na sua *Bucólica VII*, Nemesiano, na boca de Títilo, mostra a sua vontade de chegar ao reino da cidade - Roma através da sua poesia:

*"Nam sic dulce sonas ut te placatus Apollo / prouehat et felix dominam
perducat in urbem."*²²⁰

Voltando a Melibeu, Verdière, identifica esta personagem com o imperador *Gordianus I* (238 d.C.). No que diz respeito à denominação de Melibeu como detentor de uma "*longa senectus*"²²¹, Verdière afirma que pode perfeitamente referir-se ao imperador, uma vez que este morreu octogenário. Acrescenta também que o facto de Nemesiano utilizar mais vezes a denominação de Melibeu de "*senior*" e não "*senex*" valida a sua interpretação, uma vez que *Capitulinus*²²² usa o mesmo comparativo para distinguir Gordiano I de Gordiano II e III, por aquele ter sido precisamente o primeiro, o mais velho. Este crítico salienta ainda a anáfora "*sub te*"²²³ como reforço da insistente e importante missão de Gordiano de "dizer o direito", actividade do procônsul:

*"Post iuris dictionem consulatum primum iniit cum Antonio Caracallo et
His actis propere uentum est ad oppidum Tysdrum,, inuentusque senex
uenerabilis post iuris dictionem iacens in lectulo"*.²²⁴

Segundo Capitolino, na época do proconsulado de Gordiano em África, mais precisamente no ano 238 d.C., os proprietários de Thydrus - África revoltaram-se com o rigor da fiscalização das terras, armaram os camponeses e, em virtude das suas reais qualidades, proclamaram Gordiano imperador a 19 de Março. Ora, segundo Verdière, é precisamente este episódio que é evidenciado nos versos 52 a 55 onde afirma que "le poète s' exprime d' une façon si allusive que, en dépit de la langue poétique, la toge du magistrat transparait sous le sarreau du patoureau."²²⁵ Este crítico acrescenta que Gordiano I foi

²²⁰ vv. 82-83

²²¹ v. 43

²²² *Historia Augusta*, 20.2.2 " *Horum [sc. Gordianorum] Gordianus senior, id est primus...*;" et 20.16.3 "*Haec ubi comperit senior Gordianus...*"

²²³ v. 54

²²⁴ *Historia Augusta*, 20-8.5

²²⁵ *op. cit.* p. 15

detentor de grande magnitude, bons tratos e óptimo temperamento e apresenta como testemunho um extrato de uma carta de Alexandre Severo ao senado²²⁶:

"Neque gratius mihi quicquam, p. c., neque dulcius potuistis efficere, quam ut Antoninum Gordianum proconsulem ad Africam mitteretis, uirum nobilem, magnanimum, iustum, continentem, bonum."

De facto, este excerto tem perfeita analogia com os versos *"Blanda tibi uultu grauitas et mite serena / fronte supercilium, sed pectus mitius ore."*²²⁷

Por último, no que diz respeito ao mecenato demonstrado por Melibeu a Timetas - Nemesiano, Verdière, baseando-se nas referências de Capitolino, defende que também Gordiano, na sua juventude, modernizou os poemas traduzidos por alguns escritores:

*"Adulescens cum esset Gordianus, de quo sermo est, poemata scripsit, quae omnia extant, et quidem cuncta illa quae Cicero, et de Mario et Aratum et Halcyonas et Vxorium et Nilum. Quae quidem ad hoc scripsit, ut Ciceronis poemata nimis antiqua uiderentur."*²²⁸

No que diz respeito ao interesse demonstrado por Melibeu pela poesia, torna-se mais notável a apreciação de Verdière, uma vez que é conferida bastante importância por parte de Nemesiano a este mecenato, como o provam os versos que referimos e o passo onde são mobilizados Apolo, Faunos, Atena, Ninfas e as Musas:

*"tibi frondis odorae / munera dat lauros carpens ruralis Apollo; / dant Fauni quod quisque ualet de uite racemos, / de messi culmos omnique ex arbore fruges;/ dat grandaeva Pales spumantia cymbia lacte, mella ferunt Nynphae, pictas dat Flora coronas. / Manibus hic supremus honor: dant carmina Musae,"*²²⁹

²²⁶ *Historia Augusta* 20.5.3

²²⁷ vv. 56-57

²²⁸ *Historia Augusta* 20.3.1-3

²²⁹ vv. 64-70

Todo este cenário poético não se coaduna tão fortemente ao imperador Caro que, pelo que indicámos, não teve participação activa na arte da poesia e do canto, como Gordiano I.

Toda esta descrição releva a importância da nossa divisão da obra em torno de um núcleo central focado na preocupação de Nemesiano em realçar a existência de um mecenas real e em destacá-lo na sua vida poética. A peça, como vimos, apresenta uma estrutura fechada, com um princípio, meio e fim bem destacados. Com a apresentação de um cenário calmo ("*immunia rura*")²³⁰, tipicamente bucólico, com toda a natureza a condizer ("*clementia solis*")²³¹, Timetas incita Títiro ao canto. Este alegando "*Hos annos canamque comam*"²³², convence Timetas a proferir um canto em honra de Melibeu.

A identidade de Títiro também tem sido discutida pelos críticos. Baseando-nos neste último verso transcrito, no facto de Timetas anteriormente se ter referido a Títiro como "*Pan docuit uersuque bonus tibi fauit Apollo*"²³³, e na forma segura e firme como é tratado este pastor por Nemesiano, somos levados a identificar esta personagem com o poeta Virgílio. Torna-se curioso constatar que Títiro é também uma personagem de Virgílio na sua *Bucólica I*, representando o próprio poeta e mais adiante é feita referência a Mopso por Títiro que, na *Bucólica V* de Virgílio, é também uma das personagens intervenientes. No entanto, se analisarmos com algum cuidado os versos "*Diximus et calamis uersus cantauimus olim, / dum secura hilares aetas ludebat amores.*"²³⁴, facilmente verificamos a referência à poesia elegíaca, pela presença de vocábulos como "*ludebat amores*" que imediatamente nos lembram o poeta Ovídio. Verdière²³⁵ inclina-se a identificar Títiro, não com Virgílio, mas com um poeta elegíaco necessariamente muito mais velho que Nemesiano.

É Títiro, como alguém experiente e conhecedor, que no final apela Timetas ao seu talento, encorajando-o "*Iamque hic in siluis praesens tibi Fama benignum / strauit iter, rumpens liuoris nubila pinnis*"²³⁶ e o convida a oferecer a água do rio aos rebanhos.

²³⁰ v. 2

²³¹ v. 8

²³² v. 9

²³³ v. 5

²³⁴ vv. 11-12

²³⁵ *Op. cit.* p. 6

²³⁶ vv. 84-85

Embora marcada pelo cunho pessoal e singular originalidade, são inegáveis as influências de Virgílio e Calpúrnio Sículo nesta primeira peça. Logo desde início nos apercebemos da sua semelhança com a *Bucólica V* de Virgílio, onde os pastores Menalcas e Mopso se incitam mutuamente ao canto. Tal como em Nemesiano, o pastor mais novo, por obediência ao mais velho, dispõe-se a cantar.

Se ao nível temático encontramos semelhanças com as suas principais fontes nesta peça, a nível textual ainda se tornam mais evidentes:

Nemesiano - "*Dum fiscella tibi fluiuiali, Tityre, iunco / textitur...*"²³⁷

Virgílio - "*dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco,*"²³⁸

Calpúrnio - "*Sed mihi nec gracili sine te fiscella salicto / textitur...*"²³⁹

Nemesiano - "*...et raucis immunia rura cicadis,*"²⁴⁰

Virgílio - "*sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.*"²⁴¹

Calpúrnio - "*At simul argutae nemus increpuere cicadae,*"²⁴²

Nemesiano - "*incipere si quod habes...*"²⁴³

Virgílio - "*incipere, si quid habes.*"²⁴⁴

- "*Quin age, si quid habes;*"²⁴⁵

Nemesiano - "*Hos annos canamque comam, uicine Thymoeta,*"²⁴⁶

Virgílio - "*nec quemquam fugio: tantum, uicine Palaemon,*"²⁴⁷

Nemesiano - "*Et parere decet iussis et grata iubentur.*"²⁴⁸

Virgílio - "*Tu maior; tibi me est aequom parere, Menalca,*"²⁴⁹

²³⁷ vv. 1-2

²³⁸ *Buc.* X, v. 71

²³⁹ *Buc.* III, vv. 68-69

²⁴⁰ v. 2

²⁴¹ *Buc.* II, v. 13

²⁴² *Buc.* V, v. 56

²⁴³ v. 3

²⁴⁴ *Buc.* IX, v. 32

²⁴⁵ *Buc.* III, v. 52

²⁴⁶ v. 9

²⁴⁷ *Buc.* III, v. 53

²⁴⁸ v. 23

Nemesiano - "*Namque fuit dignus senior, quem carmine Phoebus, / Pan calamis, fidibus Linus aut Oeagrius Orpheus / concinerent totque acta uiri laudesque sonarent.*"²⁵⁰

Virgílio - "*Et puer ipse fuit cantari dignus,*"²⁵¹

- "*Non me carminibus uincat nec Thracius Orpheus, / nec Linus mater quamuis atque huic pater adsit, / Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.*"²⁵²

Nemesiano - "*accipe quae super haec cerasus, quam cernis ad amnem, / continet, inciso seruans mea carmina libro.*"²⁵³

Virgílio - "*Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi ...*"²⁵⁴

Calpúrnio - "*Dic age; nam cerasi tua cortice uerba notabo / et decisa feram rutilanti carmina libro.*"²⁵⁵

Nemesiano - "*Dic age; sed nobis ne uento garrula pinus / obstrepat, has ulmos potius fagosque petamus.*"²⁵⁶

Calpúrnio - "*Has pete nunc salices et laeuas flecte sub ulmos.*"²⁵⁷

- "*Sed ne uicini nobis sonus obstrepat amnis, / gramina linquamus ripamque uolubilis undae.*"²⁵⁸

Nemesiano - "*Blanda tibi uultu grauitas et mite serena / fronte supercilium...*"²⁵⁹

Calpúrnio - "*...modo fronte serena / blandius arrisit...*"²⁶⁰

Nemesiano - "*Nec segnem passus nobis marcere iuuentam / saepe dabas merita non uilia praemia musae.*"²⁶¹

²⁴⁹ *Buc.* V, v. 4

²⁵⁰ v. 24-26

²⁵¹ *Buc.* V, v. 54

²⁵² *Buc.* IV, v. 55-57

²⁵³ vv. 28-29

²⁵⁴ *Buc.* V, vv. 13-14

²⁵⁵ *Buc.* III, vv. 43-44

²⁵⁶ vv. 30-31

²⁵⁷ *Buc.* III, v. 14

²⁵⁸ *Buc.* VI, vv. 61-62

²⁵⁹ vv. 56-57

²⁶⁰ *Buc.* V, vv. 46-47

²⁶¹ vv. 60-61

Calpúrnio - "*Respiciat nostros utinam fortuna labores / pulchrior et merita faueat deus ipse iuuentae.*"²⁶²

Nemesiano - "*carmina dant Musae, nos et modulamur auena.*"²⁶³

Virgílio - "...*Hos tibi dant calamos, en accipe, Musae,*"²⁶⁴

- "*carmina pastores Siculi modulabor auena.*"²⁶⁵

Calpúrnio - "*dicamus teretique sonum modulemur auena.*"²⁶⁶

Nemesiano - "*Perge puer, coeptumque tibi ne desere carmen.*"²⁶⁷

Calpúrnio - "*uilis amor coeptamque, pater, ne desere pacem.*"²⁶⁸

Nemesiano - "*Nam sic dulce sonas ut te placatus Apollo / prouehat...*"²⁶⁹

Calpúrnio - "*Dulce quidem resonas, nec te diuersus Apollo / despicit...*"²⁷⁰

Nemesiano - "...*et felix dominam perducatur in urbem.*"²⁷¹

Calpúrnio - "*Tityron e siluis dominam deduxit in Urbem*"²⁷²

À parte destas principais fontes focadas, existem outros paralelismos textuais, outras possíveis analogias com a *Bucólica* I de Nemesiano.

Analisando com pormenor a *laudatio* a Melibeu, observamos uma visão epicurista, no que diz respeito à concepção de vida e morte:

*"Nam si sublimes animae caelestia templa / siderasque colunt sedes mundoque fruuntur,"*²⁷³.

²⁶² *Buc.* IV, vv. 164-165

²⁶³ v. 71

²⁶⁴ *Buc.* VI, v. 69

²⁶⁵ *Buc.* X, v. 51

²⁶⁶ *Buc.* I, v. 93

²⁶⁷ v. 81

²⁶⁸ *Buc.* IV, v. 146

²⁶⁹ vv. 82-83

²⁷⁰ *Buc.* IV, vv. 9-10

²⁷¹ v. 83

²⁷² *Buc.* IV, v. 161

²⁷³ vv. 39-40

Também em Lucrecio, na sua obra *De Rerum Natura*, encontramos este pensamento:

*"et si iam nostro sentit de corpore postquam / distractast animi natura
animaeque potestas, / nil tamen est ad nos, qui comptu coniugioque /
corporis atque animae consistimus uniter apti."*²⁷⁴

Manílio, na sua obra *Astronomica*, também escreve:

*"quippe etiam mundi faciem sedesque mouebit sideras caelumque nouum
uersabit in orbem."*²⁷⁵

Hubaux²⁷⁶ defende até que Nemesiano se terá inspirado nesta obra de Manílio para criar os versos 37 a 42. Não nos parece muito clara esta conclusão, uma vez que existem também nítidos paralelismos com o texto de Cícero no *Somnium Scipionis* no *De Re Publica*:

*"...omnibus, qui patriam conseruauerint, adiuuerint, auxerint, certum esse
in caelo definitum locum, ubi beati aeuo sempiterno fruuntur..."*²⁷⁷ e *"ea
uita uia est in caelum et in hunc coetum eorum, qui iam uixerunt et corpore
laxati incolunt locum"*.²⁷⁸

Por existirem relevantes semelhanças temáticas e formais, em relação à primeira peça, analisaremos de seguida a *Bucólica III*, a terceira peça disposta no conjunto da obra.

Pela voz de um narrador, são-nos apresentadas as personagens intervenientes: Níctilo, Mícon, Amintas, escondidos do sol sob a vasta azinheira e Pã, descansando da caça, sob a sombra de um olmo com a *fistula* pendurada sobre o ramo (vv. 1-5). Os pastores, intrigados e curiosos em experimentar a flauta, tomam-na e começam a surgir, não sons harmoniosos, mas assobios discordantes que fazem acordar Pã. (vv. 6-12) Este,

²⁷⁴ LUCRETIUS, *De Rerum Natura III*, (843-846)

²⁷⁵ MANILUS, *Astronomica*, (267-268)

²⁷⁶ *Op. cit.* p. 244

²⁷⁷ KEENE, C. W., *Cicero - De Re Publica*, Loeb Classical Library, London, 1994, p. 261 (6.13)

²⁷⁸ *Op. cit.* (6.16)

sobressaltado, repreende os pastores, alegando que ninguém tem o direito de tocar a sua flauta senão ele próprio. Promete então um canto em honra de Baco, onde irá descrever, por ordem, o seu nascimento e o nascimento da vinha (vv. 12-17). Começa então o canto de Pã, com a descrição do nascimento de Baco e o acompanhamento de Sileno durante a adolescência, a repercussão²⁷⁹ deste crescimento na videira, o seu desenvolvimento com o nascimento do fruto, a conseqüente vindima e os acontecimentos surgidos pelo consumo do vinho por parte dos Sátiros e das Ninfas (vv. 18-65). O final, apresentado novamente pelo narrador, é marcado pelo anoitecer e pelo apelo ao abandono da tarefa de pastor: o recolhimento do leite e das cabras (vv. 66-69).

Tal como a *Bucólica* I, também esta peça se apresenta estruturalmente fechada, com início, meio e fim bem delimitados. O seu desenvolvimento aponta também para um núcleo central constituído pelo canto em honra de Baco. Curiosamente este canto apresenta o mesmo número de versos do canto em honra de Melibeu da primeira peça e podemos dividi-lo em três partes paralelamente simétricas: O canto em honra de Baco inicia-se no verso 18 e termina no verso 65, ou seja é composto por um total de 48 versos, tendo a peça anterior 46 versos. Para além disso, apresenta uma divisão tripartida, em que a primeira parte, constituída pela apresentação do nascimento e vida de Baco enquanto criança, ocupa os versos 18 a 34 (um total de 17 versos). A parte central, constituída pelos versos 35 a 47 (um total de 13 versos), apresenta o crescimento de Baco, apontando a sua adolescência fecunda e repercussão desta na videira que, paralelamente ao desenvolvimento do deus, vê crescer o seu fruto e, pela primeira vez, é feita a vindima, todos se preparam para beber o vinho. A terceira parte, constituída pelos versos 48 a 65 (um total de 18 versos), descreve-nos o acto da primeira prova do vinho da vida por parte dos Sátiros, que, quando o provam finalmente, sentem um enorme desejo de se unirem às Ninfas que fogem. É a celebração do triunfo do descendente de Júpiter. Há todo um ambiente de brincadeira e alegria combinado com um carácter sagrado da embriaguez que os preenche.

Contrariamente ao canto em honra de Melibeu na primeira peça, onde reina o tema da morte e a conseqüente tristeza, o canto em honra de Baco celebra um nascimento, sendo o contraste nesta peça acentuado pelo predomínio de alegria pela celebração do nascimento do deus Baco.

²⁷⁹ Esta repercussão do crescimento de Baco na videira é bem vincada pelo poeta nos versos " *Interea pueri florescit pube iuuentus / (...) / Tum primum laetas ostendit pampinus uvas.*" vv. 35 e 37, onde os verbos " *florescit*" e " *ostendit*" assumem sensivelmente uma posição paralela nos respectivos versos.

Existem várias marcas textuais que corroboram este contraste. Na primeira peça analisada, existe a referência à flauta dependurada pelo pastor Títilo como sinal da sua despedida a este ofício. Esta é anunciada pelas palavras: "*iam mea ruricolae dependet fistula Fauno*"²⁸⁰. A despedida definitiva é então causada pela avançada idade do pastor. Contrariamente, na segunda peça analisada, a flauta de Pã está dependurada como sinal do seu próprio descanso: "*...pendebat fistula ramo*"²⁸¹. Nesta peça, a flauta, num futuro muito próximo, servirá para exaltar o deus do vinho, ou por outras palavras, celebrar a própria vida, já que, na peça anterior, o que se segue à referida passagem, é a celebração da morte. É de uma forma bastante subtil que Nemesiano coloca em contraste o tema da morte e o tema da vida. Curiosamente, a estrutura métrica utilizada pelo poeta nestes dois versos das duas peças é o mesmo: dois pés dáctilos seguidos de dois pés espondeícos. Este é um dos dois esquemas métricos privilegiados pelo poeta, como veremos a seu tempo.

A presença das expressões "*siderasque sedes mundoque*"²⁸² e "*sidera caeli*"²⁸³ permite a constatação da presença de um mesmo mundo, do qual provém o deus Baco na *Buc.* III e para o qual seguiu Melibeu na *Buc.* I. Parece-nos que também esta referência reforça a evidência do ciclo vida - morte que o poeta pretende com o paralelismo entre estas duas peças, o que, por sua vez, lhes confere uma união temático-estrutural singular. É curioso ainda verificar que no início de cada canto, a alusão ao referido mundo é introduzida pela partícula ilativa "*Nam*"²⁸⁴.

Também os versos "*felicesque anni nostrique nouissimus aeui*"²⁸⁵ e "*hunc pater omnipotens, uenturi prouidus aeui*"²⁸⁶ se tornam relevantes neste sentido se tomarmos em consideração o vocábulo "*aeui*" que na primeira peça tem o sentido de tempo de vida de alguém com acentuada velhice e na segunda peça estudada apresenta a sugestão de um tempo que há-de vir. Curiosamente, na primeira peça, este vocábulo segue o vocábulo "*senectus*"²⁸⁷ que ocupa a mesma posição no verso anterior, sendo precedido o mesmo vocábulo "*aeui*" por "*partus*" nas mesmas condições na *Buc.* III, a contrastar novamente o final e o início do ciclo da vida.

²⁸⁰ v. 14

²⁸¹ v. 5

²⁸² *Buc.* I, v. 40

²⁸³ *Buc.* III, v. 21

²⁸⁴ *Buc.* I, v. 39 / *Buc.* III, v. 21

²⁸⁵ *Buc.* I, v. 44

²⁸⁶ *Buc.* III, v. 23

²⁸⁷ v. 43

O referido contraste é visível também se atentarmos no verso da primeira peça "*Heu, Meliboe, iaces mortali frigore segnis*"²⁸⁸, onde existe uma sugestão sensorial de frieza que envolve o corpo de Melibeus, e nos versos da *Buc. III* "...*uindemia feruet / collibus in summis*"²⁸⁹, onde a sensação do calor e do fervor que envolvem a vindima se tornam bastante sugestivos e contrastantes em relação à primeira situação. O facto de Melibeus jazer na frieza da morte no subsolo e o facto do fervor que envolve a vindima ter lugar no topo dos montes, também assume alguma relevância neste sentido, tal como a utilização pelo poeta da aliteração em *-s* nos versos da *Buc. I* "*Longa tibi cunctisque diu spectata senectus / felicesque anni nostrique nouissimus aevi / circulus innocuae clausurunt tempora uitae.*"²⁹⁰ que sugerem uma tranquilidade e calma que caracteriza a situação de Melibeus, em contraste com a aliteração em *-t* nos versos da *Buc. III* "*flauaque maturo tumuerunt tempora cornu. / Tum primum laetas ostendit pampinus uuas*"²⁹¹ sugestiva de vivacidade e ritmo característicos do ambiente festivo desta peça. O verso desta última peça "*iam iamque elapsas, hic crine, hic ueste retentat.*"²⁹² com as visíveis repetições que contém, é também um exemplo deste ambiente comemorativo.

Uma leitura mais atenta destas peças permite ainda salientar a presença de uma sugestão sensorial singular em Nemesiano, também ela típica em Calpúrnio Sículo, como verificámos no capítulo anterior. Na *Buc. I* nos versos "*Blanda tibi uultu grauitas et mite serena / fronte supercilium, sed pectus mitius ore.*"²⁹³ existe uma mescla dos sentidos visão, gosto e tacto, sugerindo uma maior vivacidade na descrição física de Melibeus, na *Buc. III* nos versos "... *uindemia feruet / collibus in summis, crebo pede rumpitur uua / rubraque purpureo sparguntur pectora musto.*"²⁹⁴ existe a alusão ao tacto e visão de forma a retractar com mais realismo o efeito das uvas nos corpos dos Sátiros.

Como na anterior, para além das referidas marcas de indiscutível originalidade, também nesta peça existem elementos textuais que a fazem aproximar-se das *Bucólicas* de Virgílio e de Calpúrnio Sículo:

²⁸⁸ v. 49

²⁸⁹ vv. 43-44

²⁹⁰ vv. 43-45

²⁹¹ vv. 36-37

²⁹² v. 58

²⁹³ vv. 56-57

²⁹⁴ vv. 43-45

Nemesiano - "*torrentem patula uitabant ilice solem*,"²⁹⁵

Calpúrnio - "*torrentem patula uitabant ilice solem*,"²⁹⁶

Nemesiano - "*quem super ex tereti pendebat fistula ramo*,"²⁹⁷

Virgílio - "*hic arguta sacra pendebit fistula pinu*."²⁹⁸

Nemesiano - "*cum Pan excussus sonitu stridentis auenae / iamque uidens*"²⁹⁹

Calpúrnio - "*...Et post haec placuit tibi torrida Mopsi / uox & carmen iners et acerbae stridor auenae?*"³⁰⁰

Nemesiano - "*...et ignotos primi calcate racemos*."³⁰¹

Calpúrnio - "*ut nudus ruptas saliat calcator in uuas*"³⁰²

Nemesiano - "*ex illo uenas inflatus nectare dulci / hesternoque grauis semper ridetur Iaccho*."³⁰³

Virgílio - "*inflatum hesterno uenas, ut semper, Iaccho*;"³⁰⁴

Nemesiano - "*Quin etiam deus ille, deus Ioue prosatus ipso*,"³⁰⁵

Virgílio - "*ipsa sonant arbusta: "Deus, deus ille, Menalca!"*"³⁰⁶

Apesar das analogias textuais apresentadas e devido ao que explanámos anteriormente, esta peça é a que mais se destaca no que diz respeito à originalidade de Nemesiano. Em primeiro lugar, enquanto Virgílio e Calpúrnio colocam em cena dois pastores nas suas peças, aqui são-nos apresentados três pastores, como se Nemesiano quisesse demonstrar melhor a grande emboscada que os pastores preparam a Pã e também

²⁹⁵ v. 2

²⁹⁶ *Buc.* V, v. 2

²⁹⁷ v. 5

²⁹⁸ *Buc.* VII, v. 24

²⁹⁹ vv. 11-12

³⁰⁰ *Buc.* III, vv. 59-60

³⁰¹ v. 40

³⁰² *Buc.* IV, v. 124

³⁰³ vv. 61-62

³⁰⁴ *Buc.* VI, v. 15

³⁰⁵ v. 63

³⁰⁶ *Buc.* V, v. 64

para conferir ao canto a Baco uma assistência mais numerosa. Este poema, pelo seu realismo, sensualismo concreto, seu ímpeto espiritual e seu entusiasmo profundo, abraça uma originalidade e mesmo uma sinceridade difíceis de igualar. Como afirma Volpilhac³⁰⁷ acerca desta peça: "On a le droit d' affirmer que nous devons à Némésien la dernière églogue connue dont la bucolique latine puisse s' enorgueillir".

Se as *Bucólicas* I e III analisadas têm características comuns, também a *Bucólica* II apresenta analogias temáticas e formais dignas de realce com a *Bucólica* IV.

A peça que ocupa o segundo lugar na disposição da obra dá-nos a conhecer, novamente através de um narrador, dois jovens pastores, Idas e Álcon, que enamorados da jovem Donace e correspondidos em simultâneo, são confrontados com o seu desaparecimento provocado pelos pais cruéis da jovem, opositores a este amor. Para minimizar o sofrimento, os dois pastores dispõem-se a cantar alternadamente, Idas com a flauta e Alcon com os seus versos (vv. 1-19).

Idas inicia então o seu canto evocando as ninfas Dríades e as Naiades e suplicando que estas o auxiliem no encontro com Donace, desaparecida do local habitual há três sóis (vv. 20-26). A repercussão do seu sofrimento é bem visível nos animais que perderam completamente o apetite e o próprio pastor perdeu toda a vontade de continuar os seus afazeres (vv. 27-34). Segue-se o apelo para que Donace recorde a riqueza que possui, os bons momentos de felicidade por que passaram e as manifestações de carinho que ela lhe demonstrava (vv. 35-40). Idas amargurado volta a enunciar o seu sofrimento provocado pela ausência de Donace, referindo a falta de apetite e de sono, tópico do sofrimento amoroso, e a repercussão deste sofrimento na natureza (vv. 41-46). Mas se Donace voltar tudo se modifica. Idas compara o seu amor exclusivamente por Donace com o amor variado dos deuses (vv. 47-54).

Seguidamente, Alcon evoca Atena, Apolo, Silvano, Afrodite e desesperado questiona o porquê deste castigo pelo desaparecimento de Donace (vv. 55-59). Enumera de seguida, como ponto a seu favor e desdém em relação a Idas, os presentes que lhe ofertou: um rouxinol que prefere a companhia de Donace ainda que dentro da gaiola a estar livre nas florestas; uma lebre e um par de pombos (vv. 60-68). Voltando-se para Donace, mostra que não se envergonha da sua actividade no campo, relembra-lhe a sua beleza física que

³⁰⁷ *Op. cit.* p. 32

outrora fora elogiada por ela e reafirma a sua experiência na flauta que o há-de levar ao reino da cidade (vv. 69-87). A peça termina com a voz do narrador anunciando o anoitecer e o recolhimento provocado pela fresquidão do *Hesperus* (vv. 88-90).

Estruturalmente é uma peça fechada, também com princípio, meio e fim bem delimitados. O núcleo central da peça situa-se nos cantos dos pastores que contêm exactamente o mesmo número de versos: 33.

Os referidos cantos partilham alguns paralelismos entre si. Ambos se iniciam com exortações às Ninfas e, em ambos os cantos, essas exortações terminam após cinco versos de forma interrogativa: "...*roseis stringentem lilia palmis?*"³⁰⁸ e "...*Cur me Donace formosa reliquit?*"³⁰⁹.

Após a referida exortação, no canto de Idas, segue-se o lamento pelo desaparecimento de Donace, o seu reflexo na natureza e no próprio poeta, ocupando os onze versos seguintes e terminando também de forma interrogativa: "*Quid tibi quae nosti referam?...*"³¹⁰. Também no canto de Álcon existe uma referência, neste caso, à descrição dos presentes do pastor, ocupando os dez versos que seguem a exortação inicial e terminando também de forma interrogativa: "*Et post haec, Donace, nostros contemnis amores?*"³¹¹.

Tal como nas primeiras peças analisadas, a *Buc. II* integra vocábulos com uma viva sugestão sensorial. São exemplo os versos do canto de Idas:

*"Te sine, uae, misero mihi lilia fusca uidentur
pallentesque rosae nec dulce rubens hyacinthus,
nullos nec myrtus nec laurus spirat odores.
At, si tu uenias, et candida lilia fient
purpureaeque rosae et dulce rubens hyacinthus;"*³¹²

Existe, neste passo, um claro apelo à visão e ao olfacto, como forma de reavivar a descrição do estado da natureza pelo desaparecimento de Donace. Também os versos do canto de Álcon apelam à visão do retracto físico do pastor:

³⁰⁸ v. 24

³⁰⁹ v. 59

³¹⁰ v. 35

³¹¹ v. 69

³¹² vv. 44-48

"
...nostro formosior Ida
dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas,
purpureas laudando genas et lactea colla
atque hilares oculos et formam puberis aevi."³¹³

Com uma leitura atenta desta peça, facilmente nos apercebemos da semelhança que mantém com a *Bucólica* II de Calpúrnio Sículo, em que nos é apresentada a competição de dois pastores, Idas e Ástaco, enamorados por Crócale. No entanto, em Calpúrnio existe uma disputa mais acesa que merece a entrega de prémios no final da contenda, notando-se também um ambiente mais real através da descrição mais minuciosa da natureza. Em Nemesiano não somos contemplados com a atribuição final de prémios. Há uma tendência neste poeta para um ambiente menos real, onde as emoções são mais superficialmente enunciadas, se o compararmos com o poeta mantuano.

Para além de Calpúrnio Sículo, também Virgílio nas *Bucólicas* IV e VI serve de fonte para o nosso poeta nesta peça, uma vez que, na boca de Alcon, mostra a sua vontade de não limitar a sua vida poética à criação de poesia bucólica, reforçando nos versos: "*Di pecorum pauere greges, formosus Apollo, / Pan doctus, Fauni uates et pulcher Adonis*"³¹⁴ a ideia de que no fundo teria mais orgulho se criasse algo mais elevado do que a simples poesia dos pastores. Esta ideia é mais nitidamente marcada nos versos: "*Nos quoque te propter, Donace, cantabimus urbi / si modo coniferas inter uiburna cupressos / atque inter pinus corylum frondescere fas est*"³¹⁵ onde ironicamente o poeta realça a sua pretensão de "*frondescere*".

Existem também nesta peça marcas textuais que a aproximam com as suas fontes mais directas:

Nemesiano - "*Formosam Donacem Idas puer et puer Alcon / ardebant...*"³¹⁶

Virgílio - "*Formosum pastor Corydon ardebat Alexim,*"³¹⁷

³¹³ vv. 78-81

³¹⁴ vv. 71-72

³¹⁵ vv. 85-87

³¹⁶ vv. 1-2

³¹⁷ *Buc.* II, v. 1

Nemesiano - "...et molli gremium compleret acantho"³¹⁸

Virgílio - "et molli circum est ansas amplexus acantho;"³¹⁹

Nemesiano - "ambo aeuo cantuque pares nec dispare forma,"³²⁰

Calpúrnio - "...formosus uterque nec impar / uoce sonans."³²¹

Nemesiano - "ambo genas leues, intonsi crinibus ambo."³²²

Virgílio - "ambo florentes aetatibus, arcades ambo,"³²³

Nemesiano - "alternant, Idas calamis et uersibus Alcon"³²⁴

Virgílio - "tu calamos inflare leuis, ego dicere uersus,"³²⁵

Nemesiano - "Quae colitis siluas, Dryades, quaeque antra Napaeae,"³²⁶

Calpúrnio - "affuerunt sicco Dryades pede, Naiades udo,"³²⁷

Nemesiano - "Interea, tanquam nostri solamen amoris / hoc foret aut nostros
posset medicare furores,"³²⁸

Virgílio - "...tamquam haec sit nostri medicina furoris,"³²⁹

Nemesiano - "nulla meae trinis tetigerunt gramina uaccaae / luciferis, nullo libarunt
amne liquores;"³³⁰

Virgílio - "...nulla neque amnem / libauit quadrupes, nec graminis attigit
herbam."³³¹

³¹⁸ v. 5

³¹⁹ *Buc.* III, v. 45

³²⁰ v. 16

³²¹ *Buc.* II, vv. 3-4

³²² v. 17

³²³ *Buc.* VII, v. 4

³²⁴ v. 19

³²⁵ *Buc.* V, v. 2

³²⁶ v. 20

³²⁷ *Buc.* II, v. 15

³²⁸ vv. 27-28

³²⁹ *Buc.* X, v. 60

³³⁰ vv. 29-30

³³¹ *Buc.* V, vv. 25-26

Nemesiano - "*Ipse ego nec iunco molli nec uimine lento / perfeci calathos cogendi lactis in usus.*"³³²

Virgílio - "*uiminibus mollique paras detexere iunco?*"³³³

Calpúrnio - "*Sed mihi nec gracili sine te fiscella salicto / textitur et nullo tremuere coagula lacte.*"³³⁴

Nemesiano - "*Quid tibi quae nosti referam? Scis mille iuuenas / esse mihi, nosti nunquam mea mulctra uacare.*"³³⁵

Calpúrnio - "*Quid tibi, quae nosti, referam? Scis, optima Philly, / quam numerosa meis siccetur bucula mulctris*"³³⁶

Nemesiano - "*Ille ego sum, Donace, cui dulcia saepe dedisti / oscula nec medios dubitasti rumpere cantus / atque inter calamos errantia labra petisti.*"³³⁷

Calpúrnio - "*Ille ego sum Lycidas, quo te cantante solebas / dicere felicem, cui dulcia saepe dedisti / oscula nec medios dubitasti rumpere cantus / atque inter calamos errantia labra petisti.*"³³⁸

Nemesiano - "*At, si tu uenias, et candida lilia fient*"³³⁹

Calpúrnio - "*At si tu uenias, et candida lilia fient*"³⁴⁰

Nemesiano - "*Quin etiam fontis speculo me mane notauit*"³⁴¹

Calpúrnio - "*Fontibus in liquidis quotiens me conspikor, ipse / admiror totiens...*"³⁴²

Nemesiano - "*...nostro formosior Ida / dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas,*"³⁴³

³³² vv. 33-34

³³³ *Buc.* II, v. 72

³³⁴ *Buc.* III, vv. 68-69

³³⁵ vv. 35-36

³³⁶ *Buc.* III, vv. 65-66

³³⁷ vv. 37-39

³³⁸ *Buc.* III, vv. 55-58

³³⁹ v. 47

³⁴⁰ *Buc.* III, v. 53

³⁴¹ v. 74

³⁴² *Buc.* II, vv. 88-89

³⁴³ vv. 78-79

Calpúrnio - "...*Formosior illo / dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas.*"³⁴⁴

Mantendo o tema do amor, a última peça na disposição da obra, apresenta também dois pastores enamorados proferindo os seus cantos.

Na *Bucólica* IV, através do relato de um narrador, são apresentados os pastores Lícidas e Mopso que, enamorados por Iolas e Méroe, respectivamente, se divertem com jogos amorosos e, quando cansados, cantam alternadamente, com um doce lamento, os seus próprios amores à sombra de um choupo (vv. 1-13).

Mopso inicia o seu canto apelando à amada que revele os seus sentimentos e que não fuja ao amor (vv. 14-19). Lícidas relembra o amado Iolas que a sua beleza é efémera e não aumenta com o passar dos anos (vv. 20-25).

Mopso revela não entender a razão da fuga da amada ao seu amor, já que nem as criaturas da natureza negam os seus amores (vv. 26-31). Lícidas relembra ao amado a efemeridade do tempo e da juventude como forma de convencer o amado do tempo que está a desperdiçar sem o seu amor (vv. 32-37).

Toda a natureza se mostra muda pela ausência de Méroe, só Mopso com o seu canto faz toar a floresta numa tentativa de chamar a amada (vv. 38-43). Também Lícidas apela à vinda do amado, oferecendo-lhe sombra, água e uvas (vv. 44-49).

Mopso lamenta os desdêns da amada e compara o seu próprio sofrimento com aquele causado pelas catástrofes da natureza (vv. 50-55). Lícidas aconselha os que amam rapazes a que mantenham a calma, aprendam a amar sem impaciência, não esquecendo os momentos de ternura e a não desesperar porque os deuses ouvem os amantes que vivem na amargura (vv. 56-61).

Mopso lamenta o facto de não ter beneficiado das purificações que a mãe do pastor Amintas lhe fez, já que não cessa o seu sofrimento (vv. 62-67). Também Lícidas refere que Micale lhe pronunciou alguma magia, mas de nada serviu porque maior que tudo é a beleza do seu amado Iolas (vv. 68-73).

Estruturalmente, esta é uma peça fechada. O seu desenvolvimento incide nos cantos amebeus proferidos pelos dois pastores. Estes dez cantos são harmoniosamente simétricos, contendo o mesmo número exacto de versos. Existe, à semelhança da *Bucólica* VIII de

³⁴⁴ *Buc.* III, vv. 61-62

Virgílio a presença de um refrão temático que confirma o tema da peça: o canto como elemento apaziguador de uma alma que conhece o sofrimento causado pelo amor.

As *Bucólicas* II e III, como verificámos, partilham um tema metafísico. Também estas duas peças analisadas partilham o mesmo tema erótico-bucólico. A segunda peça na disposição da obra, *Bucólica* II e a quarta peça, *Bucólica* IV, iniciam-se com a apresentação dos pastores envolvidos e do seu respectivo estado sentimental. Este cenário integra os primeiros três versos e o pronome definido "*uterque*" ocupa o mesmo lugar (final do segundo verso) em ambas as peças, provavelmente, com o propósito de vincar a cena que se segue: dois cantos alternados. Também a corroborar este propósito está a repetição presente no verso:

*"Formosam Donacem Idas puer et puer Alcon"*³⁴⁵

e o quiasmo presente no verso:

*"ambo genas leues, intonsi crinibus ambo."*³⁴⁶

Em ambas as peças, que partilham o tema erótico-bucólico, estão presentes vocábulos sugestivos desse mesmo tema. Estes são visíveis na segunda peça nos primeiros catorze versos:

*"ardebant rudibusque annis incensus..."*³⁴⁷; *"uenerem furiosa mente"*³⁴⁸;
*"molli gremium...achanto"*³⁴⁹; *"dulci carpebant gaudia furto"*³⁵⁰;
*"amor...non puerilia uota"*³⁵¹; *"ardentes flammati pectoris"*³⁵².

É de salientar o facto de os versos 5 e 7 apresentarem uma sugestão sensorial (tão apreciada por Nemesiano) de olfacto e gosto respectivamente e os vocábulos que a

³⁴⁵ v. 1
³⁴⁶ v. 17
³⁴⁷ v. 2
³⁴⁸ v. 3
³⁴⁹ v. 5
³⁵⁰ v. 7
³⁵¹ v. 8
³⁵² v. 14

traduzem ocuparem o mesmo lugar nos respectivos versos: "*molli...achanto*" e "*dulci...furto*".

Na *Bucólica* IV também é visível, logo no início, a utilização de vocábulos sugestivos do tema que a peça integra:

*"ignis erat...furor de dispare sexu"*³⁵³; *"cogebat trepidos totis discurrere siluis"*³⁵⁴; *"...multum lusere furentes"*³⁵⁵.

Também esta peça apresenta vários elementos textuais que podem ser colocados em paralelo com as obras das suas fontes mais directas:

Nemesiano - *"...Quemue fugis?..."*³⁵⁶

Virgílio - *"Quem fugis, a!..."*³⁵⁷

Calpúrnio - *"...Quem, Phylli, fugis?..."*³⁵⁸

Nemesiano - *"perdit spina rosas, nec semper lilia candent,"*³⁵⁹

Virgílio - *"Alba ligustra cadunt, uaccinia nigra legentur."*³⁶⁰

Nemesiano - *"Cerua marem sequitur, ..."*³⁶¹

Virgílio - *"Torua leaena lupum sequitur, ..."*³⁶²

Nemesiano - *"Omnia tempus alit, tempus rapit:..."*³⁶³

Virgílio - *"Omnia fert aetas, animum quoque;..."*³⁶⁴

Nemesiano - *"Hic age pampinea mecum requiesce sub umbra;"*³⁶⁵

³⁵³ v. 5

³⁵⁴ v. 6

³⁵⁵ v. 7

³⁵⁶ v. 16

³⁵⁷ *Buc.* II, v. 60

³⁵⁸ *Buc.* III, v. 61

³⁵⁹ v. 22

³⁶⁰ *Buc.* II, v. 18

³⁶¹ v. 26

³⁶² *Buc.* II, v. 63

³⁶³ v. 32

³⁶⁴ *Buc.* IX, v. 51

Virgílio - "*et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra.*"³⁶⁶

ARQUITECTURA

Quanto à arquitectura da obra e à semelhança das suas fontes mais directas, existe por parte de Nemesiano uma vontade de seguir uma ordem lógica de construção e apresentação das suas peças. Para além das semelhanças temáticas e formais analisadas entre a primeira e terceira peças e entre a segunda e quarta peças, nas *Bucólicas* do nosso poeta, as primeira e terceira peças são seguidas por peças com um maior número de versos, ou seja, a *Buc. I* contém 87 versos, a *Buc. II* contém 90 versos, a *Buc. III* apresenta 69 versos e a *Buc. IV* integra 73 versos. Curiosamente, a diferença do número de versos entre as primeira e terceira peças é de 18 versos e a diferença do número de versos entre as segunda e quarta peças é de 17 versos.

É de salientar ainda que na *Buc. II* a soma dos versos de ambos os cantos perfaz 66 versos e na *Buc. IV* existem dez cantos amebus constituídos por 6 versos cada um, cuja soma perfaz 60 versos.

A ORIGINALIDADE DE NEMESIANO

A obra de Nemesiano é rodeada pela obscuridade característica do século III, cujas datas e dados bibliográficos são escassos. Não menos obscuro se apresenta o contexto poético que envolve o poeta por ser ele o único da sua geração cuja obra pervive. A sua obra apresenta um valor singular que reporta alguns modelos clássicos, como verificámos anteriormente, mas é marcada por certos rasgos de originalidade no que diz respeito, não só ao desenvolvimento do tema e do género, mas principalmente a nível textual. Salientaremos de seguida alguns esquemas métricos utilizados por Nemesiano, a sua exploração do hexâmetro e de algumas estruturas fónicas dignas de realce. Esta análise permite a valorização da sua obra e a afirmação da posição que esta ocupa na história da literatura latina.

³⁶⁵ v. 46

³⁶⁶ *Buc.* VII, v. 10

É significativa, neste sentido, a presença encontros de vogais na obra de Nemesiano, cuja frequência é típica da poesia da época tardia. Este é um dos indicadores métricos mais significativos da vontade artística do nosso poeta. Como exemplo realçamos o verso:

*"Quare age, si qua tibi Meliboei gratia uiuit,"*³⁶⁷

onde é visível um hiato na sílaba breve do dáctilo. Também existe um hiato entre duas vogais em sílabas longas, como é exemplo o verso:

*"purpureaeque rosae et dulce rubens hyacinthus;"*³⁶⁸

Este exemplo de encontro entre vogais com ditongo final e começo do segundo hemistíquio com *et* é também característico do poeta Virgílio, como referem o especialista no assunto Encuentra Ortega.³⁶⁹

São também frequentes as elisões ao longo desta obra que vêm provar a vontade e inspiração clássicas de Nemesiano.³⁷⁰ É bem visível a este nível a consciência da quantidade prosódica e o cuidado formal que caracterizam o nosso poeta. São numerosas as elisões em vogal -e breve. Salientamos, neste sentido, os versos:

*"felicisque anni nostrique nouissimus aeui"*³⁷¹

*"Iamque hic in siluis praesens tibi Fama benignum"*³⁷²

*"ardebant rudibusque annis incensus uterque"*³⁷³

*"inuasere simul uenerisque imbutus uterque"*³⁷⁴

*"Atque haec sub platano maesti solacia casus"*³⁷⁵

*"sumere fasque esset calamos tractare deorum"*³⁷⁶

³⁶⁷ *Buc.* I, v. 21

³⁶⁸ *Buc.* II, v. 48

³⁶⁹ ENCUESTRA ORTEGA, Alfredo, "El hexámetro de Nemesiano: variación genérica y cuestiones de autoría" in LUQUE MORENO, Jesús & DÍAZ y DÍAZ, Pedro Rafael, *Estudios de Métrica Latina*, Granada, 1999. p. 303 - 325 *maxime* p. 309

³⁷⁰ Presença de elisões nos versos: *Buc.* I: vv. 12;26;34;37;44;50;67;74;84 / *Buc.* II: vv. 2;6;9;14;16;18;22;32;33;37;39;81;87 / *Buc.* III: vv. 7;15;19;42;49;52;54;58;67 / *Buc.* IV, vv. 24;58;69

³⁷¹ *Buc.* I, v. 44

³⁷² *Buc.* I, v. 84

³⁷³ *Buc.* II, v. 2

³⁷⁴ *Buc.* II, v. 6

³⁷⁵ *Buc.* II, v. 18

"*Iamque ortus, Lenaeae, tuos et semina uitis*"³⁷⁷

"*et portant calathis celerique elidere planta*"³⁷⁸

"*et mille ignotas Mycale circumtulit herbas;*"³⁷⁹

Existem também, apesar de em menor número, vogais longas elididas, das quais são exemplo os seguintes versos:

"*respondet siluae; te nostra armenta loquuntur.*"³⁸⁰

"*tum uero ardentis flammati pectoris aestus*"³⁸¹

"*ambo aeuo cantuque pares nec dispare forma,*"³⁸²

"*Donum forma breue est nec se quod commodet annis.*"³⁸³

A ausência de vogais nasais elididas nas peças de Nemesiano e este tipo de vogais longas elididas podem considerar-se reflexo da sua adaptação da fonética da época tardia ao esquema do hexâmetro, como salienta Encuentra Ortega.³⁸⁴ O mesmo refere ainda que, no que diz respeito às vogais longas, se tornavam fáceis de elidir, visto o sistema prosódico quantitativo se verificar em avançado processo de desaparecimento. Acrescenta ainda que "la desfonologización de la vocal nasal y la tendencia a que escritura y pronunciación coincidiesen, hacía estas vocales más problemáticas que las largas. Así lo demuestra la mayoría de los poetas tardoantiguos que, a diferencia de lo que acontece en autores anteriores, hacen de ese encuentro de vocales el más evitado de todos".³⁸⁵ Talvez consciente deste problema, Nemesiano tenha evitado as referidas elisões em vogais nasais nas suas *Bucólicas*.

³⁷⁶ *Buc.* III, v. 7

³⁷⁷ *Buc.* III, v. 15

³⁷⁸ *Buc.* III, v. 42

³⁷⁹ *Buc.* IV, v. 69

³⁸⁰ *Buc.* I, v. 74

³⁸¹ *Buc.* II, v. 14

³⁸² *Buc.* II, v. 16

³⁸³ *Buc.* IV, v. 24

³⁸⁴ *Cf op. cit.* p. 310

³⁸⁵ *Cf op. cit.* p. 310

A distribuição dos finais de palavra no verso e a sua ligação com os cortes métricos no hexâmetro é outra marca que distingue Nemesiano. São, de facto, variadas as diferentes combinações de cesuras nas suas peças.

Nas *Bucólicas* de Virgílio e Calpúrnio Sículo, verifica-se, a este respeito, um claro propósito de construir versos marcadamente alexandrinos, com a utilização frequente apenas da cesura pentemítere (5) e também com a combinação das cesuras pentemítere e heftemítere (5+7). Nemesiano segue estas tendências mas com algumas particularidades, como veremos de seguida.

São frequentes também as combinações das cesuras triemítere, pentemítere e heftemítere (3+5+7). Fazendo um levantamento de todas as combinações de cesuras presentes nesta obra, facilmente se salienta uma maior percentagem nesta combinação de cesuras 3+5+7: Na primeira peça existe uma frequência de 34,4 por cento; na segunda peça verificamos uma percentagem de 41; 27,3 é a percentagem encontrada na terceira peça, sendo de 26,1 na última peça.³⁸⁶ Como exemplo, temos os versos:

*"compositum. / Nam te / calamos / inflare labello"*³⁸⁷

*"carperet et / molli / gremium / compleret acantho"*³⁸⁸

*"Hanc pueri, / tanquam / praedam / pro carmine possent"*³⁸⁹

*"Populea / Lycidas / nec non / et Mopsus in umbra"*³⁹⁰

Nesta última peça, a quarta bucólica, e também na primeira peça, é bastante frequente a utilização da combinação das cesuras triemítere e heftemítere (3+7) que se traduz também numa das marcas da originalidade de Nemesiano nesta matéria. Em termos de percentagem, esta frequência apresenta os seguintes valores: A primeira peça tem 20,6 %; a segunda 10%, a terceira 7,2 % e a quarta 28,7 % de frequência. Esta combinação resulta provavelmente de um esforço com o propósito de fazer ressaltar a cesura heftemítere, o que realça um progressivo cuidado formal que distingue o nosso poeta. Esta construção apresenta também a facilidade de colocar um corte sintáctico depois do

³⁸⁶ Encuentra Ortega *op. cit.* p. 311

³⁸⁷ *Buc.* I, v. 4

³⁸⁸ *Buc.* II, v. 5

³⁸⁹ *Buc.* III, v. 6

³⁹⁰ *Buc.* IV, v. 1

terceiro troqueu do terceiro pé dáclico, sem colocar em perigo a unidade do verso. Como exemplo, apresentam-se os versos:

"*Felix o / Meliboeē, uale! / tibi frondis odorae*"³⁹¹

"*Iamque ortus, / Lenaeē, tuos et semina uitis*"³⁹²

"*Quin etiam / deus ille, deus / Ioue prosatus ipse,*"³⁹³

"*Cantet, amat / quod quisque, leuant / et carmina curas.*"³⁹⁴

"*et montes / siluaeque, suos / habet arbor amores.*"³⁹⁵

"*Huc, Meroe / formosa, ueni: / uocat aestus in umbram.*"³⁹⁶

A quarta peça apresenta um valor superior em termos de percentagem de incidência nesta combinação 3+7 devido também ao constante estribilho.

Dentro deste panorama, torna-se pertinente destacar a terceira peça pela marcada preferência pela cesura pentemímera como único corte no verso (5), como são exemplos os seguintes versos:

"*sed pro carminibus / male dissona sibila redit,*"³⁹⁷

"*ordine detexam: / debemus carmina Baccho.*"³⁹⁸

"*ducis odoratis / perfusus colla capillis,*"³⁹⁹

A percentagem de frequência desta cesura nesta peça é de 15,9 % contra as percentagens de 13,7%, 11,1% e 4,1% das primeira, segunda e quarta peças respectivamente. Esta terceira peça, de extrema riqueza temática e preciosismo alexandrino, é por isso mesmo a que mais se aproxima dos modelos das principais fontes do poeta, nomeadamente Virgílio na sua *Bucólica* VI, onde estão realçados os vínculos temáticos e estruturais evidentes entre Pã e Sileno.

³⁹¹ *Buc.* I, v. 64

³⁹² *Buc.* III, v. 15

³⁹³ *Buc.* III, v. 63

³⁹⁴ *Buc.* IV, v. 19

³⁹⁵ *Buc.* IV, v. 29

³⁹⁶ *Buc.* IV, v. 38

³⁹⁷ *Buc.* III, v. 10

³⁹⁸ *Buc.* III, v. 16

Continuando a análise dos cortes e pausas ao longo do verso, parece-nos pertinente salientar que a poesia bucólica se caracteriza por potenciar a diérese depois do quarto pé, por isso mesmo chamada também pontuação bucólica, e assim se aprecia em Virgílio, Calpúrnio Sículo e Nemesiano. A frequência desta pontuação bucólica nas peças bucólicas de Nemesiano é de 56,3% na primeira peça, 57,7% na segunda peça, 66,6% e na quarta peça é de 69,8%. Como exemplo temos os seguintes versos:

*"Dum fiscella, tibi fluuiali, / Tityre, iunco"*⁴⁰⁰

*"in Donaces uenerem furiosa / mente ruebant"*⁴⁰¹

*"coeperat et somno lassatas / sumere uires,"*⁴⁰²

*"ignis erat, parilisque furor de / dispare sexu"*⁴⁰³

No que diz respeito ao esquema métrico do hexâmetro dactílico, em todos os autores, a frequência do dátilo no primeiro pé vai-se reduzindo nos seguintes até chegar ao quarto pé, geralmente o mais espondeico de todos, como refere Raoul Verdière⁴⁰⁴. Nemesiano mostra-se sensível a este respeito, uma vez que coloca uma maior carga dactílica no início dos versos e naturalmente menor no final destes, como se pode verificar ao longo da sua obra bucólica. Esta marca aproxima o nosso poeta de Calpúrnio, que tem uma percentagem total de frequência de uso do dátilo mais elevada. Em relação a Virgílio, que apresenta tendências opostas, segundo afirma Encuentra Ortega⁴⁰⁵, Nemesiano mostra-se novamente com espírito inovador e com deliberada vontade artística. Para corroborar estas tendências apresentadas, salientamos o levantamento feito por Verdière⁴⁰⁶ do emprego de dátilos (d) e espondeus (e) por Nemesiano ao longo das quatro peças. O esquema *d e d e e* é o mais frequente, uma vez que ocupa o total de 48 versos em toda a obra; segue-se o esquema *d d e e* que ocorre em 45 versos ao longo da obra; o esquema *d e e e e* é o terceiro mais frequente, surgindo em 41 versos; o quarto mais

³⁹⁹ *Buc.* III, v. 20

⁴⁰⁰ *Buc.* I, v. 1

⁴⁰¹ *Buc.* II, v. 3

⁴⁰² *Buc.* III, V. 4

⁴⁰³ *Buc.* IV, v. 5

⁴⁰⁴ *Cf op. cit.* p. 55

⁴⁰⁵ *Cf op. cit.* p. 319

⁴⁰⁶ *Cf op. cit.* p. 51

frequente, é o esquema *e d e e*, que surge em 36 versos. O esquema *e e d e* surge em 22 versos; o esquema *d d e d* ocupa 21 versos; o esquema *d d d e* surge em 19 versos; o esquema *e d d e* surge em 17 versos, seguindo-se o esquema *e e e e* com frequência em 15 versos, o esquema *e d e d* ocupa 11 versos, o esquema *d e d d* surge em 10 versos os esquemas *d e e d e e e d* surgem em 9 versos; o esquema *d d d d* surge em 8 versos e os menos frequentes são os esquemas *e d d d e e e d d* que ocupam apenas 5 e 3 versos respectivamente. Com o auxílio deste levantamento facilmente se comprovam as tendências apresentadas anteriormente.

Ainda a este respeito, torna-se imprescindível analisar com certo pormenor os versos da *Bucólica* I:

*"Manibus hic supremus honor: dant carmina Musae,
carmina dant Musae, nos et modulamur auena."*⁴⁰⁷

É visível nestes versos a utilização, pelo poeta, de um quiasmo quase perfeito, não sendo perfeito pelo facto de surgir no segundo verso apresentado "*carmina dant Musae*" e não "*Musae carmina dant*". À priori, esta opção não permite um bom entendimento por parte do leitor, uma vez que o poeta estaria a utilizar o esquema métrico *d s s d* em detrimento do seu esquema preferido *d s d s*.

Verdière⁴⁰⁸ analisou esta questão e defende que Nemesiano terá deliberadamente sacrificado o seu esquema métrico por excelência pela introdução de uma rima interna dupla que há-de ter sublimado o ouvido do poeta:

*"...mus honos..."*⁴⁰⁹

*"...Musae nos..."*⁴¹⁰

Este crítico afirma ainda, de forma a vincar esta sua teoria, que: "On ne peut négliger les aspects phoniques d' un vers, car ce sont précisément eux qui, au même titre

⁴⁰⁷ vv. 70-71

⁴⁰⁸ *Op. cit.* p. 48

⁴⁰⁹ v. 70

⁴¹⁰ v. 71

qu' un révélateur le fait dans le domaine chimique, dévoilent le mieux les éléments constitutifs de la musique qui chante dans l' âme d' un poète".⁴¹¹

No que diz respeito ao aspecto fónico, há ainda a realçar a frequência do encavalgamento terminado no primeiro dáctilo do verso. Na *Buc.* I, temos os versos⁴¹² “*Dic age; sed nobis ne uento garrula pinus / obstrepat,...*” onde a última forma verbal contrasta com o imperativo “*Dic*” do verso anterior, na mesma posição, com o objectivo de salientar o silêncio necessário à enunciação que se aproxima. Ainda nesta mesma peça, encontramos um encavalgamento nos versos⁴¹³ “*accipite hos cantus atque haec nostro Meliboeo / mittite,...*”, onde a última forma verbal no modo imperativo apresenta uma analogia com a forma verbal também no imperativo do verso anterior. Os versos⁴¹⁴ “... *Sub te ruris amor, sub te reuerentia iuris / floruit, ...*” apresentam o encavalgamento com o objectivo de realçar a ideia de florescimento inerente a todos os feitos da personagem evocada. É interessante verificar que o último vocábulo do encavalgamento nesta peça é sempre uma forma verbal.

Na *Buc.* II, existe o encavalgamento nos versos⁴¹⁵ “*Haec Idas calamis. Tu, quae responderit Alcon / uersu, ...*” com o objectivo de vincar o vocábulo “*uersu*”, objecto desta peça. Este recurso estilístico encontra ainda presença nos versos⁴¹⁶ “*Praeterea tenerum leporem geminasque palumbres / nuper, ...*” como forma de demonstrar a proximidade temporal da situação descrita.

A terceira peça integra este recurso nos versos⁴¹⁷ “*atque alius latices pressis resupinus ab uuis / excipit;...*” conferindo vivacidade ao movimento que caracteriza esta peça, como verificámos anteriormente. Ainda nos versos⁴¹⁸ “*sparsas donec oues campo conducere in unum / nox iubet, ...*” o encavalgamento demarca o final da peça com o surgimento da noite.

A *Buc.* IV integra também o encavalgamento nos versos⁴¹⁹ “*cur nostros calamos, cur pastoralia uitas / carmina?...*” que realça a ideia dos “*carmina*” roubados.

⁴¹¹ *Op. cit.* p. 48

⁴¹² vv. 30-31

⁴¹³ vv. 37-38

⁴¹⁴ vv. 54-55

⁴¹⁵ vv. 53-54

⁴¹⁶ vv. 67-68

⁴¹⁷ vv. 52-53

⁴¹⁸ vv. 67-68

⁴¹⁹ vv. 15-16

A anáfora encontra também presença nas quatro peças desta obra⁴²⁰, como forma de destaque de certos vocábulos, não sendo, no entanto, tão frequente como o recurso explorado anteriormente.

Explorando a originalidade de Nemesiano dentro deste mesmo aspecto fónico, encontramos também o recurso a rimas internas nos versos das *Bucólicas*. Curiosamente, todos os vocábulos apresentam rima na cesura pentemítere e no final do verso. Salientamos como exemplo os versos:

Bucólica I

“...hilares / ...amores”⁴²¹

“...emeritae / ...uitae”⁴²²

“...nostrae / ... auenae”⁴²³

“...fouisti / ...probasti”⁴²⁴

“...innocuae / ...uitae”⁴²⁵

“...ambiguos / ...agros”⁴²⁶

“...duras / ...curas”⁴²⁷

“...meritae / ... musae”⁴²⁸

“...taxi / ...anni”⁴²⁹

Bucólica II

“...uicini / ...horti”⁴³⁰

“...roseis / ...palmis”⁴³¹

⁴²⁰ Como exemplo, destacamos a repetição de "Nec" nos versos 46 e 48 da *Buc. I*; a repetição de "saepe" nos versos 61 e 62 e a repetição do verbo "dare", em diferentes conjugações, na mesma peça. Na *Buc. II*, encontramos a repetição anafórica de "ambo" nos versos 16 e 17 e a repetição do pronome relativo nas diferentes declinações nos versos 57, 59 e 62. Na terceira peça, a repetição de "Tum" é visível nos versos 37 e 39 e na *Buc. IV* nos versos 28 e 29 existe a repetição de "et" e a repetição de "hic" nos versos 46 e 47.

⁴²¹ v. 12

⁴²² v. 19

⁴²³ v. 27

⁴²⁴ v. 42

⁴²⁵ v. 45

⁴²⁶ v. 55

⁴²⁷ v. 59

⁴²⁸ v. 61

⁴²⁹ v. 77

⁴³⁰ v. 4

“...consueto / ...antro”⁴³²
“...fetarum / ...matrum”⁴³³
“...iunco / ...lento”⁴³⁴
“...placido / ...somno”⁴³⁵
“...tenes / ...iugales”⁴³⁶
“...agrestes / ...uolucres”⁴³⁷
“...liquidis / ... undis”⁴³⁸

Bucólica III

“...fas / ...cicutas”⁴³⁹
“...Maenaliis / ...antris”⁴⁴⁰
“...graudis / ...corymbis”⁴⁴¹
“...odoratis / ...capillis”⁴⁴²
“...tremulis / ...palmis”⁴⁴³
“...laetas / ...uuas”⁴⁴⁴
“...ignostos / ...racemos”⁴⁴⁵
“...purpureo / ...musto”⁴⁴⁶
“...roseo / ...musto”⁴⁴⁷
“...niueas / ...glaebas”⁴⁴⁸

Bucólica IV

“...desertis / ...siluis”⁴⁴⁹

431 v. 24
432 v. 26
433 v. 31
434 v. 33
435 v. 43
436 v. 57
437 v. 64
438 v. 76
439 v. 13
440 v. 14
441 v. 18
442 v. 20
443 v. 30
444 v. 37
445 v. 40
446 v. 45
447 v. 59

“...uitulos / ...istos”⁴⁵⁰

“...niuea / ...uacca”⁴⁵¹

“...aestiuis / ...cicadis”⁴⁵²

“...pampinea / ...umbra”⁴⁵³

“...ignotas / ...herbas”⁴⁵⁴

Nemesiano, expoente máximo do bucolismo da sua época, conseguiu realmente criar uma obra digna de realce. É certo que seguiu de perto a obra dos seus predecessores, mas é inegável a sua originalidade.

⁴⁴⁸ v. 69

⁴⁴⁹ v. 12

⁴⁵⁰ v. 33

⁴⁵¹ v. 34

⁴⁵² v. 42

⁴⁵³ v. 46

⁴⁵⁴ v. 69

CONCLUSÃO

Virgílio integra uma época de constantes guerras civis marcada pela transição e mudança da situação política e social: o período crítico da passagem da República para o Império; uma fase de incrível insegurança humana e espiritual com um conseqüente reflexo na forma de estar e sentir do nosso poeta, o que originou uma obra singular marcada pela ânsia de paz, de um ambiente calmo e tranquilo. Um poeta nascido no campo, com uma infância adornada pela natureza, com um espírito sensível e rústico, não poderia ficar indiferente ao cenário de guerras e conflitos que presenciou. As *Bucólicas*, obra representativa de uma imagem ideal da vida campestre e da procura incessante de paz e sossego, surgem precisamente da necessidade física e espiritual manifestada pela vivência de tamanhas preocupações e conflitos.

O carácter pastoril, o cenário campestre e a paixão pela natureza estão efectivamente no sangue do poeta de Mântua que necessariamente teria de criar uma obra tão sublime que reflectisse a magnificiência da sua arte e que explanasse de alguma forma os seus mais verdadeiros ideais, a sua vontade e os seus dramas pessoais. É pois visível, como verificámos anteriormente, que existe uma relação paralela entre a evolução da vida física e espiritual do poeta e a evolução da sua obra bucólica. No início da sua vida literária, como compositor de poesia bucólica, denotam-se com mais intensidade as influências alexandrinas e teocriteanas.

Numa leitura mais atenta da obra, como tivemos oportunidade de verificar, é bem visível o acompanhamento frequente e a presença assídua da natureza. Todas as situações vividas pelas personagens intervenientes nas peças têm sempre como suporte e pano de fundo a natureza, sendo constantemente enunciada e descrita⁴⁵⁵. Esta necessidade do apoio da natureza é uma consequência do que explanámos anteriormente, já que somos convidados a assistir a situações descritas sob uma natureza que pode ter sido idealizada pelo poeta, pode ser a Arcádia mítica, terra de Pã, quando o poeta quer nitidamente afastar-se ainda mais da realidade, buscando um mundo rural idealizado. O *otium* tão apreciado e

querido pelos seus pastores integra um ambiente rústico que é descrito de uma forma cheia de cor, frescura e perfumes suaves quando não é perturbado pelas circunstâncias que o forçam a mudar: as guerras civis e o conseqüente pesadelo da expropriação da terra vivido pelo próprio poeta. Neste ambiente idealizado, movimentam-se animais do campo que acompanham e partilham do estado de espírito do pastor interveniente; surgem animais tranquilos, irrequitos, ligeiros, selvagens e espécies repelentes.

O pastor de Virgílio caracteriza-se principalmente pela sua marcada sensibilidade (*Bucólica* II; IV; VI; VIII; X), pelos seus dotes musicais (*Bucólica* III; V; VII), pela amizade (*Bucólica* I; V; IX), manifestando-se por vezes e, ainda que de forma subtil, a sua malícia e astúcia (*Bucólica* III; VI). Este pastor parece mostrar-se sempre mais interessado na música e no *otium* do que propriamente no seu gado e até o pastor Galo⁴⁵⁶, em ambiente pastoril, parece envergonhar-se do seu rebanho.

O amor virgiliano é sempre apresentado como algo natural, faz parte da natureza do ser humano e até dos próprios animais⁴⁵⁷. O pastor fala dos seus próprios amores, que não são muito profundos e não sendo correspondidos, surge sempre uma solução: ou a procura de um novo amor (*Buc.* II), ou o recurso a artes mágicas (*Buc.* VIII); são descritos também os amores alheios. É sobretudo um conceito estético que vem embelezar a obra e integrar um tema que lhe é inerente.

O drama pessoal vivido pelo próprio poeta ocupa também um lugar relevante na obra. Essencialmente exposto nas *Buc.* I e IX, este tema político vinca de forma clara o pesadelo da expropriação das terras em que Virgílio esteve envolvido. Também as *Buc.* IV e VIII contêm alusões políticas, nomeadamente, ao consulado de Asínio Polião e na *Buc.* X existe a referência ao afastamento de Galo da pátria.

O facto de arquitecturalmente a *Buc.* I ocupar o primeiro lugar na disposição da obra, reflecte os fortes interesses políticos e ideológicos que esta acarreta. Por esta razão, a poesia simples do campo por si só, cedo deixa de preencher totalmente o espírito do poeta. Numa leitura mais pormenorizada da obra, encontramos marcas subtis de algum

⁴⁵⁵ Os versos 8 -15, *Bucólica* X "*Non canimus surdis: respondent omnia siluae / (...) Illum etiam lauri, etiam fleuer myricae; / pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycaei.*" são exemplo inegável.

⁴⁵⁶ *Buc.* X, vv. 16-18 "...(*nostri nec paenitet illas, / nec te paeniteat pecoris, diuine poeta: / et formosus ouis ad flumina pauit Adonis*)"

⁴⁵⁷ Como exemplo salientamos *Buc.* VIII, vv. 85-88 "*Talis amor Daphnim, qualis cum fessa iuuenum / per nemora atque altos quaerendo bucula lucos, / propter aquae riuom, uiridi procumbit in ulua / perdita, ...*"

constrangimento que envolvia Virgílio por criar apenas poesia do campo.⁴⁵⁸ São também visíveis ao longo da obra referências a poetas e amigos de Virgílio o que confere também a este nível um maior realismo e marca quotidiana à obra.

A análise estrutural e arquitetural da obra apresenta assim marcas de uma arte de elevada singularidade. Estruturalmente, e de uma forma geral, as peças apresentam uma introdução, desenvolvimento e uma conclusão caracterizada por um quadro de entardecer. Existe uma clara simetria na estrutura interna da obra onde somos deparados com paralelismos simétricos ou quase simétricos entre os versos que integram cada peça⁴⁵⁹. Arquiteturalmente, divididas as peças em grupos de duas e à parte das *Buc.* V e X, as I-IX e II-VIII somam um total de 333 versos, as II-VII e IV-VI somam 330 versos; a soma das peças I e II totaliza 156 versos, assim como a das VI e VII. As *Buc.* IV e VI totalizam 149 versos e as I e IX totalizam 150 versos. As *Buc.* III e VII têm 184 versos, tendo 183 as peças II e VIII. Também as peças III e IV integram 177 versos, tal como as peças VIII e IX. Para além desta simetria de número de versos, verificamos uma alternância entre peças dialogadas e monólogos. Existe igualmente uma clara correspondência a nível temático entre as peças I e IX, II e VIII; III e VII; IV e VI e V e X, como tivemos oportunidade de expor.

Virgílio, figura imponente dotada de um espírito de grande sensibilidade e preciosismo na forma e estrutura da sua obra, marcou de uma forma sublime a literatura latina e iluminou com toda a certeza as gerações literárias posteriores. A sua escrita é um reflexo admirável do tempo conturbado que viveu a que também não ficaram indiferentes as populações da época, viradas igualmente para uma aspiração íntima de paz e tranquilidade.

* * *

Calpúrnio Sículo, continuador da poesia bucólica em latim, terá sido essencialmente inspirado por Virgílio e Teócrito. Situar este autor num contexto histórico preciso, tem sido tarefa bastante árdua pelos especialistas no assunto. Como tivemos oportunidade de referir, situamos a época de Calpúrnio no tempo do imperador Nero. Para

⁴⁵⁸ Exemplos desta vontade de explorar assuntos mais elevados são as *Buc.* III; IV e VI.

chegar a tal conclusão baseámo-nos fundamentalmente nas *Bucólicas* I⁴⁶⁰ e IV⁴⁶¹ que deixam transparecer o começo de um novo tempo de paz identificado com a chegada da Idade do Ouro que, muito provavelmente, se refere à sucessão de Nero após a morte de Cláudio. A referência ao aparecimento de um cometa na *Bucólica* I⁴⁶² serve também de reforço a esta teoria da identificação do tempo histórico de Calpúrnio. O próprio número de peças não é destituído de significado, já que o número sete é característico do culto de Apolo, que designa a totalidade do espaço, dos tempos e do universo. Ora, sendo Apolo uma das designações de Nero, comprova também a inserção da obra de Calpúrnio nesta época.

Tal como Virgílio, Calpúrnio Sículo faz uma descrição constante da natureza, que envolve e decora as situações vividas pelos pastores intervenientes. A natureza é sempre pano de fundo e partilha também as emoções do pastor. Este pastor calpurniano apresenta uma essência mais rude que o pastor virgiliano, mostrando vontades e reacções bruscas, o que lhe confere uma feição bastante grotesca⁴⁶³. É um pastor situado no seu ambiente natural, com uma feição por vezes materialista⁴⁶⁴ e com uma linguagem que lhe é natural e autêntica. Já não encontramos uma forte vertente estética como nas peças virgilianas.

Aquando das contendas entre os pastores, a rivalidade é bastante acesa com uma linguagem ofensiva e não serve apenas para celebrar a beleza do canto. Ao contrário de Virgílio que confere um tom lírico e poético ao canto amebou, Calpúrnio Sículo, com uma naturalidade e humor⁴⁶⁵ que lhe são característicos, descreve a rebeldia de dois adversários com um carácter grotesco e brutal na sua mais natural discussão⁴⁶⁶. Esta rusticidade e tom grotesco que caracterizam este pastor apresentam uma evolução crescente na obra se atentarmos na leitura das *Bucólicas* II - III - IV, como tivemos oportunidade de verificar.

⁴⁵⁹ Como verificámos anteriormente, as *Buc.* I; II; III; V; VIII; IX são exemplo a este respeito.

⁴⁶⁰ v. 42 "*Aurea secura cum pace renascitur aetas...*"

⁴⁶¹ vv. 30-31 "*Non eadem nobis sunt tempora, non deus idem. / Spes magis arridet.*"

⁴⁶² vv. 77-79 "*Cernitis ut puro nox iam uicesima caelo / fulgeat et placida radiantem luce cometem / proferat?*"

⁴⁶³ Exemplo deste carácter rude é o pastor Lícidas na *Buc.* III, vv. 70-71 "*Quod si dura times etiam nunc uerbera, Phylli, / tradimus ecce manus:...*"

⁴⁶⁴ O mesmo Lícidas da *Buc.* III, vv. 24-25 "*Phyllide contentus sola, - tu testis, Iolla, - / Callirhoen spreui, quam cum dote rogaret.*"

⁴⁶⁵ Exemplo do vínculo humorístico da linguagem dos pastores são os vv. 12-13, *Buc.* VI "*Iam non decipior: te iudice, pallidus alter / uenit et hirsuta spinosior hystrice barba;*"

⁴⁶⁶ Como acontece na *Buc.* VI, vv. 88-90 onde Mnasilos, juiz da contenda, revela querer desistir da sua função devido à loucura que arrasta os dois pastores: "*Quid furitis? Quo uos insania tendere iussit? / Si uicibus certare placet - sed non ego uobis / arbiter - hoc alius possit discernere iudex.*"

Também o amor destes pastores apresenta conseqüentemente uma feição mais rude⁴⁶⁷ e grotesca, contrastando de certa forma com o amor sublime apresentado pelo pastor virgiliano.

Para além do pastor, Calpúrnio inclui na sua obra uma outra profissão: o hortelão, que na *Buc. II* confere uma certa originalidade à peça. Também a relação entre as diferentes personagens se apresenta algo original, uma vez que existe uma maior relação entre as mesmas nas diferentes peças. Várias personagens são protagonistas de várias peças, como se fossem figurantes de uma só história. Exemplo são os pastores Mícon, que surge nas *Buc. V e VI*; Iolas, que surge nas *Buc. III e VI*; Lícidas, que integra as *Buc. III e VI*; Córídon, que surge nas *Buc. I, IV e VII*.

Tal como em Virgílio, existe a referência a uma tentativa e vontade de construir algo de tom mais elevado, no entanto, em Calpúrnio, apercebemo-nos que esta mesma ânsia apresenta motivações subtilmente diferentes. Calpúrnio Sículo mais que ascender espiritualmente e poeticamente, pretende uma ascensão a nível social e económico, já que deixa transparecer claramente a situação carenciada a nível económico em que se encontra⁴⁶⁸. Aqui, o drama pessoal do poeta, tal como acontece nas peças de Virgílio, também é exposto. Existe uma clara referência, como verificámos, à época conturbada em que se encontra e à esperança de uma era de paz que a *aurea aetas* irá certamente trazer. A introdução da descrição do anfiteatro também constitui uma inovação neste género de poesia e comprova, de certa forma, que o poeta não pretendia limitar-se a temas característicos do género bucólico.

Em termos de disposição, As *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo encontram correspondência a nível temático, formal e numérico. Temático no sentido de se dividirem em peças políticas (I, IV e VII) e rústicas (II, III, V e VI). Formalmente, e tal como nas peças do poeta de Mântua, as *Bucólicas* apresentam alternância entre cantos monódicos e cantos amebus, ou seja, as peças I, III, V e VII são monódicas, sendo amebias as peças II, IV e VI, talvez com o objectivo de embelezar e dinamizar a obra e de salientar a peça central: *Buc. IV*. A nível numérico, à semelhança do que acontece com Virgílio, as peças

⁴⁶⁷ O amor que Lícidas apresenta pela amada Fílis na *Buc. III* apresenta uma feição algo materialista e sujeito a rivalidades, não demonstrando muitas vezes a beleza e simplicidade a que Virgílio nos habituou. Exemplo são os versos desta peça: "... *Et post haec placuit tibi torrida Mopsi / uox et carmen iners et acerbae stridor auenae?*" (vv. 59-60) e "*Formosior illo / dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas. / Sum quoque diuitior.*" (vv. 61-63).

⁴⁶⁸ Exemplo desta pobreza a nível económico é a *Buc. VII*, vv. 80-83 "*Sed mihi sordes / pullaque paupertas et adunco fibula morsu / obfuerunt, utcumque tamen conspeximus ipsum / longius;*"

não fogem à correspondência dos números, ainda que de uma forma menos rigorosa. As três peças dispostas em primeiro lugar (I, II e III) perfazem um total de 292 versos e as últimas três peças colocadas intencionalmente pelo poeta (V, VI e VII) somam um total de 297 versos. Esta divisão sugere nitidamente o propósito de vincar a *Bucólica* IV que ocupa o panegírico ao imperador, como forma de promoção pessoal.

As peças de Calpúrnio integram uma estrutura interna marcada por uma introdução, desenvolvimento e conclusão. Apresentam, no entanto e ao contrário do acontece nas peças virgilianas, um final por vezes abrupto, sem uma aparente ligação⁴⁶⁹.

O gosto teatral e barroco da época de Calpúrnio repercute-se nas suas peças, uma vez que são visíveis as marcas barrocas de descrição pormenorizada e dinâmica que se revela original em relação ao modelo virgiliano. Também original se demonstra a frequente sugestão sensorial, particularmente a visão com a utilização sistemática da cor, como tivemos oportunidade de referenciar.

Calpúrnio, com a incessante busca de um estilo que o distinga, mostra-se disposto a percorrer um caminho que, sem esquecer o contributo de autores anteriores, lhe permita adoptar uma certa originalidade e fundamentalmente conseguir o seu maior objectivo: a fama e a conseqüente forma de vida protegida e livre de preocupações. A necessidade de um protector é, de facto, uma das realidades que se revela subjacente nas suas peças políticas o que, aliado à preocupação da manutenção das características principais do género bucólico, lhe permitiu inovar e criar uma poesia nitidamente original, marcada pelos eventos sociais em que viveu.

* * *

Marcus Aurelius Olympius Nemesianus foi provavelmente o poeta mais notável do século III, marcado por bastantes conflitos, inseguranças e mutações. É uma época bastante dura em que reina a instabilidade e o esforço da guerra abala a vida política, social, económica e a organização militar. Sentidas com angústia pelos contemporâneos da época, as invasões, as mortalidades, as usurpações, as revoluções, as sucessivas mortes dos

⁴⁶⁹ Como exemplo deste final abrupto, apresentamos a *Buc.* V que termina com a despedida do pastor Mícon que (aproveitando inexplicavelmente o final do dia, uma vez que o canto tinha começado sob a torreira do sol " *torrentem patula uitabant ilice solem,*" v. 2) põe fim aos seus ensinamentos.

imperadores e a origem diversificada destes, constituem os principais aspectos das dificuldades deste tempo.

A bio-bibliografia de Nemesiano oferece escassas marcas que nos permitam explanar claramente os vários aspectos das suas peças. De toda a obra do poeta, apenas as *Cinegéticas* e as *Bucólicas* chegaram até nós. Convivendo com esta última obra, objecto do nosso estudo, facilmente nos apercebemos que o poeta têm como fonte de inspiração o grande escritor Virgílio e também o poeta Calpúrnio Sículo e que terá tido a ambição de se elevar aos seus dignos predecessores, não obstante a originalidade que claramente sobressai nas suas peças, como verificámos oportunamente.

O cenário campestre nas peças de Nemesiano é descrito de uma forma mais rescondida⁴⁷⁰. Este poeta parece não sentir tão acentuadamente como os seus antecessores a necessidade de se evadir de uma época conturbada, usando como refúgio o cenário campestre, apesar de demonstrar, ainda que de forma subtil, o intuito de chegar *in urbem*⁴⁷¹, como demonstrou Virgílio e Calpúrnio. Esta incessante vontade é comum aos três poetas, ainda que de forma mais evidente nos primeiros poetas estudados. É de salientar, neste sentido, que Nemesiano celebra a morte de Melibeu na sua primeira peça que, como verificámos, é uma personagem sua contemporânea e muito possivelmente terá sido sua protectora⁴⁷². Tal como nas peças dos poetas anteriores, o panegírico à figura representativa de mecenato encontra presença nesta obra, no entanto, em forma de apoteose.

O amor do pastor de Nemesiano assume também um vertente original, mais física e até erótica, que contrasta claramente com a feição estética e sublime do amor do pastor virgiliano⁴⁷³. As situações descritas no cenário amoroso privilegiam o carácter físico em detrimento do carácter psicológico e espiritual⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ Na *Buc.* I, a natureza é essencialmente referida nos versos 1- 8 e 30- 31; na *Buc.* II, é evocada como cúmplice do sofrimento dos pastores; na *Buc.* III, é quase omitida a sua referência e na *Buc.*IV, tal como na II, a natureza acompanha o sofrimento amoroso do pastor, sendo evocada como termo de comparação entre a ordem natural das coisas e a vivência das situações vividas pelo pastor.

⁴⁷¹ *Buc.* I, v. 83

⁴⁷² *Buc.* I, vv. 41-42 "*tu nostros aduerte modos, quos ipse benigno / pectore fuisti, quos tu, Meliboe, probasti.*"

⁴⁷³ A este propósito R. Verdière acrescenta "Némésien se révèle un psychologue finement averti... qui dépeint comment la découverte de l'amour physique entraîne la découverte de l'amour-passion, avec son cortège de rêveries vagues, de désirs lancinants et d'aspirations indicibles" cf. VOLPILHAC *op. cit.* p. 27

⁴⁷⁴ Na *Buc.* II, por exemplo, é visível esta vertente erótica do amor dos pastores nos vv. 2-3 "*ardebant rudibusque annis incensus uterque / in Donaces uenerem furiosa mente ruebant*" e no v. 8 "*Hinc amor et pueris iam non puerilia uota*".

A nível textual, a obra deste poeta apresenta também certos rasgos de originalidade. Como verificámos, a utilização de alguns esquemas métricos, a frequência de elisões e hiatos típicos da época tardia em que se insere e a utilização de diferentes combinações de cesuras, conferem um carácter autêntico às *Bucólicas* de Nemesiano.

Formalmente, as peças integram sempre uma introdução, seguida de um desenvolvimento e de uma conclusão clara, à semelhança do que acontece nas peças de Virgílio e ao contrário do que acontece nalgumas peças de Calpúrnio.

Quanto à arquitectura da obra, e à semelhança das suas fontes mais directas, existe por parte de Nemesiano uma vontade de seguir uma ordem lógica de construção das suas peças. Para além das semelhanças temáticas e formais analisadas entre as *Buc.* I e III e as *Buc.* II e IV, numericamente, a peça que apresenta um maior número de versos é seguida por uma peça constituída por um menor número de versos. Curiosamente, a diferença do número de versos entre as *Buc.* I e III é de 18 versos e a diferença do número de versos entre as *Buc.* II e IV é de 17 versos. Também a soma dos versos de ambos os cantos que integram a *Buc.* II perfaz 66 versos e na *Buc.* IV existem dez cantos amebus constituídos por 6 versos cada um, cuja soma perfaz 60 versos.

Nemesiano, tal como os seus predecessores, tem o sentido das proporções e dos paralelismos, como o comprova o canto amebus desta *Buc.* IV, composto por dez réplicas harmoniosamente simétricas. O nosso poeta introduz ainda nesta peça um refrão, cuja repetição se torna um pouco monótona se comparada com o refrão da *Bucólica* VIII de Virgílio, mas a que não falta um toque de melancolismo que os próprios pastores desenvolvem no seu lamento amoroso.

Parece-nos interessante salientar que o quadro dos poemas de Nemesiano mostra-se fundamentalmente convencional, na medida em que os detalhes originais e a linguagem dos seus pastores se apresentam desprovidos de realismo, o que não nos permite revelar claramente a sua origem africana. O poeta parece não ter tido a preocupação (à excepção da possível identificação de Melibeus com uma personagem contemporânea) de atribuir à sua obra uma inspiração nacional, como procuraram e tão bem conseguiram Virgílio e Calpúrnio. No longo intervalo de dois séculos que separam Calpúrnio de Nemesiano, em Roma não terá existido provavelmente nenhum poeta digno de realce. Este eclipse poderá ser explicado se tivermos em conta, como muito bem explanou Volpilhac, que "Le Romain, d'agriculteur, de vétéran-colon, s'est mué peu à peu en prétorien, en sousofficier

de garnison. Les terres qui produisent les revenus dilapidés à Rome ont été abandonnés aux mercenaires, aux affranchis et aux esclaves. (...) Au mépris systématique des réalités de la suprématie politique e Rome, à une époque où les maîtres de l'empire sont souvent assassinés avant même d'avoir conquis vraiment le pouvoir."⁴⁷⁵ Assim sendo, não seria justo censurar um poeta por ter evitado exaltar o império romano e por não ter tornado a bucólica num provincialismo agrícola contemporâneo que poderia não agradar aos letrados romanos da época e ganhar assim aprovação.

Para terminar e citando novamente Volpilhac "Si les poèmes de Virgile et de Calpurnius avaient été perdus, nous serions heureux d'en avoir conservé, grâce au talent de Némésien, d'estimables copies".⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Cf. VOLPILHAC *op. cit.* p. 28

⁴⁷⁶ Cf. *op. cit.* p. 31

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Afrodite · 72
Alcon · 72, 74, 75, 78, 87
Aléxis · 14
Alfesibeu · 15
Amintas · 67, 78
Apolo · 27, 37, 62, 72, 94
Asínio Polião · 15, 92
Ástaco · 37, 50, 74
Astilo · 40, 41, 50
Atena · 62, 72
Augusto · 45, 49

B

Baco · 67, 68, 69, 71

C

Calpúrnio Sículo · 8, 34, 35, 36, 46, 48, 51, 54, 55, 56, 60, 63, 70, 74, 83, 85, 93, 94, 95, 96, 97, 1
Caro · 52, 59, 62
César · 9, 30
Cícero · 67
Cláudio · 35, 36, 44, 45, 94
Córidon · 12, 13, 14, 18, 19, 35, 44, 46, 47, 48, 50, 95
Cornélio Galo · 27
Crócale · 38, 74

D

Dáfnis · 14, 19, 20, 30, 57
Damão · 15
Dametas · 16, 17
Deus · 7, 71
Diocleciano · 52
Donace · 55, 72, 73, 74, 76
Donato · 9

F

Fauno · 35, 44, 68
Fílis · 38, 39, 40, 95

G

Gordiano · 60, 61, 62

I

Idas · 37, 38, 72, 73, 74, 75, 78, 87
Iolas · 38, 39, 40, 41, 77, 78, 95

L

Lícidas · 21, 22, 38, 39, 40, 41, 50, 77, 78, 94, 95
Licóride · 27
Licotas · 48
Lucrecio · 66

M

Manílio · 66
Melibeu · 19, 23, 35, 45, 46, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 68, 69, 70, 97, 99
Menalcas · 16, 17, 20, 21, 22, 24, 30, 63
Méris · 21, 22
Mícon · 42, 43, 67, 95, 96
Mnasilo · 40, 41, 95
Mopso · 20, 21, 39, 63, 77, 78

N

Nemesiano · 8, 34, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 97, 98, 99
Nero · 34, 35, 36, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 55, 94, 1
Níctilo · 40, 67
Numeriano · 52, 59

O

Órnito · 35, 44
Ovídio · 63

P

Pã · 30, 67, 68, 71, 85, 91
Pisão · 45

S

Séneca · 36, 44, 46
Sérvio · 9
Severo Alexandre · 52
Sileno · 27, 30, 67, 85
Silvano · 72
Suetónio · 35, 36, 44, 45, 47, 48, 50

T

Tácito · 36, 47
Teócrito · 6, 7, 8, 10, 12, 34, 93, 1
Timetas · 56, 57, 60, 61, 62, 63
Tírsis · 18
Tíuro · 22, 23, 24, 56, 57, 60, 62, 63, 68

V

Varo · 21, 27

Virgílio · 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19,
20, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 37,

38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 54,
56, 57, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 74, 75, 76, 78,
79, 80, 81, 83, 85, 86, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 1

BIBLIOGRAFIA

Estudos vários

1. CARY, M. & SCULLARD, H.H., *A History of Rome*, London, Macmillan Press, 1935
2. CHRISTOL, Michel & NONY, Daniel, *Roma e o seu Império*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1993
3. MARTIN, René & GAILLARD, Jacques, *Les Genres Littéraires à Rome*, Éditions Nathan, 1990
4. PARATORE, Ettore, *História da Literatura Latina*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983
5. SCARRE, Chris, *Historical Atlas of Ancient Rome*, London, Penguin Books, 1995
6. SULLIVAN, J., *Literature and politics in the Age of Nero*, London, 1985

Estudos sobre a obra de VIRGÍLIO

1. BOLÉO, M. de Paiva, *O Bucolismo de Teócrito e de Virgílio*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936
2. BOYLE, A. J., *The Chaonian Dove*, London, Leiden E. J. Brill, 1986
3. CARTAULT, A., *Étude sur les Bucoliques de Virgile*, Paris, Armand olin et cie Editeurs, 1897
4. CRISTÓBAL, Vicente, *Bucólicas*, Madrid, Catedre Letras Universales, 1996
5. ECHAVE-SUSTAETA, Javier de, *Virgilio*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1937
6. GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo, *Bucólicas, Virgílio*, Lisboa, Editorial Verbo, 1996
7. GRIFFIN, Jasper, *Virgil*, Past Masters, Oxford University Press, 1986
8. HARDIE, Philip, *Virgil*, Oxford University Press, 1998
9. MARTINDALE, Charles, *The Cambridge Companion to Virgil*, London, Cambridge University Press, 1997
10. MENDES, João Pedro, *Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio*, São Paulo, 1982
11. OGILVIE, R. M., *Roman Literature and Society*, London, Penguin Books, 1988
12. PERRET, Jacques, *Les Bucoliques*, Editions du Seuil, 1959
13. PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira, *A expressão do Amor nas Bucólicas de Virgílio*, Boletim de Estudos Clássicos, Universidade de Coimbra, 1958
14. SAINT-DENIS, E. de, *Virgile, Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1970
15. SALVATORE, Armando, *Lettura di Virgilio: aspetti e problemi*, Loffredo Editore, Napoli, 1990
16. SIDGWICK, M. A., *Bucolica*, London, Cambridge at the University Press, 1991
17. VEREMANS, Joseph, *Éléments Symboliques dans la Bucolique III de Virgile*, Bruxelles, Latomus - Revue d'Études Latines, 1969
18. WALLACE-HADRILL, Andrew, *Augustan Rome*, London, Classical World Series, 1998

Estudos sobre as obras de CALPÚRNIO SÍCULO e NEMESIANO

1. AMAT, Jacqueline, *Calpurnius Siculus - Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1991
2. BEATO, João, *Calpúrnio Sículo - Bucólicas*, Lisboa, Editorial Verbo, 1996

3. HAASE, Wolfgang, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, Berlin, Walter de Gruyter, 1998
4. KEENE, Charles Haines, *The Eclogues of Calpurnius and Nemesianus*, London, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1887
5. KORZENIEWSKI, Dietmar, *Hirtengedichte aus Spätromischer und Karolingischer Zeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976
6. LUQUE MORENO, Jesús & DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael, *Estudios de Métrica Latina (volumen I)*, Universidad de Granada, 1999
7. VERDIÈRE, Raoul, *Prolégomènes à Nemesianus*, Leiden, E.J. Brill, 1974
- VOLPILHAC, Pierre, *Némésien*, Paris, Les Belles Lettres, 1975