

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LUIZA HELENA RODRIGUES DE ABREU CARVALHO

**ELEMENTOS DE PERMANÊNCIA DO GÊNERO SILVA
DA ANTIGUIDADE ROMANA À MODERNIDADE ESPANHOLA:
ESTÁCIO E QUEVEDO (SÉCS. I-XVII)**

**VITÓRIA
2018**

Università Ca' Foscari Venezia

Corso di Laurea Magistrale
In Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

**ELEMENTOS DE PERMANÊNCIA DO GÊNERO SILVA
DA ANTIGUIDADE ROMANA À MODERNIDADE ESPANHOLA:
ESTÁCIO E QUEVEDO (SÉCS. I-XVII)**

Relatore

Prof. Maria Del Valle Ojeda Calvo

Correlatore

Prof. Leni Ribeiro Leite

Laureando

Luiza Helena Rodrigues
de Abreu Carvalho
984166

Anno Accademico

2017/2018



LUIZA HELENA RODRIGUES DE ABREU CARVALHO

**ELEMENTOS DE PERMANÊNCIA DO GÊNERO SILVA
DA ANTIGUIDADE ROMANA À MODERNIDADE ESPANHOLA:
ESTÁCIO E QUEVEDO (SÉCS. I-XVII)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo e ao Curriculum Estudios Ibéricos e Iberoamericanos do Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati da Università Ca' Foscari Venezia, como requisito parcial para a obtenção do duplo-título de Mestre em Letras e Laurea Magistrale em Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali.

Linha de pesquisa:

Poéticas da Antiguidade a Pós-Modernidade

Orientadora (Ufes, Brasil):

Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite

Orientadora (Ca' Foscari, Itália):

Profa. Dra. Maria Del Valle Ojeda Calvo

VITÓRIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade
Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Saulo de Jesus Peres – CRB-6 ES-000676/O

C331e Carvalho, Luiza Helena Rodrigues de Abreu, 1992-
Elementos de permanência do gênero silva da Antiguidade romana
à Modernidade espanhola : Estácio e Quevedo (sécs. I-XVII) / Luiza
Helena Rodrigues de Abreu Carvalho. – 2018.
160 f.

Orientador: Leni Ribeiro Leite.

Coorientador: Maria Del Valle Ojeda Calvo.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Estacio, P. Papinio (Publio Papinio). 2. Quevedo, Francisco de,
1580-1645. 3. Literatura clássica. 4. Poesia lírica. 5. Gêneros literários.
I. Leite, Leni Ribeiro, 1979-. II. Valle Ojeda, María del. III.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e
Naturais. IV. Título.

CDU: 82

LUIZA HELENA RODRIGUES DE ABREU CARVALHO

**ELEMENTOS DE PERMANÊNCIA DO GÊNERO SILVA DA ANTIGUIDADE
ROMANA À MODERNIDADE ESPANHOLA: ESTÁCIO E QUEVEDO (SÉCS. I-XVII)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo e ao Curriculum Estudios Ibéricos e Iberoamericanos do Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati da Università Ca' Foscari Venezia, como requisito parcial para a obtenção do duplo-título de Mestre em Letras e Laurea Magistrale em Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali.

Aprovada em 28 de fevereiro de 2018.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite (Orientadora)

Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Maria Del Valle Ojeda Calvo (Orientadora)

Università Ca' Foscari Venezia

Prof. Dr. Vincenzo Arsillo (Examinador externo)

Università Ca' Foscari Venezia

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (Examinador interno)

Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Charlene Martins Miotti (Examinadora externa suplente)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (Examinador interno suplente)

Universidade Federal do Espírito Santo

Para minha irmã, Ana Lúcia, minha mãe, Gláucia e minhas avós Arlette e Carmosina (*in memoriam*). A mulher que hoje sou reflete um pouco de cada uma de vocês – e cada palavra nesta dissertação também.

AGRADECIMENTOS

Todos os agradecimentos que agora exponho nesta seção são repetidos, diária e silenciosamente, em forma de oração. Sou muito grata a Deus pela incrível oportunidade de ser quem eu sou e de (con)viver com todos vocês!

Agradeço aos meus pais, Gláucia e José Orlando, pelo suporte incondicional e carinho inenarrável. Vocês são minha segurança emocional e espiritual. Vocês são meus exemplos de amor e companheirismo. Vocês são meus exemplos de mestres! Agradeço também à minha irmã, Ana Lúcia, por ser minha primeira amiga e parceira de todas as horas. Sem você, eu certamente teria me aventurado menos; sem você, eu seria só metade. Ao meu cunhado, Ikaro, pela constante presença. Agradeço ainda à vovó Arlette, pelo carinho, pela amizade, por me ensinar a ser professora e por ser também minha segurança. Estendo este agradecimento aos meus avós que não estão mais fisicamente comigo, mas estão sempre no meu coração: vovô Dídimo, vovó Carmosina e vovô Zé. Coletivamente, agradeço a toda minha família pela incrível união. Agradeço, ainda, ao meu amor, Fernando, por ter sido sempre tão companheiro nos dois anos quase completos do mestrado – mesmo quando eu estava fora – e ser, para mim, um dos maiores exemplos de paciência, tranquilidade e dedicação. Você foi, é e vai continuar sendo essencial na minha vida!

Na academia, agradeço primeiro e profundamente à minha querida orientadora, Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite, por ter me acompanhado desde a graduação com paciência e excelência, sendo exemplo não só de pesquisadora, mas de ser humano. Sou muito grata a você pelo incentivo, pela motivação e pela orientação para a vida dentro e fora do âmbito acadêmico; além disso, pela confiança e sempre gentileza ao compartilhar todo o seu conhecimento. Agradeço também à minha coorientadora Profa. Dra. Maria Del Valle Ojeda Calvo, que gentilmente aceitou me orientar na Università Ca' Foscari Venezia.

Agradeço à banca de qualificação, Profa. Dra. Charlene Martins Miotti e Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré, pelas valiosas considerações que certamente aprimoraram este trabalho final. À Charlene, em especial, pelos apontamentos também nos encontros do Proaera; ao Sodré, muito mais que apenas pelas aulas na graduação. Aos dois, ainda, por aceitarem estar presentes na comissão examinadora deste trabalho. Estendo o agradecimento ao Prof. Dr. Vincenzo Arsillo, da Ca' Foscari, e ao Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, da Ufes, por aceitarem,

tão gentilmente, o convite de participar da defesa. Agradeço também ao Prof. Dr. Luis Fernando Beneduzi pela sempre disposição para nos auxiliar nas questões burocráticas do duplo-título, principalmente, em Veneza, onde não conhecíamos quase nada e nem ninguém. Agradeço ainda ao Prof. Dr. Wiliam J. Dominik pelos conselhos fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço ainda aos meus amigos do Proaera/ES, que junto a mim formaram uma família – se eu puder me amparar uma vez mais nas palavras de Estácio (*Silu. 2.1.84-86*), eu diria *non omnia sanguis proximus aut serie generis demissa propago alligat*. O meu profundo muito obrigada, Zilda, Camilla, Marihá, Natan, Kátia, Luiz, Bruno, Alessandro, Iana, Fabrizia, Mariane, Barbara, Ruth e Caio. Destes, destaco aqueles que estiveram ainda mais presentes no meu percurso, principalmente quando este se aproximava do fim: Kátia, pela atenciosa revisão quando eu já estava no limite do esgotamento e Natan, pela força que me deu e pela confiança inacreditável – nessa família, você certamente é meu irmão! Agradeço também a Karla, que junto com Natan, participou intensamente do processo, dividindo não só o espaço e o tempo, enquanto juntas escrevíamos nossas dissertações, mas também todas as angústias emergentes durante o processo. O andamento da escrita foi mais fácil graças a vocês. Agradeço também aos amigos que Veneza me deu, Millena, que dividiu pacientemente a vida comigo, Vanessa, Jordano, Luciano, Raul, Cris, Lílían, Rafael, Elena. Ter conhecido vocês na Ca’Foscari foi um presente!

Aos meus amigos de fora do meu ambiente profissional, mas que estão em minha vida há muito tempo, agradeço, especialmente, pela paciência e compreensão por toda a minha ausência nesses dois anos. Entre eles, cito Ingrid, Naara, Gabi S., Marina, Bruna, Gabi M., Larissa, Elisa, Matheus, Karol, Marcelinha, Nat, Carol, Bruno, Léo e Cynthia. À Cynthia, agradeço especialmente pelo serviço a quatro mãos, ao me ajudar a tirar cópias nas universidades europeias mesmo em suas férias.

Agradeço àqueles que se dispuseram a corrigir minhas traduções: minha prima Lele e Raul, com o espanhol; Elena, com o toscano e o italiano.

Agradeço à Ufes, por ser a minha segunda casa desde os primórdios da minha vida, sendo a minha primeira e última escola – respectivamente a Criarte e o PPGL. Agradeço ainda ao Erasmus+ e à Capes, pelo auxílio financeiro que possibilitou a minha dedicação exclusiva ao curso de mestrado tanto no Brasil, quanto na Itália; aqui na Ufes e na Ca’Foscari.

A todos vocês, meu muitíssimo obrigada!

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo identificar a silva como um gênero retórico-literário na diacronia desde a Antiguidade até a Modernidade – da sua gênese em Roma, com Públio Papínio Estácio (séc. I), até sua recepção no Século de Ouro espanhol, por Francisco de Quevedo (séc. XVII). Examina, nesse ínterim, também a imitação realizada pelos escritores humanistas italianos Angelo Poliziano e Lorenzo de' Medici (séc. XV), que reabilitaram o gênero no cenário das Letras após um período de apagamento. Para tal tarefa, em primeiro lugar, o estudo busca localizar, identificando os elementos próprios dessas composições e utilizando o conceito de supergênero de Gregory Hutchinson (2013), a silva antiga como pertencente ao supergênero lírico. Em um segundo momento, verifica a permanência do gênero silva nos autores supracitados, apropriando-se da teoria da Recepção e Permanência Clássicas de Charles Martindale (1993), que entende os textos como algo dinâmico, que modifica e é modificado pelo passado, e do conceito de horizonte de expectativas cunhado por Hans Robert Jauss (1993). Para a realização da análise, buscou-se reconhecer os elementos intertextuais, como propuseram Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi (2010), de modo comparativo, em três pares de silvas de Estácio e Quevedo. A pesquisa conclui que o *status* da silva era de gênero partícipe do supergênero lírico, pois seguia a alta variação temática da lírica helenística. Além disso, a imitação do gênero nos períodos posteriores seguia não apenas a nomenclatura utilizada pelo poeta latino, mas também a heterogeneidade dos enredos, a grande recorrência de citações mitológicas, e a propensão para a temática da Retórica epidítica, inserindo e criando, dessa forma, o horizonte de expectativas do gênero. Assim, este estudo defende que a instauração da silva como gênero se encontra no aspecto imitativo que ela adquiriu desde a Antiguidade e seu prestígio pode ser atestado pela importância posterior que as composições tiveram alcançando as Modernidades italiana e ibérica.

Palavras-chave:

Recepção clássica. Supergênero lírico. Gênero silva. Estácio. Francisco de Quevedo.

RIASSUNTO

L'obiettivo di questa tesi di laurea magistrale è identificare la silva come un genere retorico-letterario nella sua diacronia, dall'antichità alla modernità – dalla sua nascita a Roma con Publio Papinio Stazio (I secolo) e, dopo un periodo in cui non comparve nella storia della letteratura, ha fatto ritorno sulla scena delle Lettere, imitata dagli scrittori umanisti italiani Angelo Poliziano e Lorenzo de' Medici (XV secolo), e è arrivata al periodo del Secolo d'Oro spagnolo con Francisco de Quevedo (XVII secolo). In primo piano, per realizzare questa ricerca, si è cercato di localizzare la silva antica come parte del supergenere lirico, utilizzando il concetto di Gregory Hutchinson (2013), e identificando gli elementi propri di queste composizioni. In secondo luogo, si è verificata la permanenza del genere silva nei suddetti autori, utilizzando la Teoria della Ricezione e della Permanenza Classica di Charles Martindale (1993), che intendono il testo come qualcosa di dinamico, il cui presente modifica e viene modificato dal passato. Per fare l'analisi di questa tesi, si è cercato di riconoscere gli elementi intertestuali, come proposti da Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi (2010), in modo comparativo, in tre coppie di silve di Estácio e Quevedo. Infine, si è concluso che lo *status* della silva era un genere interno al supergenere lirico, seguendo l'alta variazione tematica della lirica ellenistica. Inoltre, l'imitazione del genere nelle epoche successive ha seguito non solo la nomenclatura usata dal poeta latino, ma anche l'eterogeneità delle trame, la grande ricorrenza delle citazioni mitologiche e la propensione per il soggetto proprio della retorica epidittica, inserendo e creando l'orizzonte di attesa di quel genere. Quindi, questa tesi sostiene che l'istituzione della silva come genere si trovi anche nell'aspetto imitativo acquisito dall'antichità e il suo prestigio può essere attestato dall'importanza successiva che le composizioni avevano quando arrivavano nelle modernità italiana e iberica.

Parole-chiave:

Ricezione classica. Supergenere lirico. Genere silva. Stazio. Francisco de Quevedo.

ABSTRACT

The present dissertation aims at identifying the *silva* as a rhetorical and literary genre in diachrony from Antiquity to Modernity – from its genesis in Rome with Publius Papinius Statius (1st century), until its reception by Francisco de Quevedo (16th century) in the Spanish Golden Age. At the same time, this work also examines the imitation made by the Italian humanist writers Angelo Poliziano and Lorenzo de' Medici (15th century), who rehabilitate the poetry form in the Renaissance, after a long disappearance. For this task, first, this study seeks to locate and identify the proper elements of these compositions as belonging to the super-genre of lyric, using Gregory Hutchinson's concept of *supergenre* (2013). In a second moment, it verifies the permanence of the classical *silva* in the above-mentioned authors, applying the contributions of Charles Martindale's theory (1993) on the permanence and reception of Classical poetry and the "horizon of expectations" conceived by Hans Robert Jauss's Reception theory (1993), since both understand the text as something dynamic, which modifies and is modified by the past. To carry out the analysis, this work recognizes the intertextual relations between elements, as Gian Biagio Conte and Alessandro Barchiesi (2010) proposed, in a comparative way, in three pairs of *silvas* from Statius and Quevedo. The research concludes that the status of the *silva* within the super-genre of lyric is justified by the thematic variation of Hellenistic lyric. Moreover, the imitation of this literary genre in later periods acts according not only to the nomenclature used by the Latin poet, but also to the heterogeneous types of literary forms with mixed character and content, the high recurrence of mythological quotations, and the tendency for epideictic rhetoric subjects – for all that, a *silva* can fit in the readers' judgement and horizon of expectations, laying the foundations of the literary genre. Therefore, this study argues that the generic development and establishment of the *silva* is found in the imitative aspect that it has acquired since Antiquity and its prestige also can be attested by the later importance that the compositions have achieved in Italian and Iberian Modernities.

Keywords:

Classical Reception. Super-genre of lyric. Silva poetry. Statius. Francisco de Quevedo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A SILVA CLÁSSICA E SEU DESENVOLVIMENTO GENÉRICO NA ANTIGUIDADE	24
1.1 O elogio como indicador de gênero nas <i>Siluae</i> latinas	33
1.2 A circunstância e a ocasião como pretexto para o louvor na poética estaciana	44
2 RECEPÇÃO E PERMANÊNCIA DAS SILVAS NAS MODERNIDADES ITALIANA E IBÉRICA	54
2.1 A contribuição de Poliziano e Medici nas silvas durante o Humanismo italiano	59
2.2 Dimensão métrica em Góngora e Quevedo no Século de Ouro espanhol	69
3 PERSPECTIVA EPIDÍTICA E IMITAÇÃO ENTRE AS LÍRICAS DE ESTÁCIO E QUEVEDO	85
3.1 A descrição ecfrástica como estratégia retórica de fim elogioso	88
3.2 Como se despedir: teoria e prática demonstrativa nos <i>propemptiká</i>	97
3.3 Poéticas da noite: sonho e insônia como inspiração para o eu-lírico	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	118
APÊNDICE I – TRANSCRIÇÃO DAS SILVAS II, V E XXI DE QUEVEDO	137
APÊNDICE II – TRADUÇÃO INTEGRAL DAS <i>SILVAE</i> 2.2, 3.2 E 5.4 DE ESTÁCIO	147

INTRODUÇÃO

As *Siluae*, forma poética pouco conhecida e comentada em nossa contemporaneidade, começaram a ser produzidas na Antiguidade, tendo como primeiro grande nome o poeta latino Públio Papínio Estácio¹. Desaparecidas por todo o Medievo, foram redescobertas durante o Humanismo italiano² por Poggio Bracciolini, em 1417. A partir de então, as *Siluae* passaram a ser emuladas no período do Renascimento italiano, por autores como Angelo Poliziano³ e

¹ Além da seleção de poemas de ocasião denominada *Silvae*, Estácio (40-90) tem como parte de sua produção poética duas épicas, a *Tebaida* e a *Aquileida*, esta última inacabada (NAGLE, 2004, p. 1-2). Apesar das *Siluae* serem a produção estaciana que mais interessa neste trabalho, a *Tebaida*, epopéia mitológica que narra, em doze cantos, a luta entre os filhos de Édipo, Polinices e Eteócles, para assumir o poder em Tebas (*Theb.* 1.32-45), é a obra mais reconhecida do autor; já a *Aquileida*, a sua segunda épica, é composta por um livro completo e 167 versos do seguinte, e narra a vida de Aquiles, grande herói da Guerra de Troia, que, durante a infância, foi enviado vestido de mulher para a ilha de Ciro por sua mãe, Tétis (*Ach.* 1.4-7). Estácio nasceu em Nápoles - “a capital cultural do helênico sul da Itália” (NAGLE, 2004, p. 2) - mas foi para Roma ainda jovem, onde viveu sob o governo de Domiciano, imperador romano, com o qual parece ter tido alguma proximidade (NEWLANDS, 2012).

² Para Capelli (2007, p. 11), “o humanismo italiano foi o movimento literário, cultural, artístico e ideológico que se desenvolveu na Itália entre as últimas décadas do século XIV e os primeiros anos do século XVI e se caracterizou essencialmente como um retorno ao estudo sistemático [...] da Antiguidade Clássica do patrimônio greco-romano em todas as suas dimensões e articulações, em oposição à filosofia escolástica, a lógica e a teologia, que dominavam, desde o século XII, as universidades do norte da Europa, Paris e Oxford especialmente, mas também em alguns centros italianos, como Pádua”. / *el humanismo fue el movimiento literario, cultural, artístico e ideológico que se desarrolló en Italia entre los últimos decenios del siglo XIV y los primeros años del siglo XVI, y se caracterizó esencialmente como una vuelta al estudio sistemático [...] de la Antigüedad clásica, del patrimonio grecolatino en todas sus dimensiones y articulaciones, y en oposición a la filosofía escolástica, la lógica y la teología que dominaban, desde el siglo XII, en las universidades del norte de Europa, París y Oxford especialmente, pero también en algunos centros italianos, como Padua*. Temos conhecimento de que o Humanismo italiano também é nomeado pelo século que se insere, ou seja, o XIV, sendo chamado tradicionalmente *Trecento*. Além disso, o Humanismo acabaria por avançar sobre os primeiros anos do classicismo ou *Quattrocento* (séc. XV). Contudo, optamos, neste trabalho, por continuar tratando o período em termos de Humanismo por entender que a terminologia refere-se ao recorte de maneira mais abrangente e consolidada. Sobre humanismo italiano, cf. Garin (1994) e Capelli (2007).

³ Segundo Grendler (2003a, p. 191-191), “Angelo Poliziano foi um dos principais estudiosos sobre o clássico no Renascimento italiano. Ele ganhou fama tanto pelos seus estudos como pela sua poesia. Nascido em Siena, Poliziano mais tarde se mudou para Florença, onde estudou grego antigo. No ano de 1473, [...] Poliziano traduziu a *Ilíada*, [...] para o latim. Ele dedicou seu trabalho a Lorenzo de’ Medici, político rico e patrono do conhecimento. Em resposta, Lorenzo convidou Poliziano para viver em seu palácio. Lá, o intelectual continuou seus estudos enquanto trabalhava como secretário privado de Lorenzo e tutor de seu filho. [...] Poliziano, mais tarde, se tornou sacerdote e ingressou em uma carreira acadêmica. No início da década de 1480, ele trabalhou como professor na Universidade de Florença [...]” / *Angelo Poliziano was one of the leading classical scholars of Renaissance Italy. He gained fame both for his scholarly works and for his poetry. Born in Siena, Poliziano later settled in Florence, where he studied ancient Greek. The year 1473 [...] Poliziano translated the Iliad [...] into Latin. He dedicated the work to Lorenzo de’ Medici, a wealthy statesman and patron of learning. In response, Lorenzo invited Poliziano to live in his palace. There the scholar continued his studies while serving as Lorenzo’s private secretary and the tutor of his son. [...] Poliziano later became a priest and took up an academic career. In the early 1480s he served as a professor at the University of Florence [...]*. Além disso, para Cook (2006a, p. 431), “como padre, Poliziano também foi autor de sermões. Ele compôs poemas e epigramas em latim e grego e coletou suas cartas

Lorenzo de' Medici⁴, alcançando o Século de Ouro espanhol,⁵ e, portanto, o período moderno, que teve como importante expoente o escritor Francisco de Quevedo⁶. Dentre as silvas modernas, as que mais interessam neste trabalho são as espanholas de Quevedo devido à proximidade, sobretudo temática, com os poemas do latino Estácio. Por isso, esta dissertação trata especificamente das silvas estacianas e quevedianas, buscando identificar os elementos de

para uma publicação póstuma” / *As a priest, Poliziano also authored sermons. He composed poems and epigrams in Latin and in Greek, and he collected his letters for posthumous publication.*

⁴ Segundo Grendler (2003b, p. 63-64), Lourenço de Médice ou “Lorenzo de’ Medici, também conhecido como Lorenzo, o Magnífico, foi um membro da rica e poderosa família Medici em Florença, na Itália. [...] [Ele] também teve um grande interesse em atividades intelectuais e artísticas no Renascimento florentino. [...] Lorenzo escreveu sua poesia em dialeto toscano [...]. Na introdução de uma coleção de seus sonetos, ele declarou que poetas devem escrever em suas línguas vernáculas. Lorenzo também encorajou o trabalho de outros escritores e foi amigo e apoiador de estudiosos como Giovanni Pico della Mirandola e Angelo Poliziano. Lorenzo também foi patrono das artes. [...] Devido ao seu governo na cidade de Florença, bem como seus escritos e seu apoio às artes, Lorenzo, o Magnífico, ganhou um lugar proeminente na história do Renascimento” / *Lorenzo de’ Medici, also known as Lorenzo the Magnificent, was a member of the wealthy and powerful Medici family of Florence, Italy. [...] also took a keen interest in the intellectual and artistic activities of Renaissance Florence. [...] Lorenzo wrote his poetry in the Tuscan dialect [...]. In the introduction to a collection of his sonnets, he declared that poets should write in their vernacular languages. Lorenzo also encouraged the work of other writers, and was a friend and supporter of scholars such as Giovanni Pico della Mirandola and Angelo Poliziano. Lorenzo was a patron of the arts as well. [...] Through his leadership of the city of Florence, as well as his writing and his support of the arts, Lorenzo the Magnificent earned a prominent place in Renaissance history.*

⁵ Temos consciência de que a nomenclatura Século de Ouro espanhol é considerada problemática, pois, como discute Weber (2011, p. 225-226), o esplendor e a felicidade que são definidas como características do período não parecem abarcar todas as camadas sociais. Além disso, continua Weber (2011, p. 227), a ideia de que um período teve uma Era de Ouro, indica, implicitamente, um declínio nos períodos posteriores e/ou melhora progressiva dos períodos anteriores. No caso do Século de Ouro espanhol, o índice desse declínio se daria nos âmbitos artísticos e políticos do séc. XVII. A autora defende que o período em questão pode ser chamado de uma Modernidade inicial, mas que também há problemas nesta nomenclatura, visto que outros âmbitos não estariam plenamente contemplados pela terminologia – como o econômico, o intelectual, o filosófico. Por fim, em uma tentativa de solucionar o problema, Weber (2011, p. 230-231) sugere que a definição Século de Ouro possa ser utilizada, no entanto, tendo em mente as exclusões e escolhas ideológicas subjacentes ao termo.

⁶ Francisco de Quevedo (1580-1645) nasceu em Madri e fazia parte da corte espanhola, pois seu pai, Pedro Gómez, era secretário da rainha Ana, esposa de Felipe II. Quevedo estudou na Universidade de Alcalá e em Valladolid, quando se mudou com a corte em 1601. Além disso, ele possuía um grande conhecimento de línguas, pois lia latim, italiano, francês e traduziu textos em grego (POZUELO YVANCOS, 1999, p. 18-19). Em 1605, Pedro Espinosa selecionou poemas dos intelectuais espanhóis na obra *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, dentre os quais dezoito poemas eram de Quevedo. Essa obra, apesar de ser condicionada pelas preferências do coletor dos poemas e organizador da obra, demonstra, segundo Cacho Casal (2013, p. 520), um panorama do cânone espanhol do Século de Ouro, em que Quevedo estava claramente inserido.

permanência dessas composições, a fim de conceituar a silva como um gênero literário *per se*, que, tendo sua gênese na Antiguidade⁷, se consolida na Modernidade⁸.

O interesse pela temática surgiu a partir de duas circunstâncias: a) a afeição pelos estudos do gênero epidítico em sua vertente elogiosa desde a graduação, durante a qual, por dois anos, dentro do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, dedicamo-nos ao assunto, quando buscamos compreender questões relativas ao gênero demonstrativo em manuais de Retórica próprios da República e do Império romanos, bem como as implicações desta arte na Poética, ações que geraram material que pôde ser incorporado ao projeto de mestrado e, posteriormente, a este texto final; e b) a possibilidade de participar do acordo de duplo-título entre o Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo e o *Percorso Iberística* da *Università Ca'Foscari Venezia*. Na oportunidade, fomos contempladas com bolsa Erasmus+ e, para isso, buscando cumprir as exigências previstas no convênio mencionado, para o qual é necessário que o trabalho final abarque também o recorte previsto pelo programa italiano, decidimos estudar as mesmas composições, as silvas, em Quevedo. É válido reiterar que a escolha do recorte desta dissertação foi feita também pela escassez de estudos relativos às silvas de ambas as temporalidades no Brasil, contribuindo assim para o cenário dos Estudos Literários de maneira geral, e, de modo específico, para os Estudos Clássicos neste país.

⁷ Ao discutir a noção de História Antiga, Guarinello (2014, p. 66-67) a define como a representação de “uma visão europeia da História, um certo modo de ver a História mundial de uma perspectiva europeia. [...] A ideia da existência de uma História Antiga foi desenvolvida por pensadores do Renascimento. Pressupunha, ao mesmo tempo, uma ruptura e uma recuperação, religiosa e cultural, entre dois mundos. Uma ruptura que conferia um sentido à História, como a recuperação de algo perdido, como a restauração de um laço que tinha sido rompido durante a assim chamada História do Meio, a História Medieval. Deste modo, associava seu mundo contemporâneo, a Europa dos séculos XV-XVI, a um passado específico”. Apesar de termos conhecimento da dificuldade em delimitar as fronteiras espaciais, temporais e culturais da Antiguidade, bem como das questões ideológicas que perpassam a divisão tradicional da história a partir de uma visão ocidental tal como problematiza Guarinello (2014), utilizamos a terminologia em questão concentrando-nos apenas nas sociedades do Mediterrâneo Antigo, desde o período arcaico grego (VII a.C.) até o primeiro século do Império Romano.

⁸ A Modernidade tal como utilizada em nosso trabalho merece atenção e necessita delimitação em função da abrangência de seu recorte cronológico. Tradicionalmente, a historiografia a caracteriza no intervalo entre a desfragmentação do Império Bizantino ou Romano Oriental, em 1453, e a instauração da Revolução Francesa, em 1789. Contudo, o conceito, pela sua elasticidade, pode referir-se também aos movimentos culturais e intelectuais desde a metade do séc. XV até meados do XX, com o advento da Pós-modernidade, também chamada Modernidade líquida (BAUMAN, 2001) ou Alta modernidade (GIDDENS, 1991). Diante dessas questões, Osborne (1992, p. 25) divide o período em três fases: Modernidade inicial (1500-1789); Modernidade clássica ou o Longo século XIX, que, seguindo Hobsbawm (1988), abarcaria desde o início da Revolução Francesa (1789) até o início da Primeira Guerra Mundial (1914); e a Modernidade tardia, de 1914 até o fim da Guerra Fria e consequente queda do muro de Berlim, em 1989. Apresentadas as distinções, para fins práticos, em nosso trabalho utilizaremos Modernidade como sinônimo daquilo que Osborne chamou de Modernidade inicial ou primeira fase, que se encerra no século XVIII. Para uma discussão mais aprofundada sobre o uso qualitativo e não meramente cronológico da categoria, cf. Osborne (1992).

Dentro do escopo daquilo que vem sendo publicado sobre o assunto em nível internacional, esta dissertação dialoga com o artigo intitulado “Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation”, publicado em 2000, por Hilaire Kallendorf e Craig Kallendorf. Nesse trabalho, o primeiro que acessamos ao acrescentar Quevedo em nosso estudo, os autores mostram alguns elementos no *corpus* de silvas espanholas que as aproximam das de Estácio e entendem o poeta latino como uma das fontes para o escritor espanhol (KALLENDOF; KALLENDOF, 2000, p. 131-132). Essas reflexões, em menor fôlego, foram desenvolvidas também por Leite (2017). Neste artigo, a autora tem por objetivo apontar a continuidade e metamorfose do termo na produção poética em línguas vernáculas desde a Antiguidade, por isso busca mostrar como as silvas, tipo de composição poética curta e rápida, de tom laudatório e de caráter espontâneo, se encontram em um “[...] diálogo ambíguo com a tradição, que ao mesmo tempo a confirma e a refuta, transmutando elementos tradicionais em algo novo, jamais ouvido, mas que soa como algo já conhecido” (LEITE, 2017, p. 528). Em função de sua diversidade, para Leite (2017, p. 528) “o conjunto, porém, desafia a classificação”, e é este desafio que a presente dissertação aceita e busca responder.

Mesmo que a maior parte dos autores que estudam Quevedo faça referência a Estácio, não apenas pelo título empregado em sua seleção, mas pela temática trabalhada que se assemelha com a do autor latino, as outras obras consultadas sobre o assunto discutem, de maneira geral, as silvas a partir de outros recortes.⁹ Além disso, é quase unânime a compreensão das silvas como gênero literário¹⁰ somente durante o Século de Ouro espanhol, após o imperialismo métrico instituído por Luis de Góngora, como afirma, por exemplo, Asensio (2002, p. 62), visão contra a qual nos colocamos.

Da mesma forma, em sua grande maioria, os estudos que tomam as *Siluae* de Estácio como objeto dão maior destaque a outras temáticas, diferentes daquelas que movem este trabalho. Há a tendência, por exemplo, de observar não apenas a vertente literária em que as *Siluae* estacianas estão inseridas, mas também a percepção social acerca do período em que se inscrevem.

⁹ Os principais textos a que tivemos acesso para o estudo das silvas espanholas, em especial as de Quevedo, foram redigidos por Cacho Casal (2013), Roncero López (2007), Asensio (2002), Candelas Colodrón (1997), Rocha de Sigler (1994), Alcina Rovira (1991), Jauralde Pou (1991), López Bueno (1991), Beverly (1990) e Egido (1989).

¹⁰ “O problema dos gêneros literários tem constituído, desde Platão até à atualidade, uma das questões mais controversas da teoria e da *práxis* da literatura” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 339). As distinções acerca dos gêneros são marcadas, ainda segundo Aguiar e Silva (2007, p. 339-340), no plano teórico, semiótico e literário. Temos conhecimento do debate acerca da teoria de gêneros literários feitos por críticos como Cabo Aseguinolaza (1992), Fowler (1988), Garrido Gallardo (1988), Genette (1988), Stempel (1988), Todorov (1988) e Tomachevski (1976). No entanto, nos apegamos à definição de gênero e sua marcação no plano literário, como discutiu Aguiar e Silva (2007, p. 339), “[...] [que] encontra-se ligado a conceitos como os de tradição e mudança literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 339).

McNelis (2007, p. 280-2) ressalta como exemplo outras vias interpretativas para as quais as *Siluae* são excelentes *corpora*: a) a compreensão da interação entre as culturas romana e helênica, uma vez que Estácio nasceu e viveu até a adolescência em Nápoles (NAGLE, 2004, p. 2) e seu pai era professor de grego, primeiro na cidade napolitana e depois em Roma; b) a observação, a partir da relação material e literária das *Siluae*, da produção e do consumo da literatura no mundo romano imperial, analisando as relações políticas nos poemas que tratam de – ou são endereçados a – Domiciano; e c) a análise do sistema de patronato, próprio da sociedade romana imperial e que se caracterizava pela dependência entre cidadãos de diferentes posições socioeconômicas, em que os mais poderosos ofereciam proteção e apoio, enquanto os menos privilegiados, ajudavam no prestígio dos patronos e na manutenção da imagem deles (LEITE, 2003, p. 20-21). Outros caminhos de leitura e análise dos poemas ocasionais de Estácio são ainda a relação da vida pública com a privada, já que nem todos os poemas têm como tema e destinatário o imperador ou outra figura pública; e, enfim, como afirma McNelis (2007, p. 282), as *Siluae* podem ajudar no entendimento de gênero e sexualidade no período imperial (especialmente a *Silu.* 3.4, que é a despedida ao eunuco de Domiciano, Earino).

Nesse contexto, uma lacuna pode ser observada, já que não encontramos trabalhos que buscassem identificar o teor genérico¹¹ da produção estaciana como parte da lírica antiga para que, de posse dessas características, um novo gênero pudesse ser gestado na Modernidade ibérica. Por isso, o objetivo geral desta dissertação é identificar a silva como um gênero específico desde sua gênese na Antiguidade Romana com Estácio e que, após um período de apagamento na História da Literatura, voltou ao cenário das Letras, imitada por escritores humanistas italianos, a exemplo de Poliziano e Medici, e alcançou o período do Barroco espanhol¹² com Quevedo, na Modernidade.

¹¹ Utilizamos o termo *genérico* para expressar aquilo que é relativo ao gênero literário, de acordo com produções acadêmicas como Papangelis, Harrison e Frangoulidis (2013) e Cairns (2007). Sabemos, no entanto, que o estudo sobre a teoria dos gêneros literários é chamado, em uma tradição de língua portuguesa, de *genologia* (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 340), por isso existiria a possibilidade do uso do termo genológico como sinônimo para genérico, o que foi abandonado de modo a manter uma só terminologia sustentando certa consistência conceitual.

¹² Segundo Robbins (2004, p. 138-139), “o Barroco espanhol constitui assim um contributo único para a cultura europeia e designa o período em que a literatura espanhola começou a surgir em si mesma, desenvolvendo novos estilos (a estética do espírito com seus aspectos duplos de *culteranismo* e *conceptismo*), novos gêneros (o *romance* e a *comedia*), e um *éthos* distintamente pessimista que, apesar dos paralelos, era diferente de qualquer outra coisa na Europa. O que é significativo nesta recuperação muito tardia do Barroco é precisamente o reconhecimento da maneira pela qual é bastante divergente do Renascimento. Essa divergência é real, mas não deve ocultar as formas pelas quais o Barroco transforma os modelos renascentistas para enfrentar os desafios políticos e intelectuais da Europa do século XVII” / *The Spanish Baroque thus constitutes a unique contribution to European culture, and designates the period when Spanish literature began to come into its own, developing new styles (the aesthetic of wit with its dual aspects of culteranismo and conceptismo), new genres (the novel and the comedia), and a distinctively pessimistic ethos which, despite parallels, was unlike anything else in Europe. What is significant in*

A fim de propormos uma argumentação coerente acerca da silva como um gênero, optamos, em primeiro lugar, por localizar e delimitar sua criação durante a Idade Antiga, e buscamos inserir essas composições na produção lírica, instituída desde a Grécia Arcaica e consolidada durante o período helenístico (ROCHA, 2012; CAREY, 2009; OLIVA NETO, 1996). Em um segundo momento, procuramos conceituar silva identificando as diferentes acepções e interpretações acerca do termo, com o intuito de entendermos a relação da nomenclatura com a produção poética de modo a tentar elucidar o gênero em questão. Para alguns tratados de Retórica (Cic. *De Or.*, 3.103; Quint. *Inst.*, 10.3.17-18), por exemplo, silva pode significar algo heterogêneo, improvisado ou uma matéria que ainda precisa ser polida e ornada. Essa incompletude do próprio gênero se apresenta na dificuldade frequente em defini-lo.

Para afirmarmos a permanência do gênero silva nos períodos posteriores, identificamos os aspectos de recepção que a produção lírica estaciana teve após a sua redescoberta e como essa produção poética foi emulada pelos escritores humanistas italianos Angelo Poliziano e Lorenzo de' Medici, que se tornaram modelos das silvas neolatinas. Já essas composições poéticas, na Espanha, acabaram por assumir um molde métrico que teve como principais representantes Luís de Góngora¹³ e Francisco de Quevedo – mesmo que este último tenha escrito também silvas não metrificadas. Por isso, optamos por comparar alguns poemas de Estácio e Quevedo, remetendo aos demais de maneira esporádica, pois acreditamos desse modo comprovar alguns elementos de permanência entre ambas as composições poéticas na diacronia, mesmo que nem sempre a produção quevediana se assemelhe ao modelo estaciano.

Para a argumentação desta dissertação, nos apoiamos, em primeiro lugar, no conceito de supergênero, como entendido por Gregory Hutchinson (2013, p. 19), que o define por “uma grande entidade dentro dos limites dos quais muitos subconjuntos existem e interagem”. Essa categoria de análise possui importância devido ao fato de ser mais inclusiva, pois ajuda a

this very late recuperation of the Baroque is precisely that it acknowledges the way in which it is sharply divergent from the Renaissance. Such divergence is real, but it should not occlude the ways in which the Baroque transforms Renaissance models to meet the political and intellectual challenges of seventeenth-century Europe. Esse autor afirma a clara diferença entre o Renascimento e o Barroco, porém um nexo entre ambos os movimentos estéticos pode ser visto no Maneirismo, que, para Aguiar e Silva (2007, p. 476), não é um estilo perfeitamente autônomo e desenvolvido, mas uma espécie de ponte entre os períodos, “[...] como um estilo de transição, por conseguinte, onde se entrelaçam as manifestações derradeiras do estilo renascentista tardio e os alvares do estilo barroco”.

¹³ Segundo Cook (2006b, p. 238), “[...] Nascido em Córdoba, em uma família nobre, porém modesta, Góngora deveria estudar Direito na Universidade de Salamanca, mas já havia desenvolvido o gosto pela poesia que durou toda a sua vida. Em 1580, ele entrou para ordens religiosas menores e largou a universidade sem o diploma” / “[...] *Born at Córdoba, to a noble but poor family, Góngora was supposed to study law at the University of Salamanca, but he had already developed the taste for writing poetry that was to last throughout his lifetime. In 1580 he took minor religious orders and left the university without a degree*”. A principal obra de Góngora foram as *Soledades*, que melhor abordaremos no segundo capítulo deste trabalho (ASENSIO, 2002, p. 62).

delimitar e investigar as interações genéricas e supergenéricas. Em nossos estudos, focamos especialmente no supergênero lírico que é, segundo Hutchinson (2013, p. 29), definido como uma categoria diversificada no que diz respeito ao dialeto, ao verso e ao modo de performance, mantendo, no entanto, uma unidade métrica dentro de cada poema. Seguindo essa definição, entendemos as *Siluae* de Estácio como parte do supergênero lírico, pois essas composições mantêm certas características da lírica desde suas transformações nos períodos arcaico, clássico e, principalmente, helenístico – discussão que é mais bem explicada e delimitada no capítulo primeiro.

Importa bastante ao trabalho aqui realizado também o conceito de intertextualidade¹⁴ como definido por Conte e Barchiesi (2010, p. 88), que entendem o texto literário “[...] como uma absorção e assimilação de outros textos, sobretudo como transformação destes”. A partir dessa noção, entendida como “a própria condição da legibilidade literária” (CONTE; BARCHIESI, 2010, p. 88), compreendemos as composições de Quevedo, sobretudo as silvas, como em relação intertextual especialmente com os poemas de Estácio, dado que são parte do mesmo gênero.¹⁵ Isso se adequa àquilo que Fowler (1997, p. 15-16) defende, ou seja, que a intertextualidade não é uma propriedade exclusiva da linguagem, mas de todos os sistemas de sentido, dentre eles a literatura, uma vez que “o sistema textual existe antes de qualquer texto, e os textos nascem sempre já situados dentro desse sistema, queiram ou não”¹⁶ (FOWLER, 1997, p. 17).

Embasamo-nos também em alguns dos oito pontos de intertextualidade elencados por Barchiesi (2001, p. 142-145) para o entendimento do texto literário, especialmente: a) a noção de que a intertextualidade é um evento, não um objeto, logo não é algo fixo, mas dinâmico e, por isso, passível de mutações; b) a compreensão de que primeiro é produzido o modelo e depois o texto por ele imitado e a interpretação requer do leitor uma análise de ambos os textos; e c) a dupla

¹⁴ “Esse vocábulo [intertextualidade] é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Júlia Kristeva, em sua apresentação de Bakhtin na França, publicada em 1967 na revista Critique. A semiótica diz que, para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. Como ela vai chamar ‘texto’ o que Bakhtin denomina ‘enunciado’, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. Roland Barthes vai difundir o pensamento de Kristeva e, a partir daí o termo ‘intertextualidade’ passa a substituir a palavra dialogismo” (FIORIN, 2011, p. 50-51).

¹⁵ Sobre a invenção e manutenção de um gênero literário, Juan Monteiro Delgado e Pedro Ruiz Pérez (1991, p. 19-20) afirmam que a implementação genérica não é feita de maneira aleatória e impositiva, mas se estabelece dentro de uma perspectiva diacrônica, devido às convenções que o gênero incorpora, e sincrônica, que o determina historicamente como um modelo concreto a ser seguido, o que remete a uma codificação literária comum (FEDELI, 2010, p. 395).

¹⁶ *The textual System exists before any text, and texts are born always already situated within that System, like it or not.*

via de perspectiva que o intertexto abrange, ou seja, o texto mais novo pode afetar a interpretação do modelo e não apenas o contrário; em outras palavras, a intertextualidade pressupõe uma “possibilidade de reverter a direcionalidade de uma referência intertextual”¹⁷ (FOWLER, 1997, p. 20).

O conceito de intertextualidade, entendido como contínuo diálogo dos textos dentro de uma mesma tradição genérica e de um sistema textual comum, dialoga com a proposta de Martindale (1993) sobre a recepção dos clássicos nos períodos posteriores à Antiguidade. Um dos problemas acerca dos estudos de recepção é o tratamento dado à tradição clássica e à definição desse conceito, que é fundamental para entender o Renascimento (SKINNER, 1996, p. 132). Teóricos da recepção, como Martindale (2007, p. 298), Leonard e Prins (2010, p. 2-7) e Pourcq (2012, p. 224), sugerem que o termo “tradição” é carregado de passividade devido à sua etimologia, que faz entender o passado como algo estático que, ao ser transmitido, influencia as gerações posteriores de maneira inequívoca. Nesse caso, a terminologia mais apropriada seria “recepção”, cujo conceito propõe uma via de mão dupla, dinâmica, na qual o passado modifica o presente, bem como o contrário; desse modo, o passado está em constante mudança, assim como pontuou Barchiesi (2001, p. 144), o que coloca a recepção clássica em profundo diálogo com a intertextualidade. Nas palavras do autor,

a etimologia de ‘tradição’, por exemplo, do latim *tradere* sugere uma – geralmente benigna – passagem de um material do passado para o presente. ‘Recepção’, pelo contrário, [...] opera com a temporalidade diferente, envolvendo a participação *ativa* dos leitores (inclusive os leitores que são eles mesmos artistas criativos) num processo bidirecional, para trás tanto quanto para frente, no qual o presente e o passado dialogam entre si (MARTINDALE, 2007, p. 298).¹⁸

No que se refere ao pensamento sobre a dualidade existente entre os conceitos de tradição e recepção, Hardwick e Stray (2008, p. 4-5) afirmam que o primeiro foi reconhecido no passado como a transmissão da cultura clássica com ênfase na influência e no legado dela para com os tempos posteriores. Metaforicamente falando, é como se o passado impusesse uma gama de significados para seus textos e, ao serem assim passados à frente, representassem valores morais, políticos e estéticos da Antiguidade. A partir desta concepção de tradição, se torna difícil não julgar uma obra ou um período como melhor que outros, já que um deve imitar o outro devido a qualidades consideradas superiores. Contudo, nos opomos diretamente a essa

¹⁷ *The possibility of reversing the directionality of intertextual reference.*

¹⁸ *The etymology of ‘tradition’, for example, from the Latin tradere suggest a – usually benign – handing down of material from the past to the present. ‘Reception’, by contrast, [...] operates with a different temporality, involving the active participation of readers (including readers who are themselves creative artists) in a two-way process, backward as well as forward, in which the present and past are in dialogue with each other.*

percepção sobre a tradição, assim como os autores, pois não compreendemos essa categoria como algo que é herdado, mas o contrário, ela está constantemente sendo (re)criada, assemelhando-se, por isso, ao conceito de recepção (HARDWICK; STRAY, 2008, p. 5).

A recriação do clássico é feita a partir dos significados que diferentes gerações dão para textos que, conseqüentemente, se perpetuam, alterados devido às experiências de leitura das pessoas durante este processo (MARTINDALE, 2006, p. 4). Neste sentido, toda obra literária está em diálogo pacífico ou tenso com a tradição (VASCONCELLOS, 2001, p. 13), e, por isso, o clássico precisa possuir significação não apenas no passado, mas também no presente em que se encontra, não sendo, portanto, um período que se submete a outro, mas um potencial criador de pontes de sentido entre as diferentes temporalidades. Essa relação de algum elemento presente em dois tempos específicos é o que possibilita o diálogo e a igualdade de valores que ambos os períodos possuem, pois um não existe sem o outro, isto é, “[...] não podemos ter Antiguidade sem Modernidade; essa visão nos daria Estudos Clássicos que não pertencem apenas ao passado, mas ao presente e ao futuro”¹⁹ (MARTINDALE, 2006, p. 8).

Essa relação entre o antigo e o moderno, cujas hierarquias históricas são evitadas (MARTINDALE, 2007, p. 303), foi resultado de uma mudança de pensamento dos estudos literários sobre os clássicos, os quais eram analisados sob uma perspectiva filológica – de busca e catalogação das citações e intertextos entre os autores, sem a tentativa de interpretação do sentido entre a presença destas alusões (VASCONCELLOS, 2001, p. 25) – ou positivista – de busca pela verdade, bem como pelo passado que realmente aconteceu (JAUSS, 2003, p. 3). Não existe, segundo Martindale (2007, p. 301), uma única interpretação de algum texto, pois ele está conectado com a História, sujeitando-se às especificidades sociais, temporais, espaciais e, claro, individuais.²⁰ Devido a essa subjetividade na leitura de textos, a tradição clássica pode ser reinterpretada de diversas maneiras, servindo como uma ferramenta de leitura, oferecendo novas perspectivas aos estudos destes escritos. Nas palavras de Budelmann e Haubold (1998, p. 25):

¹⁹ [...] *we cannot have Antiquity without Modernity; such a view would give us a Classics that does not belong merely to the past, but to the present and the future.*

²⁰ Contudo, isso não significa dizer que o leitor tem liberdade plena de interpretação. “Em outras palavras, o leitor pode fazer muitas leituras, mas não qualquer leitura; sua ‘liberdade’ é, em certa medida, limitada por fronteiras de leitura inscritas no texto. Este ‘requer a cooperação de um leitor como condição necessária para a sua realização’, mas, ‘para ser mais preciso, um texto literário é um produto cujo destino interpretativo pertence a seu mecanismo gerativo’. Gerar um texto significa ativar uma estratégia que prevê o movimento de outros [...] o autor estabelece a competência do Leitor-Modelo, isto é, o autor constrói o destinatário e motiva o texto a fazê-lo. O texto institui cooperação estratégica e a regula” (CESILA, 2014, p. 17).

o importante de entender aqui é que uma das mais interessantes questões sobre tradições é o que elas permitem as pessoas fazerem. Tradições são possibilitadoras. Elas permitem pessoas – tanto estudiosos como poetas, políticos e sociedades inteiras – a fazer certas conexões. Tradições derivam seu poder das pessoas acreditando nelas e as usando da maneira como querem. Elas não existem como tal, e elas não são essencialmente boas ou más. [...] No estudo da recepção, e também em outros, ‘tradição’ não deve ser invocada, defendida ou atacada como uma ideia platônica, mas deve ser vista como uma ferramenta flexível para sugerir novas perspectivas, de diferentes modos em diversas ocasiões. O conceito está lá para ser usado.²¹

Esse leque interpretativo que os textos assumem se dá justamente pela imprescindível presença do leitor no processo de significação. A Estética da Recepção, desenvolvida a partir de Hans Robert Jauss (2003) e Wolfgang Iser (1999), foi a teoria preceptora da recepção²², pois os autores buscavam indicar que o significado textual não era algo a ser atingido a partir de definições, mas através dos efeitos experimentados no e pelo texto (MARTINDALE, 2007, p. 302). Esse fenômeno pode ser alcançado devido à permanência de um aspecto ou algum texto em diferentes tempos, “[...] essa experiência se funda no fato da interpretação de uma determinada obra poder-se desenvolver e enriquecer de geração em geração, constituindo uma cadeia de recepção” (JAUSS, 2003, p. 61). Dentro dessa cadeia, o texto e o leitor se encontram em relação por meio de um horizonte de expectativas, isto é, um conjunto de conhecimentos prévios de gênero, forma, linguagem, temática, que devem ser conhecidos pelo leitor para a compreensão textual, mesmo que a posse desse sistema cultural possa ser alterada devido a questões de tempo, espaço ou comunidade de leitores (CESILA, 2014, p. 10; ROSSETO, 2010, p. 4; MARTINDALE, 2006, p. 4; VASCONCELLOS, 2001, p. 33).

Diante disso, este trabalho possui duas hipóteses que são defendidas com o auxílio dos conceitos elencados e apresentados no decorrer do texto. A primeira de nossas hipóteses afirma que as *Siluae* de Estácio têm sua origem na lírica grega assumindo traços da poética helenística, por isso são caracterizadas como pertencentes ao supergênero lírico desde sua gênese. Na Antiguidade, o *status* da silva era de gênero interno a esse supergênero que tem como

²¹ *The important thing to understand here is that one of the most interesting questions about traditions is what they allow people to do. Traditions are enabling. They enable people – scholars as much as poets, politicians and whole societies – to make certain connections. Traditions derive their power from people believing in them and using them in the way they choose. They do not exist as such, and they are not intrinsically good or bad. [...] In the study of reception as indeed elsewhere, ‘tradition’ should not be invoked, defended or attacked as a Platonic idea, but should be seen as a pliable tool for suggesting new perspectives, in different ways on different occasions. The concept is there for the taking.*

²² Reiteramos que o termo “recepção” foi utilizado para tratar da permanência clássica devido à carga de passividade que “tradição” assumia, como algo que é apenas recebido e influenciado, mas nunca influencia ou causa impacto no sentido inverso. No entanto, como afirma Martindale (2007, p. 300), outros teóricos criticaram o termo recepção pelo mesmo motivo, preferindo o conceito de “apropriação”. Nas palavras do autor, “mas nós devemos nos lembrar de que ‘recepção’ foi adotado para marcar precisamente a relação dinâmica e característica dialógica de leitura [...]” / *But we should remember that ‘reception’ was adopted precisely to underline the dynamic and dialogic character of reading [...]* (MARTINDALE, 2007, p. 300).

particularidade a alta variação de elementos marcados, sobretudo, pela interação genérica entre outros grupos literários diversos – a *uariatio* helenística. É também nessa composição poética de Estácio, modificada profundamente na diacronia, que podemos localizar a origem genérica da silva moderna, fazendo com que a forma desenvolvida desta também seja integrante da tradição supergenérica lírica. Como segunda hipótese, afirmamos que as silvas de Estácio são emuladas e recebidas por autores posteriores, consolidando, desta maneira, a existência genérica dessa produção poética na Modernidade. Nesse caso, Medici e Poliziano, na Florença do século XV, e Quevedo, na Espanha do século XVII, são considerados exemplos veementes, mas não únicos. A recepção do clássico estaciano no texto desses autores modernos se apresenta como uma característica fundante do gênero literário silva na Modernidade, mesmo que posteriormente essa categoria tenha assumido outros atributos, como o estabelecimento métrico baseado em heptassílabo e hendecassílabo de Góngora, no Barroco espanhol durante o século XVII. Essa característica das silvas modernas pode ser atestada pela análise comparativa de parte da obra de Quevedo e de Estácio comprovando a presença não só de um elo intertextual, como também de uma cadeia de recepção. Defendemos, finalmente, que o percurso da silva desde a Antiguidade até a Modernidade passou por caminhos distintos e, acima de tudo, se opôs a programas genéricos diferentes, próprios do lugar espaço-temporal em que cada autor se insere. Em outras palavras, ainda que haja diferença entre essas produções, visto que pertencem a locais, tempos e autores específicos, elas são ligadas por vínculos comuns: são propícias à abordagem de temas heterogêneos, são composições ricas em erudição e citações clássicas, em especial mitológicas, e remetendo às composições de Estácio e, por fim, são compostas, em diferentes níveis, a partir das considerações retóricas do epidítico ou demonstrativo.

Para a realização dos objetivos e defesa das hipóteses deste trabalho, dividimo-lo em cinco partes: esta introdução, três capítulos e uma última seção destinada às considerações finais. O primeiro capítulo, intitulado “As *Siluae* na Antiguidade”, é subdividido em um preâmbulo introdutório e duas seções. No preâmbulo, buscamos localizar o gênero silva na Antiguidade, que teve Estácio como expoente, dentro do supergênero lírico. Na primeira seção, ao identificarmos a silva como uma prática poética do gênero retórico epidítico na vertente do elogio, sendo o louvor da ocasião um pretexto para a composição de um encômio aos destinatários de cada poema, mostramos as modificações do gênero epidítico nos manuais de Retórica da Antiguidade, nomeadamente a *Retórica* de Aristóteles, *Rethorica ad Herennium*, *De Oratore* de Cícero, *Institutio oratoria* de Quintiliano e *Sobre o epidítico* de Menandro Retor.

Por fim, a segunda seção do primeiro capítulo foi destinada à exemplificação das características do gênero demonstrativo, bem como do uso do elogio nas *Siluae* estacianas.

No segundo capítulo, intitulado “O Renascimento da cultura clássica no Humanismo: tradição *versus* recepção”, o objetivo foi analisar a recepção das silvas de Estácio no Humanismo italiano e no Século de Ouro espanhol, bem como as particularidades da produção de silvas dos escritores nos respectivos períodos. Esse capítulo também foi subdividido em um preâmbulo introdutório e duas seções: o preâmbulo se destina à localização do Humanismo italiano entre o Medievo e o Renascimento e se concentra nos aspectos da retórica, bem como da tradição e recepção clássica nesse contexto; a primeira seção é relativa apenas às silvas renascentistas de Angelo Poliziano e Lorenzo de’ Medici, a fim de identificar as aproximações e afastamentos com as silvas da Idade Antiga. A segunda seção é direcionada tematicamente à recepção das silvas na Espanha dos Seiscentos, em especial na obra de Francisco de Quevedo, em que a heterogeneidade temática e escolha das ocasiões se assemelham com as de Estácio. É citada, todavia, também a produção métrica de Luis de Góngora.

Por fim, no terceiro e último capítulo, intitulado “Três análises de Estácio e Quevedo”, selecionamos três pares de silvas, de modo a analisá-las comparativamente em três subseções. Os poemas foram escolhidos pela semelhança temática. O primeiro par é composto por descrições de vilas: a de Estácio é o texto “Vila de Pólio Feliz” (*Silu.*, 2.2) e a de Quevedo “Silva Vigésima Primeira: Este entre os demais sítios Narciso”, que tem como epígrafe “Descreve uma recreação e casa de campo digna dos senhores reis católicos Dom Fernando e Dona Isabel”. Em ambos os casos, se observam os elogios feitos aos donos de cada uma das vilas, sob a justificativa de descrever e exaltar o lugar. O segundo par consta de poemas de despedida, ou seja, cada um é um *propemptikón*, como sistematizado por Menandro Retor (2.5, 395.2-26): o de Estácio é o “*Propemptikón* a Mécio Célere” (*Silu.*, 3.2) e o de Quevedo, a “Silva Quinta: Onde vais, desconhecido barquinho?” sob a epígrafe de “Exortação a um barco novo que acaba de entrar na água”. Ambas as composições são despedidas, porém enquanto uma é feita a partir de elogio, a outra é produzida tendo como fim uma censura, as duas faces do gênero epidítico. Finalmente, o terceiro par é destinado ao deus Sono, pois ambos os poemas possuem como tema uma noite de insônia do eu-poético. Trata-se dos textos “Sono” (*Silu.*, 5.4) de Estácio e “Silva Segunda: O Sonho”, de autoria de Quevedo. Além dos capítulos, a dissertação possui um apêndice que contém, para consulta, nossa tradução dos dois primeiros poemas latinos (*Stat. Silu.*, 2.2; 3.2). Essas traduções foram feitas sem pretensões poéticas, exclusivamente para a análise neste estudo.

Para o desenvolvimento desta dissertação, no que diz respeito à Antiguidade, utilizamos como base documental o texto latino tal qual estabelecido por Henri Frère (1944) para a edição crítica francesa das *Siluae* de Estácio na coleção *Les Belles Lettres*. Recorremos, também, a algumas traduções do texto latino em francês e em inglês: a de Henri-Jacques Izaac (1944), para o francês, na edição acima referenciada da *Les Belles Lettres*; a de Anthony S. Kline (2012), para o inglês, disponível no sítio eletrônico *Poetry in Translation*; e a de Betty Rose Nagle (2004), em inglês, editada pela *Indiana University*. As traduções para o português das *Siluae* estacianas utilizadas neste trabalho, quando não referenciadas, são nossas.

Apesar de a obra de Quevedo ser bem mais recente em comparação com a de Estácio, ela também possui um percurso editorial complexo, uma vez que seus principais livros foram dados a público após o seu falecimento (TOBAR QUINTANAR, 2013, p. 335). A primeira publicação das silvas quevedianas aconteceu na obra *Segunda parte de las flores de poetas ilustres*, organizada por Juan Calderón, em 1611, contendo cinco composições de Quevedo (EGIDO, 2013, p. 13; JAURALDE POU, 1991, p. 169-172). A primeira obra de Quevedo publicada de forma póstuma é intitulada *Parnaso español* (1648) e dividida em seis musas, nas quais há uma seleção de poemas editada por González Salas. Nessas seis musas, há um total de quatro silvas apenas, segundo o levantamento feito por Jauralde Pou (1991, p. 174). Já a segunda obra, intitulada *Las tres musas ultimas castellanas* (1670), foi editada pelo sobrinho de Quevedo, Pedro Aldrete, e como sugere o nome do livro, é composto pelas três últimas musas ausentes no *Parnaso español*, sendo elas: Euterpe, Calíope e Urânia (ASENSIO, 2002, p 51).

Para a realização da dissertação, utilizamos também o tomo IX de *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas* (1791), editado pela *Imprenta de Sancha*, no qual estão localizadas as musas Euterpe, Calíope e Urânia e seus respectivos poemas. As silvas de Quevedo estão majoritariamente concentradas na musa da poesia épica, Calíope (o livro oitavo); por isso, nossa seleção foi feita a partir dessa seção da obra que apresenta uma quantidade mais significativa de silvas em relação às demais.

1

A SILVA CLÁSSICA E SEU DESENVOLVIMENTO GENÉRICO NA ANTIGUIDADE

Entendemos as formas de poesia lírica na Antiguidade, iniciada na Grécia arcaica, como inauguradoras de uma tradição de poema circunstancial que será consolidada nos períodos posteriores, como o clássico e o helenístico, e que alcança características singulares na poética romana. Como parte dessa poesia feita em Roma, inserem-se as *Siluae* de Estácio, comumente reconhecidas e categorizadas como poemas de ocasião, pois a temática de cada composição refere-se a situações específicas, nas quais se acrescenta um tom elogioso próprio das competições poéticas gregas, das quais tanto Estácio quanto o seu pai participaram (NAGLE, 2004, p. 03). De modo a melhor localizar as *Siluae* de Estácio como subgênero literário pertencente à lírica, acreditamos ser proveitoso traçar o seu percurso desde a Grécia arcaica, passando pelo período helenístico, com o qual dialoga direta e constantemente, até a sua chegada, já bastante modificada, nas terras romanas durante o século primeiro antes da era cristã.

Inicialmente, é necessário entender que os gêneros literários não atuam como um conjunto de regras sólidas, homogêneas e monolíticas, mas, ao contrário, possuem fronteiras elásticas e permeáveis, o que também se aplica às formas arcaicas e clássicas da lírica²³ (CAREY, 2009, p. 21). Os gêneros poéticos da Antiguidade, sistematizados principalmente pela *Poetica* (1447a) de Aristóteles, são formados a partir de *mímese*²⁴, porém se diferem pelo meio, assunto ou

²³ “O adjetivo ‘lírica’ tem a ver com o modo de execução e de apreensão desse tipo de poesia na Grécia Antiga (Arcaica, que se desenvolveu do séc. VII a.C. até a primeira metade do séc. V a.C., e Clássica, que se desenvolveu da segunda metade do séc. V a.C. até o primeiro quarto do séc. IV a.C.). As composições dos nove autores do chamado *cânone da poesia lírica grega arcaica*, ou seja, Alcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquilides, foram produzidas para serem cantadas com acompanhamento de um instrumento musical, geralmente da família dos cordofones, como a lira ou a cítara. Muitas vezes essas canções eram acompanhadas de dança também. Sendo assim, do ponto de vista do modo de apreensão/apreciação, a lírica grega arcaica era transmitida de uma maneira completamente diversa do modo como a poesia é publicizada hoje em dia, através da leitura geralmente silenciosa de um texto. Para um grego do período arcaico não poderia haver nada mais estranho: alguém lendo um poema em silêncio e sozinho” (ROCHA, 2012, p. 85).

²⁴ Aristóteles (*Poet.* 1447a) afirma que as produções épicas, trágicas (ou cômicas) e o ditrambo são imitações. Essas imitações são feitas a partir do ritmo, da palavra e da melodia separadamente ou em conjunto. Para o filósofo antigo (1448b), a imitação é parte fundante, congênita no ser humano. São imitadas as ações elevadas ou baixas dos indivíduos, já que “a variedade de caracteres só se encontra nestas diferenças” e, por isso, “necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós” (*Poet.* 1448a. Trad. de Eudoro

modo. A obra de Aristóteles não contempla vários aspectos da poesia arcaica e não trata explicitamente do gênero lírico, talvez pelo *status* fragmentário e incompleto de sua composição (LOUREIRO, 2017, p. 202).²⁵ A identificação das formas mélicas²⁶ na *Poética* se dá através da *mímese* de todos os meios ao mesmo tempo, isto é, do tema, da métrica e da harmonia, em oposição à imitação dos mesmos recursos, mas de modo alternado, na tragédia e na comédia. A mélica é exemplificada na obra apenas com as formas poéticas nomos e ditirambos.²⁷ A exclusão de outros exemplos da mélica, por sua vez, pode ter como justificativa a presença de um “*corpus* abrangente”, bem como “a adoção de um ponto de vista diverso sobre o conjunto da classificação genérica” (LOUREIRO, 2017, p. 203) daquela que nós, em grande medida, ainda possuímos, porque somos herdeiros do sistema de classificação romântico dos gêneros literários (ROCHA, 2012, p. 87).

O entendimento da lírica nas formas explicitamente citadas por Aristóteles levanta a hipótese de essas produções serem cantadas e, por isso, chamadas por Platão, nas *Leis* (700a e ss.) de *mousiké*. A canção seria dividida nas formas que Aristóteles também menciona, fato que reitera a aproximação da lírica com a música. Nas palavras de Platão (*Leg.* 700a-701b. Trad. de Edson Bini):

A música, entre nós, estava outrora dividida segundo algumas espécies e formas: uma espécie de *canção* era das preces aos deuses, chamadas de hinos; em oposição a essa havia outra espécie chamada quase sempre lamento; uma outra se compunha de peãs,

de Souza). Ainda em relação ao conceito de imitação, há também a emulação. No entanto, ambos os conceitos não são sinônimos. Como bem explica Rezende (2009, p. 115), “em linhas gerais poderíamos identificar a emulação como um procedimento de imitação em que o imitador é tomado do desejo de ‘fazer melhor’, ou de conduzir a um resultado diferente, ou seja, impelido por um processo de imitação ativa, motivado por um zelo ardoroso, o imitador busca a superação ou a descaracterização do modelo. Subjaz, enfim, à emulação um certo caráter de rivalização”.

²⁵ Loureiro (2017, p. 202-204) dedica parte de sua tese sobre a poesia mélica a elencar os possíveis motivos para os vazios da obra aristotélica. Não nos interessa neste trabalho, no entanto, identificar todos eles. Para saber mais acerca das lacunas na *Poética* de Aristóteles e as hipóteses que poderiam justificá-las, cf. Loureiro (2017).

²⁶ Loureiro (2017, p. 24) e Rocha (2012, p. 86) argumentam que a nomenclatura “poesia mélica” seria mais apropriada para referir-se à poesia arcaica, principalmente porque o termo “lírica”, semelhante ao usado na modernidade, que tem suas características próprias e bem diferenciadas, gera expectativas e projeções errôneas, enquanto “mélica”, por ser uma nomenclatura nova, “identifica o objeto desconhecido” (LOUREIRO, 2017, p. 24). Assim, “usando o termo ‘mélica’ evitamos também uma confusão comum no âmbito dos estudos clássicos, causado pelo hábito de colocar sob a mesma etiqueta formas poéticas muito diferentes e que os próprios gregos antigos costumavam classificar separadamente. Essas formas poéticas diferentes da poesia mélica são a elegia, o jambo e o epigrama” (ROCHA, 2012, p. 86). Ainda de acordo com Loureiro (2017, p. 22), é no período helenístico que “lírico” aparece para substituir a terminologia anterior, sendo identificado como “poema cantado ao som da lira”. Contudo, como veremos no decorrer capítulo, é nesse período que os costumes da era posterior, a arcaica, começam a se desfazer, o que torna “impossível saber, com algum detalhe, como palavra e som se integravam na prática da performance grega”. Tendo consciência dessa discussão acerca da nomenclatura utilizada para designar parte da poesia arcaica, optamos por continuar utilizando “lírica”, já que não faz parte do escopo de nosso trabalho problematizar os limites diacrônicos da aceção do termo.

²⁷ Os *nomoi* eram designados pelo deus que louvavam: o ditirambo era “um hino cultural entoado em honra a Dionísio como uma canção que visava à sua adoração” (GERALDO, 2016, p. 63), e o nomos píptico estava associado a uma composição em honra a Apolo (NOGUEIRA, 2006, p. 15-16).

e outra ainda, por ter vindo, creio, de Dionísio, de ditirambos. Chamavam enfim uma outra espécie de canção de nomos, cujo epíteto era citaródicos.

Em consonância com a questão da musicalidade apresentada por Platão e Aristóteles, Rocha (2012, p. 85) explica que a lírica no período arcaico era produzida com a finalidade de ser cantada e acompanhada da lira ou cítara. A forma de performance da lírica, sendo ela cantada e dançada principalmente como parte de um coro, representa um ideal de texto escrito responsável pela preservação dessas produções poéticas (CAREY, 2009, p. 23).

Apesar da ausência do gênero lírico explicitamente tratado nas obras de Platão e Aristóteles²⁸, autores posteriores o incluíram juntamente aos gêneros sistematizados, tanto na Antiguidade como na Modernidade.²⁹ Horácio, na *Ars poetica* (73-85), ao comentar as diferentes formas de poesia, menciona também a lírica:

Ações de reis e gerais e terríveis
guerras, mostrou Homero em que medida
podem ser escritos. Em versos
irregularmente ligados, primeiro foi incluída
a queixa, depois também a manifestação de
desejo possuído. Que inventor, porém, terá
criado os curtos poemas elegíacos, discutem
os eruditos, e a questão está até agora sob
julgamento. A fúria muniu Arquíloquo de
seu próprio iambo: as comédias e as
tragédias tomaram este pé, adequado para
diálogos e para superar estrépitos populares
e nascido para empresas de ação. A Musa
permitiu à lira decantar divos e filhos de
deuses, o pugilista vitorioso e o primeiro
cavalo no certame, inquietações de jovens e
vinhos licenciosos [...] ³⁰. (Trad. de Rosado Fernandes, 1984)

²⁸ Sobre a discussão da ausência do gênero lírico nas obras de Platão e Aristóteles, cf. Genette (1987).

²⁹ Nesse sentido, Rocha (2012, p. 87) afirma que “[...] até o Renascimento, o termo ‘lírica’ tinha um sentido limitado, aquele herdado da Antiguidade. Porém, gradualmente, ‘lírica’ começou a ocupar um lugar dentro do sistema de gêneros no qual já estavam a épica e o drama e daí ele adquiriu um significado mais abrangente. Esse valor mais compreensivo de ‘lírica’ se tornou a norma desde o final do século XVIII e começo do século XIX. Foi Goethe quem criou o conceito de ‘formas naturais da poesia’, que eram três: épica, lírica e drama. [...] esse sistema é formado por uma tríade de espécies consideradas naturais e tratadas como essências genéricas ou tipos ideais. Essa concepção é normativa, idealista e evolucionista, porque pressupõe uma sucessão cronológica de gêneros. Essa é a visão que encontramos nos textos de Bruno Snell e Hermann Fränkel, dois grandes herdeiros do Romantismo Alemão no século XX e continuadores do sistema genérico triádico que, por fim, foi organizado por Hegel, em seus *Cursos de Estética*”.

³⁰ *Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus;
versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est;
Archilochum proprio rabies armavit iambo;
hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
alternis aptum sermonibus et populari
vincentem strepitus et natum rebus agendis;*

As composições líricas são, nesse caso, enumeradas após a épica, a lamentação, a elegia, a sátira, a tragédia e a comédia, e definidas como aquelas permitidas pela Musa a serem cantadas acompanhadas da lira. Entre as ocasiões possíveis para a produção lírica citadas por Horácio encontravam-se o canto aos deuses (hinos), aos homens ou filhos dos deuses (encômio), aos jogos e seus vencedores humanos ou não (epinícios), aos jovens (poemas eróticos) e aos licenciosos (escólios e paróinia). As categorias divididas em ocasiões eram, nos períodos arcaico e clássico, referentes ao gênero lírico, pois estariam relacionadas ao evento da performance do poema (CALAME, 1974, p. 120; CAREY, 2009, p. 24). Nogueira (2007, p. 12) destaca as distinções de Horácio como pertencentes à proposição aristotélica de imitação dos objetos, pois variam em nível decrescente de “dignidade poética”: primeiramente os deuses, depois os homens virtuosos e vitoriosos dos jogos, em seguida os jovens, e, por fim, aos ébrios bebedores de vinho.

Outra fonte importante acerca dos gêneros literários na Antiguidade é a obra *Chrestomatia* de Proclo³¹, já que nela informações dispersas sobre o assunto são sistematizadas³². Contudo, dessa obra temos apenas o resumo feito por Fócio, lexicógrafo de Constantinopla, no século IX, na obra *Bibliotheca*.³³ Sobre a composição poética, Fócio (11-12) afirma que ela é definida por Próclo entre o gênero narrativo e imitativo. O primeiro deles abarcaria o *epos*, o iambo, a elegia e a mélica, enquanto o segundo seria caracterizado pela tragédia, drama, sátira e comédia. Fócio explica de forma sintética cada uma dessas produções e, a partir do excerto 32, dá início à distinção da mélica na Antiguidade helênica arcaica. Segundo ele, a produção lírica é “a mais

*musa dedit fidibus Divos puerosque Deorum
et pugilem victorem et equum certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre [...].*

³¹ Gatti (2012, p. 13) explica que, com exceção de um manuscrito, o Proclo apresentado pareceu ser um neoplatônico que viveu no século V d.C. que ficou conhecido pelos comentários a respeito da obra de Platão. O mesmo Proclo, no entanto, poderia também ser um gramático do século II. As discussões acerca do autor da *Chrestomatia* são desenvolvidas por Gatti (2012, p. 17-18), mas nenhuma conclusão é retirada sobre a questão. Loureiro (2017, p. 207) também expõe a impossibilidade de evidenciar qual seria o real Proclo, porém se atém ainda menos a essa discussão.

³² Harvey (2009, p. 157), falando sobre a *Chrestomathia* de Próclo, explica que “ela reúne todo o material antigo a respeito da classificação de poesia lírica em geral e os tipos de poesia em particular, e mostra alguns dos princípios em que esse ramo da literatura foi dividido pelos alexandrinos em categorias convenientes”. Além disso, Carey (2009, p. 24) afirma que “a distinção ‘aos deuses’/‘aos homens’ é usada como base para a classificação de Próclo no século V d.C. e reflete uma distinção real entre as ocasiões”. / *it brings together all the ancient material bearing upon the classification of lyric poetry in general and upon the known types of poem in particular, and reveals some of the principles on which this branch of literature was divided by the Alexandrians into convenient categories* (HARVEY, 2009, p. 157). *The distinction ‘to gods’/‘to humans’ is used as the basis for classification by Proclus in the fifth century CE and does reflect a real distinction between occasions* (CAREY, 2009, p. 24).

³³ Utilizamos para consulta a tradução de Ícaro Francesconi Gatti da obra *Bibliotheca* de Fócio, publicada em sua dissertação de mestrado defendida em 2012 na Universidade de São Paulo.

diversificada e comporta diferentes divisões” e os poemas líricos são atribuídos aos deuses, aos homens, a ambos ou às circunstâncias acidentais (32-33), isto é, o gênero lírico pode abarcar uma variada gama de produção poética, como o hino, o ditirambo, o nomo, o encômio, o epinício, o epicédio.³⁴ Segundo Guerrero (1998, p. 38) e Loureiro (2017, p. 207-209), o estudo de Proclo refere-se não mais aos poetas arcaicos, mas aos alexandrinos, e a heterogeneidade das categorias alcançadas pela lírica não poderia ser simplificada na tentativa de encontrar um ponto comum entre elas.

Apesar da relação que a lírica tem com a musicalidade, essas produções foram transmitidas devido à escrita, como previsto na obra de Fócio (36), na passagem sobre as produções aos homens e aos deuses. Já no século III a.C., as formas líricas não eram mais primordialmente performadas em diferentes ocasiões, mas estudadas por filólogos e pelos futuros oradores, e lidas ou recitadas em círculos fechados, com um público menor – com exceção de cerimônias religiosas e festivais públicos (BARBANTANI, 2009, p. 297-8).

Essa transição do uso do gênero lírico tem como principal local Alexandria (BARBANTANI, 2009, p. 298). Oliva Neto (1996, p. 20), ao comentar a influência da literatura helenística em Roma, indica, entre outros aspectos, a “definitiva incorporação da escrita como fundamento da cultura”. Um dos principais elementos causadores da brusca modificação cultural e, com ela, da ascensão da escrita no período helenístico foi a criação da Biblioteca e do Museu de Alexandria, por Ptolomeu I, Sóter (366-283 a.C.) (OLIVA NETO, 1996, p. 24-25). Os bibliotecários eram os responsáveis por reunir, categorizar e copiar toda a produção em grego,

³⁴ A lista completa dos tipos líricos, segundo a divisão tradicional de Proclo (relegada à contemporaneidade a partir do resumo proposto por Fócio, em sua *Bibliotheca*, 11-32), conta ainda com três grandes distinções dentro do gênero lírico antigo. São elas: a) Tipos líricos relativos aos deuses: hinos (composição encomiástica aos deuses), prosódios (cântico executado numa procissão), peãs (em sua origem, composição associada a Apolo), ditirambos (poema em honra a Dioniso), nomos (hinos litúrgicos associados a Apolo, mas depois expandido aos demais deuses), adonídios (cantos corais de lamento a morte de Adônis), ióbacos (em honra a Dionísio, mas diferentes dos ditirambos) e hiporquemas (cantos de dança); b) Tipos líricos relativos aos homens: encômios (cantos em homenagem a um homem, geralmente executado num banquete; são para os homens aquilo que os hinos são para os deuses), epicínios (canção composta para celebrar uma vitória de um atleta num dos quatro grandes jogos da Grécia Antiga/pan-helênica), escólios (cantos conviviais), canções de amor (erótica ou não; entre sexos distintos ou não), epitalâmios (cântico nupcial de natureza religiosa, destinado a reivindicar para os noivos a bênção dos deuses, em especial de Himeneu, a divindade protetora dos enlances matrimoniais, entoado antes da porta do leito nupcial [tálamo]), himeneus (também cântico nupcial de natureza religiosa, porém executado durante o banquete ou no ato do acompanhamento da desposada até o quarto), silos (cânticos críticos ou paródicos), trenos (louvor a um morto) e epicédios (louvor ao morto estando presente o cadáver); c) Tipos líricos relativos a ambos: partênios (canção executada por coro de moças solteiras/virgens), dafnefóricos (cantos executados por coretas que levavam os ramos de louro), tripodefóricos (hino que as virgens cantavam a Apolo, quando se oferecia ao deus uma trípode sacrificial), oscofóricos (cantos executados por coretas que levavam os ramos de videira) e êuticos (cânticos deprecatórios). Fica clara a exclusão de Proclo das formas circunstanciais/eventuais (pragmáticas, empóricas, apostólicas, gnomológicas, geórgicas e epistálticas) que fogem do escopo tradicional das cerimônias e práticas da Grécia Arcaica (NOGUEIRA, 2006, p. 15-16; LOUREIRO, 2017, p. 208-209).

bem como traduzir para a língua comum (*koiné*) textos escritos em hebraico, por exemplo. Apesar da dificuldade de organização física e intelectual dos papiros³⁵, Barbantani (2009, p. 298) explica que foi nesse contexto que houve o aumento do estudo da lírica na sua forma textual, pois recebeu o mesmo prestígio pelos estudiosos de Alexandria que os textos épicos e prosaicos. Nesse contexto, Oliva Neto (1996, p. 25) destaca os principais poetas helenísticos, dentre os quais os dois primeiros também foram bibliotecários em Alexandria: Calímaco de Cirene (300-240 a.C.), Apolônio de Rodes (295-215 a.C.) e Teócrito de Siracusa (c. 270 a.C.).

O papel desses bibliotecários/poetas foi importante na manutenção da tradição anterior, pois não apenas eles conheciam bem as obras, como também a menção ao passado era parte primordial do processo criativo (OLIVA NETO, 1996, p. 25-26). O deslocamento da produção de oral para a escrita, bem como da finalidade performativa original, gerava um afastamento das circunstâncias acidentais para as quais os poemas líricos eram compostos. Contudo, os estudiosos helenistas tentaram determinar as características ocasionais e pragmáticas para as quais os poemas eram originalmente produzidos (BARBANTIANI, 2009, p. 299). Oliva Neto (1996, p. 30) argumenta que foi a partir dessa mudança que a citação fora de contexto passou a ser valorizada e entendida como elemento de sofisticação mais do que um equívoco textual: “esse legado, que lhes cabia por ofício preservar, dava substância às obras, era seu universo de consideração, de modo que criar novas obras, cumprir o inelutável apelo à criação, significava referir, mencionar, citar o passado” (OLIVA NETO, 1996, p. 25).

Entre os bibliotecários mais importantes, as contribuições de Calímaco abarcam não apenas o âmbito de organização da biblioteca³⁶, mas também o poético, sendo este último o que mais interessa neste trabalho. A produção poética de Calímaco, da qual nos restam apenas alguns

³⁵ Os governantes ptolomeus, contudo, não mediram esforços para sanar e superar as dificuldades iniciais para dar condições de funcionamento à Biblioteca e trabalho aos seus funcionários. Sobre a questão, Oliva Neto (1996, p. 25) atenta que “o Museu, ‘morada das Musas’, lugar onde eram cultuadas, agregava sábios para discutir problemas científicos de qualquer ordem, com toda sorte de regalias – até salários, refeições gratuitas, isenção de impostos – a expensas do poder público [...] o sábio agora estava livre da faina diuturna e das lides políticas. [...] Os primeiros Ptolomeus não poupavam esforços para aumentar o acervo [...] Faziam-se cópias em massa; presume-se que à época de Ptolomeu II, o Filadelfo, o conjunto das várias bibliotecas do complexo contava com mais de 742.000 volumes. São desse tempo o escólio – comentário auxiliar de um texto –, o aparato crítico, a discussão filológica, a exegese. Entram em cena o bibliotecário, que era também poeta, e a catalogação; surge o sonho borgiano de reunir todos os livros do mundo. Nasce a mais contumaz bibliofilia. A Biblioteca é responsável pela conservação da maioria dos livros da Antiguidade que hoje lemos”.

³⁶ Segundo Mey (2004, p. 77-79), Calímaco organizou parte do acervo na biblioteca por gênero, considerando a divisão aristotélica, e, ainda, o classificou, em ordem alfabética, os assuntos tratados. Mey (2004, p. 78) considera o método moderno de estruturação bibliográfica como semelhante ao calimaquiano/helenístico.

fragmentos, é composta pelos *Áitia*³⁷ (Origens), pelos *Pínakes*³⁸ (Catálogos), por hinos, epigramas, iambos e da sua grande inovação, os epílios. Estas composições, segundo Oliva Neto (1996, p. 31-32), são poemas épicos de extensão reduzida e que foram imitados posteriormente por Catulo e pelos demais poetas novos. Muitas das categorias líricas gregas foram emuladas pelos poetas romanos com especificidades próprias do período e autor, como fez, por exemplo, Estácio.

A tradição da lírica romana, da qual acreditamos que Estácio participa, é iniciada com Catulo³⁹, poeta do século I a.C. Ele foi o primeiro a imitar a lírica helenística em Roma, rompendo com a tradição romana de escrever (ou traduzir) épicas históricas⁴⁰. Devido à aproximação com a produção lírica e a novidade da poesia de Catulo no que estava sendo feito em Roma no mesmo período, o autor foi chamado por Cícero de *poeta nouus* (OLIVA NETO, 1996, p. 15-16). Apesar da relevância de Catulo na produção lírica romana, é com Horácio que o gênero atinge autonomia, uma vez que a lírica horaciana possui características singulares em relação à lírica grega dos períodos anteriores. Barchiesi (2009, p. 325-6) afirma serem diferentes as questões métricas, musicais, temporais, ocasionais, espaciais, autorais e de destinatário dos poemas na lírica horaciana. Ele também destaca a presença de uma *voz autoral* importante na produção de Horácio, com a qual o poeta faz uma exortação, um convite, um consolo. É essa consciência do autor o grande marco que difere os *carmina* de Horácio da produção lírica grega e que canoniza a figura do poeta como profissional ligado ao eixo de poder imperial pelas redes do patronato romano (BARCHIESI, 2009, p. 319).⁴¹

³⁷ “poema erudito sobre a origem de festas, costumes, nomes, cidades” (OLIVA NETO, 1996, p. 28).

³⁸ É um catálogo de todo acervo da Biblioteca de Alexandria, feito a pedido de Ptolomeu II (OLIVA NETO, 1996, p. 28).

³⁹ A produção poética de Catulo é composta por 116 poemas que são metricamente divididos em: i) polímetros, ou seja, com metros variados (1 ao 60); ii) os *carmina docta*, que são os de maior extensão, mas também possuem metrficação variada (61 a 68); e iii) os dísticos elegíacos (65-116). Sobre a elegia no mundo antigo, Rocha (2012, p. 86) afirma que ela “é basicamente poesia composta para ser recitada ou entoada com acompanhamento do aulo, usando a estrutura do dístico elegíaco, formado por um hexâmetro e por um verso elegíaco, geralmente chamado de pentâmetro, que, na verdade, é o resultado da união de dois hemíepes [...]. Desse ponto de vista, não seria o tema o traço definidor da poesia elegíaca. Foi só em tempos modernos que a elegia acabou sendo identificada como poesia triste, lamentosa. Na Grécia, no período arcaico, não era assim necessariamente”. Por sua vez, temos consciência de que “a elegia grega arcaica é um gênero de difícil delimitação. Concepções não só modernas, como também antigas, datadas a partir do período clássico (séc. V a.C.), exigem uma depuração de conceitos” (BRUNHARA, 2012, p. 13) que extrapolam nossa intenção nesta dissertação. Para uma discussão mais detalhada sobre a delimitação genérica da elegia na Antiguidade Clássica, cf. Veyne (1985), Nagy (2010, p. 13-45), Brunhara (2012, p. 13-50) e Martins (2009; 2015, p. 137-172).

⁴⁰ Como parte dessa tradição, citamos, junto com Oliva Neto (1996, p. 16), a tradução da *Odisseia* para o latim, *Oduvia*, feita por Lívio Andronico (280-204 a.C.), a *Guerra Púnica* (*Bellum Poenicum*) de Nêvio (269-201 a.C.) e os *Anais* (*Annales*) de Ênio (239-169 a.C.).

⁴¹ Horácio elabora e performa uma função civil importante como poeta: o de um promotor especialista e repositório da memória cultural coletiva cabendo a ele elaborá-la e preservá-la, transmitindo o mito para as gerações futuras e, assim, contribuindo para a criação da tradição. Para Silva (2014, p. 98), Horácio “[...] condensou bem as funções

Barchiesi (2009, p. 323-4) ressalta ainda que Horácio, assim como Catulo, não herdou a cultura de praticar a poesia lírica fora de um espaço de leitura, performance e ocasião, mas esteve fascinado com a produção grega e o seu meio de transmissão: o livro. Por isso, ambos os autores desenvolveram estratégias e inovações a fim de recuperar elementos da origem da lírica em sua forma de livro: a “música, [elemento] mais ou menos perdido na transmissão quanto mais distante do original grego se vai [...], é muito importante como um elemento temático e atmosférico. O poeta é lírico porque ‘canta’”⁴² (BARCHIESI, 2009, p. 325). No caso específico de Horácio, as inovações citadas anteriormente⁴³, junto ao reconhecimento dos méritos do autor explícitos na própria produção, permitiram a criação canônica de um poeta romano lírico (BARCHIESI, 2009, p. 323).

Sabendo da abrangência que o termo “lírico” possui, não apenas devido à perspectiva diacrônica, mas também às muitas possibilidades de subgêneros, metros e temas, o entendemos, assim como Hutchinson (2013), como um supergênero, pois ele não é definido por características exclusivas. A definição de supergênero, para Hutchinson (2013, p. 19), é baseada na interação entre os gêneros, cujos limites coexistem e são compartilhados entre si. Especificamente no caso da poesia lírica, a diversidade de elementos (dialetos, metro e modo de performance) é extensa, mas eles estão sempre relacionados a uma combinação métrica relativamente curta (HUTCHINSON, 2013, p. 29).

Nessa perspectiva de supergênero lírico, ressaltamos outros escritores que também deram continuidade a essa produção em Roma e, nesse processo, lhe deram características próprias que solidificaram ainda mais esse supergênero. Destacamos autores como Propércio, Tibulo, Ovídio e, o que nos interessa em especial, Estácio. A composição circunstancial da poesia estaciana converge com a produção de Horácio, pois se afasta da função pragmática da lírica arcaica de recitação em ocasiões reais, como, por exemplo, das competições atléticas. Assim,

do poeta, a de deleitar, convencer e ensinar, [...] com o emprego, na *Ars Poetica* (343), da máxima de que o poeta deve ser *utile dulci*, ou seja, deve ser docemente (ao divertir) útil (ao persuadir e educar)”. Ele inicia assim uma tradição de poesia e autoconsciência poética que retoma, por exemplo, Calímaco e Píndaro, modelos da poesia encomiástica de base helenística para fins políticos, “uma marca da analogia fundamental entre o ‘profissionalismo’ da poesia grega lírica (Simônides, Píndaro e Baquilides), sempre revivida pela poesia encomiástica do período Helenístico” (ROSATI, 2002, p. 247).

⁴² *Music [...] more or less lost in transmission as far as the original Greek scores go [...] but is all important as an atmospheric and thematic element. The poet is lyrical because he ‘sings’*

⁴³ Podemos resumir, tal como Nogueira (2006, p. 17), que o catálogo lírico de Horácio *grosso modo* se apresentava como “materialmente alexandrino, hierarquicamente aristotélico e genericamente platônico. Isto significa que elementos alexandrinos, escolhidos e organizados segundo um gradiente aristotélico [a partir do nível de dignidade poética que determinará a elocução], aparecem genericamente unificados, à semelhança do que se dá no catálogo platônico [pelos elementos da *mousiké*]” (NOGUEIRA, 2006, p. 17).

os poemas de Estácio são considerados poesia de ocasião porque mantêm a necessidade de escrita correspondente a eventos específicos, como aniversário, casamento, despedidas e boas-vindas de viagens, entre outras (NAGLE, 2004, p. 03), mas se diferenciam porque a performance poética pública, fosse nos teatros, espetáculos ou nas *recitationes* não era mais imprescindível.

Além da aproximação com a poesia lírica em razão da circunstância abordada, a produção estaciana possui ainda algumas outras especificidades, dentre as quais se destaca a finalidade elogiosa, que se constrói a partir do pretexto de comemoração, frequente nas ocasiões geradoras dos poemas. Em relação a esse aspecto temático, a poética estaciana aproxima-se dos panegíricos, bem como no que se refere à metrificação, já que os poemas de Estácio, em sua maioria, são escritos em hexâmetros datílicos⁴⁴, metro da épica por excelência, mas também dos poemas laudatórios dos festivais gregos (NAGLE, 2004, p. 4). Independentemente disso, o uso do hexâmetro atesta a alta dignidade dessa produção poética no que diz respeito à *mimesis*, por isso podemos entendê-la, considerando a tradição retórico-poética de estilos na Antiguidade, como de elocução média. Sobre essa divisão dos estilos, Hansen (2006, p. 26) explica que foi Teofrasto, aluno de Aristóteles, quem primeiro dividiu em três tipos a elocução, sendo elas “simples, temperada, nobre”⁴⁵. Ainda a respeito dessa divisão tripartite dentro da arte retórica na Antiguidade, Müller (2006, p. 774) afirma que

A retórica clássica distingue três gêneros (tipos, níveis) de estilo: o estilo baixo ou simples (*genus humile*), o estilo médio (*genus medium*) e o estilo alto ou grande (*genus grande/grave/sublime*). Esta distinção foi feita pela primeira vez na *Rhetorica ad Herennium*. A escolha desses gêneros em uma oração ou em uma obra literária depende principalmente de: (1) a intenção do falante, a questão de saber se ele quer ensinar, deleitar ou mover (*docere/probare, delectare, movere*); e (2) a natureza do assunto tratado, que, como consequência do *decorum (aptum)*, exige um certo estilo. [...] O estilo médio é mais elevado e refinado na dicção do que o estilo simples. Evita elementos coloquiais. É rico em ornamento, isto é, o uso de tropos e figuras retóricas,

⁴⁴ “Os hexâmetros datílicos gregos e latinos eram baseados na distinção entre sílabas longas e breves presentes nas línguas antigas, ou seja, a distinção entre tônicas e átonas não era um critério que regia a construção dos pés métricos, pois esta era realizada apenas segundo o parâmetro da duração silábica. O verso é composto por seis pés, ou células métricas. Os cinco primeiros pés são formados por datílos (uma sílaba longa seguida por duas breves), mas com possível substituição por espondeus (duas sílabas longas). O sexto pé é catalético, ou seja, contém somente duas sílabas (a segunda pode ser breve ou longa). As substituições são possíveis porque a duração de uma sílaba longa equivaleria à de duas breves, por isso as trocas não alteram o tempo das células rítmicas numa performance. Cabe ressaltar que no quinto pé as substituições por espondeus ocorriam, mas eram raríssimas, por isso uma característica do ritmo desse verso era a cláusula hexamétrica. Na tradição poética em língua portuguesa, apesar de não termos diferenciação entre sílabas longas e breves, houve algumas tentativas de adaptação do hexâmetro datílico da épica clássica para nossa língua” (CÂNDIDO, 2014, p. 09-10). Para mais informações sobre o assunto, cf. Flores (2011), Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 295-311) e Santos (2014).

⁴⁵ Essas categorias correspondem aos comumente chamados níveis “[...] humilde, médio e sublime da classificação [retórica] [...] na chamada *rota Vergilii*, do século XIII, que prescreve três *genera elocutionis* exemplificados com as três obras principais do poeta: *humilis* ou humilde (*Bucólicas*), *mediocris* ou médio (*Geórgicas*), *gravis* ou alto (*Eneida*)” (HANSEN, 2013, p. 26).

e pode desenvolver uma maneira florida. Os recursos de apelo são raros. O efeito pretendido é prazer (*delectare*). Os gêneros que usam o estilo médio são, entre outros, a poesia pastoral (*Geórgica* de Virgílio), os sonetos de Petrarca, os *Euphues* de John Lyly, as comédias de Shakespeare. A retórica epidítica tem uma predileção pelo estilo médio.⁴⁶

A explicação de Müller, que caracteriza a produção média como mais ornada e refinada do que o estilo simples – pois evita um vocabulário coloquial, busca o deleite e tem predileção pela retórica epidítica – corrobora o nosso entendimento das *Siluae* de Estácio como pertencente a essa elocução, ao que acrescentamos, ainda, a finalidade ocasional instituída pela lírica antiga. Entendemos as *Siluae* estacianas como inseridas nesse supergênero também pela unidade métrica que seguem, uma vez que elas são, salvo algumas exceções, escritas em hexâmetro. Além disso, consideramos que a coesão da temática, sempre ocasional, que as *Siluae* mantêm, desde a gênese da lírica no mundo arcaico da Grécia, são também regulamentadas pelos preceitos da retórica de elogio que seriam, mais tarde, trabalhadas nos manuais gregos, dentre os quais sobressaem os tratados de Menandro Retor, *Sobre o epidítico*. A heterogeneidade temática das composições estacianas, bem como o seu pertencimento à teoria retórica do elogio fazem com que seja necessária uma delimitação do epidítico na Antiguidade para posterior localização de Estácio nesse campo do discurso.

1.1 O elogio como indicador de gênero nas *Silvae* latinas

As *Siluae* são um conjunto de trinta e dois poemas elogiosos compostos entre os anos de 89 e 95. Eles estão divididos em cinco livros, organizados pelo próprio autor, com exceção do último livro, que é póstumo. Os três primeiros livros parecem ter sido publicados após o ano de 93, ou seja, um ano após a publicação da *Tebaida*; o livro quatro, provavelmente, em 95; e o livro cinco, um ano depois da morte do poeta (SHACKLETON BAILEY, 2003, p. 5). Nos quatro livros organizados pelo próprio o autor, a seleção de vinte e sete poemas é acompanhada de

⁴⁶ *Classical rhetoric distinguishes three genres (kinds, levels) of style: the low, or plain style (genus humile), the middle style (genus medium), and the high or grand style (genus grande/grave/sublime). This distinction was first made in the Rhetorica ad Herennium. The choice of these genres in an oration or a literary work depends mainly on: (1) the speaker's intention, the question whether he or she wants to teach, delight, or move (docere/probare, delectare, movere); and (2) the nature of the subject dealt with, which, as a consequence of decorum (aptum), demands a certain style. [...]. The middle style is more elevated and refined in diction than the plain style. It avoids colloquial elements. It is rich in ornament, that is, the use of tropes and rhetorical figures, and it may develop a florid manner. Figures of appeal are rare. The intended effect is delight (delectare). Genres using the middle style are, among others, pastoral poetry (Virgil's Georgica), Petrarch's sonnets, John Lyly's Euphues, Shakespeare's comedies. Epideictic rhetoric has a predilection for the middle style.*

prefácios em prosa, em que Estácio dedica os textos a nobres patronos ou amigos e explica também as suas escolhas poéticas. O último livro, porém, é composto por apenas cinco poemas completos e um fragmentado (NAGLE, 2004, p. 04). As *Siluae* possuem sempre um destinatário, podendo ser tanto o imperador Domiciano, quanto qualquer outro membro-patrono das elites das sociedades de Roma e de Nápoles. Os poemas são relacionados com a vida pública e política, mas também expressam aspectos ligados ao cotidiano da vida privada (NAGLE, 2004, p. 14).

Se o caráter epidítico é consensual, uma das primeiras questões controversas levantadas no estudo das silvas é a definição do seu título. Wray (2007, p. 127) explica que, enquanto alguns críticos enxergam o título dos poemas estacianos como um problema interpretativo, outros o incorporam na discussão. O termo, que significa “floresta”,⁴⁷ pode se referir às temáticas variadas que a obra comporta,⁴⁸ o que corrobora a nossa hipótese de que ela pertence à tradição lírica, ou, assumindo uma complexidade metafórica, pode remeter à madeira não polida, crua, ou seja, à matéria-prima da obra literária (WRAY, 2007, p. 128-129).⁴⁹

A interpretação das *Siluae* como matéria-prima não polida vai ao encontro da acepção dada pelos manuais de retórica da Antiguidade. Cícero, na obra *De oratore* (3.103), utiliza o vocábulo *silva* para referir-se à matéria que o orador deve preparar, ornar e iluminar pelas palavras na elocução, já que, em alguns casos, esse mesmo orador pode ter um ar grave e severo. Dessa forma, ela faz parte, na composição retórica, da invenção (*inventio*) do discurso. Nas palavras de Cícero:

⁴⁷ Além da acepção de “floresta” e elementos relacionados aos bosques, o termo *silva* aparece no *Dicionário Etimológico Latino-Português* de Francisco Saraiva como “multidão”, “grande número”, “abundância” e, remetendo especificamente à produção de Estácio, aparecem as acepções “coleção”, “miscelânea” e “variedade”.

⁴⁸ Para Charles McNelis (2007, p. 279), “nada é como as *Siluae* na literatura romana restante em termos de diversidade e variação. Os trinta e dois poemas de Estácio contém, por exemplo, envios emocionados – tanto tristes como celebratórios – para a família e amigos; elogio de objetos físicos (estátuas, banhos, vilas e uma estrada) e pessoas, incluindo o imperador Domiciano; e discussões de animais (e até mesmo uma árvore). Essa ampla variedade de temas implica em tópicos como o jantar, a natureza, o poder imperial, a vida familiar, a sexualidade, o patronato, o casamento, a morte, a retórica, a educação e as artes, apenas para citar alguns. Os poemas, então, contém pontos de interesse para quase todos os interessados na Roma imperial e, consequentemente merece a atenção e o interesse de muitos críticos” / *There is nothing else like the Silvae in extant Roman literature in terms of diversity and range. Statius's thirty-two poems contain, for example, emotional addresses—both sad and celebratory—to family and friends; praise of physical objects (statues, baths, villas, and a road) and people, including the emperor Domitian; and discussions of animals (and even a tree). Such a wide variety of themes implicates topics such as dining, nature, imperial power, family life, sexuality, patronage, marriage, death, rhetoric, education, and the arts, just to name a few. The poems, then, contain points of interest for almost anyone interested in imperial Rome, and consequently deserve the attention and interest of many critics.*

⁴⁹ Wray (2007, p. 139-142) interpreta a acepção de *silva* como matéria-prima e como relativa ao engenho, ao talento natural, em oposição àquilo que necessita ser trabalhado pela arte. Para o crítico, Estácio escreve as *Siluae* para mostrar o seu dom natural, assim como também escreveu a *Tebaida* para mostrar sua arte.

Consideremos, portanto, o orador de tal forma ornado e encantador – e, contudo, não pode ser diferente –, que tenha um encanto austero e inabalável, não doce e opulento. De fato, os próprios preceitos do ornato que se dão são de tal natureza que qualquer orador, por mais vicioso que seja, é capaz de os desenvolver. É por isso que, como disse anteriormente, em primeiro lugar, é preciso preparar a **matéria**, a parte de que tratou Antônio. Ela deve ser formada pela própria natureza e espécie do discurso, iluminada pelas palavras, variada pelos pensamentos⁵⁰ (Trad. de Adriano Scatolin, grifo nosso).

A definição de *silva* passa de matéria-prima utilizada na composição de um discurso para assumir a noção de algo feito com rapidez, com poucos recursos estilísticos, pouca lima. Essa definição aparece na obra *Institutio oratoria* de Quintiliano (10.3.17):

Contrário a este é o vício daqueles que, em primeiro lugar, querem discorrer sobre o assunto com um estilete, o mais ágil possível, e, tomados do calor e do impulso, como que de improviso escrevem. Chama-se a isso um **cipoal**. Têm por hábito retomar, imediatamente, e organizar o que há pouco haviam profusamente derramado. Ainda que as palavras e os metros possam-se corrigir, no entanto, permanece nas ideias imponderadamente arrançadas a mesma superficialidade⁵¹ (Trad. de Antônio Martinez de Rezende, grifo nosso).

Para Quintiliano, os oradores, bem como os poetas, não deveriam escrever de modo rápido, alcançando diretamente o assunto ou improvisando, pois essa prática, tanto na retórica, quanto na poética, é considerada pelo tratadista como viciosa. Quintiliano (*Inst.* 10.3.18) explica que melhor seria que o escritor se dedicasse desde o início às suas composições, a fim de que elas, em seguida, fossem apenas aperfeiçoadas e não reescritas por completo. Ainda que o manual de Quintiliano tenha como objetivo teorizar acerca da educação do orador, como indica a tradução de Antônio Martinez Rezende para o português do título da obra, e seja voltada, é claro, para a prática oratória, entendemos, como Francis Cairns (2007, p. 70), que, durante o período da Antiguidade, as artes Retórica e Poética não eram completamente separadas, não havendo, portanto, limites fixos entre elas; por isso as características daquela poderiam também ser encontradas nesta arte.

A ideia de silvas como versos improvisados é encontrada também na composição homônima de Estácio, no prefácio do livro I, dedicado ao seu amigo Estela. Nele, o autor identifica sua obra como “livrinhos que para mim fluíram no calor do momento e com certo prazer na

⁵⁰ *Ita sit nobis igitur ornatus et suavis orator – nec tamen potest aliter esse – ut suavitatem habeat austeram et solidam, non dulcem atque decoctam. Nam ipsa ad ornandum praecepta, quae dantur, eius modi sunt, ut ea quivis vel vitiosissimus orator explicare possit; qua re, ut ante dixi, primum **silva** rerum [ac sententiarum] comparanda est, qua de parte dixit Antonius; haec formanda filo ipso et genere orationis, inluminanda verbis, varianda sententiis.*

⁵¹ *Diversum est huic eorum vitium qui primo decurrere per materiam stilo quam velocissimo volunt, et sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt: hanc **silvam** vocant. Repetunt deinde et componunt quae effuderant: sed verba emendantur et numeri, manet in rebus temere congestis quae fuit levitas.*

pressa”⁵² e que “de fato nenhum deles foi escrito em mais de dois dias, alguns foram despejados em apenas um único dia”⁵³ (1.*praef.*3-4; 13-14, trad. de Leni Ribeiro Leite). Essa concepção de silva como poema composto de maneira rápida e pouco trabalhado é uma inovação estaciana na categoria lírica, pois não se encontra presente na tradição do supergênero tal como destacamos no início deste capítulo.

Apesar da aproximação entre a definição de silva de Quintiliano e Estácio, em que se destacam a agilidade na escrita e a improvisação, não acreditamos que os poemas deste eram considerados pelo próprio poeta como descuidados ou pouco lapidados, já que, por estarem inseridos no contexto do patronato⁵⁴, seus versos eram presentes oferecidos pelo próprio autor aos seus *amici* em troca de favores (WRAY, 2007, p. 132). Entendemos esse pretexto de velocidade dos poemas como uma construção do autor em oposição à *Tebaida*, sua grande e laboriosa obra, que, segundo o próprio Estácio, demorou doze anos para ser escrita.⁵⁵ A divulgação das *Siluae*, obra menos elaborada do que a *Tebaida*, se deu devido à comparação que Estácio faz entre ele próprio e os outros principais autores épicos da Antiguidade: Homero e Vergílio. Ainda no prefácio (1.*praef.*4-5), Estácio menciona as obras consideradas menos laboriosas de ambos os autores a fim de justificar a publicação de suas *Siluae*, que também seriam mais simples em relação à *Tebaida*, como observamos nos versos 4-5, em tradução de Érika Werner (2010): “Mas nós lemos o *Culex* e conhecemos ainda a *Batrachomachia*, e não há um poeta ilustre que não tenha escrito algo como prelúdio para suas obras em um estilo mais simples”⁵⁶.

Brunetta (2013, p. 6-7) argumenta que, devido a um novo fôlego dado aos estudos sobre as *Siluae* a partir das últimas décadas, o conteúdo desses poemas começou a ser entendido de duas

⁵² [...] *libellos, qui mihi subito calore et quaedam festinandi voluptate fluxerunt* (Trad. inédita de Leni Ribeiro Leite).

⁵³ [...] *nullum enim ex illis biduo longius tractum, quaedam et in singulis diebus effusa*.

⁵⁴ Estácio estava diretamente relacionado ao *princeps*, pois era um cliente da casa imperial, como já havíamos mencionado. Essa era uma relação complexa dentro da sociedade, uma vez que os poetas estavam, pela própria natureza da sua *ars*, submetidos ao patronato. Temos consciência do relacionamento de dependência econômica, política e social dos vates e seus patronos ou protetores políticos: o patronato, por excelência, era uma relação que envolvia reciprocidade assimétrica, fosse de bens ou serviços, uma vez que os patronos detinham controle de forças econômicas e políticas que podiam favorecer o cliente com apoio e proteção ou não (LEITE, 2003, p. 20-21; ROSATI, 2002, p. 244). Para uma discussão aprofundada sobre o sistema de patronato e as relações entre os patronos e clientes na Roma antiga, cf. Leite (2003); Nauta (2002) e Saller (1982).

⁵⁵ Na *Tebaida* (12.810-815), lemos: “Vais durar por muito tempo? E supérstite ao teu senhor, serás lida, ó Tebaida, muito velada por mim durante doze anos? A presente fama, por certo, já te estendeu benévola via e começa a mostrar-te, nova, aos pósteros. Já magnânimo César digna-se a conhecer-te, já ítala juventude te estuda com zelo e memoriza” / *durabisne procul dominoque legere superstes, / o mihi bis senos multum uigilata per annos / Thebai? iam certe praesens tibi Fama benignum / strauit iter coepitque nouam monstrare futuris. / iam te magnanimus dignatur noscere Caesar, / Itala iam studio discit memoratque iuuentus*. (Trad. de Alexandre Pinheiro Hasegawa).

⁵⁶ *sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est inlustrum poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit*.

maneiras: como um elogio hiperbólico, passivo e bajulatório, ou como uma sátira subversiva desenvolvida pelo autor para mostrar oposição a um governo tirano, dirigido por Domiciano. A autora, no entanto, discorda de ambas as acepções, pois reconhece níveis diferentes de recepção dos poemas, bem como o lugar privilegiado de Estácio dentro do que ela chama de círculo de cumplicidade. Essa discordância a aproxima da interpretação desenvolvida também por Newlands (2012).

Não nos interessa, neste trabalho, detectar a causa do elogio feito nas *Siluae* e nem argumentar a respeito de questões políticas do governo de Domiciano. No entanto, apesar de nos dedicarmos ao estudo do poema na sua diacronia a fim de identificar elementos de permanência, não podemos afastar a produção de Estácio do seu contexto, bem como ignorar a importância dessas composições na análise do sistema vigente, do qual o poeta participa e que retrata de algum modo em seus poemas. Identificando o lugar de fala de Estácio, as *Siluae* podem ser entendidas não apenas como uma reprodução da ideologia imperial, mas também como excelentes exemplos de análise da complexa relação entre o poeta e os detentores do poder, representados pela figura dos diferentes patronos. Para Rosati (2002, p. 249), Estácio “[...] faz uso de sua dependência do poder e de sua condição de fraqueza como instrumentos de sua promoção profissional, espertamente explorando o ato de homenagem em proveito próprio”⁵⁷. Essa relação é vista como uma competição implícita, pois, apesar de existir o reconhecimento da autoridade do patrono, a do poeta também é reivindicada, já que ele possui uma importante voz através de seus escritos (NEWLANDS, 2002, p. 26-27). Assim, o poeta assume um lugar social privilegiado dentro da lógica do poder: “ele se torna o ‘foco’ que reúne e redefine os vários pontos de vista [da ideologia flaviana]”⁵⁸ (ROSATI, 2006, p. 49).

O entendimento das *Siluae* como elogio ou sátira insere essas composições no gênero retórico epidítico, uma das três partes em que se divide a retórica antiga, como sistematizou inicialmente Aristóteles (*Rh.* 1358b).⁵⁹ De acordo com esse filósofo, considera-se que o orador pode escrever a partir dos gêneros judicial, deliberativo ou epidítico, cujos fins seriam, respectivamente, a acusação ou defesa, o aconselhamento ou a dissuasão e o elogio ou o vitupério. Além de apresentar o louvor e o vitupério como definições do terceiro gênero, Aristóteles (*Rh.* 1358b)

⁵⁷ [...] makes use of his dependence on power, and his condition of weakness, as instruments for his professional promotion, cleverly exploiting the act of homage to his own advantage.

⁵⁸ [...] he becomes the “focus” that reunites and redefines the various points of view.

⁵⁹ Giesen (2016, p. 70) e Murphy (2003, p. 130) explicam que o tratado de retórica de Aristóteles foi importante pela sua permanência, mas ele não foi o único grego que discutiu e sistematizou questões acerca desta arte. No entanto, o conhecimento acerca desses tratadistas, que se localizam entre Aristóteles e Cícero, por exemplo, existe apenas pelo fato de o mesmo Cícero e Quintiliano terem comentado a respeito deles em suas obras.

também caracteriza essas composições como produzidas acerca do tempo presente, ainda que mencionem algo do passado e conjecturem sobre o futuro; e explica que elas devem tratar do belo ou do vergonhoso, dependendo da finalidade do orador. Se o objetivo do discurso for elogiar, este deve ser feito a partir da amplificação das virtudes⁶⁰; se for censurar, devem ser amplificados os vícios (Arist. *Rh.* 1366a-1366b). Aristóteles, na *Retórica* (1367b), também diferencia o elogio do encômio, afirmando que aquele é “um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude”, enquanto este “refere-se às obras”.

Apesar da detalhada sistematização aristotélica sobre o terceiro gênero retórico e as características discursivas que o compõem, o filósofo parece dar mais atenção à retórica deliberativa, devido à extensão deste tópico em relação aos outros, ainda que, segundo ele, seja preciso observar que “o elogio e os conselhos pertencem a uma espécie comum; pois o que se pode sugerir no conselho torna-se encômio quando se muda de forma de expressão” (Arist. *Rh.* 1368a). Logo, embora Aristóteles tenha aproximado ambos os gêneros, foi Quintiliano (*Inst.* 3.7.28) quem nivelou o deliberativo e o epidítico, ao afirmar que ambos eram igualmente pertencentes ao gênero extrajudicial, cujas finalidades não seriam apenas próximas, mas estariam entrelaçadas; ou seja, o orador aconselharia o que seria elogiável. A aproximação entre ambos os gêneros na tradição retórica se torna ainda mais explícita, como afirma Giesen (2016, p. 69), no decorrer do tempo, já que o louvor ou censura das ações de certos personagens – reais ou ficcionais – teriam função educativa e ilustrativa acerca daquilo que deveria ou não ser seguido, tornando-se, deste modo, um aconselhamento, ainda que velado.

Em comparação com a *Retórica* de Aristóteles, Giesen (2016, p. 73) nota um aspecto singular no tratado latino *Retórica a Herênio*⁶¹ (3.10-15) no que concerne à retórica demonstrativa: uma equivalência entre a exemplificação do vitupério e do elogio. O louvor e a censura são feitos a partir das coisas externas, como a fortuna, ascendência, educação, poder; das coisas do corpo, referindo-se às características físicas daquele que é elogiado ou vituperado; e das coisas do ânimo, que são as virtudes, sendo as principais a prudência, justiça, coragem e modéstia (*Rhet. Her.* 3.10). Outro ponto relevante acerca do gênero epidítico de que trata o autor anônimo da *Retórica a Herênio* é a utilização deste em outros gêneros, formando um *mise en abîme* retórico,

⁶⁰ Aristóteles (*Rh.* 1366a-1366b) define a virtude como “[...] o poder de produzir e conservar os bens, a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte em todos os casos. [...] As maiores virtudes são necessariamente as que são mais úteis aos outros, posto que a virtude é a faculdade de fazer o bem”.

⁶¹ A *Retórica a Herênio*, escrita por volta de 86 a 82 a.C., é a primeira obra em latim acerca da arte retórica. Por muito tempo, ela foi atribuída a Cícero, mas essa autoria começou a ser questionada a partir do século XV e, atualmente, é considerado de autor anônimo (FARIA; SEABRA, 2015, p. 11-12).

como explícito em 3.15, aqui citada em tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra:

[...] Se, isoladamente, o gênero demonstrativo é tratado com menos frequência, é comum que nas causas judiciais e deliberativas grandes seções se ocupem do elogio e do vitupério. Por isso consideremos que também esse gênero de causa deve demandar alguma dedicação⁶² (*Rhet. Her.* 3.15).

A inserção do demonstrativo em outros gêneros da retórica aproxima a visão do autor anônimo da de Cícero. Na obra *De oratore* (2.348-349), após uma explicação acerca das virtudes louváveis nos homens⁶³, Cícero ressalta a importância do epidítico no fórum:

Achei bem falar um pouco mais desse gênero do que prometera, não tanto devido a seu uso no fórum, que foi tratado por mim ao longo desta conversa, quanto para que percebêsseis que, se os elogios estivessem entre as obrigações de um orador, algo que ninguém nega, seria necessário que o orador tivesse conhecimento de todas as virtudes sem o qual não se poderia fazer um elogio⁶⁴ (Trad. de Adriano Scatolin).

Apesar do comentário de Cícero acerca do epidítico neste trecho, o mesmo autor, ao sugerir que ensinaria como compor discursos nos três gêneros, afirma que não oferecerá métodos para o terceiro gênero, o epidítico, pois quando se aprendem os mais complexos – o judicial e o deliberativo –, o mais fácil é feito sem dificuldade (Cic. *De Or.* 2.69). Assim como Cícero, Quintiliano (*Inst.* 3.1.1-22) explica que foi por causa do discurso forense que a sua obra foi encomendada e alerta também que é o tipo mais cansativo, devido às muitas normas e regras:

Não ignoro que aqueles que me pediram para escrever este trabalho estavam especialmente interessados na parte que estou agora entrando, de modo que, por examinar a variedade de opiniões, que foram as mais diversas, ela forma a seção mais difícil; por isso receio que seja a menos atrativa aos meus leitores, já que é necessária uma exposição seca das regras⁶⁵ (Tradução nossa).

O maior foco nas causas deliberativas e, especialmente, judiciais, em que Cícero e Quintiliano parecem concordar, pode ser explicado, como afirma Giesen (2016, p. 77), pela “atividade política e forense em Roma [...] [e, por isso, esses discursos] eram mais importantes na educação do orador”. Pernot (2005, p. 181) e Giesen (2016, p. 81) são uníssonos ao afirmar que o destaque

⁶²[...] *et si separatim haec causa minus saepe tractatur, at in iudicialibus et in deliberativis causis saepe magnae partes versantur laudis aut vetuperationis. Quare in hoc quoque causae genere non nihil industriae consumendum putemus.*

⁶³ As virtudes mostradas na obra de Cícero (*De or.* 2.343-344) como dignas de louvores são a clemência, justiça, benignidade, lealdade e a bravura, pois elas beneficiam não apenas quem as possui, mas ao gênero humano. No original em latim: “*nam clementia, iustitia, benignitas, fides, fortitudo in periculis communibus iucunda est auditu in laudationibus*”.

⁶⁴ *De quo genere libitum mihi est paulo plura quam ostenderam dicere, non tam propter usum forensem, qui est a me omni hoc sermone tractatus, quam ut hoc videretis, si laudationes essent in oratoris officio, quod nemo negat, oratori virtutum omnium cognitionem, sine qua laudatio effici non possit, esse necessariam.*

⁶⁵ *Nec sum ignarus hoc a me praecipue quod hic liber inchoat opus studiosos eius desiderasse, ut inquisitione opinionum, quae diversissimae fuerunt, longe difficillimum, ita nescio an minimae legentibus futurum voluptati, quippe quod prope nudam praeceptorum traditionem desideret.*

do epidítico em detrimento aos outros gêneros se deu também por questões políticas, ou seja, na mudança do regime republicano para o imperial, no qual o poder é concentrado na figura do imperador e não mais disperso em várias instâncias institucionais controladas por grupos de homens. Os breves comentários sobre o gênero epidítico feitos nos tratados mencionados geram uma lacuna na sistematização dos discursos laudatórios que só será sanada com Menandro Retor, autor que pode ser localizado aproximadamente no século III (GIESEN, 2016, p. 84).

Apesar de a sistematização e a explicação dos gêneros retóricos serem feitas por teóricos desde Aristóteles⁶⁶, é apenas com Menandro Retor⁶⁷ que o demonstrativo é discutido e sistematizado em um manual dedicado exclusivamente a ele, intitulado *Sobre o epidítico*. Essa extensa obra é dividida em dois tratados incompletos (RUSSELL; WILSON, 1981, p. xxxvii). O *Tratado I* (1, 331.5-15) é iniciado a partir de uma breve explicação da arte retórica, que é dividida em três gêneros, os quais já foram comentados neste trabalho. O foco, no entanto, é colocado em destaque desde o início da obra: o gênero epidítico. Nas palavras dos tradutores:

Não espere, portanto, ouvir sobre a retórica como um todo desde o início, mesmo que eu tenha proposto acima a dar uma explicação sobre todas as divisões de forma mais concisa. Consideremos a técnica [do epidítico] e como ele pode ser utilizado com êxito⁶⁸ (*Men. Rhet.* 1.1, 331.5-15).

A vertente elogiosa do epidítico possui algumas subdivisões, as quais a obra do retor grego se propõe discutir, diferentemente da chave invectiva (1.1, 331.20-21), que não possui divisões e que não é longamente trabalhada nos tratados. A primeira divisão dos elogios é a dos discursos direcionados a deuses, que são chamados de hinos, apresentados no primeiro livro do *Tratado I*. Para essa apresentação, Menandro recorre, portanto, à tradição lírica e retoma, por exemplo, os ditirambos e peãs (1.1, 331.21-24). Nesse contexto, os hinos são divididos em oito tipos e explicados pelo retor no decorrer do livro 1.1 (333.27-29).

Nos livros seguintes do primeiro tratado, o foco do elogio está nos lugares e em como louvá-los. Os espaços louváveis são as cidades, os portos e as baías, por exemplo. De acordo com o retor, para construir tal encômio deve-se observar a natureza e a posição do local, ou seja, se

⁶⁶ Devemos destacar as diferenças entre os tratados aqui utilizados. Segundo Giesen (2016, p. 71), o trabalho de Aristóteles busca mais teorizar e categorizar a retórica do que ensinar como os oradores deveriam compor seus discursos. A parte prática e educativa é vinculada aos escritores latinos, como Cícero e Quintiliano, que parecem ter “uma maior preocupação em ensinar a arte do dizer” (GIESEN, 2016, p. 71).

⁶⁷ Há questionamentos acerca da autoria de ambos os tratados serem de Menandro. Sobre isso, cf. Russell e Wilson (1981).

⁶⁸ *Do not therefore expect to hear about rhetoric as a whole from the beginning, even if I proposed above to give you an explanation about every department in the briefest form (?). Let us therefore consider the technique <of epideictic>, and how it may be successfully conducted.*

está inserido numa região montanhosa, rica, seca, fértil ou se está próximo do mar (*Men. Rhet.* 1.3, 344). Além disso, o terceiro livro do *Tratado I* (1.3, 359-360) discorre sobre como elogiar a cidade por meio de suas conquistas, que não necessariamente são apenas militares, mas também científicas, políticas, artísticas, astrológicas, filosóficas. Algumas *Siluae* estacianas, como a que analisaremos no terceiro capítulo (*Silu.*, 3.2), seguem justamente as regras do retor grego acerca do elogio dos locais.

Apesar de o louvor às cidades e às conquistas delas estarem diretamente relacionados aos homens que obtiveram destaque nelas, não há no *Tratado I* de Menandro uma área reservada apenas a louvores aos seres humanos. Tal ausência causa certo estranhamento, já que, como afirma Pernot (2005, p. 176), o elogio às pessoas era mais frequente na Antiguidade do que aos locais. Entre as hipóteses para a ausência dessa tipologia elogiosa está o caráter fragmentário da obra do retor grego além de sua intensa divisão das ocasiões elogiosas no segundo tratado, nas quais os homens são, na maioria das vezes, os protagonistas dos louvores. Os elogios nas diferentes ocasiões se aproximam de situações mais pragmáticas e concretas (GIESEN, 2016, p. 82-83; PERNOT, 2005, p. 178). As produções elogiosas apresentadas no *Tratado II* são divididas em dezoito livros e dezessete circunstâncias que podem originar o louvor, já que os livros I e II dizem respeito ao mesmo tema: o elogio imperial (*basilikós lógos*). Devido à intensa e extensa explanação acerca do mesmo tema, identificamos o destaque dado a essa categoria – destaque este ignorado por Quintiliano (GIESEN, 2016, p. 84).

O que mais nos interessa nos tratados do retor grego é a indicação das ocasiões próprias para o elogio, pois observamos que alguns desses temas haviam sido desenvolvidos por Estácio nas *Siluae*, três séculos antes do tratado de Menandro (WERNER, 2010, p. 184-185). Isso evidencia, por um lado, um diálogo entre a poética estaciana e a retórica epidítica; por outro, indica o desenvolvimento de uma prática laudatória bem determinada muito antes do surgimento de uma organização teórica dogmatizada acerca desta prática. Na próxima seção deste capítulo, por exemplo, a fim de exemplificarmos algumas dessas interseções no que diz respeito à poética de Estácio – em especial, nas *Siluae* –, destacamos os elogios às chegadas (2.3), às partidas (2.5), aos casamentos (2.6), aos aniversariantes (2.8) e às consolações (2.9), além dos discursos elogiosos funerários (2.11), sem ignorarmos, no entanto, o elogio ao imperador (2.1 e 2.2). A oratória imperial, como explica Menandro (2.2, 368.3-7), é formada a partir da amplificação do que é bom e diz respeito ao imperador, por isso não pode, de maneira alguma, utilizar tópicos ou temas ambivalentes – ou que deem abertura a interpretações diferentes. Ela se aproxima, portanto, de temáticas que são universalmente boas:

A oratória imperial é um encômio ao imperador. Ela abarca a amplificação apenas das coisas boas relativas ao imperador de modo consentido, não sendo permitidas questões ambíguas ou em disputa, por causa do esplendor extremo da pessoa elogiada. Portanto, você deve utilizar temáticas que sejam universalmente relacionadas às coisas boas e conhecidas por serem boas⁶⁹ (*Men. Rhet.* 2.2, 368.3-7).

A advertência para a escolha de tópicos não ambíguos para o louvor imperial representa o cuidado que o poeta ou orador deve ter ao tratar daquele que detém o poder absoluto. No entanto, não apenas o louvor ao imperador deve ser cauteloso, mas também o louvor aos patronos. Uma estratégia desenvolvida por Estácio para compor encômios àqueles que o cercam foi utilizar a ocasião como pretexto laudatório. No caso de Domiciano, Estácio escreve vários poemas que possuem a figura do imperador como centro do elogio, porém eles têm como tema direto outros assuntos, como a inauguração de um monumento (*Silu.* 1.1), a celebração da Saturnália (*Silu.* 1.6), o consulado de Domiciano (*Silu.* 4.1), um convite do imperador (*Silu.* 4.2), entre outros casos.

No livro III, Estácio propõe uma silva que exemplifica ainda outra ocasião mencionada por Menandro como ideal para compor elogios, a despedida. O *propemptikón* é feito a partir de elogios durante a partida de alguém para alguma jornada. Esse tipo de despedida pode ser produzido de três maneiras: a) um superior despedindo de alguém inferior; b) a despedida entre iguais, quando no caso, são dois amigos; e c) a despedida de um inferior a algum superior, como de um governante, por exemplo. No primeiro caso, o tom do discurso é de aconselhamento; no segundo, mais entusiasmado; e, no terceiro, o argumento gira em torno de um encômio mais puro (*Men. Rhet.* 2.5, 395.2-26). No caso do poema de Estácio, apesar da aparente igualdade entre o poeta e o amigo que parte, identificamos a superioridade de um, este, para com o outro, aquele; bem como o elogio e o pesar no abandono do destinatário, ainda que ficcional.

O epitalâmio (*epithalámion*), ou seja, discurso de casamento, também é sistematizado por Menandro e se faz presente na obra de Estácio (*Silu.* 1.2). Há divergências, como atesta Menandro (2.6, 399.15-25), se essas composições de casamento são formais ou não-formais, ou seja, oratórias ou não-oratórias. A identificação desse tipo elogioso como formal pressupõe que o proêmio faça uso dos ornamentos oratórios, que amplificam as características dos noivos (*Men. Rhet.* 2.6, 399); considerando-se essas composições como não-oratórias, elas podem ter um proêmio informal, descontraído, com menos artifícios retóricos, até possivelmente iniciadas

⁶⁹ *The imperial oration is an encomium of the emperor. It will thus embrace a generally agreed amplification of the good things attaching to the emperor, but allows no ambivalent or disputed features, because of the extreme splendour of the person concerned. You should therefore elaborate it on the assumption that it relates to things universally acknowledged to be good.*

a partir de uma narrativa. Poderíamos então, seguindo Werner (2010, p. 184-188), entender o epitalâmio de Estácio dentro da primeira tradição, a formal, a partir da concordância daquelas prescritivas que Menandro estabeleceu posteriormente, especialmente a *amplificatio* dos atributos dos noivos e o emprego maciço de adorno retórico.

A ocasião de louvor para os aniversários (*genethliakón*) também é exemplificada por Estácio na Silva 2.7. Menandro (2.2.8, 412) divide o elogio ao aniversariante nas seguintes etapas: inicia-se com o proêmio, sem especificar como ele deve ser construído; depois, deve ser louvado o dia no qual o destinatário faz aniversário, especificando a data, se está localizada em um mês sagrado ou em algum dia festivo. Se não houver nenhuma comemoração especial no mês concernente, o escritor deve dar destaque à estação do ano a que o dia pertence. As questões familiares também são louváveis, bem como a criação, as conquistas e ações do aniversariante. Se o destinatário for jovem e não tiver conquistado nada ainda, o discurso deve focar o futuro, seguindo com um tom quase profético (2.2.8, 412). A parte referente ao aniversário, no entanto, é feita de forma exígua por Menandro.

Por fim, os discursos de consolação possuem certa relevância na obra de Estácio, que lamenta a morte de Mélior na Silva 2.1, consola Flávio Urso pela morte de seu escravo (*Silu.* 2.6), consola Cláudio Etrusco (*Silu.* 3.3). Para Menandro, há três tipos de discurso que, de alguma maneira, estão em concordância, pois estão relacionados a acontecimentos tristes, os quais amplificam a lamentação na composição: o discurso de consolo (2.9), o discurso funerário (2.11) e a monodia (2.16). Os três tipos de encômio estão voltados para um acontecimento de morte, sendo a consolação parte constituinte dos outros discursos, ou seja, a monodia e o funerário. A diferença principal entre ambos os discursos de morte é que o funerário é feito anualmente diante do túmulo daquele que faleceu – e, por isso, se a morte for recente ela é mais carregada de lamento e consolo –, enquanto a monodia é feita carregada de lamentações e mais propícia aos jovens, independente do lugar que é declamada⁷⁰ (Men. Rhet. 2.2.11, 418.6-10; 2.2.16, 436.20-25). Dos poemas de Estácio inseridos na circunstância de lamentação, pelo menos quatro podem ser monodias, pois são direcionados aos jovens: o poema 2.1, o 2.6, já

⁷⁰ As palavras de Menandro (2.2.16, 436.20-25) são claras a respeito da adequação da monodia. O retor grego adverte: “É óbvio que as monodias são comumente endereçadas aos jovens, não aos velhos. Não seria fútil e supérfluo lamentar o velho numa monodia que é direcionada ao jovem?” / *It is obvious that monodies are commonly delivered over young people, not over the old. Would it not be futile and superfluous to lament for the old in a monody as for the young?*.

mencionados, o 3.4, que é um adeus ao eunuco do imperador Domiciano, também carregado de lamentação e o 5.5, que é também um epicédio pela morte do filho adotivo de Estácio.

Como demonstrado, as *Siluae* de Estácio são poemas ocasionais carregado de elogios, sendo a circunstância por nós entendida como um pretexto para uso de elementos do gênero retórico epidítico. Dentre os manuais importantes que chegaram até nós sobre a arte retórica na Antiguidade, destacamos a visão dos tratadistas acerca do gênero epidítico, principalmente no que diz respeito ao louvor, em especial a obra de Menandro Retor, devido à preceituação para uso do elogio nas ocasiões que surgem na obra estaciana. Em outras palavras, acreditamos que a sistematização do retor grego é parte de uma tradição circunstancial e elogiosa de que Estácio certamente participa. Veremos, na próxima seção, como o autor latino faz uso dos preceitos retóricos epidíticos sistematizados por Menandro.

1.2. A circunstância e a ocasião como pretexto para o louvor na poética estaciana

Para exemplificar a prática epidítica sistematizada por Menandro em Estácio, destacamos alguns poemas. O primeiro deles é o que abre a seleção de Estácio, a *Silua* 1.1, dedicada ao imperador. Intitulado pela posteridade como “A colossal estátua equestre do Imperador Domiciano”, o poema parece ter sido entregue a Domiciano um dia após a inauguração do monumento, segundo afirma o próprio autor no prefácio do mesmo livro (1.*praef.*14-15): “Estes cem versos, os quais fiz para o magnífico cavalo, havia dedicado ao benevolentíssimo imperador um dia após a obra ter sido entregue”⁷¹. Logo nos primeiros versos do poema, a grandiosidade da estátua é exaltada (*Silu.* 1.1.1-4):

O que é esta massa enorme dominando o fórum Romano,
com um colosso em suas costas a dobrando em tamanho? Veio do céu
para nós esta obra? Ou, forjada nos vulcões da Sicília,
esta estátua deixou cansados mesmo os ciclopes Estéroe e Bronto?⁷².

Tendo sido a estátua, de acordo com o poema, forjada pelos ciclopes Estéroe e Bronto, que trabalhavam com Hefesto, e que, segundo Grimal (2005, p. 86), são os ciclopes urânicos, ou

⁷¹ *Centum hos versus, quos in eum maximum feci, indulgentissimo imperatori postero die quam dedicaverat opus, tradere est iussum.*

⁷² *Quae superinposito moles geminata colosso
stat Latium complexa forum? caelone peractum
fluxit opus? Siculis an conformata caminis
effigies lassum Steropem Brontemque reliquit?*

seja, filhos de Urano e Gaia, a grandiosidade do objeto é reiterada. A esses ciclopes é tradicionalmente atribuída também a construção dos monumentos na Grécia e na Sicília, devido ao peso e extensão dos objetos, que desafiariam as forças humanas, fato que novamente enfatiza a magnificência da estátua de Domiciano. Aparece, ainda, como parte constituinte da amplificação encomiástica do poema, uma comparação do monumento louvado por Estácio com o cavalo de Troia. O mito troiano, no entanto, é utilizado no poema para demonstrar a superioridade do monumento elogiado em relação ao objeto que destruiu a cidade: “Deixa, agora, que a tradição se impressione / pelo cavalo dos dânaos, muito conhecido em tempos passados. / [...] Este, no entanto, não caberia nos muros de Troia” (*Silu.* 1.1.8-9; 11)⁷³. A comparação entre os dois objetos é parte fundamental na argumentação para construir a imagem que o autor tenta mostrar: o esplendor e a magnificência da estátua de Domiciano. Como afirmam Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 274): “a argumentação não poderia ir muito longe sem recorrer a comparações, nas quais se cotejam vários objetos para avaliá-los um em relação ao outro”.

Como destaca Miotti (2010, p. 112), tendo em vista a definição aristotélica⁷⁴, a comparação nos discursos epidícticos pode criar “um argumento de inferioridade ou superioridade, a depender da pessoa com a qual somos comparados”. No caso do poema aqui citado, a comparação da estátua equestre de Domiciano com o cavalo de Troia funciona a fim de explicitar a superioridade do primeiro objeto em relação ao segundo. Contudo, não acreditamos que esse elogio à estátua seja uma pura descrição do monumento, mas que a circunstância (inauguração do objeto) e o louvor a ela sejam, na verdade, um longo elogio ao imperador (*basilikós lógos*), composto a partir de uma temática inequívoca, como sugeriu Menandro (2.1, 368.3-7).

Ainda no mesmo livro, o poema seguinte, um epitalâmio⁷⁵, também se relaciona com a sistematização de Menandro, pois comemora uma data festiva: referimo-nos a *Silu.* 1.2, conhecida como *Epitalâmio para Estela e Violentila*. Essa composição é dedicada ao casamento de um amigo e patrono, Estela, para quem Estácio oferece todo o primeiro livro das *Siluae*, como observamos no prefácio. Aproximando-se da indicação formal e retórica de Menandro, o proêmio do poema estaciano é composto a partir de referências mitológicas relativas à Vênus,

⁷³ *nunc age Fama prior notum per saecula nomen
Dardanii miretur equi [...]*

hunc neque discissis cepissent Pergama muris

⁷⁴ Aristóteles (Rh. 1368a) trata especificamente da comparação entre pessoas, afirmando que “[...] se não é possível comparar alguém com pessoas de renome, é pelo menos necessário compará-lo com as outras pessoas, visto que a superioridade parece revelar a virtude”.

⁷⁵ Para uma melhor discussão acerca do gênero epitalâmio dentro da diacronia lírica, cf. Werner (2010).

que conduzia a noiva, mas com o cuidado de não ter mais destaque do que ela, indicando, dessa forma, a formosura da nubente:

A própria genetriz de Éneas conduziu pela mão a noiva,
de olhos baixos e enrubescida pela doce castidade,
ela própria prepara os leitos e os rituais, e, em meio à multidão romana,
dissimula as madeixas divinas e as faces e o olhar
suaviza, e se alegra em seguir menos bela que a nova esposa⁷⁶ (Stat. *Silu.* 1.2.11-15.
Trad. de Érika Werner).

Já nos versos 24-30, o poeta entra especificamente na narração da chegada do esperado dia e faz seus votos de felicitações ao casal de amigos:

Chegou, portanto, o dia designado pelo alvo fio,
das Parcas, em que seria proclamado o anunciado himeneu
de Estela e Violentila. Que desapareçam as precauções e os medos,
Cessem as enganadoras invenções do sinuoso canto,
cala-te, fama: submeteu-se às leis e mordeu os freios
aquele solto amor; o falatório do povo se consumiu
e os cidadãos viram os beijos há muito tempo comentados⁷⁷ (Stat. *Silu.* 1.2.24-30.
Trad. de Érika Werner).

A caracterização do dia do casamento de Estela e Violentila como sendo tecido pelas Parcas, bem como os votos da voz poética para que os medos, as preocupações e a fama se calem, prenunciam o que aparece somente nos versos 138-139: a noiva é viúva, mas, apesar da resistência da noiva em unir-se a um novo matrimônio, o evento já havia sido designado pelo destino, personificado pelas Parcas (WERNER, 2010, p. 173). As vozes das divindades no decorrer do poema funcionam como agente reforçador do louvor aos nubentes, em especial ao noivo, já que seria este quem teria encomendado o poema (WERNER, 2010, p. 172).

O encômio a homens de mesmo *status* a partir do pretexto de uma ocasião também é feito por Estácio de modo inovador. Exemplo disso são os discursos de aniversário, também sistematizados por Menandro como parte do que abrange o gênero retórico epidítico. Utilizando esse tipo de circunstância, Estácio louva o poeta Lucano, que, embora já houvesse falecido, não

⁷⁶ *ipsa manu nuptam genetrix Aeneia duxit
lumine demissam et dulci probitate rubentem,
ipsa toros et sacra parat coetuque Latino
dissimulata deam crinem vultusque genasque
temperat atque nova gestit minor ire marita.*

⁷⁷ *Ergo dies aderat Parcarum conditus albo
vellere, quo Stellae Violentillaeque professus
clamaretur hymen. cedant curaeque metusque,
cessent mendaces obliqui carminis astus,
fama tace: subiit leges et frena momordit
ille solutus amor, consumpta est fabula vulgi
et narrata diu viderunt oscula cives.*

recebeu um encômio funerário, mas sim um *genethliakón*. Trata-se da *Silua* 2.7⁷⁸, feita em comemoração ao nascimento de Lucano e encomendada pela viúva do aniversariante. A indicação da temática e do destinatário foi acrescentada ao título pelos comentadores posteriores da obra de Estácio: *Pelo aniversário de Lucano para Pola*. No primeiro verso, há a explicitação do tema (“celebre o dia especial de Lucano”⁷⁹), que é seguida por um breve elogio a Lucano no que diz respeito a seu engenho artístico:

Cantamos sobre Lucano, calai-vos!
Este dia é vosso, favorecei-o, Musas!
enquanto ele que vos honrou nas duas artes,
a da palavra solta e a da presa em metros,
é cultuado: sacerdote do coro Romano⁸⁰ (Stat. *Silu.* 2.7.19-23).

Segundo a indicação de Menandro Retor (2.8, 412-5-10), o proêmio das composições de aniversário deve enaltecer o dia do nascimento do elogiado, caso seja perto de alguma data importante. No excerto citado, não há essa indicação direta, mas, ao contrário, o eu-poético parece identificar tal dia como especial justamente por causa do nascimento do poeta louvado, já que este é honrado e favorecido pelas Musas e, devido a sua habilidade na arte das palavras, seja ela na oratória ou na poética, isto é, nas duas artes, se tornou o “sacerdote do coro Romano”. O elogio que Estácio faz de Lucano passa por vários lugares comuns do epidítico, como a narrativa do nascimento do destinatário e, nesse caso, o fato de ele ter sido favorecido pelas musas. Como destaca o poema (v. 36-38), ao nascer, Lucano teria sido recebido por Calíope, a musa da epopeia: “Assim que nascido, deitado naquele solo, / Calíope tomou-o em seu colo suave / ainda chorando em seu primeiro doce murmúrio”⁸¹. A presença de Calíope no nascimento de Lucano reforça a imagem do poeta como habilidoso, principalmente no que diz

⁷⁸ Nagle (2004, p. 4) explica, tendo como base o prefácio do segundo livro de Estácio (*Silu.* 2.praef.24-26), que “um poema em honra ao poeta épico Lucano (*Silu.* 2.7) deveria exigir hexâmetros na composição, mas Estácio justifica a sua escolha por hendecassílabos como um modo de evitar comparações com os versos épicos do próprio Lucano” / *A poem in honor of the epic poet Lucan (2.7) would seem to demand hexameters, but Statius explains his choice of hendecassyllables as a way to avoid comparison with Lucan's own epic lines.*

⁷⁹ *Lucani proprium diem frequentet.*

⁸⁰ *Lucanum canimus, favete linguis;
vestra est ista dies, favete, Musae,
dum qui vos geminas tulit per artes,
et vincit pede vocis et solutae,
Romani colitur chori sacerdos.*

⁸¹ *Natum protinus atque humum per ipsam
primo murmure dulce vagientem
blando Calliope sinu recepit.*

respeito à epopeia, gênero de sua única obra que chegou inteira⁸² até nós (VIEIRA, 2007, p. 23).

Ainda que a indicação de Menandro (2.2.9, 412.4-13) acerca dos discursos de aniversário seja comentar sobre a estação do ano ou da festividade do mês de nascimento para basear seu elogio, Estácio utiliza outro *tópos* que encontramos no *genethliakón* a Lucano: o indício de quão maravilhoso é o local onde o poeta nasceu devido à fertilidade e às paisagens desenhadas pela natureza:

Ah, excessivamente fértil e abençoada terra,
que vês o inclinado curso do Sol
nas ondas acima do Oceano
e ouves o barulho do carro solar que cai⁸³ (Stat. *Silu.* 2.7.24-27).

Apesar de essa silva ser nomeada como *genethliakón*, Nauta (2008, p. 158) afirma que ela é, na realidade, uma consolação, já que o poema teria sido encomendado pela viúva de Lucano, Pola. Estácio, no entanto, escreveu silvas especificamente para as ocasiões de lamentos e consolações, que se organizam de modo diferente desta direcionada a Lucano.

Dentre as lamentações estacianas, destacamos as *Siluae* 5.3 e 5.5, conhecidas posteriormente como *Epicédio ao seu pai* e *Epicédio ao seu filho*, ambas a respeito da suposta vida pessoal do autor e carregadas de tristeza. A *Silu.* 5.3 é uma das mais longas produções de Estácio no conjunto de seus poemas, totalizando duzentos e noventa e três versos, e há quem acredite ser também fonte de informações sobre a vida do autor latino e sobre as influências que sofreu (NAGLE, 2004, p. 1). Contudo, não acreditamos que os poemas de Estácio possuam o teor autobiográfico, ainda que os protagonistas sejam pessoas que podem ter de fato existido, pois essa é uma maneira de interpretação ingênua, já que a literatura, como um todo, não busca o verdadeiro, mas o verossímil⁸⁴ (AGUIAR SILVA, 2007, p. 515; CARDOSO, 1985, p. 162).

Outro epicédio estaciano é a *Silu.* 2.1, que lamenta a morte de Gláucia, escravo de Mélior, destinatário do livro dois inteiro. O argumento principal para uma composição fúnebre, segundo Menandro (2.9, 413.5-10), é o lamento associado ao consolo para aqueles que choram a morte.

⁸² Há, no entanto, fragmentos de outros três poemas de Lucano: *Ilíacon* (“Poema Ilíaco”), *Catachtonion* (“Descida aos Infernos”) e *Orfeus* (“Orfeu”) (PLESSIS, 1909, p. 550-2; VIEIRA, 2007, p. 23). Esses textos foram transcritos e traduzidos por Vieira (2007).

⁸³ *Felix heu nimis et beata tellus,
quae pronos Hyperionis meatus
summis Oceani vides in undis
stridoremque rotae cadentis audis;*

⁸⁴ Para uma discussão aprofundada sobre a leitura autobiográfica a partir das obras de Estácio, cf. Parks (2015, p. 465-480).

No proêmio da silva em questão, o consolo aparece como algo quase impossível de ser alcançado, pois o autor parece atestar a inadequação de cantar com a lira uma morte tão recente, já que parece estar diante do corpo (*Silu.* 2.1.1-7).

Que consolo a ti, Mélior, do aluno ceifado,
insolente, ante as piras em brasa queimando,
eu cantarei? As veias inda estão rompidas,
o corte aberto e a chaga pulsando com o golpe.
Enquanto, atroz, palavras de alívio cantares
eu congrejo, flagelo e lamentos preferes,
e a lira odeias e a repeles sem ouvir⁸⁵ (*Stat. Silu.* 2.1.1-7. Trad. de Leandro Cardoso).

A tentativa do poeta de iniciar um consolo a uma morte tão recente, metaforizada pelo corpo que ainda queima nas piras diante de Mélior, parece ser fracassada. No entanto, a aparente impossibilidade de versar sobre a morte é parte do lugar-comum do epidítico de composição emotiva (*Men. Rhet.* 2.11, 419.10-20). Essa dificuldade em dar início ao discurso fúnebre, por sua vez, mostra, ainda que de modo construído e não verídico, a maneira improvisada pela qual o poema foi escrito.⁸⁶ Tal improvisação, por seu turno, se aproxima da definição de silva apresentada na retórica de Quintiliano (*Quint. Inst.* 10.3.17). Também o uso do *tópos* que parece mostrar a declamação sendo feita em cima do caixão é um recurso utilizado por Estácio para pintar também quão recente foi a morte, aumentando o tom emotivo do poema, que direciona o ouvinte, ou o receptor da silva, para a lamentação:

Já cumpriu do choro
o gozo e, lasso, a prece amiga já consentes?
Já posso cantar? Veja, meus versos em lágrimas
nadam, e borões tristes mancham as palavras.
Junto a ti, as exéquias do negro cortejo
e o pequeno caixão, um crime visto em Roma,
acompanhei; os montes selvagens de incenso
e sobre a pira o espírito chorando eu vi⁸⁷ (*Stat. Silu.* 2.1.15-22. Trad. de Leandro Cardoso).

⁸⁵ *Quod tibi praerepti, Melior, solamen alumni
improbus ante rogos et adhuc uiuente fauilla
odiar? Abruptis etiam nunc flebile uenis
uulnus hiat, magnaue patet uia lubrica plagae,
cum iam egomet cantus et uerba medentia saeuus
consero, tu plactus lamentaque fortia mauis
odistique chelyn surdaque auerteris aure.*

⁸⁶ Bernstein (2005, p. 257) explica que “Os leitores anteriores do poema tinham consciência dos *tópoi* de consolo, mas ainda assim tendiam, frequentemente, a ler a *Silua* 2.1 como o registro mais fiel do comportamento e emoções dos participantes do funeral do garoto. Contudo, críticos mais recentes observaram que a convenção literária, mais do que preocupação com a verossimilhança, molda a representação de Mélior por Estácio, particularmente no que diz respeito à descrição da tristeza do enlutado e os esforços do poeta na consolação” / *The poem's earlier readers were aware of Statius' use of consolatory topoi yet often tended to read Silvae 2.1 as a mostly faithful record of the participants' behavior and emotions at the boy's funeral. However, more recent critics have observed that literary convention rather than concern for verissimilitude shapes Statius' representation of Melior, particularly with respect to the description of the mourner's grief and the poet's efforts at consolation.*

⁸⁷ *iam flendi expleta voluptas,*

O trecho parece expor que, apesar de ter sido recente a morte do menino de Mélior, ela não foi imediata, já que o poeta diz que primeiro acompanhou o caixão junto ao amigo, pedindo permissão para escrever, depois, o consolo ao enlutado. Além disso, o poeta continua a sua lamentação a partir da exaltação das muitas virtudes que o jovem possuía, seguindo a proposição de Menandro (2.11, 420.1-5), que explica que o encômio deve ser feito objetivando amplificar o lamento. O elogio ao menino falecido se divide entre a idade, a natureza – física e mental – e as ações, também definidas por Menandro (2.11, 420). Para ilustrar a utilização de tais recursos, destacamos os versos 36-40:

Há muito que os primórdios do teu elogio,
ó menino por mérito amado, buscando,
me divido: ora a idade no extremo da vida,
ora a graça, a modéstia precoce e o pudor
me tomam, ora a honra – madura pra idade⁸⁸ (Stat. *Silu.* 2.1.36-40. Trad. de Leandro Cardoso).

Essas composições de cunho elogioso-comemorativo, apesar da finalidade persuasiva própria da arte retórica, também possuíam a função de deleitar os ouvintes, própria, neste caso, da poética (RUSSELL; WILSON, 1981, xxxii), conforme atesta a tese desenvolvida por Cairns (2007). Especificamente em relação à poesia de ocasião, que tende a ser vista como pertencente a um gênero menor quando comparada a outros, como, por exemplo, à épica – também praticada por Estácio –, é possível perceber também um envolvimento social, pois, oferecendo composições elogiosas em homenagem a algum acontecimento, como é o caso do livro das *Siluae*, era uma maneira de prestigiar aqueles detentores de maior *status* e poder.

Como afirma Nagle (2004, p. 3), “a qualidade de qualquer poema certamente não depende da ocasião [a que se referem], mas do poeta”⁸⁹. Independentemente das circunstâncias trabalhadas nessas composições, continua Nagle (2004, p. 4), Estácio aproveita a oportunidade para elogiar os destinatários de seus poemas. Este elogio, no entanto, não deve ser entendido com um fim meramente bajulatório, pois também impõe um modelo a ser seguido, ainda que não

*iamque preces fessus non indignaris amicas?
iamne canam? lacrimis en et mea carmine in ipso
ora natant tristesque cadunt in verba liturae.
ipse etenim tecum nigrae sollemnia pompae
spectatumque Vrbi scelus et puerile feretrum
produxi; saevos damnati turis acervos
plorantemque animam supra sua funera vidi.*

⁸⁸ *Iamdudum dignos aditus laudumque tuarum,
o merito dilecte puer, primordia quaerens
distrakor. hinc anni stantes in limine vitae,
hinc me forma rapit, rapit inde modestia praecox
et pudor et tenero robitas maturior aevo.*

⁸⁹ [...] the quality of any poem certainly depends not on the occasion but on the poet.

diretamente, aproximando-se, neste caso, da finalidade de aconselhamento própria do gênero deliberativo (BRUNETTA, 2013, p. 13-14).

O nosso propósito neste trabalho se insere na questão textual das composições e na permanência do gênero das *Siluae*. Nessa perspectiva, “[...] a totalidade da poesia clássica é escrita de acordo com os conjuntos de regras dos vários gêneros, regras que podem ser descobertas por um estudo da literatura sobrevivente em si mesma e dos antigos manuais retóricos que tratam desse assunto”⁹⁰ (CAIRNS, 2007, p. 31). Se concordarmos que “isso [o gênero] é o aparato que as determinadas construções ideológicas fazem corresponder às estruturas expressivas de forma estavelmente específica” e são justamente essas “relações biunívocas entre conteúdo e expressão adequada”⁹¹ (CONTE, 1981, p. 155) que dão significado e função crítica ao conceito de gênero literário, temos que ter atenção para outro aspecto importante no que diz respeito a essa categoria de análise, que é a sua relação com uma série de outros fatores que fazem com que o sistema genérico esteja sempre em mudança e não seja nunca algo estático (CONTE, 1981, p. 148).

A partir da produção literária alexandrina, os gêneros literários acabaram por entrelaçar-se e entrecruzar-se, apropriando as estruturas, motivos, metros e estilos um dos outros; pois, como afirma Fedeli (2010, p. 397), “a mistura dos gêneros literários [...] é um elemento fundamental da poesia alexandrina, é uma das tantas configurações do princípio da *poikília* [*uariatio*]”. Dessa forma, “a tentativa de conciliação dos gêneros mais diversos é [especialmente mais] óbvia em poetas doutos e ligados à cultura helenística” (FEDELI, 2010, p. 398), dos quais destacamos, em nosso trabalho, Estácio.

Como exemplo desses fatores que influenciam na percepção sobre os gêneros podem ser citados o tratamento do gênero estabelecido a partir de uma perspectiva poética, as relações entre os processos de escritura e leitura e os canais de transmissão do texto, seja oral, impresso, ou em manuscrito. A partir dessa visão,

Todos estes elementos nos permitiriam estabelecer uma definição histórica do gênero não submetidas a convenções ou doutrinas prévias, mas como um horizonte de expectativas, que funciona como referente da escrita e da leitura, num duplo processo de codificação/decodificação que não é estável, mas dinâmico e que obriga a

⁹⁰ [...] *the whole of classical poetry is written in accordance with the sets of rules of the various genres, rules which can be discovered by a study of the surviving literature itself and of the ancient rhetorical handbooks dealing with this subject.*

⁹¹ *esso è l'apparato che a determinate costruzioni ideologico-tematiche fa corrispondere stabilmente specifiche strutture espressive [...] relazioni biunivoche fra contenuto e espressione adeguata.*

consideração de um gênero na dupla perspectiva dialética de um sistema e uma diacronia⁹² (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 20).

Concordamos com os autores, portanto, quando afirmam que a imersão do gênero em um conjunto de práticas permite ao estudioso acessar não apenas uma definição histórica, imposta por regras e convenções pré-estabelecidas na composição poética, mas um horizonte de expectativas, isto é, as particularidades de cada autor e em cada período na sua composição. Assim, concluem os autores:

Desta maneira, o paradigma de um gênero não se estabelece por um único elemento de definição, mas por um conjunto de valores, e da interrelação surge a constituição de um modelo genérico aceito como tal, além de um mero triunfo anedótico de um elemento diferencial, por mais representativo que nos possa aparentar. Neste conjunto de valores, deve incluir-se uma forma de discurso, um modo de enunciação, um paradigma temático, uma tradição específica, uma recepção determinada, um valor axiológico e um desenvolvimento diacrônico⁹³ (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 20).

Em vista disso, o gênero literário, para Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 20-21), não é definido apenas por conteúdos, temas ou motivos semelhantes, mas pela existência de um programa, que é determinado a partir de planos temático-simbólicos e formais e que está em relação de oposição com o programa de outros gêneros, mesmo que saibamos que estes podem se entrecruzar e dialogar a todo momento. Esse processo é bastante perceptível, por exemplo, no cânone alexandrino, que pressupunha a *poikília* – mistura, mescla, plasma (MARTINS, 2014, p. 35).

No caso em estudo, ou seja, no gênero silva, os poemas deixam de ser produzidos durante o medievo, mas voltam ao cenário artístico, ainda que de variadas formas, séculos após a produção de Estácio, primeiramente no Humanismo italiano, e, depois, com maior destaque, na Espanha durante o Século de Ouro. A concepção antiga de silvas, descritas como um exercício de improvisação caracterizado por certa liberdade, perdura até a Idade Moderna, ainda que, tal como na Antiguidade, apenas como um pretexto de produção. As silvas modernas representam, assim como as silvas estacianas, uma opção mais livre em oposição aos gêneros consolidados ou às fórmulas métricas mais rigorosas, como o soneto (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p.

⁹² *Todos estos elementos nos permitirían establecer una definición histórica del género no sometida a convenciones o doctrinas previas, sino como un horizonte de expectativas, que funciona como referente de la escritura e de la lectura, en un doble proceso de codificación/decodificación que no es estable, sino dinámico y que obliga a la consideración de un género en la doble perspectiva dialéctica de un sistema y una diacronia.*

⁹³ *De esta manera, el paradigma de un género no se establece por un único elemento de definición, sino por un conjunto de valores, de cuya interrelación surge la constitución de un molde genérico aceptado como tal, más allá del triunfo anedótico de un elemento diferencial, por muy representativo que nos pueda presentar. En este conjunto de valores debe incluirse una forma discurso, un modo de enunciación, un paradigma temático, una tradición específica, una recepción determinada, un valor axiológico y un desarrollo diacrónico.*

12). São as variações modernas e sua comparação com o modelo antigo de Estácio que buscaremos observar nos próximos capítulos deste trabalho, a fim de estabelecer a continuidade da forma genérica instituída na Antiguidade por Estácio.

2

RECEPÇÃO E PERMANÊNCIA DAS SILVAS NAS MODERNIDADES ITALIANA E IBÉRICA

A reaparição das *Silvae* de Estácio se deu durante o período humanista italiano, por meio de Poggio Bracciolini, em 1417, devido ao grande interesse que os autores deste contexto possuíam pela Antiguidade (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 13; FANTAZZI, 2004, p. ix).⁹⁴ Contudo, esse movimento, apesar de ter tido maior ênfase no final do século XV e a partir do XVI, se instaurou como parte de um processo desenvolvido ainda na Idade Média.⁹⁵ A herança clássica, segundo Marsh (2007, p. 208), foi preservada graças às instituições eclesiásticas, através dos monastérios e escolas catedrais, que tiveram seus currículos aprimorados durante o Renascimento Carolíngio, no século IX.⁹⁶ O ensino do latim, por

⁹⁴ Para uma discussão específica das *Silvae* estacianas nos manuscritos dos sécs. XV, cf. Reeve (1977).

⁹⁵ Temos consciência de que as noções de Idade Média e Renascimento têm sido longamente debatidas na academia. Le Goff (2011b), por exemplo, defende, se opondo à visão mais tradicional, a ausência de uma ruptura causada pelo Renascimento entre Medieval e Modernidade. Em suas palavras: “acredito, portanto, numa longa Idade Média, porque não vejo a ruptura do Renascimento. A Idade Média conheceu diversos renascimentos, o carolíngio do século IX, mas principalmente o renascimento do século XII, e ainda os dos séculos XV e XVI se inscrevem nesse modelo. Sem dúvidas, o nascimento das ciências modernas nos séculos XVII [...] e os esforços dos filósofos das Luzes no século XVIII anunciam uma nova era. Mas é preciso esperar o fim do século XVIII para que a ruptura se produza: a revolução industrial na Inglaterra, depois a Revolução Francesa nos domínios político, social e mental trancam com chave o fim do período medieval” (LE GOFF, 2011b, p. 14). Desse modo, o autor entende haver uma “longa Idade Média”, que se encerraria somente às portas do séc. XVIII. Ainda, como bem explicou Kristeller (1977, p. 92), “a Idade Média não é mais considerada como um período de escuridão e, consequentemente, muitos estudiosos não veem a necessidade para uma nova luz ou ressurgimento como o nome Renascimento pareceria sugerir. Por isso, alguns medievalistas questionaram a existência de um Renascimento e desejariam banir inteiramente o termo do vocabulário dos historiadores” / *The Middle Ages are no longer considered as a period of darkness, and consequently many scholars do not see the need for such new light and revival as the very name of the Renaissance would seem to suggest. Thus certain medievalists have questioned the very existence of the Renaissance and would like to banish the term entirely from the vocabulary of historians.* Assim, claramente para Le Goff (2011b) e outros medievalistas, como sugere Kristeller (1977, p. 92), o Renascimento do séc. XVI, a que nos referimos neste capítulo, representou mais um dos renascimentos ocorridos no Medieval desde o séc. IX. Não é, porém, nossa intenção, neste momento, discutir os limites do conceito.

⁹⁶ Segundo Lanzieri Júnior (2012, p. 29-30), “ainda que limitado e assinalado por um forte verniz político-administrativo, o Renascimento Carolíngio [sécs. VIII-IX] foi caracterizado pela sistemática recuperação do latim e restauração das heranças da Antiguidade romana e cristã [...]. E isso somente se tornou possível graças ao esforço de mestres de origem monástica contratados pelo imperador Carlos Magno (c. 742-814) com a intenção de salvar e difundir as obras clássicas da Antiguidade que ainda existiam no Ocidente cristão. Tais ações determinaram a fundação sobre a qual se desenvolveu uma escrita mais acessível e que permitiu uma administração imperial minimamente orquestrada e eficaz. [...] Tanto é que no século XII, em parte, com base nas heranças produzidas pela empreitada conduzida pelos mestres carolíngios, docentes de diferentes partes da Europa cristã iniciaram o que a historiografia denominou de Renascimento do Século XII. Assim como intentaram fazer os mestres do Império Carolíngio, os mestres do século XII, em escala mais elevada, buscaram absorver e conservar o que de mais belo e profundo a cultura greco-romana lhes proporcionou. Portanto, pela preservação e reprodução dos livros

exemplo, foi intensificado com a criação das universidades italianas no século XI, em especial Bolonha, principalmente devido à diferença linguística entre os professores e os alunos, já que os docentes que nelas ensinavam eram, em sua grande maioria, estrangeiros, o que tornava o latim uma língua comum (MARSH, 2007, p. 208).⁹⁷ Skinner (1995, p. 50) também atribui ao ensino de retórica nessas mesmas universidades italianas as origens do que seria, posteriormente, o movimento humanista. Ela, a arte retórica, era dividida entre a *Ars Dictaminis*, desenvolvida no século XII, e a *Ars Arengandi*, instaurada no século XIII.⁹⁸

A primeira dessas artes foi iniciada pelo professor de Bolonha Adalberto Samaria, que objetivava, com o ensino de uma nova retórica, capacitar os alunos que trabalhavam escrevendo textos oficiais, como cartas e documentos administrativos, ajudando-os a alcançar clareza e persuasão nos seus escritos (SKINNER, 1996, p. 50; CURTIUS, 1996, p. 78-79). A *Ars Arengandi*, por sua vez, possuía como objetivo a composição de discursos públicos e formais, fazendo com que os professores, ou *dictatores*, anexassem em seus tratados modelos de discurso. Como a partir do período medieval a retórica perdia força como disciplina independente e se limitava ao estudo de figuras de linguagem – já que se entendia então que não era necessário o uso de artifícios e ornamentos para se falar a verdade –, foi possível, devido à união de ambas as *artes* (*dictaminis* e *arengandi*) ensinadas nas universidades, o movimento de aproximação da retórica e da figura do retor com as coisas públicas e políticas (CURTIUS, 1996, p. 64-65; SKINNER, 1996, p. 52).

Apesar de compreender a importância do ensino dessas *artes* para o desenvolvimento do período posterior em destaque, Skinner (1996, p. 56) lembra que “a teoria retórica, conscientemente humanista [...] teve o efeito de causar ruptura e transformação nas convenções vigentes na *Ars Dictaminis*”. O ensino de retórica na Itália a partir da segunda metade do século XIII sofreu certas modificações significativas para o Humanismo que se instaurava: a retórica

que sobreviveram ao fim do mundo antigo e bem antes dos cultuados renascentistas italianos, os medievais souberam lançar as bases para a construção de um edifício intelectual próprio”. Sobre o Renascimento Carolíngio e o Renascimento do séc. XII, cf. Baschet (2006, p. 69 e ss.) e Le Goff (1995, p. 23; 2011a, p. 58).

⁹⁷ O latim era a língua na qual textos oficiais, diplomáticos e religiosos eram escritos. Apesar da já existência de uma literatura em outras línguas vernáculas, como francês, provençal e espanhol, na Itália, somente a partir do século XIII começa a ser desenvolvida uma língua italiana baseada no dialeto florentino. “A supremacia do italiano toscano deveu o seu sucesso em parte à facilidade com que podia assimilar vocabulário e sintaxe ao modo latino, o que foi brilhantemente demonstrado na prosa e poesia de Dante Alighieri (1265-1321)” / *The ascendancy of Tuscan Italian owed its success in part to the ease with which it could assimilate Latinate vocabulary and syntax, which is brilliantly demonstrated in the prose and poetry of Dante Alighieri* (1265-1321) (MARSH, 2007, p. 208).

⁹⁸ A retórica italiana é a base para determinar aquilo que Skinner (1996) denomina “pré-humanismo”. “Para o autor, foram os retóricos das ‘cidades-repúblicas’ do centro-norte da Itália, através do emprego da arte do falar e do escrever, que precipitaram o Humanismo ao estabelecer as bases para as noções de liberdade e de republicanismo que o Renascimento viria a consolidar” (RIBEIRO, 2016, p. 2).

não deveria se resumir somente num amontoado de regras, mas também no estudo e imitação dos autores clássicos próprios para cada tema (SKINNER, 1996, p. 57). O impulso de estudos sobre esses autores, iniciado no século XIII, gerou maior interesse nos alunos do século seguinte, que passaram a compreender essas obras a partir de seu valor literário, como afirma Skinner (1996, p. 58-9):

Numerosos estudantes, que tinham começado a aprender a *Ars Dictaminis* como nada mais que uma parte da sua formação mais ampla para a carreira de advogado, começaram a se sentir mais e mais interessados nos poetas, oradores e historiadores clássicos, que lhes eram propostos como modelos de bom estilo retórico. [...] Os esforços assim enviados por esses advogados do começo do século XIV, estudando os clássicos por seu valor literário, e não mais por mera utilidade, fazem com que seja correto considerá-los os primeiros verdadeiros humanistas [...].

O movimento humanista, segundo Kristeller (1977, p. 100), não era voltado para os estudos filosóficos e científicos, mas sim retóricos e gramaticais, dando continuidade nas artes *dictaminis* e *arengandi* medievais a partir de novas perspectivas, provavelmente influenciadas pelo Renascimento do século XII.⁹⁹ Essa transformação no ensino da *Ars Dictaminis*, em especial, acabou gerando certa revolução na Itália, cujos novos ideais de cultura eram baseados no estudo da história e literatura clássicas (MARSH, 2007, p. 209).

O movimento humanista iniciou-se em Pádua, na região do Vêneto, e teve como precursores os juristas Lovato Lovati e Albertino Mussato. Ambos os estudiosos começaram a procurar por manuscritos clássicos negligenciados nas bibliotecas dos mosteiros paduanos, encontrando, por exemplo, as tragédias de Sêneca, poemas de Lucrécio, Estácio¹⁰⁰, Catulo, Tibulo e Propércio. Esse trabalho iniciado pelos paduanos tornou-se ofício de muitos humanistas

⁹⁹ Kristeller (1977, p. 100-101) explica que “o desenvolvimento no campo dos estudos gramatical e retórico finalmente afetaram outros ramos de aprendizagem, mas não a substituíram. Após a metade do século XV, nós encontramos um maior número de juristas profissionais, físicos, matemáticos, filósofos e teólogos que cultivaram os estudos humanistas juntamente com seus próprios campos de estudo. Consequentemente, uma influência humanista começou a aparecer em todas essas outras ciências”. / *This development in the field of grammatical and rhetorical studies finally affected the other branches of learning, but it did not displace them. After the middle of the fifteenth century, we find an increasing number of professional jurists, physicians, mathematicians, philosophers, and theologians who cultivated humanistic studies along with their own particular fields of study. Consequently, a humanistic influence began to appear in all these other sciences.*

¹⁰⁰ Parece claro que os poemas estacianos a que os primeiros humanistas tiveram acesso foram trechos da *Tebaida* e da *Aquileida*, uma vez que seguimos Fantazzi (2004, p. ix), além de Newlands, Gervais e Dominik (2015, p. 6-7), para quem as *Silvae* estacianas foram redescobertas somente pelo humanista Poggio Bracciolini, em 1417-1418, “[...] em um manuscrito que também continha a *Astronomica* de Manílio e a *Punica* de Sílio Itálico; esse manuscrito está novamente perdido e a cópia que Poggio havia feito [e levado para a Itália], sobre a qual a transmissão das *Silvae* dependia, era ruim”. / [...] *in a manuscript that also contained the Astronomica of Manilius and the Punica of Silius Italicus; this manuscript was again lost and the copy that Poggio had made, on which the transmission of the Silvae has been dependent, was a poor one.* Sobre as contingências sofridas pelos manuscritos de Estácio, cf. Anderson (2009).

posteriores, como Poggio Bracciolini, já mencionado, e do poeta que impulsionou e gerou grande visibilidade ao movimento: Francesco Petrarca (MARSH, 2007, p. 209).

A figura de Petrarca foi fundamental para a consolidação do movimento humanista, bem como para a ascensão do Renascimento do século XIV, movimento que objetivou trazer à luz a cultura clássica – e, por isso, devedor em grande medida dos renascimentos anteriores –, identificando, erroneamente, o período anterior, o Medievo, como imerso na escuridão relativa aos clássicos graças à filosofia escolástica (SKINNER, 1996, p. 132). Essa ideia de obscuridade medieval em oposição a um esclarecimento renascentista é equivocada já que foi durante a Idade Média que a arte retórica entrou no cenário das universidades, aumentando o interesse dos alunos não apenas pelas regras, mas também pelos autores que propiciaram o desenvolvimento delas, ou seja, os escritores da Antiguidade. Fica ainda mais difícil associar o período medieval à escuridão e ao afastamento da cultura antiga tendo em vista a produção literária daquela época, a exemplo de Dante Alighieri, que em sua *Divina Comédia* retoma modelos clássicos, identificáveis na figura dos poetas antigos que ele encontra no Inferno e que o direcionam, como Virgílio (KALLENDORF, 2007, p. 33).

Entretanto, a despeito das conceituações dos períodos desenvolvidas pelos autores, o Renascimento retoma um momento específico no tempo e no espaço. Kallendorf (2007, p. 30) explica, por exemplo, que Petrarca, ao escrever a obra *De viris illustribus* (1337-8), buscava inicialmente tratar dos homens notáveis de todos os tempos, mas restringe, posteriormente, sua atenção apenas aos séculos da República Romana e ao primeiro século do Império. O humanista italiano constata que o período entre o século I d.C. e a sua contemporaneidade foi de completa escuridão e que aqueles que retornassem à Antiguidade poderiam brilhar novamente, “ou, utilizando outra metáfora que se tornou popular com Petrarca e seus seguidores, a Antiguidade estava em um processo de nascer de novo, em um renascimento”¹⁰¹ (KALLENDORF, 2007, p. 30).

Não faz parte da proposta deste trabalho provar a incoerência da afirmação de que o período medieval foi imerso na escuridão eclesiástica. No entanto, como trataremos do Renascimento enquanto recorte temporal, julgamos necessário mostrar que acreditamos, juntamente com Kallendorf (2007, p. 33), que o clássico não morreu durante o Medievo para renascer posteriormente, a fim de não perpetuarmos lugares-comuns injustos com a Idade Média. Por

¹⁰¹ Or, to use other metaphor that became popular with Petrarca and his descendants, antiquity was in a process of being born again, in a renaissance.

isso, Kallendorf (2007 p. 37) sugere que não existiu apenas um renascimento, mas vários, logo o termo deveria ser usado no plural (renascimentos). Contudo, a terminologia no singular, que continuaremos utilizando no decorrer do trabalho, refere-se ao período específico entre os séculos XIV e XVI, que se popularizou com Petrarca, e teve como espaço inicial a Península Itálica, mas que logo se espalhou para outras partes do continente europeu.

A tradição clássica, passada para o Renascimento na forma de leitura e imitação de autores antigos ou pela perspectiva humanista de educação¹⁰², também é uma terminologia inadequada para se usar no singular. Segundo Kallendorf (2007, p. 35), existiram tradições clássicas, pois a associação com o antigo poderia ser feita a partir de diversas perspectivas, sejam elas políticas (retratando os príncipes) ou diferentes vieses filosóficos – como platonismo, estoicismo, epicurismo.

Entendendo portanto que há uma apropriação não passiva das tradições clássicas durante o Renascimento, estudaremos o gênero silva, iniciado na Antiguidade, como mostrado no capítulo anterior deste trabalho. As silvas estacianas foram recuperadas durante o humanismo italiano e emuladas por poetas posteriores, seguindo características próprias dos autores, mas também a partir do mesmo horizonte de expectativas. O objetivo de nosso trabalho é analisar a permanência do gênero em Francisco de Quevedo, que, dentro desta cadeia de recepção, relê e reutiliza elementos textuais da Idade Antiga, mas, por estar inserido em um contexto espaço-temporal distinto, assume características individuais e subjetivas, próprias de sua comunidade de leitores. No entanto, antes de sua chegada à Península Ibérica, as silvas estacianas geraram

¹⁰² Sobre a educação humanista e o reavivamento dos clássicos, faz-se necessário ressaltar que eles são ideologicamente marcados. Isto quer dizer que a cultura clássica e o estudo moldado espelhando-se nas formas antigas funcionam também como estratégia de ascensão socioeconômica e manutenção de poder. Nas palavras de Schein (2008, p. 77-78), “o Renascimento humanista, como o ‘clássico’, era até certo ponto uma construção figurativa, mascarando uma organização fundamentalmente socioeconômica sob reivindicações idealísticas em favor dos valores da educação literária. O substantivo *humanitas*, do adjetivo *humanus*, pode ter como origem o significado ‘natureza humana ou característica’, mas a partir do século II a.C., passara a significar igualmente o refinamento cultural que distinguia os seres humanos civilizados dos bárbaros. [...] Os *studia humanitatis* objetivaram não apenas o domínio de um estilo específico do latim, mas também a superioridade defendida pelos romanos antigos em relação aos estrangeiros (*barbari*) e, no Renascimento, pelos educados em relação aos não-educados – superioridade essa que era ao mesmo tempo econômica, social e cultural”. / *Renaissance humanism, like the ‘classical’, was to some extent a figurative construct, masking a fundamentally socio-economic enterprise beneath idealistic claims for the value of literary studies. The noun humanitas, from the adjective humanus, may originally have meant ‘human nature or character’, but by the second century BCE it had come to signify too the cultural refinement that distinguish civilized human beings from barbarians [...]. The studia humanitatis aimed not only at mastery of a particular style of Latin, but at a superiority claimed by the ancient Romans over foreigners (barbari), and, in the Renaissance, by the educated over the uneducated – a superiority that was once economic, social, and cultural.*

imitadores, tanto em língua latina como em língua vernácula, ainda entre seus descobridores, os italianos.

2.1 A contribuição de Poliziano e Medici nas silvas durante o Humanismo italiano

Após a redescoberta das *Siluae* de Estácio, em 1417, e sua edição por Domizio Calderini, professor da Universidade de Florença, em 1475, houve um aumento do interesse dos humanistas italianos nesse tipo específico de composição poética, já que a afeição por outros modelos antigos havia iniciado pelo menos desde o século XIII (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 13; FANTAZZI, 2004, p. ix; BERLINCOURT, 2015, p. 543). Nos anos de 1482, 1483 e 1485, Angelo Poliziano publicou três de suas quatro silvas em Florença, todas elas escritas em latim, emulando Estácio: *Manto*, *Rusticus* e *Ambra*. Sua última silva, primeiramente intitulada *Nutrix*, e depois *Nutricia*, possui um caminho editorial um pouco mais complexo. A primeira publicação desse poema foi em Fésulas, em 1486; em 1491, o poema foi republicado em Bolonha. Essa composição de Poliziano foi destinada ao rei húngaro Matias Corvino, provavelmente numa tentativa do poeta de acessar a sua corte (FANTAZZI, 2004, p. xii).

A figura de Poliziano foi de fundamental importância na produção e publicidade da silva. Poliziano, em 1480, começou a lecionar as disciplinas de Poética e Retórica na Universidade de Florença e sua *praelectio* contava com ideias inovadoras a respeito dessas artes. O humanista discordava do pensamento de Cristoforo Landino e Cortesio, por exemplo, que consideravam que Cícero era o melhor orador a ser imitado, ainda que reconhecesse, claro, a importância do orador latino na composição e no estudo de textos (FANTAZZI, 2004, viii; LEITE, 2017, p. 529). Para Poliziano, autores como Estácio e Quintiliano, citados em sua aula inaugural *Oratio Super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis* (1480), não haviam escrito em um período de eloquência falsa, de decadência da retórica e da poética – ideia tradicionalmente conhecida –, mas eram representantes de um novo estilo de escrita (*genus dicendi*) (FANTAZZI, 2004, p. viii; MENGELKOCH, 2015, p. 562-568). A respeito deste assunto, Fantazzi (2004, p. viii) comenta que a escolha de outros autores que não Cícero e Vergílio por Poliziano se dá porque “[...] é mais fácil para os estudantes imitarem¹⁰³ autores que são mais acessíveis a eles, do que

¹⁰³ Desde a sistematização de Aristóteles (*Poet.* 1448b), a imitação era o meio de invenção das obras, mas a poética não era a única arte na qual os autores faziam uso desse recurso. Na retórica, como afirma Quintiliano (*Inst.* 10.2.1-28), a imitação de textos, bem como modo de falar e gesticular, fazia parte da educação do orador na Antiguidade.

se esforçarem para escalar as alturas [de eloquência a ser imitada] [...]”¹⁰⁴. Nesse sentido, concordamos com Mengelkoch (2015, p. 562), já que “para Poliziano, a poesia de Estácio fornece evidências de que seu próprio privilégio de conhecimento recôndito e variedade não eram apenas ingredientes fundamentais para uma compreensão humanística da literatura e cultura clássicas, mas também para a criação de poetas bem-sucedidos seguindo Vergílio, incluindo ele próprio”¹⁰⁵.

As *Silvae* de Poliziano, segundo Galand (2013, p. 7), seguem a teoria eclética desenvolvida por Quintiliano no livro X e a prática de Estácio. No entanto, essas composições possuem, ainda, uma particularidade dentro do gênero em que se inscrevem. Elas tratam de uma temática inovadora de modo igualmente novo, pois Poliziano introduz suas aulas sobre literatura de forma poética, emulando Estácio, em uma tentativa de aproximar o clássico de seus alunos. Comparando ambas as produções podemos perceber um movimento duplo, ora de distensão, ora aproximação. Por um lado, os poemas do humanista italiano utilizam a temática laudatória, a estrutura métrica e os títulos próprios da silva; por outro, diferentemente dos de Estácio, os textos de Poliziano adquirem um caráter didático ¹⁰⁶ e pragmático, uma vez que são considerados como lições de literatura clássica compostas por reflexões acerca de autores antigos – principalmente Vergílio, Hesíodo e Homero (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 13). Assim, as silvas de Estácio, ou melhor,

o gênero que ele cria leva Poliziano a exortações em *Manto* e na *Oratio*, em que ele pede que seus alunos o sigam, instruindo-os a seguir os caminhos menos trilhados que encontrarão, através dos bosques de Estácio, por assim dizer, um Vergílio que eles podem não saber existir. Para ele, Estácio prova um exemplo de erudição e, através dessa erudição, instrução¹⁰⁷ (MENGELKOCH, 2015, p. 567).

Em relação ao uso das silvas, emuladas de Estácio, como forma de instrução e erudição, aparece como exemplo a mais longa Silva de Poliziano, *Nutricia*, que, com setecentos e noventa versos, abarca quase toda a literatura grega e latina até chegar aos escritores italianos de línguas

¹⁰⁴ [...] it is easier for students to imitate authors who are more accessible to them rather than to strive immediately to scale the heights [...].

¹⁰⁵ For Poliziano, Statius' poetry provides evidence that his own privileging of remote learning and variety were not only key ingredients for a humanistic understanding of classical literature and culture but also for creating successful poets following Vergil, including himself.

¹⁰⁶ Entendemos que, apesar da finalidade didática dos poemas de Poliziano, eles se afastam dos poemas didáticos antigos, vinculados ao gênero épico, como as obras *De rerum natura* de Lucrécio, *Astronomica* de Manílio, a *Teogonia* de Hesíodo, e as *Georgicas* de Vergílio. É válido notar, porém, que a silva é associada ao gênero heróico por alguns dos coetâneos do italiano, como registra, por exemplo, o humanista Bartolommeo Fonzio, em seu tratado *De Poetica* (LEROUX, 2013, p. 61).

¹⁰⁷ The genre he creates leads Poliziano to exhortations in *Manto* and the *Oratio*, in which he urges his students to follow him, instructing them to take the lesser-trod paths where they will find through the woods of Statius, as it were, a Vergil they may not know exists. For him, Statius proves an example of erudition and, through that erudition, instruction.

vernáculos, como Dante, Petrarca, Boccaccio e o próprio Lorenzo de Médici (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 14; FANTAZZI, 2004, p. xix). Ela celebra, portanto, diferentemente das outras silvas, a arte poética em geral, e não apenas autores específicos (FANTAZZI, 2004, p. xvi).

No que se refere, porém, ao encontro, a partir da imitação, por Poliziano, do gênero silva segundo Estácio, de um Vergílio ainda desconhecido, é exemplar a primeira silva do poeta italiano, intitulada *Manto*¹⁰⁸. Escrita como introdução às aulas do humanista sobre as *Bucólicas* e tendo, portanto, Vergílio como tema principal, esse poema de Poliziano mantém algumas semelhanças com as silvas estacianas, sobretudo na temática laudatória e no tom erudito da composição. A destinatária ficcional de *Manto* é a Grécia, a respeito da qual Poliziano comenta o castigo dado por Nêmesis, a deusa da vingança, para os gregos, devido à vaidade desse povo para com seus autores. A pena para a vaidade grega é, no poema, ser subjugada pelos romanos: “rapidamente, odiando seu orgulho excessivo, obrigou-a a suportar / o jugo em seu pescoço e a submeteu, superada, às armas dos latinos”¹⁰⁹. Além da inferioridade bélica, Poliziano parece afirmar que a Grécia também é menos grandiosa na eloquência dos oradores, mas, em compensação, a poesia latina ainda não era tão gloriosa como a escrita na língua rival.

Nem a honra da eloquência permanece: porque você, Cícero,
que tem a voz poderosa e a língua ardente como um raio luminoso,
faz tudo estremecer. A Grécia não ousa
comparar as doces palavras do velho rei de Pilos,
nem a eloquência violenta de Ulisses a você
[...] no entanto, a glória dos poetas faltava no Lácio,
ainda que Ênio tivesse cantado as horríveis guerras com sua habilidade rude¹¹⁰ (v.
21-24 e 27-28)

A falta de poetas latinos que pudessem ser equiparados aos gregos acaba quando Vergílio nasce, pois, de acordo com Poliziano, “não há outro mais feliz, que canta a respeito seja das florestas, seja do campo ou das ‘armas e do varão’”¹¹¹ (v. 29-30). O poeta alude, nesse caso, às três obras vergilianas: *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, respectivamente. Embora afirme a impossibilidade de comparar Vergílio, Poliziano continua seu louvor justamente pela observação, de certo modo

¹⁰⁸ Todas as traduções das silvas de Ângelo Poliziano são nossas, cotejadas com a versão em língua inglesa.

¹⁰⁹ *Mox fastus exosa graves, cervice coegit
ferre iugum et Latiis superatam subdidit armis* (v. 19-20).

¹¹⁰ *Nec fandi permansit honos: tu namque potenti
prontius ore tonans, ardentis fulminae linguae
cuncta quatis, Cicero; Pyliae non mella senectae
nec iam Dulichias audet confere procellas [...] deerat adhuc Latium vatum decus, horrida
quamquam bella tubasque rudi cantaverat Ennius arte* (27-28).

¹¹¹ *Editus ecce Maro, quo non felicius alter,
seu silvas seu rura canit sive arma virumque* (v. 29-30).

comparativa, de que o poeta mantuano quase não chega a possuir rivalidade com Teócrito, é melhor do que Hesíodo e compete com o grandioso Homero (v. 31-32). Utilizando o lugar-comum do encômio de louvar o nascimento do destinatário, como ensinado por Quintiliano (*Inst.* 3.6.10-11), Poliziano narra ainda os presentes recebidos por Vergílio de Calíope, musa da poesia épica, que mostra ao poeta, logo ao nascer, a grandiosidade que teriam seus versos futuramente.

Em seu nascimento, Maro, Calíope desceu das alturas do monte Parnaso,
onde vive com suas irmãs Musas,
te envolveu no seu tenro colo e te acalentou,
te acariciando e te beijando três vezes;
por três vezes ainda ela entoou profecias e três vezes cobriu sua cabeça com
louros.¹¹²

Tal narrativa, por sua vez, é feita por Poliziano através de uma emulação dos versos de Estácio na *Silu.* 2.7.47-51, que é uma homenagem ao aniversário do poeta Lucano, como vimos anteriormente.

No que diz respeito a uma semelhança que pode ser chamada de estrutural, as silvas de Poliziano, assim como as de Estácio, também possuíam destinatários. No caso do poeta latino, elas eram endereçadas a diferentes figuras contemporâneas ao autor; com Poliziano, elas se direcionavam aos alunos do curso de literatura clássica do Liceu de Florença. Por esse endereçamento, é atribuída às composições de Poliziano uma função didática e pragmática. Esse caráter preceptor percebido na obra do humanista, todavia, acaba se tornando um fator de afastamento em relação à obra estaciana. Nas palavras de Candelas Colodrón (1997, p. 15),

a finalidade didascálica das diferentes divagações teóricas de Poliziano se opõe também ao tom circunstancial da poesia de Estácio. Apesar do caminho erudito de ambos os poetas – em Estácio, procedente da via mitológica e, em Poliziano, pela leitura atenciosíssima dos clássicos – o destino escolhido pelos autores em suas silvas é distinto [...]. A erudição em Estácio se põe a serviço de seus amigos, parentes ou protetores, como exercício retórico de marcada estilização; em Poliziano, é fundamento para um curso sobre literatura clássica¹¹³.

¹¹² *Te nascente, Maro, Parnassi e culmine summo
adfruit Aonias inter festina sorores
Calliope, blandisque exceptum sustulit ulnis
permulsitque manu quatiens terque oscula iunxit;
omnia ter cecinit, ter lauro tempora cinxit* (v. 47-51).

¹¹³ *La finalidad didascálica de las diferentes divagaciones teóricas de Poliziano se enfrenta también con el tono circunstancial de la poesía de Estacio. A pesar del agudo caudal erudito de ambos poetas – en Estacio procedente de la vía mitológica y en Poliziano de la lectura detenidísima de los clásicos – el destino adjudicado por los autores a sus silvas es distinto [...]. La erudición en Estacio se expone al servicio de sus amigos, parientes o protectores, como un ejercicio retórico de marcada estilización; en Poliziano es fundamento para un curso sobre literatura clásica.*

É especialmente a partir desse aspecto de diferenciação que se considera que as *Silvae* de Poliziano seguem a tradição criada pelas de Estácio em pouquíssimos aspectos, entre os quais se costuma destacar o título utilizado para nomear sua produção poética, o emprego de versos hendecassílabos, que era comum aos diversos modelos literários renascentistas, e a pretensão de frugalidade de recriação dos assuntos trabalhados, ainda que esta seja apenas uma das concepções de silva (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 15). Candelas Colodrón (1997, p. 15-16), por exemplo, defende que, ainda que fosse feita uma comparação entre as Silvas de Estácio e de Poliziano, não existiria neste contexto uma definição do gênero ou do conceito. Concordamos, no entanto, com Leite (2017, p. 531), que entende que a produção de ambos os autores se aproxima em outros aspectos além do título e da versificação empregados, como é o caso do tom erudito e da caracterização elogiosa que os poemas assumem, baseados nos mesmos princípios retóricos. É por isso que visualizamos aqui uma cadeia de recepção do gênero em destaque, agora localizado no horizonte de expectativas dos leitores de ambos os poemas.

É inegável, como ressalta Rocha de Sigler (1994, p. 47), a influência que Poliziano exerceu em obras humanistas posteriores, mas, apesar de ter se tornado o modelo principal de silvas neolatinas, ele não foi o único. Manuel Candelas Colodrón (1997, p. 18-19) e Juan Alcina Rovira (1991, p. 131-132; 136) citam outros autores, como Juanus Pannonius, Battista Spagnoli, Martín Ivarra, no prefácio da obra de Verino, que também utilizaram o termo “silva” em suas composições poéticas. Esses poetas, por sua vez, aproximaram-se ora mais da produção de Estácio, pela miscelânea de ocasiões, ora da produção de Poliziano, seguindo uma finalidade pragmático-didática. Entre esses e outros autores de silva, destacamos Lorenzo de Médici¹¹⁴ que escreveu, nas palavras de Rocha de Sigler (1994, p. 47), “lamentações amorosas de estirpe pastoril”¹¹⁵.

As duas silvas de Lorenzo, intituladas *Selve d'amore*, foram as primeiras escritas em língua vernácula, em 1486 (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 22). A primeira delas é menos extensa e dividida em trinta e duas oitavas, alcançando, em sua totalidade, duzentos e cinquenta e seis versos. Já a segunda apresenta uma maior extensão: cento e quarenta e uma oitavas, mais quatorze versos que encerram o poema, totalizando mil cento e quarenta e dois versos (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 22). Como sugere o título da obra, bem como o

¹¹⁴ Como afirma Fantazzi (2004, p. vii), em 1473, Poliziano foi convidado por Lorenzo de Médici para morar em seu palácio, ser seu secretário privado e tutor de seu filho Piero.

¹¹⁵ [...] *lamentaciones amorosas de estirpe pastoril*.

comentário de Rocha de Sigler (1994), as silvas de Médici são poemas amorosos que possuem a natureza como temática e foram escritos, predominantemente, em hendecassílabos, com exceção do último conjunto de versos dos dois poemas.

Candelas Colodrón (1997, p. 22) discute, ainda que superficialmente, uma tentativa de estabelecimento genérico por critério métrico a partir de então, porque Médici finaliza suas duas silvas de maneira similar, em uma combinação de versos heptassílabos e hendecassílabos¹¹⁶ irregularmente distribuídos, sendo interpretados pelo crítico “[...] como se o coração do poeta saísse do peito”¹¹⁷. O final da *Selva Prima* mantém o número de versos da estrofe e a rima no decorrer do poema. Já no fim da *Selva Seconda*, um esquema singular é reproduzido, pois, primeiramente, não é composto de uma oitava, mas de uma estrofe com quatorze versos e, em segundo lugar, as rimas também são heterogêneas (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 22).

Na primeira silva, Candelas Colodrón (1997, p. 22-23) afirma que o poeta não trata de um tema único durante toda a composição, mas oscila a temática entre a descrição da natureza e a mulher amada. A obra inicia com a apresentação de aspectos naturais, como observamos na terceira estrofe da *Selva prima* (v. 17-24):

assim, se uma e outra margem freia
o rio, alegre o lento curso mantém,
suave aos olhos a onda clara leva
e os peixes no quieto rio conserva;
com belas flores ele banha a margem verde
e assim parece se manter livremente;
está na cova cega, de onde preme e destila,
com doce murmúrio a onda tranquila¹¹⁸

¹¹⁶ “Na métrica espanhola e italiana, conta-se até a última sílaba de cada verso, ao passo que nas demais línguas neolatinas, incluindo o português, apenas se considera a última sílaba tônica. [...] A poesia portuguesa e brasileira abraçou tal processo de mediação após o *Tratado de Metrificação Portuguesa*, de [Antonio Feliciano] de Castilho, publicado em 1851 [mas profundamente influenciado pelo *Tratado da Versificação Portuguesa*, de 1784, escrito pelo lisboeta Miguel do Couto Guerreiro] [...] Nisto nos desviamos da prática geral, que é designar o metro contando-lhe mais uma sílaba para além da pausa; donde veio chamarem todos hendecassílabos, ou de onze sílabas, ao heroico, a que nós chamamos decassílabo, ou de dez sílabas [...]” (MOISÉS, 1997a, p. 163-164). Em função disso, sobre a marcação dos metros típicos da silva, vale ressaltar que o que as metrificações italiana e a espanhola caracterizam como 11-7, hendecassílabo e heptassílabo (*endecasillabo-settenario*), seriam caracterizados nas métricas portuguesa e francesa como 10-6, decassílabo e hexassílabo ou heroico quebrado, uma vez que não levamos em conta a sílaba pós-tônica. Sobre a marcação métrica italiana, cf. Spongano (1966), Pazzaglia (1990), Ramazzina (2011). Sobre a marcação métrica espanhola, cf. Quilis (1969) e Devoto (1995).

¹¹⁷ [...] *puesta en boca del corazón del poeta que se evade de su pecho*.

¹¹⁸ *Così, se l'una e l'altra ripa frena
el fiume, lieto il lento corso serva,
suave agli occhi l'onda chiara mena
e' pesci nel queto alveo conserva;
di vaghi fior' la verde ripa piena
bagna, e così par lietamente serva;
sta nel cieco antro, indi preme e distilla*

A descrição do esplendor do verão, como discorre Candela Colodrón (1997, p. 23), aparece na *Selva prima* como reflexo da presença da amada, mostrada na décima estrofe do poema, nos versos 73-80:

A doce e bela corrente no pescoço colocou
aquele alegre dia a delicada mão,
que abriu o peito e dentro do coração escreveu
aquele nome e avistou o belo semblante humano.
E para sempre olhar as luzes fixas
tão belos olhos, que qualquer outro objeto é vão.
Esta única beleza agora faz
a vista feliz, antes em mil coisas ocupada¹¹⁹.

A formosura e a idealização da mulher amada se desenrolam nas vinte e duas estrofes seguintes do poema de Lorenzo de Médici, nas quais o eu-lírico descreve sua virtude e singularidade, como nos versos 205-208: “a sua real doçura manifesta / quanta virtude e graça tem recolhido. / Em muitas não encontramos jamais esta / que só em si toda beleza junta”¹²⁰.

Já a *Selva seconda*, de maior extensão, possui a temática oscilante, mas sempre em torno do eixo central descritivo. O sujeito-lírico inicia a silva com um lamento pela ausência da amada, como mostrada nas duas primeiras oitavas do poema (v. 1-16):

Depois de tantos suspiros e tantos lamentos,
ainda não vejo aquele belo rosto adornado;
depois de tantas dores e prantos culpáveis
não fazem, ai de mim!, aqueles belos olhos retorno.
Ó esperança falaciosa, ó meus pensamentos,
tidos tanto já dia após dia!
Quando será que aqueles belos olhos vês?
Não sei: seja quando quer, que será tarde
Meus olhos belos, ó palavrinhas doces,
não mais vos vejo, me canso!, e não vos ouço!
Ó, horas agora longas, que já fostes tão curtas,
Inimigas então e agora de minha felicidade!

con dolce mormorio l'onda tranquilla.

¹¹⁹ *Dolce e bella catena al collo misse
quel lieto dí la delicata mano,
ch'aperse il petto e dentro al core scrisse
quel nome e sculse il bel semblante umano.
Da poi sempre mirâr le luci fisse
sí begli occhi, ch'ogni altro obietto è vano.
Quest'unica bellezza or sol contenta
la vista, pria in mille cose intenta.*

¹²⁰ *La sua vera dolcezza manifesta
quanta grazia e virtute abbi raccolta.
In molte non trovammo mai quest'uma,
che sola in sé ogni bellezza adunda.*

Ó, meu destino, ó, maldita sorte,
Tendes agora piedade do meu tormento:
devolvei aqueles belos olhos aos meus,
que sem eles não poderei mais viver¹²¹.

A partir da décima nona estrofe, começam as descrições em que os poemas são divididos, sendo a primeira delas a descrição do verão. Para iniciá-la, constrói-se a imagem do nascer do sol, cuja doce luz não machuca (v. 145-152):

Assim que aparece no teu cego horizonte
a luz que no coração sempre brilha,
e do topo daquele sagrado monte
aquele amoroso raio aos olhos desce,
não convém pôr a mão na fronte,
que esta doce luz não machuca.
Ó, que belo amanhecer! Ó, Titono velho,
então tenha sem inveja a tua Aurora¹²².

A segunda descrição do poema é sobre o ciúme, que se desenvolve no decorrer das estrofes trinta e nove até a sessenta e seis. O seu início se dá com o nascimento do mundo, segundo narrado na *Teogonia* de Hesíodo: com o Caos. A terceira descrição é sobre a esperança, “uma mulher de imensa estatura”¹²³ (v. 536), e continua até a estrofe oitenta e três. Por fim, dá-se início ao maior – e talvez principal, pela extensão – tema da silva, que perdura até o final da composição, na estrofe cento e quarenta e dois: a descrição da Idade do Ouro.

¹²¹ *Dopo tanti sospiri e tanti omei
ancor non veggo quel bel viso adorno;
dopo tanti dolori e pianti rei
non fanno, omè!, quei belli occhi ritorno.
O fallace Speranza, o pensier' miei,
tenuti tanto già di giorno in giorno!
Quando sarà che quei belli occhi guardi?
Non so: sia quando vuol, che sarà tardi.
Occhi miei belli, o parolette accorte,
piú non vi veggo, lasso! e non vi sento!
O ore or lunghe, e fusti già sí corte,
nimiche allora ed ora al mio contento!
O mio destino, o maladetta sorte,
abbiate ormai pietà del mio tormento:
rendete que' begli occhi agli occhi miei,
che senza lor piú viver non potrei.*

¹²² *Tosto che appare al tuo cieco orizzonte
la luce che nel cor sempre risplende,
e della cima di quel sacro monte
quello amoroso raggio agli occhi scende,
non convien por la man sopra la fronte,
ché questo dolce lume non ofende.
O che bell'alba! o Titon vecchio, allora
abbiti senza invidia la tua Aurora.*

¹²³ *una donna di statura immensa.*

Ainda que o título *Selva* não apareça em outros poemas de Lorenzo de Médici, Candelas Colodrón (1997, p. 23) não os desvincula do gênero silva, que, para o humanista, se definiria como poemas amoroso-bucólicos. Um exemplo disso é a composição intitulada *Descrizione dell'inverno*, do mesmo autor, que, em 1495, ganha o título de *Ambra*, e que Candelas Colodrón (1997, p. 23) entende como pertencente à tradição das silvas. O poema é iniciado com o que parece ser uma descrição do outono, como mostram os três primeiros versos, que indicam a perda das folhas das árvores (v. 1-3): “Foge a estação, que conservara / as flores em maçãs já maduras e colhidas: / no ramo não há folha”¹²⁴. Após a vigésima terceira oitava (v. 184), começa o relato mitológico do rio Ombrone com a ninfa Ambra, que é transformada em rocha após ser perseguida por ele. O mito em questão é narrado até os versos finais do poema, cujo fim trágico é destacado na quadragésima oitava (e última) estrofe (v. 379-382):

Aprendi como se alegra
a mulher amada e o seu amor se ganha,
que aquela a quem mais ame mais desagrada.
Ó, Bóreas álgido, que gelado detenhas,
(que) a água corrente endureça e congele,
que acompanhe a ninfa feita de pedra.
Nem o sol jamais com seus raios dourados
dissolva na água os duros cristais¹²⁵.

Ao traçar uma comparação entre as silvas de Estácio, Poliziano e Médici, Candelas Colodrón (1997, p. 23) parece se ater às diferenças que as opõem. A silva, para Estácio, seria um gênero de temática circunstancial, em oposição às elegias, epitáfios e epigramas; para o humanista, uma composição de ordem didática a respeito de temas literários; e, por fim, para o patrono de Poliziano, o poema estaria associado à poesia amorosa e descritiva. Essas distinções, no entanto, são difíceis de delimitar se considerarmos as complexidades das produções poéticas. O próprio Candelas Colodrón (1997, p. 21), portanto, delimita as silvas segundo o autor e a tradição a que pertencem, dividindo-as em produções distintas:

[...] assim, silva, num sentido amplo, designa qualquer composição de ordem circunstancial, tendo Estácio como modelo proposto; e silva, *strictu sensu*, denota um

¹²⁴ *Fuggita è la stagion, che avea conversi
i fiori in pomi già maturi e còliti:
in ramo più non può foglia tenersi.*

¹²⁵ *Io ho imparato come si compiacci
A donna amata ed il suo amor guadagni,
Che a quella che più ami più dispiacci
O Borea algente, che gelato stagni,
l'acqua corrente fa s'induri e inghiacci,
che pietra fatta la ninfa accompagni.
Né 'l sol giamai co' raggi chiari e gialli
risolva in aqua i rigidi cristalli.*

tipo de poema expositivo-panegírico, cuja matéria é o próprio exercício literário e cujo principal representante é, sem dúvida alguma, Poliziano.¹²⁶

Contudo, não acreditamos que houvesse dois gêneros homônimos, em que cada um seguiria características completamente diferentes, assim como também não podemos advogar que as silvas tenham sido entendidas da mesma maneira durante todo esse percurso temporal de produção, até alcançar o Século de Ouro espanhol, pois elas se distinguem temporal, espacial e subjetivamente de acordo com cada autor. Discordamos, ainda, da visão do crítico que insere a produção de Estácio como originária da poesia de circunstância, pois sabemos que cantar acerca de alguma ocasião teve início no período arcaico com o gênero lírico, ou, como preferimos, o supergênero lírico. Em outras palavras, entendemo-las como pertencentes a um mesmo gênero que se gesta desde a Antiguidade e alcança a Modernidade. A silva, como qualquer outro gênero retórico-literário, sofreu consideráveis modificações, ressignificações e apagamentos ao longo do processo histórico e dos usos idiossincráticos de cada autor. Consideramos que as silvas demonstradas até aqui, independentemente do período em que se inscrevem, se assemelham em alguns aspectos: o tom erudito, a riqueza em referências mitológicas, a propensão à temática circunstancial e a construção dos poemas sempre a partir dos preceitos retóricos do epidítico ou demonstrativo.

A silva tem, entretanto, na crítica literária, ainda outra acepção: ela também é entendida como um metro específico da composição poética, menos utilizado no humanismo italiano, mas muito disseminado na literatura espanhola do Século de Ouro (ASENSIO, 2002, p. 25). A silva métrica é difundida entre os escritores espanhóis e possui como característica a “[...] combinação entre versos de onze e sete sílabas com rimas ricas mais livres, sendo alguns versos não rimados”¹²⁷, cuja variação estrófica funciona a fim de flexibilizar a forma poética (PIZARRO DE TRENQUALYE, 2011, p. 169). Sobre a incorporação de algumas características das silvas neoclássicas¹²⁸ pelos espanhóis, Eugenio Asensio (2002, p. 54-55) afirma que a tendência amoroso-descritiva da silva de Médici foi utilizada pelos poetas espanhóis do século XVI e XVII e que as silvas renascentistas não se concentram apenas na

¹²⁶ [...] *así, silva, en sentido amplio, designa cualquier composición, de orden más bien circunstancial, con Estacio como modelo propuesto; y silva, stricto sensu, denota un tipo de poema expositivo-panegírico, cuya materia es el propio ejercicio literario y cuyo principal representante es, sin duda alguna, Poliziano.*

¹²⁷ [...] *combinaison de vers de onze et de sept syllabes avec une rime riche libre et dont certains vers sont non rimés.*

¹²⁸ Sabemos que o termo neoclássico pode ser ambíguo no campo dos estudos literários, especialmente neste trabalho. Neoclássico, segundo Moisés (1997b, p. 317), “de modo genérico, designa as tentativas de ressurreição do ideal grego-latino de arte e de vida, processadas nos séculos XVI e XVII, com a Renascença [...], no século XVIII, com o Arcadismo, e no século XIX, com o Parnasianismo. De forma específica, o vocábulo emprega-se como sinônimo de Arcadismo”. Nesta dissertação, utilizamos neoclássico seguindo a primeira acepção do termo.

experiência amorosa e narrativa, mas “[...] as melhores delas compartilham o gosto pela descrição [...] de objetos naturais e artísticos, de lugares geográficos ou historicamente ambientados, com valor próprio e não subordinados à dinâmica narrativa ainda que aos sentimento e reflexões”¹²⁹ (ASENSIO, 2002, p. 55). Contudo, essa característica descritiva que segue a silva espanhola não é originária da produção italiana apenas, mas também da estaciana. A preferência pela descrição é inclusive um elemento de proximidade entre as composições humanistas e as antigas: essa temática, porém, será melhor analisada no último capítulo deste trabalho.

2.2 Dimensão métrica em Góngora e Quevedo no Século de Ouro espanhol

A literatura do Século de Ouro espanhol, período limitado entre 1530 e 1680, possui, de maneira geral, um programa que “se articula sobre a profunda relação que existe entre gênero e estilo, pode-se dizer, o *genus* clássico”¹³⁰ (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 21), assim como os autores humanistas aqui trabalhados. No início do século XVII há, com os autores espanhóis como Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo e outros, uma recuperação e revalorização das formas literárias tradicionais, relativas à cultura clássica, mas também populares. Nesse contexto, seguindo uma divisão aristotélica dos estilos, os poemas escritos em hendecassílabos assumem o estilo elevado, os sonetos o estilo médio, e o mais baixo é representado pelos versos octossílabos (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 21-22). Há, nesses esquemas de estilo, um deslocamento do petrarquismo¹³¹ pelo crescente

¹²⁹ [...] *las mejores de ellas comparten, el gusto por la descripción [...] de objetos naturales y artísticos, de lugares geográfica o historicamente ambientados, con valor propio, no subordinados a la dinámica narrativa aunque sí a los sentimientos y reflexiones.*

¹³⁰ [...] *se articula sobre la profunda relación que existe entre género y estilo, es decir, el *genus* clásico.*

¹³¹ “O termo ‘petrarquismo’ refere-se à imitação, seja em verso ou em prosa, direta ou indiretamente, de características da poesia italiana de Francesco Petrarca ([...] 1304-74), que derivou seu estilo do verso latino clássico [...] e de seu antecessor imediato Dante. Suas características retóricas incluem descrições metafóricas dos olhos brilhantes, do sorriso radiante e da beleza física do amado (tanto masculino quanto feminino) [...]; jogo de palavras exuberantes e conceitos figurativos; paradoxos expressivos e oxímoros, por exemplo, ‘fogo e gelo’ para expressar o fascínio e a resistência do amado. Suas características de representação incluem avessas de amor não correspondido e alternâncias psicológicas entre o desejo carnal e a abstinência forçada. Suas características estruturais incluem uma saturação de formas como o soneto, a *canzone* (ode), o madrigal e a sestina, e a colocação de poemas em uma sequência com implicações narrativas, emocionais ou rituais” (KENNEDY, 2012, p. 1030). *The term Petrarchism refers to the imitation – whether in verse or prose, directly or indirectly – of features in the Italian poetry of Francesco Petrarca ([...] 1304-74), who derived his style from classical Latin verse [...] and his immediate predecessor Dante. Its rhetorical features include metaphorical descriptions of the beloved's (whether male or female) shining eyes, radiant smile, and physical beauty [...]; exuberant wordplay and figurative conceits; and expressive paradoxes and oxymorons, e.g., “fire and ice” to express the beloved's countervailing allure and*

modelo neoclássico, bem como o fim do predomínio do soneto como modelo estrófico dominante. Essa renovação dos modelos formais corresponde a uma reestruturação do sistema poético e é nessa perspectiva que se deve situar o aparecimento das silvas espanholas como forma métrica privilegiada no período barroco, “e sua possibilidade de constituição como um gênero poético novo ou de adaptação dos já existentes”¹³² (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 22).

A fim de estabelecer a silva como gênero especificamente no Século de Ouro, existem alguns elementos que devem ser considerados, como o reconhecimento do leitor dessas formas literárias, ou seja, a familiaridade com as características daquela produção, e, assumindo papéis secundários, a estrutura estrófica, o tema, tom, modo de enunciação e o estilo. A silva na literatura espanhola, antes de ser definida como gênero, é tida como um “caminho estrófico” (*cauce estrófico*), cuja constituição genérica é feita posteriormente (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 22). Entretanto, apesar da sua consolidação genérica tardia na literatura espanhola, a silva vem seguindo uma trajetória instituída desde a Antiguidade com Estácio, ainda que se diferencie em alguns períodos e lugares, como vimos na Itália renascentista dos escritores Ângelo Poliziano e Lorenzo de Médici.

Segundo Rocha de Sigler (1994, p. 48), o vocábulo “silva”, na literatura espanhola dos séculos XV e XVI, era utilizado para designar cancioneros ou miscelâneas poéticas, pois não havia, nesse período, relação direta do termo com a metrificação empregada. Essa primeira nomenclatura se relaciona com a acepção já listada por Wray (2007, p. 128-9) para as *Siluae* da Antiguidade, isto é, a de uma obra com grande variedade temática. A partir do século XVII, porém, a silva se estabelece como uma forma métrica, quando é definida, portanto, como um

resistance. Its representational features include avowals of unrequited love and psychological alternations between fleshly desire and forced abstinence. Its structural features include a saturation of forms such as sonnet, canzone (ode), madrigal, and sestina and the placement of poems in a sequence with narrative, emotional, or ritual implications. Contudo, é importante salientar que se concordarmos com Dubrow (1995, p. 5) que “[...] a história do petrarquismo é a história de múltiplos Petrarcas” ([...] *the history of Petrarchism is a history of multiple Petrarchs*), por isso torna-se muito difícil a tarefa de caracterizar o trabalho poético de Francesco Petrarca como um movimento literário ou convenção poética unívoca. Muitos seguidores do italiano produziram inúmeras obras poéticas de formas bastante diferentes e em diferentes níveis de engajamento com o texto modelo, variando de acordo, principalmente, com o gênero. Dessa forma, justifica-se que existam “vários Petrarcas”, de acordo com os usos heterogêneos que os discípulos do humanista fizeram de seu texto, inclusive acrescentando novos aspectos ao longo dos séculos (DUBROW, 1995, p. 123). Em outras palavras, “o petrarquismo é também notoriamente contraditório. [...] As dificuldades em generalizar sobre o petrarquismo são, portanto, múltiplas” (*Petrarchism is also notoriously contradictory. The difficulties in generalising about Petrarchism are thus manifold*) (DISTILLER, 2008, p. 45). Os críticos concordam, porém, que ele deve ser entendido como um fenômeno plenamente europeu (FORSTER, 1969, p. 1). Para uma discussão detalhada sobre a temática, cf. Forster (1969), Dubrow (1995), Distiller (2008) e Kennedy (2012).

¹³² [...] y su posibilidad de constitución como un género poético novedoso o de adaptación de los existentes.

conjunto de composições que combinam versos hendecassílabos e heptassílabos (ROCHA DE SIGLER, 1994, p. 48). Um dos maiores objetivos do uso dessa metrificação específica, segundo Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 22), era dar maior liberdade aos poemas das construções métricas e estróficas pré-estabelecidas, com as quais o autor poderia expressar suas ideias e sentimentos.

Não há um consenso entre os teóricos sobre o marco inicial das silvas na literatura espanhola, mesmo na concepção de modelo métrico e não como um gênero. Asensio (2002, p. 55-56) considera inadequado estabelecer o surgimento das silvas espanholas a partir de traduções métrica e estroficamente mais soltas compostas por Juan Jáuregui da obra *Aminta* do italiano Torquato Tasso. Segundo esse pesquisador, os versos de Tasso já eram muito livres, o que era uma característica em voga na poesia italiana. Comentando o trabalho de Vossler, Asensio afirma que

as conexões formais e temáticas de algumas incipientes silvas espanholas com a poesia pastoril e idílica o inclinaram [Vossler] a considerar a morfologia de nossos poemas como transplantadas da *Aminta* de Torquato Tasso, por obra e graça da elevada versão de Juan de Jáuregui, o poeta pintor, que a publicou em Roma e foi precedida de uma agressiva dedicatória em 1607 [...] Quizá Vossler não leu o ataque de Jáuregui nem cotejou a versão deste com o original de Tasso [...] ¹³³ (ASENSIO, 2002, p. 55-56).

Independentemente dos desencontros para marcar a recepção das silvas na literatura espanhola, Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 23-24) explicam que o seu desenvolvimento como métrica, e mais tarde como gênero, se deu graças à maturidade do Renascimento espanhol, que repensava a herança recebida dos italianos. Em outras palavras, a recepção, neste caso, da literatura renascentista italiana modificou em alguns aspectos a mesma área na Espanha. Os autores destacam, ainda, dois eventos para tal desenvolvimento da silva como metro: a) a intenção de renovação formal do petrarquismo, seja na sua forma canônica, como as canções italianas, ou anexas, como o madrigal; e b) os ensaios métrico-formais que eram produzidos em outros domínios poéticos, como a tradução e adaptação de textos antigos, sejam eles clássicos ou bíblicos, em língua vernácula (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 23).

Dentre as formas poéticas petrarquistas das quais as silvas podem ter sido derivadas, as que mais sofreram adaptações foram o madrigal e a canção. Por esse motivo, é válida uma breve

¹³³ *Las conexiones formales y temáticas de ciertas silvas tempranas españolas con la pastoral y el idilio le empujaron a considerar la morfología de nuestros poemas como transplantadas de la Aminta de Torcuato Tasso, por obra y gracia de la alabada versión de Juan de Jáuregui, el poeta pintor, que la imprimió en Roma precedida de una agresiva dedicatoria en 1607 [...] Quizá Vossler no leyó el ataque de Jáuregui ni cotejo la versión de éste con el original del Tasso [...].*

explicação sobre suas características (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 23). O madrigal é definido por Candelas Colodrón (1997, p. 25) como uma “[...] combinação, preferencialmente breve, de heptassílabos e hendecassílabos”¹³⁴, derivada de metros mais fechados, que, aos poucos, ganham espaço através da criatividade do poeta. Candelas Colodrón (1997, p. 25), embasado nas considerações de Asensio (2002, p. 60), afirma, ainda, que o número de versos do madrigal se aproxima do soneto, ou seja, são composições relativamente curtas. Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 23) determinam o madrigal como “[...] algo assim como uma estância¹³⁵, autônoma, de canção” e é marcado por “[...] uma organização interna de grande coesão, já que imbricam as sequências rítmicas e os períodos sintáticos, atando-os mediante a utilização da rima em função estruturante”¹³⁶.

A partir da segunda metade do século XVI, os poetas espanhóis começaram a modificar algumas tendências do madrigal, bem como a própria metrificação das estrofes. Como exemplo dessas mudanças, Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 24) afirmam que a distribuição das rimas e dos versos hendecassílabos e heptassílabos, bem como o aumento no número de estâncias, culminaram no surgimento de um “[...] tipo de canção mais solta”¹³⁷. Há, nesse contexto, portanto, grande aproximação entre o madrigal, a canção e a silva.

Especificamente sobre as características do madrigal e a sua semelhança com as silvas, Asensio (2002, p. 60) e Candelas Colodrón (1997, p. 25) destacam a distinção versificatória de ambos. Para os autores, se o madrigal excedesse vinte versos, se tornaria silva. Essa definição é retirada por ambos os críticos da obra *Primus calamus* (1668, p. 641, *apud* ASENSIO, 2002, p. 60), de

¹³⁴ [...] *combinación, preferentemente breve, de heptasílabos e endecasílabos*.

¹³⁵ Segundo Cuddon (2013, p. 253), a estância é “um termo espanhol geral e fundamentalmente vago para uma série de versos, formando um todo ritmado. Alguns são regulares, seguindo um planejamento ordenado; outros irregulares, dando um efeito de capricho ou desordem. Geralmente com quatro, seis, oito ou dez linhas” / *A general and ultimately vague Spanish term for a series of verses forming a rhythmic whole. Some are regular, following an ordered plan; some irregular and giving an effect of caprice or disorder. Often of four, six, eight or ten lines*. Já Domínguez Caparrós (1975, p. 435-436) oferece diversas definições de estância, sendo algumas delas o “[...] número indeterminado de hendecassílabos e heptassílabos, ordenados com completa uniformidade e apresentando sempre as rimas nos mesmos lugares”. Ela também “se confunde com a estrofe lírica e com a silva; mas não se deve chamar *estância* mais do que cada um dos períodos distintos e desiguais das silvas”. Por fim, a estância pode ser “[...] uma silva dividida em várias estrofes iguais. Se chama silva perfeita”. / [...] *número indeterminado de endecasílabos y heptasílabos, ordenados con entera uniformidad y presentando siempre las rimas en los mismos lugares [...] se confunde con la estrofa lírica y con la silva; pero no debe apellidarse estancia más que a cada uno de los distintos periodos desiguales de las silvas [...] una silva dividida en varias estrofas iguales. Se llama silva perfecta*.

¹³⁶ [...] *una organización interna de gran cohesión, ya que imbrica las secuencias rítmicas y los periodos sintáticos atándolos mediante la utilización de la rima en función estruturante*.

¹³⁷ [...] *tipo de canción más suelta*.

Juan Caramuel: “estrofe única, se não superados vinte versos, é chamado *Madrigal*, ao contrário, se torna silvestre e, por causa da beleza de seus versos, é chamada *Silva*”¹³⁸.

Apesar do estabelecimento de vinte versos que limitam o madrigal e a silva, Candelas Colodrón (1997, p. 25-26) destaca a fragilidade da definição, principalmente ao tratar de Quevedo. O autor explica que há certos poemas intitulados como madrigal que excedem os vinte versos preceituados, fato que realça a inevitável relação existente entre a silva e o madrigal, já que é a partir da liberdade métrica do segundo que se deriva a primeira na literatura espanhola (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 25). A existência de um gênero, entretanto, não anula o outro, como nos mostra Begoña López Bueno (1991, p. 12) na introdução da obra *Las silvas*:

Contudo, não resulta clara a função deste [o madrigal] como proêmio para a silva, pois o madrigal segue sendo utilizado com profusão, sobretudo como veículo do epigrama, e se condensa com a silva barroca, compartilhando e repartindo espaços às vezes difíceis de delimitar.¹³⁹

Apesar de López Bueno não implicar necessariamente o madrigal no estabelecimento das silvas, as temáticas de ambos os gêneros também os aproximam. O madrigal, inclusive, foi considerado um preâmbulo das silvas, já que havia naquele uma preferência pelos assuntos pastoris e satíricos, com grande liberdade, seguindo o caráter circunstancial. As silvas e os madrigais na literatura espanhola não eram divididos por limites claros, principalmente se tratando de Quevedo, e, ainda, mesclavam a temática circunstancial, bucólica ou satírica (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 25).

Assim como o madrigal, as canções italianas, uma das formas prediletas do petrarquismo (ASENSIO, 2002, p. 60), também se assemelham às silvas métricas, já que a silva seria um madrigal alargado, enquanto o madrigal seria uma estância das canções (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 27). Candelas Colodrón (1997, p. 27) define as canções italianas como compostas por estrofes e versos livres, cuja restrição estaria apenas em duas premissas a respeito da natureza e da disposição rítmica do poema: a primeira é seguir a estrutura métrica escolhida na primeira estrofe da composição e a segunda é concluir o poema com uma apóstrofe à própria canção.

¹³⁸ *Stropha unica, si vigesimum versum non superet, dicitur Madrigal, alias sylvescit, et propter linearum pulchritudinem vocatur Sylva.*

¹³⁹ *Con todo, no resulta clara la función de éste como preámbulo hacia la silva, pues el madrigal sigue siendo utilizado con profusión, sobre todo como vehículo del epigrama y se codea con la silva barroca, compartiendo y repartiendo espacios a veces difíciles de delimitar.*

Essa segunda obrigatoriedade das canções italianas se desfaz na Espanha dos séculos XVI e XVII, bem como a rigidez da forma métrica exigida na primeira premissa, o que Asensio (2002, p. 62) e Candelas Colodrón (1997, p. 27) chamam, seguindo o escritor espanhol Villamediana, de *canción informe*. Para Aurora Egido (1989, p. 15), as duas composições poéticas também foram praticadas em conjunto:

A silva não acabou, entretanto, com a canção, mas conviveu com ela. Contudo, é evidente que na Espanha a canção gozou desde seus primórdios de uma grande liberdade, provocada, em boa parte, pela intenção de originalidade e independência que seus autores buscavam em relação à Itália.¹⁴⁰

A canção informe seria, então, uma terminologia que buscava abranger as dificuldades de diferenciação entre ambas as composições, podendo ser entendida como “[...] um termo suficientemente eloquente da fragilidade dos limites entre a canção e a silva, e, em qualquer um dos dois casos, é um índice de uma libérrima conduta dos poetas frente ao estrofismo do final do século XVI”¹⁴¹ (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 27).

Quanto à temática da silva e das canções, Candelas Colodrón (1997, p. 28) explica que a relação entre ambas é ainda mais evidente, pois possuem o mesmo tom digressivo e descritivo. No entanto, as canções compartilham de uma tradição literária mais sólida em relação às silvas, pois

[...] não em vão, a literatura em língua vulgar e o seu processo de exaltação paulatino frente à sempre prestigiosa literatura clássica são unidos ao emprego dos modelos métricos fundamentais: o soneto, como forma breve, e a canção, como forma um pouco mais extensa. O ensino e o cânone imposto para as literaturas vulgares por Petrarca reforçam o valor prestigioso de tais fórmulas métricas. Neste sentido, a canção, ao final do século XVI e começo do século XVII, é um gênero já maduro, plenamente estabelecido, com já vários séculos de permanência¹⁴² (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 28).

A recepção das obras em cada contexto literário, portanto, dispõe de gêneros específicos, que estão subjetivamente relacionados às necessidades e gostos diferentes em épocas distintas (ASENSIO, 2002, p. 61). A silva, como finaliza Candelas Colodrón (1997, p. 28), aparece como

¹⁴⁰ *La silva no acabó, sin embargo, con la canción, sino que convivió con ella. Pero es evidente que en España la canción gozó desde sus inicios de una gran libertad, provocada, en buena parte, por los intentos de originalidad e independencia que sus autores buscaban respecto a Italia.*

¹⁴¹ [...] *un término suficientemente elocuente de la fragilidad de los límites entre canción y silva, y, en cualquier caso, es índice de la libérrima conducta de los poetas frente al estrofismo a finales del siglo XVI.*

¹⁴² [...] *no en vano la literatura en lengua vulgar y su proceso de ensalzamiento paulatino frente a la siempre prestigiosa literatura clásica van unidos al empleo de dos modelos métricos fundamentales: el soneto, como forma breve, y la canción, como forma un poco más extesa. El magisterio y el canon impuesto para las literaturas vulgares por Petrarca refuerzan el valor prestigioso de tales fórmulas métricas. En este sentido, la canción, a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, es un género ya maduro, plenamente establecido, con ya varios siglos de permanencia.*

uma novidade às fórmulas métricas mais fechadas e rígidas, assim como em outros períodos, e provocam, segundo Asensio (202, p. 62) “[...] uma modesta revolução no sistema da poesia espanhola [...]”¹⁴³.

A principal diferença entre a silva e a canção seria destacada simplesmente por uma questão métrica, ainda que ambas sejam estruturadas em heptassílabos e hendecassílabos. Sobre isso, porém, Candelas Colodrón (1997, p. 27), remetendo aos versos finais da *Selva seconda* de Médici, argumenta que:

[...] no caso da silva, a liberdade se mantém em todo o poema, no caso da canção se cinge somente na primeira estrofe que preestabelece as posteriores. Se a canção prescinde dessa preceptiva de estrofe de envio, a diferença entre a silva e a canção, do ponto de vista exclusivamente métrico, só consiste no domínio variável da arbitrariedade combinatória¹⁴⁴.

Apesar de canção e silva serem estritamente ligadas e complementadas diacronicamente, concordamos com Candelas Colodrón (1997, p. 29) quando este afirma que não existiu apenas um único modelo para o desenvolvimento das silvas métricas, ainda que, certamente, o madrigal e a canção possam ser considerados impulsionadores para o gênero novo.

As silvas métricas, poemas formados de hendecassílabos e heptassílabos, são consagradas após a publicação da *Soledad primera*, em 1613, por Luis de Góngora, que “inaugura a fase imperialista, expansiva da silva como gênero grande”¹⁴⁵ (ASENSIO, 2002, p. 62). O poema é composto em hendecassílabos e heptassílabos livres, isto é, não segue uma estrutura estrófica pré-estabelecida e ultrapassa a extensão de mil versos (ASENSIO, 2002, p. 62). A *Soledad segunda*, também composta em silvas métricas, é igualmente extensa, alcançando 979 versos. Os poemas são divididos temporalmente em quatro dias, sendo que os três primeiros ocorrem na *Soledad primera* e o último na segunda.

A obra é iniciada, no entanto, por um elogio, composto por 37 versos em silvas métricas (v. 1-37), escrito separadamente à *Soledad primera*, dedicado ao Duque de Béjar. Segundo o editor das *Soledades*, John Beverley (1990, p. 71), o Duque de Béjar é don Alonso Diego López de Zúñiga Sotomayor, protetor de Góngora. A temática das *Soledades* gongorinas gira em torno

¹⁴³ [...] una modesta revolución en el sistema de la poesía española [...].

¹⁴⁴ [...] en el caso de la silva la libertad se mantiene en todo o poema, en el de la canción se ciñe sólo a la primera estrofa que preestablece las ulteriores. Si la canción prescinde de esa relativamente preceptiva estrofa de envío, la diferencia entre la silva y la canción, desde el punto de vista exclusivamente métrico, sólo consiste en el variable dominio de la arbitrariedad combinatoria.

¹⁴⁵ [...] inaugura la fase imperialista, expansiva de la silva como género grande.

do naufrágio de um peregrino em uma praia desconhecida e dos acontecimentos na sua estadia em um albergue nesse local (BEVERLY, 1990, p. 32).

Há divergências a respeito da aprovação do poema gongorino, pois as *Soledades* são elogiadas, mas também vituperadas pela crítica contemporânea à obra, principalmente devido ao deslocamento genérico do poema, cujo autor é acusado de escrever “como heroico um poema que, por seu assunto, deveria ser bucólico”¹⁴⁶ (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 36). O projeto de Góngora, no entanto, é inovador, pois, apesar de seu caráter unitário de uma silva-livro, como nomeiam Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 36), ele é também composto por outros fragmentos líricos.

Alguns exemplos desses fragmentos são a já comentada dedicatória encomiástica no início do poema (v. 1-37); o epitalâmio nos coros (v. 767-844), todos iniciados e finalizados pelo mesmo vocativo: “Vem, Himeneu” no início do coro e “Vem, Himeneu, vem; Vem, Himeneu”, no desfecho; e o hino votivo entoado pelas camponesas “bárbaras do Parnaso moradoras”¹⁴⁷ após as núpcias dos noivos (v. 883-943), remetendo também à prática da lírica desde o seu período arcaico.

A primeira unidade do poema, como nomeia Beverley (1990, p. 75), é permeada pela temática pastoril, descrições dos cenários e indicações temporais metafóricas, como nos versos 1-6, que seguem, desta forma, não apenas a tradição antiga, mas também humanista, com Medici:

Era do ano a estação florida
Em que o mentiroso roubador de Europa
(meia lua as armas de sua frente,
E o Sol todos os raios de seu cabelo)
Reluzente honra do céu,
Em campos de zéfiro brilha estrelas [...]¹⁴⁸

A descrição da natureza feita pelo sujeito-lírico anônimo exerce, segundo Candela Colodrón (1997, p. 45), algumas vezes, uma perspectiva narrativa, no entanto, de acordo com o crítico,

¹⁴⁶ [...] heroico un poema que, por su asunto, debía ser bucólico.

¹⁴⁷ bárbaras el Parnaso moradoras.

¹⁴⁸ Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas [...].

isso já havia sido feito no manuscrito da *Poética silva*¹⁴⁹. O caráter livre da poesia de Góngora era adequado para uma escrita prosódica, como comenta Asensio (2002, p. 62):

Liberado da dificuldade estrófica, inventou, mediante a silva, um tipo de discurso contínuo, apto para refletir uma sucessão de movimentos ou passar diante dos olhos os mais variados pormenores das circunstâncias [...] o novo esquema prosódico, associando-se a um núcleo de temas descritivos, culturais e filosóficos, formou um tipo de gênero novo que, ademais de sua estrutura formal, mantém características próprias.¹⁵⁰

Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 39) sugerem que o surgimento das *Soledades* gongorinas seguiu percursos diferentes e até mesmo contrários à tradição das silvas. No entanto, identificamos, na tendência narrativa que reflete “uma sucessão de movimentos ou passar diante dos olhos”, a função da êcfrase, também desenvolvida na composição estaciana, que revela um traço de permanência da produção antiga em relação à moderna.

Por um lado, as *Soledades* eram poemas extensos com a temática próxima da composição de cunho pastoril de Médici e encaixadas em um modelo misto – narrativo, lírico e descritivo –; por outro, elas eram moldes métricos cujos caminhos advinham de uma ascendência neoclássica, também remetida às *Selve d’amore*. Por isso, para os teóricos Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 38), Góngora, com as *Soledades*, afirma e nega a identidade genérica da silva métrica, pois estrutura seu poema em heptassílabos e hendecassílabos, bem como constrói uma narrativa que tem como enredo os dias do peregrino após seu naufrágio, marcando a “matéria pastoril e silvestre”¹⁵¹.

Devido ao caráter inovador do poema de Góngora, que une forma ao conteúdo, Monteiro Delgado e Ruiz Pérez (1991, p. 39) entendem as *Soledades* como definidoras da silva como um gênero específico, a “silva-soledade”¹⁵², ainda que reconheçam que “o processo de dispersão genérica” é desenvolvido pela “carência de um lugar definido no paradigma axiológico dos gêneros poéticos”, bem como a ausência de “uma preceptiva teórica que sustentasse sua criação

¹⁴⁹ *Poética silva* é título de uma antologia de poemas compostos em torno de 1605. Dentro dessa antologia, há oito poemas com o título de silva. Esses poemas, escritos por oito autores distintos, seguem um padrão: as quatro primeiras silvas são dedicadas aos elementos da natureza (fogo, ar, água e terra, respectivamente) e as quatro últimas às estações do ano (inverno, verão, primavera e outono). Infelizmente, não tivemos acesso ao manuscrito aqui comentado, mas utilizamos as informações de Candelas Colodrón (1997, p. 32-34). O estudioso espanhol (1997, p. 34) sugere uma influência das *Selve d’amore* de Medici nas silvas da antologia, pois elas assumem uma característica descritiva, principalmente por ter como tema aspectos da natureza.

¹⁵⁰ *Liberado de la traba de la estrofa, inventó, mediante la silva, un tipo de discurso continuo apto para reflejar una sucesión de movimientos o el paseo del ojo por los más variados pormenores circunstantes [...] El novo esquema prosódico, asociándose a un núcleo de temas descriptivos, culturales y filósofos, formó un tipo o género nuevo que, además de su estructura formal, mantiene rasgos propios.*

¹⁵¹ [...] *materia pastoril y silvestre.*

¹⁵² *silva-soledad.*

métrica”¹⁵³ (MONTEIRO DELGADO; RUIZ PÉREZ, 1991, p. 39). No entanto, os poemas gongorinos, apesar de se apresentarem como novidade diante do programa das silvas neoclássicas, não estão totalmente desvinculados da tradição. As *Soledades* são importantes na literatura espanhola não por seguir a herança genérica estaciana, mas por instaurar, de maneira impositiva, uma metrificação específica. Por isso, essa obra de Góngora é importante para este trabalho, bem como para a ampliação da silva como metrificação consolidada, uma vez que o metro proposto foi seguido pelos escritores contemporâneos e posteriores a Góngora, como Quevedo, ainda que não em todas as composições.

Apesar da imposição métrica da silva-soledade para com os autores posteriores, Asensio (2002, p. 63) menciona que a produção poética nesse metro não era inspirada somente nos versos de Góngora, mas eram também compostos em silvas métricas subgêneros “menos ambiciosos” - entendendo como audaciosa a produção gongorina, devido às inovações no que diz respeito ao tema e à extensão. Alguns exemplos dessas produções são poemas que tematizam o elogio e a descrição de cidades ou ruínas, quintas senhoriais, até mesmo exposição de doutrinas filosóficas, como um sermão estoico, inaugurado por Francisco de Quevedo (ASENSIO, 2002, p. 63).¹⁵⁴

Sobre a produção poética de Quevedo, Jauralde Pou (1991, p. 179-180) explica que ela avançou durante a sua “aventura diplomática” na Itália e, como afirma Cacho Casal (2013, p. 565), essa produção foi divulgada pela forma de manuscrito. Ao comentar sobre a publicização da obra de Quevedo, Cacho Casal ainda indica que há registros de o autor ter enviado seus poemas para um público seletivo, prática comum durante o Século de Ouro, que ilustra o contato que Quevedo tinha com os seus contemporâneos (2013, p. 565 e ss.).

A primeira publicação dos escritos de Quevedo se deu em 1603 na obra *Flores de poetas ilustres*, organizada por Pedro Espinosa. Nessa obra, no entanto, não havia nenhuma silva. Já em 1611, a *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres*, organizada por Juan Calderón, é composta, entre outros poemas, por cinco silvas métricas de Quevedo (JAURALDE POU, 1991, p. 169-172; EGIDO, 2013, p. 13). Esse volume, segundo Cacho Casal (2013, p. 594), é

¹⁵³ [...] el proceso de dispersión genérica [...] carencia de un lugar definido en el paradigma axiológico de los géneros poéticos. [...] carencia de un lugar definido en el paradigma axiológico de los géneros poéticos una perceptiva teorica que sustentara su creación métrica [...].

¹⁵⁴ Moreno (2007, p. 131) explica que o *Sermão estoico de censura moral* é a obra de mais extensa e ambiciosa do escritor espanhol, pois nela o poeta censura as vaidades e os desejos mundanos, aconselhando o destinatário do sermão, Clito, a viver com moderação e temperança, pois somente dessa forma seria possível alcançar a felicidade.

quase uma antecipação do que seria o *Parnaso español* (1648), a mais importante obra do escritor (ASENSIO, 2002, p. 51).

Editado por González de Salas em 1648, o *Parnaso español* é dividido em seis musas, cada uma composta por um conjunto de poemas selecionados pelo organizador. Jauralde Pou (1991, p. 174) expõe quantas e quais silvas existem em cada musa da obra de Quevedo. Na primeira, Clio, há apenas uma, intitulada *Silva encomiástica que celebra a vitória dos navios turcos que tomou o Duque de Pastrana passando em Roma*¹⁵⁵. A segunda musa, Polímnia, é finalizada com o *Sermão estoico em silva*¹⁵⁶; na terceira, Melpómene, há duas silvas: a nomeada *Epicédio pela morte de uma ilustre senhora, formosa, e uma defunta no florido da sua idade. Silva funeral I*¹⁵⁷ e a intitulada *a uma rolinha, que se queixava viúva, e depois se encontrou morta. Silva funeral II*¹⁵⁸. Nas outras três musas – Erato, Terpsícore e Tália – não há silvas, mas há composições próximas a elas, como canções e madrigais, por exemplo (JAURALDE POU, 1991, p. 174-175).

A obra *Las tres musas últimas castellanas* (1670), também de Quevedo, foi editada pelo seu sobrinho, Pedro Aldrete, e conta com as três musas que faltavam no *Parnaso español*: Euterpe, Calíope e Urânia (ASENSIO, 2002, p. 51). Nelas, o editor reúne trinta e uma silvas, sem seguir uma ordem formal ou temática (ASENSIO, 2002, p. 51). Há, ainda, outro documento que Asensio (2002, p. 50) utiliza para delimitar as silvas de Quevedo, visto que o este autor não organizou seu trabalho antes de morrer, e que Candelas Colodrón (1997, p. 63) chamou de *corpus* quase ideal dessas composições. Trata-se do Manuscrito XIV.E.46 da Biblioteca Nacional de Nápoles, publicado em 1972, por Henry Ettinghausen.

Alguns críticos, a exemplo de Asensio (2002, p. 51) e Candelas Colodrón (1997, p. 63), atestam que o manuscrito contém dezessete silvas assinadas pelo próprio Quevedo, sendo elas métricas ou não, mas discordam das outras silvas pertencentes ao documento. Enquanto Candelas Colodrón (1997, p. 63) afirma que o manuscrito possui mais dez silvas que podem não ter sido escritas por Quevedo, Asensio (2002, p. 50-51) diz conter mais nove que foram corrigidas pelo

¹⁵⁵ *Silva encomiástica, que celebra la victoria de los navíos de Turcos que tomó el Duque de Pastrana pasando a Roma.*

¹⁵⁶ *El Sermón en sylva.*

¹⁵⁷ *Epicedio en la muerte de una Ilustre Señora, hermosa, i difunda en lo florido de su edad. Sylva funeral I.*

¹⁵⁸ *Exequias a una Tórtola, que se quexaba viuda, i después se halló muerta. Sylva funeral II.*

mesmo autor¹⁵⁹. Sobre o problema de delimitação do *corpus* das Silvas de Quevedo, Asensio (2002, p. 50) explica que

[...] a cronologia das *Silvas* tem ritos poucos e bastantes imprecisos que nos permitem seguir seu desdobramento no tempo, as flutuações e arrependimentos ou uma simples mudança de orientação. Estamos condenados a conjecturas e probabilismo¹⁶⁰.

Não faz parte do nosso objetivo neste trabalho delimitar o *corpus* das silvas de Quevedo, mas traçar os caminhos trilhados pelo gênero, que, para nós, tem início na Antiguidade. Tendo em vista a produção poética de silvas na Espanha, cujo autor principal do modelo métrico é Góngora, Quevedo se destaca pela diferença, visto que seu programa opõe-se ao que foi feito por seu contemporâneo. Rocha de Sigler (1994, p. 52) levanta o seguinte questionamento: se a silva espanhola é uma invenção métrica parecida com o madrigal e com a canção, mas que se difere deles, as silvas de Quevedo, na obra *Las tres musas*, apresentam certa discrepância, pois não seguem a estrutura dos metros de hendecassílabos e heptassílabos.

A forma métrica amplamente propagada por Góngora propiciava a abertura para que fossem trabalhadas temáticas variadas, renovando o tom sério que as composições poéticas anteriores assumiam e oferecendo “[...] enfim, um campo amplo de realização artística frente à concisão retórica que impunham os sonetos, canções, tercetos”¹⁶¹ (JAURALDE POU, 1991, p. 167). As silvas de Quevedo nem sempre seguem a metrficação de hendecassílabos e heptassílabos, mas possuem destaques devido ao caráter circunstancial, aproximando-se das *Siluae* estacianas (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 57). A emulação de Estácio pelo poeta espanhol se dá principalmente pela grande variedade de temas presentes nos poemas. Nas palavras de Rocha de Sigler (1994, p. 54):

Assim como Estácio empregava o plural *Siluae* para se referir à coleção e não aos poemas individuais, Quevedo em seu epistolário menciona *Silvas* no plural. Estácio havia chamado de *Siluae* seus poemas para aludir a uma multiplicidade de temas, gêneros e metros representados na coleção [...]. Para Quevedo, como para Estácio, a seleção do título é um reconhecimento do caráter miscelânico da coleção. Quevedo, como seu modelo, inclui nela poesias de temáticas muito variadas e não se limita a um metro único¹⁶².

¹⁵⁹ Devido à dificuldade de encontrar as obras de Quevedo como estão divididas pelos teóricos, utilizamos para a composição deste trabalho apenas o tomo IX das *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, editado pela Imprenta de Sancha, em 1791, em Madrid, que abrange as últimas três musas: Euterpe, Calíope e Urânia. Na obra que acessamos, as silvas estão organizadas na Musa VIII, Calíope, e totalizam 26 composições.

¹⁶⁰ [...] la cronología de las *Silvas* tiene pocos y bastantes imprecisos hitos que nos permitan seguir su desliece en el tiempo, las fluctuaciones y arrepentimientos o las simples mudanzas de orientación. Estamos condenados a conjeturas y probabilismo.

¹⁶¹ [...] en fin, un campo amplio a la realización artística frente a la concisión retórica que imponían sonetos, canciones, tercetos.

¹⁶² Así como Estacio empleaba el plural *Silvae* para referirse a la colección y no a las poesías individuales, Quevedo en su epistolario menciona *Silvas* en plural. Estacio había llamado *Silvae* a sus poemas para aludir a la

Como afirma Candelas Colodrón (1997, p. 59), as silvas andaluzas começam sendo um modelo métrico firmado por Góngora “com uma relativa tendência à poesia de circunstância, mas hábil para qualquer tema”¹⁶³. Rocha de Sigler (1994, p. 63) comenta que, ao desvincular o conceito de silva da métrica, ela pode significar, de uma maneira mais superficial, um conjunto de poemas estabelecidos segundo a intenção do organizador. Observando com mais cuidado os poemas, a autora pontua que “apesar da sua variedade temática, os poemas da série das silvas apresentam muitas características em comum”¹⁶⁴ (ROCHA DE SIGLER, 1994, p. 63). O viés comum que a coleção assume, segundo Rocha de Sigler (1994, p. 64), com o qual concordamos, é do elogio ou censura de um interlocutor que é mencionado logo no início do poema. A temática de elogio ou vitupério das composições poéticas, por sua vez, sinaliza as *Silvas* como encômio e sugere uma relação com a tradição epidítica, aproximando-as novamente da produção feita por Estácio na Antiguidade. As silvas de Quevedo são influenciadas não apenas diretamente pela produção de Estácio, mas também pela educação recebida pelo escritor espanhol, visto que estão evidentes, em sua coleção, os gêneros da retórica antiga (ROCHA DE SIGLER, 1994, p. 65).

Há poemas do escritor andaluz que são exemplos dos subgêneros explicitados por Menandro Retor¹⁶⁵, pois seguem os lugares-comuns sugeridos pelo tratadista grego, algumas vezes assumindo um estilo próprio, e são produções mais extensas. Baseando-se no discurso de

multiplicidad de temas, géneros y metros representados en la colección [...]. Para Quevedo, como para Estacio, la selección del título es un reconocimiento del carácter mezcláneo de la colección. Quevedo, como su modelo, incluye en ella poesías de temática muy variada y no se limita a un metro único.

¹⁶³ “[...] con una relativa tendencia a la poesía de circunstancias, pero hábil para cualquier tema.

¹⁶⁴ [...] a pesar de su variedad temática, los poemas de la serie de las Silvas presentan muchas características comunes.

¹⁶⁵ A utilização dos manuais de retórica da Antiguidade para tratar da composição de Quevedo se justifica principalmente pela disposição da obra do autor espanhol se assemelhar com o que foi sugerido por Menandro retor. Além disso, a retórica medieval possui algumas características específicas, marcadas pelo contexto cristão e pela finalidade de prática epistolar, que não buscamos observar neste trabalho. Sobre a especificidade da arte oratória medieval, Maleval (2008, p. 7) explica que “na confluência do legado clássico e do substrato judaico-cristão, tem origem a arte da predicação (*ars praedicandi*), que, juntamente com a gramática preceptiva ou retórica da versificação (*ars poetriae*) e com a arte epistolar (*ars dictaminis*), compunha o estudo do discurso na Idade Média”. Como exemplo dessa inovação retórica do medievo, citamos Costa (2008, p. 33), que exemplifica que, para Ramon Llull, tratadista dos séculos XIII-XIV, “a sua *Retórica Nova* deveria estar a serviço da pregação, ou seja, na qualidade de um pequeno tratado de homilia, serviria para ensinar técnicas retóricas a pregadores, a exemplo de Santo Agostinho que, no último livro de sua *Doutrina cristã*, defendeu que a *Retórica* deveria estar a serviço da pregação da palavra de Deus, já que a finalidade da eloquência é a verdade”. Por isso, apesar de sabermos que Menandro e Quevedo estão bastante afastados temporalmente, achamos proveitoso para o desenvolvimento da pesquisa utilizar, na análise das silvas espanholas, o mesmo tratado que baseia o exame das ocasiões dispostas na obra de Estácio. Essa escolha é coerente, por sua vez, como nosso objetivo de identificar a permanência do gênero estaciano em Quevedo. Não ignoramos, no entanto, a utilização e a importância da retórica na Idade Média. Sobre o assunto, porém, indicamos Randall (2010), Costa (2008), Maleval (2008) e Murphy (1986).

despedida, por exemplo, o *propemptikón*¹⁶⁶ (2.5.395), Quevedo compõe sua *Silva Quinta* – segundo a edição de *Las tres musas últimas castellanas* – que possui como epígrafe “Exortação a um navio que acaba de entrar na água”¹⁶⁷. Escrita em sessenta e seis versos e tendo como destinatário não uma pessoa, como indica o teórico antigo, mas um barco, esse poema inicia pela identificação do destinatário e reprovação de sua partida (v. 1-4):

Onde vais, inepto barquinho,
Que esquecendo que fostes há pouco madeira,
Abandona esta arenosa costa,
Cuja praia te viu ainda com ramos?¹⁶⁸

Ao perceber que não persuadiria o destinatário, visto que o navio já estava no mar, o poeta finaliza o poema fazendo bons votos à sua volta, antecipando o regresso do interlocutor/barco nos versos finais: “Mas se de navegar estás resolvida / já prevejo prantos no teu retorno”¹⁶⁹ (v. 65-66). Apesar de seguir os *tópoi* retóricos antigos, há elementos novos, de práticas contemporâneas a Quevedo, que são também adicionados ao poema. Rocha de Sigler (1994, p. 67) analisa esses elementos e interpreta o desejo de que o navio permaneça no porto como uma *invectiva* contra a navegação, bem como contra a avareza, devido à busca excessiva por objetos de valor.

Outro exemplo de silvas quevedianas que são interpretadas como parte das ocasiões previstas por Menandro é a *Silva Quarta*, que conta com a epígrafe “Roma antiga e moderna”¹⁷⁰. Escrita em cento e oitenta e um versos, a silva sobre a cidade de Roma é composta pela descrição da cidade a um visitante, cujos lugares-comuns são os mesmos para construir o encômio às cidades: há referência à origem dela, aos fundadores (“Do dânao fogo a piedade Troiana, / Foram aqui hospedados / Com fácil pompa em devoção de vila”¹⁷¹), aos acontecimentos históricos (“Vi nas pedras guardados / Os Reis e os Cônsules passados: / Vi os Imperadores”¹⁷²), e às realizações e conquistas.

¹⁶⁶ Segundo Menandro Retor (2.5.395), o *propemptikón* é um discurso marcado pelo elogio aos viajantes.

¹⁶⁷ *Exhortación a una nave a punto de entrar en el agua.*

¹⁶⁸ *¿Donde vas, ignorante navecilla,
Que olvidando que fuiste un tiempo haya,
Aborreces la arena desta orilla,
Donde te vió con ramos esta playa?*

¹⁶⁹ *Mas si navegar estás resuelta
ya le prevengo llantos a tu vuelta.*

¹⁷⁰ *Roma antiga y moderna.*

¹⁷¹ *Del Danao fuego la piedad Tryoiana,
Fueron aquí hospedados*

Con facil pompa en devoción villana.

¹⁷² *Ví en las piedras guardados*

É interessante observar, como ressalta Rocha de Sigler (1994, p. 68), que, nesta silva, o poeta, ao descrever os feitos da cidade, em algumas passagens a elogia, mas em outras a vitupera. Roma, para ele, sofreu durante o período do império, mas prosperou espiritualmente mais tarde (v. 149-152; 168-172):

Mas das cinzas que derramas,
Fênix renasces, nascimento das chamas
Fazendo tua Fortuna
Tua morte vida, e teu sepulcro berço [...]
E quando pareceu que havia acabado
Tão grande Monarquia,
Com os Sumo Pontífices, governo
Da Igreja, vistes somente um dia
Reino do mundo, do Céu e do inferno¹⁷³

As silvas de Quevedo se afastam da proposta de Góngora e se assemelham às *Siluae* de Estácio, pois o termo é usado para se referir à poesia laudatória circunstancial, em que o escritor andaluz emula o latino (ROCHA DE SIGLER, 1994, p. 51). Além do rótulo de poesia de ocasião, as silvas, como determinadas por Candelas Colódrón (1997, p. 21) são marcadas por seus gêneros, bem como dotadas “de uma erudição mitológica muito abundante”¹⁷⁴. A escolha de Quevedo por produzir silvas também pode ser devida à liberdade de composição que o gênero abarca desde a Antiguidade¹⁷⁵, podendo se referir à heterogeneidade temática e, por isso, tratar de diversos assuntos de maneira menos formal. Nas palavras de Kallendorf e Kallendorf (2000, p. 147):

Possivelmente, Quevedo escolheu este gênero precisamente porque estava atraído pela ideia de uma forma flexível, inovadora que o teria permitido escrever uma miscelânea de poemas ocasionais de modo pessoal e lírico, sem as restrições da metrificação e temática dominantes¹⁷⁶

*Los Reyes y los Cónsules pasados:
VÍ los Emperadores.*

¹⁷³ *Pero de la cenizas que derramas,
Fenix renasces, parto de llamas,
Haciendo tu fortuna
Tu morte vida y tu sepulcro cuna [...]
Y quando pareció que habia acabado
Tan grande Monarquía,
Com los Sumos Pontífices, gobierno
De la Iglesia, te viste en solo un dia
Reyna del mundo, del Cielo, y del infierno.*

¹⁷⁴ [...] *de una erudición mitológica muy abundante.*

¹⁷⁵ Convém ressaltar que a maioria dos poemas de Estácio são escritos em hexâmetros datílicos, mas não todos. No entanto, quando aproximamos as silvas de Quevedo das do autor antigo, nos referimos à questão temática.

¹⁷⁶ *Conceivably, Quevedo chose this genre precisely because he was attracted to the idea of a flexible, innovative form which would allow him to write a miscellany of occasional poems in a personal, lyric mode without the constrictions of dominant metres or themes.*

Apesar do aparente distanciamento das silvas neoclássicas com a tradição do gênero pelas finalidades não circunstanciais, esse título é a elas atribuído a fim de designar uma explanação panegírica-expositiva e didática sobre temas literários, compartilhando o estilo erudito com referências mitológicas, cujos aspectos também foram explorados nas *Siluae* estacianas.

Em suma, entendemos que o percurso da silva desde a Antiguidade até o Século de Ouro espanhol passou por caminhos distintos e, acima de tudo, se opôs a programas genéricos diferentes, próprios do lugar espaço-temporal em que cada autor se insere. Entretanto, ainda que haja diferença entre essas produções, visto que pertencem a locais, tempos e autores específicos, elas são ligadas por elos comuns: são propícias à abordagem de temas heterogêneos, são composições ricas em erudição e citações clássicas, em especial mitológicas e, por fim, são compostas, em diferentes níveis, a partir de um panorama do gênero retórico conhecido como epidítico.

Sabendo que as silvas se encontram numa cadeia de recepção, buscaremos analisar, no próximo capítulo deste trabalho, esses poemas a partir da perspectiva da retórica antiga, com especial atenção ao gênero epidítico. Os poemas selecionados para a realização da análise objetivada neste trabalho são as *Siluae* 2.2, 3.2 e 5.4 de Estácio e “Silva segunda. O Sonho”¹⁷⁷, “Silva XXI. Este dentre os demais sítios Narciso”¹⁷⁸, que tem como epígrafe “Descreve uma recreação e casa de campo digna dos senhores reis católicos Dom Fernando e Dona Isabel”¹⁷⁹ e “Silva Quinta. Exortação a um navio novo ao entrar na água”¹⁸⁰.

¹⁷⁷ *Silva secunda. El Sueño.*

¹⁷⁸ *Silva XXI. Este de los demás sítios Narciso.*

¹⁷⁹ *Describe una recreacion, y Casa de Campo de un Valido de los Señores Reyes Católicos Don Fernando, y Doña Isabel.*

¹⁸⁰ *Silva Quinta. Exortacion á una Nave nueva al entrar em el agua.*

3

PERSPECTIVA EPIDÍTICA E IMITAÇÃO ENTRE AS LÍRICAS DE ESTÁCIO E QUEVEDO

A recepção das silvas estacianas nos períodos posteriores à Antiguidade é marcada por aspectos semelhantes e dessemelhantes, atendendo aos diferentes horizontes de expectativas do gênero, já que, segundo Koselleck (2006, p. 310), o passado e o futuro estão sempre em relação através das experiências e das expectativas entre as dimensões historicamente diferentes.¹⁸¹ Pensando especificamente no gênero silva, defendemos que ele foi inaugurado na Antiguidade com Estácio e por isso está clara a sua recepção nos autores humanistas e modernos, podendo ser observados os elementos compartilhados a partir do arcabouço comum. No entanto, acreditamos ser essencial esse processo de recepção na identificação das obras literárias, pois

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto (JAUSS, 1993, p. 66-67).

Dessa forma, as silvas modernas, em especial as de Quevedo, que mais nos interessam, seguem características das silvas antigas, identificadas e esperadas pelo leitor do texto. No entanto, apesar da existência de um modelo mais antigo que o outro, e a clara apropriação de um modelo, não entendemos, seguindo a Teoria da Recepção, a leitura do texto a partir de uma mão única,

¹⁸¹ “Para Koselleck, o ‘espaço de experiência’, ou, ainda, um conjunto específico de significados e de sentidos disponibilizados por determinados passados, e o ‘horizonte de expectativa’, tendência a projeções, esperanças e desejos, tensionam-se no presente, e isso a partir de experiências do tempo e acontecimentos históricos específicos, provocando diferenciações e sedimentações da ‘História’” (RANGEL; ARAÚJO, 2015, p. 325). Nesse sentido, para Koselleck (2006, p. 310), “passado e futuro jamais chegam a coincidir, assim como uma expectativa jamais pode ser deduzida totalmente da experiência. Uma experiência, uma vez feita, está completa na medida em que suas causas são passadas, ao passo que a experiência futura, antecipada como expectativa, se decompõe em uma infinidade de momentos temporais”. Para uma melhor discussão acerca do campo de experiência, horizonte de expectativa e tempo histórico, cf. Koselleck (2006); Rangel e Araújo (2015).

isto é, do mais antigo para o mais novo. Ao contrário, assim como explica Bakogianni (2016, p. 115-116) acerca da recepção e tradição clássicas:

A diferença entre a recepção e o estudo da tradição clássica é que a recepção oferece um modelo mais completo do estudo desse fenômeno, um que não prioriza uma leitura canônica do modelo clássico em detrimento de sua recepção. A recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado.

Como esperamos ter demonstrado, pela estética da recepção e sua prioridade hermenêutica, toda estética da produção exige do intérprete que ponha conscientemente em jogo sua própria situação na história, produzindo leituras e interpretações historicamente localizadas e em profundo diálogo com uma tradição delimitada de textos e discursos¹⁸² (FIGURELLI, 1988, p. 267). Apesar de defendermos, neste trabalho, que o gênero silva foi instaurado com Estácio no século I, bem como a imprescindibilidade da obra do autor antigo para os escritores posteriores, é exatamente o diálogo das obras antiga e moderna que institui Estácio como o modelo de gênero. Isto é, o entendimento do gênero se dá também no sentido inverso, presente no uso que os autores posteriores fizeram do modelo inicial, no qual a importância da produção estaciana, por exemplo, é realçada por causa da sua utilização posterior.

Para demonstrar efetivamente as marcas de permanência das silvas antigas nas modernas, três composições de Estácio são comparadas, neste capítulo, às de Quevedo.¹⁸³ A justificativa para esta seleção é a quantidade de semelhanças observadas na leitura, ainda que também haja dessemelhanças, que serão devidamente apontadas. As *Siluae* de Estácio são divididas em cinco livros, totalizando trinta e dois poemas. Considerando-se para fins de categorização aquilo de que trata Menandro, o Retor, em *Sobre o epidítico*, Estácio escreve epitalâmios (*Silu.* 1.2)¹⁸⁴, encômios (*Silu.* 1.1, 1.6, 4.1, 4.2, 4.3)¹⁸⁵, lamentos (*Silu.* 2.1, 2.6, 3.3, 3.4, 5.1, 5.3, 5.5)¹⁸⁶,

¹⁸² Em outras palavras, “se a interpretação de um texto é um ato social, haverá leituras e leituras, pois terão aprovação socialmente [...]. Ora, convencer de que uma leitura é pertinente é organizar numa narrativa elementos do texto de forma a configurar um sentido que não esteja em contradição com aqueles elementos e com o conjunto da obra” (VASCONCELLOS, 2007, p. 244).

¹⁸³ Os elementos de recepção, não somente das silvas, mas também de outros gêneros no Século de Ouro espanhol, geraram o movimento denominado posteriormente *conceptismo*, que, segundo Cacho Casal (2013, p. 466), era uma arte guiada pela seleção de palavras, metáforas e símiles herdadas da tradição clássica, mas renovada pela reescritura ou paródia. Por isso entendemos que as silvas de Quevedo são um exemplo do movimento conceptista, pois ele uniu as composições caracterizadas como eruditas, epidíticas e heterogêneas inauguradas por Estácio com as novidades da sua contemporaneidade, a modernidade barroca.

¹⁸⁴ Sobre o subgênero *epithalâmion*, cf. Menandro Retor (2.6. 399).

¹⁸⁵ Sobre o subgênero *enkómion*, cf. Menandro Retor (2.1.368).

¹⁸⁶ Sobre o subgênero *paramuthetikón*, cf. Menandro Retor (2.2.9.413).

poemas de aniversário ou nascimento (*Silu.* 2.7, 4.8)¹⁸⁷ e poemas desejando boa viagem (*Silu.* 3.2)¹⁸⁸. As silvas de Quevedo, ao menos as incluídas na Musa Calíope¹⁸⁹, também seguem algumas dessas ocasiões categorizadas por Menandro, como as referentes às cidades ou lugares (*Silva Quarta: Roma antiga e moderna, Silva XXI: Este entre os demais sítios Narciso*)¹⁹⁰ ou que desejam boa viagem (*Silva Quinta: ¿Donde vás, ignorante navecilla?*), o que indica pontos de contato entre as produções de Estácio e Quevedo. Tendo em vista a retórica antiga, ambos se utilizam do gênero epidítico, ainda que Estácio tenha mais composições na chave do elogio do que Quevedo, que a utiliza na chave do vitupério com mais frequência.

Quevedo, no entanto, possui algumas marcas inovadoras em relação à produção do poeta latino, em especial no que tange à temática, que por vezes se torna mais abstrata, como demonstra, por exemplo, a passagem do tempo na *Silva Sétima: o relógio de areia* e na *Silva Oitava: Relógio de campainha*. Quanto à questão métrica, as silvas de Quevedo se ligam, algumas vezes, à metrificação conforme instaurada por Góngora, ou seja, a combinação de heptassílabos e hendecassílabos¹⁹¹ (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 78), enquanto as *Siluae* de Estácio são muito menos plurais em sua variedade métrica, já que a sua maioria é escrita em hexâmetro datílico, como afirma Nagle (2004, p. 4), havendo, no entanto, algumas compostas em outros metros da poesia latina, como o hendecassílabo e o sáfico.

Para a análise desenvolvida neste capítulo, escolhemos seis poemas, sendo três de cada autor, com o objetivo de observar e esclarecer, através dos exemplos intertextuais¹⁹², a manutenção do gênero silva, que se dá por elementos semelhantes ou dessemelhantes nos dois autores específicos. Nessa relação entre os poetas, Estácio é claramente o modelo para as silvas

¹⁸⁷ Sobre o subgênero *genethliakón*, cf. Menandro Retor (2.2.8.412).

¹⁸⁸ Sobre o subgênero *propemptikón*, cf. Menandro Retor (2.2.5.395).

¹⁸⁹ Explicamos no capítulo 2 sobre a disposição dos poemas, as silvas quevedianas se encontram localizadas, na sua grande maioria, na Musa Calíope, a oitava, dos nove livros escritos pelo autor. Só tivemos acesso, como também foi explicado, ao livro VIII.

¹⁹⁰ Menandro Retor (1.2.344).

¹⁹¹ Segundo o autor (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 78), a variação métrica é distinta nos diferentes manuscritos de silvas de Quevedo. No entanto, a grande maioria das composições intituladas como “silvas” seguem também o modelo-estrófico das silvas métricas. Há, porém, alguns poemas que são compostos por sextetos, tercetos, quintilhas.

¹⁹² Temos consciência que a partir dos anos 80, ganha relevo o uso da “[...] análise intertextual de textos em substituição ao enfoque na ideia de imitatio ou ‘alusão’” (VASCONCELLOS, 2007, p. 239), o que significou um avanço da teoria dentro dos estudos literários, já que “[...] evitava-se, sobretudo, a consideração de que um poeta era artificial e sem gênio criativo, ou simplesmente inferior, pelo simples fato de ‘imitar’ outros” (2007, p. 241). Porém, é importante ressaltar a problemática das correntes ligadas à hermenêutica do discurso e da Linguística Aplicada, ou seja, “[...] estudos sobre o fenômeno da intertextualidade na área da Análise do Discurso ou da Linguística Textual simplesmente ignoram a Antiguidade” (VASCONCELLOS, 2007, p. 239), quadro que já vem se alterando nestes primeiros anos do séc. XXI, perspectiva esta em que nosso trabalho se inscreve.

quevedianas. O primeiro par de poemas é aquele que tem a descrição de vilas como tema: a *Silua* 2.2 de Estácio, sobre a vila de Pólio Felix¹⁹³, em comparação com a *Silva* XXI: *Este entre os demais sítios Narciso*, de Quevedo. O segundo par é composto pela *Silua* 3.2, de Estácio, que é um poema de despedida ou um *propemptikón* direcionado a Mécio Célere¹⁹⁴ e pela *Silva* Quinta, *Onde vais, inconsciente naviozinho?*, do espanhol, que seguem o modelo dos discursos elogiosos de despedida para uma viagem, como preceituado por Menandro. O segundo par de silvas aqui trabalhado, no entanto, parece ter distinções mais claras do que o primeiro entre ambos os autores e, além disso, os poemas parecem possuir finalidades opostas: o poeta latino louva o viajante, enquanto o espanhol censura a viagem. Por fim, o terceiro par de poemas que utilizamos nesta dissertação é o relativo ao sono: a *Silua* 5.4¹⁹⁵ e a *Silva* Segunda, *Com que culpa tão grave*, respectivamente de Estácio e Quevedo.

3.1 A descrição ecfrástica como estratégia retórica de fim elogioso

Os poemas 2.2 de Estácio e *Este entre os demais sítios Narciso* de Quevedo são formados a partir da descrição de lugares físicos específicos: duas vilas. Essa silva estaciana não é a única que trata do espaço físico das vilas, havendo, também outros poemas com o mesmo enredo descritivo. A silva 1.3, sobre a Vila Tiburtina de Manílio Vopisco, é um desses exemplos de poemas de descrição, que foi também imitada no humanismo italiano e Século de Ouro, como demonstram textos de Lorenzo de Medici, Luis de Góngora e o próprio Francisco de Quevedo.¹⁹⁶ Devido à ampliação que as descrições inauguradas pelo latino tiveram nos períodos posteriores, Candelas Colodrón (1997, p. 209) as entende como partes de um subgênero. Contudo, o autor não explica questões importantes para caracterizar essas composições como um subgênero, como, por exemplo, dentro de qual gênero ela estaria incluída, já que o crítico não entende a silva como uma produção genérica desde Estácio, mas somente após a instituição de uma forma métrica.

¹⁹³ Apresentamos no apêndice desta dissertação a tradução completa desta silva para o português, de nossa autoria.

¹⁹⁴ Apresentamos no apêndice desta dissertação a tradução completa desta silva para o português, de nossa autoria.

¹⁹⁵ Apresentamos no apêndice desta dissertação a tradução completa desta silva para o português, de autoria de Leni Ribeiro Leite.

¹⁹⁶ Góngora se destaca entre os outros autores, pois suas *Soledades* são formadas pela descrição de alguns elementos paisagísticos, mas estes não são elementos constituintes do enredo do poema (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 44-5).

Independentemente da nomenclatura da produção, as descrições de elementos da natureza, ou a descrição das vilas, são temáticas que compõem o gênero silva desde a sua gênese em Estácio. Por isso, as semelhanças entre os poemas de Estácio e Quevedo são facilmente observáveis. Ambas as silvas são compostas de um elogio ao proprietário do local, seguindo os preceitos da retórica epidítica: na Silva 2.2 de Estácio, o elogiado é o Pólio (v. 9-10), dono da grandiosa vila; já na *Silva XXI* de Quevedo, os personagens louvados são Dom Gonzalo Chacón, valido dos reis católicos, bem como os próprios reis Isabel e Fernando que aparecem, além da epígrafe, no final do poema (v. 90-98).

A descrição vívida feita de ambos os lugares faz parte da estratégia retórica nomeada êcfrase. Como afirma Martins (2016, p. 164-165), a êcfrase, apesar de ser utilizada nos *progymnasmata*¹⁹⁷ como um recurso retórico-poético marcado após o século I a.C., é utilizada muito anteriormente por autores como Homero, Heródoto, Tucídides, Catulo. Esse elemento, segundo Hansen (2006, p. 85), é associado às técnicas de amplificação das narrativas a fim de persuadir, dando verossimilhança aos fatos narrados. Sabemos, no entanto, que existem diferentes tipos de êcfrase, podendo ela referir-se, por exemplo, a um tipo específico de composição epidítica independente (MARTINS, 2016, p. 167). Porém, para a análise proposta neste trabalho, entendemos a êcfrase como um recurso amplificador da narração retórico-poética que possui como objetivo principal atingir a verossimilhança, alcançada a partir da abstração de proposta pelo orador, historiador, filósofo e, nesse caso específico, dos poetas (HANSEN, 2006, p. 88).

Nos poemas propostos para a análise, a disposição expositivo-narrativa se mostra semelhante em alguns aspectos. No poema de Estácio, a vila, por exemplo, aparece logo nos primeiros versos e tem a sua localização detalhada (v. 1-2): “Entre os muros famosos pelo nome de Sireno

¹⁹⁷ Os *progymnasmata* são “[...] um sistema de aprendizagem teórica e prática que despertava nos alunos um número convergente de competências na arte da comunicação oral e escrita” (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 1). Esse sistema é “desenvolvido, sobretudo, no período helenístico e no período da Roma imperial, este programa de ensino, designado também por *enkyklios paideia*, determinava o rumo da educação retórica e literária na Europa até ao Renascimento. [...] Os *progymnasmata* eram compostos por um cânone de até 15 tipos de exercícios. Esses eram a fábula, narração, cria, máxima, refutação e confirmação, lugar comum, encômio e invetiva, comparação, descrição, prosopopeia/etopeia, tese, proposta de lei. Os exercícios encontram-se sequencialmente organizados do mais simples e objetivo para o mais exigente e abrangente [...] Os gêneros oratórios que estes exercícios representam são o deliberativo (e.g., narração), o epidítico (e.g., encômio) e o judicial (e.g., proposta de lei). Alguns dos autores mais importantes de *progymnasmata* foram Téon, Aftónio, Libânio, Hermógenes, Nicolau de Mira, embora Téon fosse tido como o autor do mais antigo manual conhecido dos *progymnasmata*” (SILVA, 2017, p. 57-58).

/ e as rochas oprimidas pelo templo de Minerva Tirrena, / há a vila graciosa que observa a profunda Dicarcao”¹⁹⁸. Em Estácio, esse local é caracterizado como “gracioso”; já em Quevedo, o esplendor da vila está implícito no início do poema, quando o autor compara o local com o Paraíso. No entanto, a imagem deste paraíso, ou seja, a vila, era substituída por Narciso, que era por si mesmo fascinado¹⁹⁹. Segundo Grimal (2005, p. 322), uma das versões do mito de Narciso tem como enredo a figura do belo rapaz que se apaixona por si mesmo depois de se olhar no reflexo da água, deixando-se morrer. A indicação do eu-poético de que Narciso substitui a imagem do Paraíso, que era o próprio jovem, pela imagem da vila ressalta a perfeição da propriedade. O uso do mito de Narciso em comparação com a vila descrita é entendido por nós como um dos aspectos que se encontram presentes no horizonte de expectativas das silvas. Assim como Estácio, Quevedo faz uso de elementos mitológicos a fim de qualificar o local descrito, evidenciando, em consonância com o mito proposto, o encanto do lugar.

Desde o começo do poema de Quevedo, a vila já é exaltada e sua imagem como ideal paradisíaco é reiterada, como continua o espanhol nos versos seguintes: “Quão elegante o Sol mostra e esconde / Parte do Céu que caiu na terra”²⁰⁰. Estácio também demonstra a beleza e graciosidade da vila descrita no início de sua silva; no entanto, o elogio parece estar presente apenas no adjetivo “gracioso”, citado no parágrafo anterior, e na comparação dos campos do local que, por serem queridos por Baco, produzem vinhos que não invejam os de Falerno (“onde o campo querido por Baco e na extensão de suas altas colinas / é abrasada e cuja uva não inveja os vinhos de Falerno”²⁰¹). Os proêmios de ambos os poemas possuem a mesma disposição, sendo ela apresentar o local que será descrito, adjetivando-os segundo a sua beleza.

¹⁹⁸ *Est inter notos Sirenum nomine muros
saxaque Tyrrhenae templis onerata Minervae
celsa Dicarchei speculatrix villa produndi.*

¹⁹⁹ Os versos iniciais do poema de Quevedo são:

“Este entre os demais sítios Narciso,
Que de si mesmo enamorado
Substitui a vista do Paraíso” /
*Este de los demás sitios Narciso,
Que de si enamorado,
Substituye á la vista el Paraíso.*

²⁰⁰ *Quanto elegante el Sol produce y cierra
Parte del Cielo que cayó en la tierra.*

²⁰¹ *qua Bromio dilectus ager, collesque per altos
urit et prelis non invidet uva Falernis.*

A descrição dos dois poemas segue fazendo referência ao ambiente externo, cujo atributo principal são aspectos da natureza. Estácio detalha vividamente o ambiente marítimo próximo ao qual a vila está localizada e, através da tranquilidade descrita pelas águas batendo nos rochedos, sem fortes ventos e ondas furiosas, o autor constrói, metaforicamente, a imagem de tranquilidade do sítio, como identificados nos versos 13-17 e 26-27:

De um lado e do outro,
as águas crescentes golpeiam as rochas arredondadas,
numa plácida angra.
A natureza embeleza o local e a praia separa os montes
e penetra na terra através dos rochedos [...]
Olha a maravilhosa tranquilidade do mar: aqui, as fatigadas ondas perdem
o furor e os ventos insanos sopram com mais clemência²⁰².

Nesse trecho, a utilização dos elementos aquáticos caracterizam a vila e, principalmente, o local em que está inserida: perto do mar. Já Quevedo, apesar de também descrever o lugar, como Estácio, faz uso de elementos terrestres. A apropriação do intertexto pelo leitor dos poemas pode sugerir também a localização da vila descrita, que, devido à escolha da matéria trabalhada, parece estar posicionada longe do mar. Especificamente ao retratar o exterior da casa de campo, o sujeito-lírico explora os elementos da flora do local, que, por causa da incrível beleza, faz inveja no céu, reiterando a analogia da vila com o Paraíso, como indicado nos versos 9-10: “Em quem as flores e as rosas belas / Refletem e fazem inveja nas estrelas”²⁰³.

Outro aspecto intertextual marcante entre os autores é a apropriação de elementos do verão e da primavera para adjetivar o local como belo e alegre. Em Estácio, isso é feito a partir do afastamento dos efeitos do inverno na vila de Pólio, enquanto em Quevedo há, além do já feito no poeta latino, a indicação explícita do poder absoluto desta estação, ou seja, do verão. Os versos que ilustram essas afirmativas são: “Aqui, o inverno é menos ousado e, sem nenhum tumulto, / as modestas águas jazem tranquilas imitando assim os hábitos do senhor”²⁰⁴ (Stat. *Silu.* 2.2, 28-29); “Em quem reina o verão, / Tirano das horas, / E alterando em tempos o

²⁰² [...] *placido lunata recessu*
hinc atque hinc curvas perrumpunt aequora rupes.
dat natura locum montique intervenit unum
litus et in terras scopulis pendentibus exit.
gratia prima loci, gemina testudine fumant
[...] *mira quies pelagi: ponunt hic lassa furorem*
aequora et insani spirant clementius austri.

²⁰³ *En quien las flores y las rosas belas*
Dan retrato y envidia á las estrellas.

²⁰⁴ *Hic praeceps minus audet hiems, nulloque tumultu*
stagna modesta iacent dominique imitantia mores.

governo, / De roupagem e condição mudou o inverno, / Pois seus jardins em seu cume breve / De plantas neva, não de neve”²⁰⁵ (QUEVEDO, *Silva* XXI, v. 20-25). A partir da modificação de um elemento próprio do inverno no hemisfério norte, ou seja, a neve, o sujeito-lírico do poema de Quevedo cria, através da imagem das plantas caindo – e não de neve –, uma imagem de beleza para caracterizar a vila. Esse recurso composto a partir da descrição das estações do ano, bem como do tempo, é um tipo de êcfrase que Hansen (2006, p. 89) chama de *chronografia*.

Os aspectos da natureza descritos no decorrer dos poemas são formados por elementos distintos nos dois autores, porém parecem servir ao mesmo propósito: detalhar a beleza e grandiosidade do local a fim de que esse elogio alcance o proprietário dela. Para destacar a grandiosidade da vila de Pólio, Estácio faz uso de referências mitológicas, mostrando a sua incapacidade de cantar sobre o próprio Pólio. Essa ficção de incompetência discursiva, por sua vez, é um lugar-comum da composição do elogio pela retórica, como comenta Menandro Retor na obra *Sobre o epidítico*, no primeiro parágrafo do segundo Tratado, que tem como tema o encômio ao imperador. Nos versos 36-42, Estácio diz que:

Não, mesmo se o Hélicon me oferecer as suas águas
e Piplea e o casco do cavalo que voa amplamente matarem
a minha sede e a misteriosa Femónoe abrisse as puras fontes
ou aqueles que meu Pólio, pelo auspício de Apolo, agitou,
imerso, ainda mais, a sua urna,
eu não poderia igualar em extensão o cenário
cultivado com versos [...] ²⁰⁶

As referências ao Hélicon, relacionando-se metaforicamente às Musas Aganipe e Hipocrene, à fonte em Pieria, local onde nasceram as Nove Musas (Hes. *Teo.* 53-74), ao Pégaso²⁰⁷, que ao

²⁰⁵ *En quien reyna el verano,
De las horas tirano,
Y alternando á los tiempos el gobierno,
De trage y condicion mudó el invierno,
Pues sus jardines en su cumbre breve
De mosqueta los nieva, no de nieva.*

²⁰⁶ *Non, mihi si cunctos Helicon indulgeat amnes
et superet Piplea sitim largeque volantis
ungula sedet equi reseretque arcana pudicos
Phemonoe fontes vel quos meus auspice Phoebos
altius immersa turbavit Pollius urna,
innumeras valeam species cultusque locorum
Pieriis aequare modis. [...]*

²⁰⁷ Segundo o Dicionário de Mitologia Grega e Romana de Pierre Grimal (2005, p. 360), as Musas e as Piérides iniciaram um concurso de canto e o Hélicon começou a aumentar o seu tamanho por causa do leite. Sendo

ferir o rochedo com seu casco fez jorrar a fonte Hipocrene, onde as Musas se reuniam (GRIMAL, 2005, p. 360), e a Femónoe, filha de Apolo conhecida por ter inventado o hexâmetro datílico para profetizar (GRIMAL, 2005, p. 168), nos levam a entender esse trecho como parte de uma estratégia retórica para, antes de se dizer incapaz para realizar tal ofício, amplificar a magnificência do local, uma vez que, ainda que o escritor recebesse todo auxílio poético supracitado, não alcançaria cantar a contento a propriedade.

A construção poética do sujeito-lírico quevediano também utiliza elementos mitológicos como estratégia compositiva, assim como no primeiro verso, remetendo-se ao mito de Narciso. Já quase ao fim da silva, há versos que apresentam o jardim da vila. Neles, uma intensa descrição da fauna e da flora se encontra presente. O território é cercado de pássaros cantantes, o que constrói, da mesma forma que Estácio faz com os elementos marítimos, uma imagem de que aquele é um ambiente ameno e tranquilo. Como metáfora para indicar a fertilidade do local, o eu-poético da silva de Quevedo cita Adônias, como observamos nos versos 75-80: “E agradando à Vênus pela beleza, / e à morte [Perséfone] o divino Adônias / Não aceita pela memória de sua vida / O bosque ao javali como homicida; / O que sabe deste distrito / [É] ser fértil como [é] belo sem delito”²⁰⁸. A utilização do recurso mitológico para metaforizar a temática do poema é um dos traços de permanência que também identificamos como pertencentes ao gênero silva. O uso desse elemento é consideravelmente mais volumoso nos poemas de Estácio, porém o entendemos como um recurso intertextual que também aparece nas silvas de Quevedo, demonstrando, em nossa visão, uma característica presente no horizonte de expectativa do gênero aqui estudado. O uso de temas mitológicos para produzir uma ideia metaforicamente construída é também uma estratégia que demonstra a erudição do poeta, condição em que Quevedo similarmente se encontra ao imitar esses traços.

Outra propriedade atribuída à silva que discutimos nos primeiros capítulos do trabalho é a finalidade concernente à retórica epidítica, sendo ela elogiosa ou vituperante. No primeiro par

ordenado por Posídon, Pégaso bateu com o casco no monte para que ele voltasse ao tamanho natural. O Hélicon obedeceu, mas, no local atingido, nasceu uma fonte, Hipocrene.

²⁰⁸ *Y lisonjero á Venus por hermoso,
Y á la muerte de Adonis religioso,
No admite por memoria de su vida
El bosque al javalí por homicida;
Que sabe este distrito
Ser fertil como hermoso sin delito.*

selecionado para análise deste capítulo, há um elogio aos proprietários dos espaços, bem como às pessoas que estão diretamente ligadas a eles. No poema de Estácio, Pólio e sua esposa, Pola, são elogiados desde o início da composição: o primeiro é caracterizado como eloquente e sereno, enquanto a segunda é graciosa, jovem e polida²⁰⁹ (*Silu.* 2.2.9-10). Outra característica louvada de Pólio é a habilidade de ter construído a vila. Nos versos 54-58, Estácio descreve como era o local antes do dono construir a sua casa:

Aqui, nestas planícies que vês, havia um monte; e bosques também havia,
onde hoje passas sob tetos; onde agora tu observas os arvoredos cerrados,
aqui nem terra havia: o dono domou e aquele
que molda e retira as rochas, a terra se alegra
em seguir²¹⁰ (*Stat. Silu.* 2.2.54-58).

Aproximando-se do mito de Orfeu, que com a sua suave melodia move as feras e acalma os raivosos (GRIMAL, 2005, p. 340), Estácio compara essa destreza à de Pólio, pois, nas palavras do poeta, “e tu também moves as pedras e os altos bosques te seguem”²¹¹ (v. 62). Não apenas pela transformação do local e construção da vila Pólio é elogiado, mas também pela sua habilidade artística. Os versos 112-117 mostram o talento do proprietário da vila, que escreve versos líricos, filosóficos, elegíacos e invectivos incomparáveis e aprovados por Minerva:

Aqui, onde Polio exercita as artes das Musas,
ou se volta aos conselhos os quais dá o autor Epicuro,
ou ele se agita com nossos versos líricos, ou se atem aos cantos
desiguais, ou ele, ameaçador, escreve os iambos vingativos:
daqui, destes rochedos, a leve Sirena voa
em busca de melhores canções; daqui, Minerva ouve e concorda acenando com a
cabeça.²¹²

Já na silva quevediana, o encômio não é feito apenas ao proprietário da casa de campo, o valido Dom Gonzalo Chacón, mas também aos reis Fernando e Isabel. No entanto, entendemos que o

²⁰⁹ [...] *placidi facundia Polli*

detulit et nitidae iuvenilis gratia Pollae [...].

²¹⁰ *Mons erat hic ubi plana vides; et lustra fuerunt,
quae nunc tecta subis; ubi nunc nemora ardua cernis,
hic nec terra fuit: domuit possessor, et illum
formantem rupes expugnantemque secuta
gaudet humus.*

²¹¹ *Et tu saxa moves, et te nemora alta sequuntur.*

²¹² *Hic ubi Pierias exercet Pollius artes,
seu volvit monitus quos dat Gargettius auctor,
seu nostram quatit ille chelyn, seu dissona nectit
carmina, sive minax ultorem stringit iambon:
hinc levis e scopulis meliora ad carmina Siren
advolat, hinc motis audit Tritonia cristis.*

elogio dos reis católicos funciona como amplificação do louvor ao dono do local, uma vez que ao assinalar a proximidade de Gonzalo Chacón com a casa real, é o proprietário que se vê valorizado. O castelo do sítio descrito, palco da Guerra dos Comuneiros na Espanha (v. 82-85), edificado por Chacón, é usado também para descanso dos reis Isabel e Fernando (v. 88- 92):

Conselho tão honesto
Se deu aquele Castelo,
Que golpeado por bárbaros guerreiros,
É passagem de infames Comuneiros,
Nas quais as faltas de sua fé traidora
São narradas e exaltadas
Nas pedras e merlões destruídos²¹³.

Nos versos 93-98, há efetivamente o elogio aos reis: Fernando é exaltado pela sabedoria, que subjuguou esquadrões militares, provavelmente expulsando os mouros da Península Ibérica durante a Guerra de Reconquista no séc. XV (SIMÓN TARRÉS, 1996, p. 48), e Isabel, porque superou os Reis Godos. É feito ainda, nos versos seguintes (99-101), um apelo para a eternização do belíssimo castelo: “Este Palácio eterno padrão seja, / [E] que ameno e próspero o fim do mundo [o] veja / Apesar das mudanças e dilúvios”²¹⁴. No final da composição (v. 102-112), há um retorno do encômio a Gonzalo Chacón, que edificou o brasão de Casarrubios – provavelmente o local onde se encontra a vila descrita.

Com tão grande louvor
Do Rei, cujo privilégio
A alma qualifica
E faz a vida afortunada e rica:
Pois é coisa constante
Que busca a afeição sua semelhante:
Verdade em que a seu Rei e a Dom Gonzalo
Com glória e respeito os igualo²¹⁵.

²¹³ *Consejo tan honesto
Se le dió aquel Castillo,
Que batido de bárbaros guerreiros,
Es proceso de infames Comuneros,
En quien las faltas de su fé traidora
Se cuentan y se exáltan
En las piedras y almenas que le faltan.*

²¹⁴ *Este palacio eterno padron sea,
Que ameno y rico fin del mundo vea,
A pesar de mudanzas y diluvios.*

²¹⁵ *Con tan grande alabanza,
De Rey, cuya privanza
La alma califica,
Y hace la vida afortunada y rica:
Pues es cosa constante
Que busca la aficion su semejante:
Verdad en que á su Rey y á Don Gonzalo*

As silvas dos autores até aqui utilizados, apesar de possuir intertextos, também se distinguem de outras várias maneiras. Como exemplo, citamos a diferença quanto ao duplo papel do elogiado, que é, ao mesmo tempo, objeto e destinatário do poema em Estácio, mas não em Quevedo. O elogio de Estácio é feito diretamente a Pólio, que é também o endereçado da composição – traço comum das *Siluae* estacianas.

Em Estácio, essa interlocução com o destinatário é marcada pela utilização de alguns verbos na segunda pessoa do singular dos modos indicativo e imperativo, como *cerne*, traduzido por nós como “perceba”, no verso 58, *moves*, “tu moves” ou “tu movimentas” (v. 62). Essas marcas não estão apenas nos verbos, mas também nos pronomes *te* (v. 62), em sua forma de acusativo singular, (v. 62) e *tibi* (v. 61), em sua forma de dativo singular, que possui o significado de “para ti”. Já na Silva XXI de Quevedo, apesar do final encomiástico, o elogiado não é o destinatário do poema, pois nenhum dos objetos de louvor é contemporâneo de Quevedo. Compreende-se que não era finalidade do escritor espanhol organizar suas silvas e enviar a seus amigos, como fez Estácio, pois a publicação dos poemas de Quevedo – não apenas das silvas –, deveu-se ao trabalho de González de Salas (1648) e Pedro Aldrete (1670), postumamente (CACHO CASAL, 2013, p. 599).

As silvas utilizadas nesta seção, as descrições das vilas, possuem mais elementos que as aproximam do que as afastam, como demonstram a disposição semelhante, bem como alguns intertextos relacionados às composições antiga e moderna. O próximo par de poemas analisado, porém, conta com mais distinções do que semelhanças, apesar de seguir claramente um modelo evocado pela retórica epidítica e a prática estaciana. É destacada, nesse caso, a mistura de elementos antigos e modernos.

3.2 Como se despedir: teoria e prática demonstrativa nos *propemptiká*

O segundo par de poemas selecionados para análise neste trabalho são a Silva 3.2 de Estácio, referida às vezes como *Propempticón a Mécio Célere* e a Silva Quinta de Quevedo: ¿*Donde vás, ignorante navecilla?*. Enquanto o par inicial sobre as vilas de Pólio e Dom Gonzalo Chacón

são unidos por características semelhantes – em especial o louvor aos donos delas –, o segundo par possui diferenças consideráveis. No entanto, a *Silva* 3.2 de Estácio já é, em seu próprio tempo, uma produção inovadora em alguns aspectos, pois o poema se difere da categorização feita por Menandro.

O retor grego (2.2.5.395) identifica três formas de produção de despedida: a) aquelas feitas de um superior a alguém inferior, como o professor para um aluno, cujo traço principal é o aconselhamento, aproximando-se da retórica deliberativa; b) aquelas feitas entre iguais, como dois amigos, sendo expressas nelas atitudes impulsivas e apaixonadas para com a pessoa que se vai; e c) as feitas de um inferior a um superior, como a do representante de uma cidade para um governador que parte para outra cidade, sendo essa produção repleta de encômios. Apesar da distinção entre elogios e aconselhamentos entre os poemas de despedida, os três tipos são carregados de um tom mais afetivo.

A *silva* de Estácio, como afirma Brunetta (2013, p. 154), não parece seguir nenhuma dessas especificações feitas por Menandro Retor alguns séculos depois, pois apesar de não haver um encômio explícito ao destinatário (e por isso se aproximar de uma relação entre iguais), ele é tratado como se fosse superior. Nos versos 92-93, por exemplo, Mécio é designado como “rei”²¹⁶. O questionamento da estudiosa (2013, p. 155) se justifica uma vez que o *propemptikón* de Estácio parece sempre ser interpretado como uma expansão da *Ode* 1.3²¹⁷ de Horácio devido aos elementos marítimos presentes, mas não é dada a devida atenção, no exame do poema, ao seu contexto histórico e social. Não é o nosso objetivo discutir esses traços intertextuais da *Silu*. 3.2 com a *Ode* 1.3, no entanto, essa semelhança reitera o pertencimento de Estácio à lírica

²¹⁶ [...] *starem prope bellica regis
signa mei* [...].

Eu lutaria perto dos sinais bélicos
do meu rei (grifos nossos).

²¹⁷ Putnam (2017, p. 89-91) analisa os elementos de aproximação entre a *Silu*. 3.2 e a *Ode* 1.3. Na *Ode*, feita a Vergílio, poeta contemporâneo e amigo de Horácio, o autor do artigo entende que Vergílio é comparado a uma carga preciosa que está dentro do navio, pois Horácio faz uma súplica para que ela (a carga) seja trazida de volta em segurança: [...] *navis, quae tibi creditum / debes Virgilium, finibus Atticis / reddas incolumem precor, / et serues animae dimidium meae* // “ó, navio, que tendo Vergílio acreditado em ti, deves trazê-lo de volta dos limites da Grécia em segurança, eu o imploro, e protejas a outra metade da minha alma”. Estácio, segundo Putman (2017, p. 89), apesar de não imitar a comparação da pessoa que vai como uma carga importante no navio, deixa clara, ainda que sendo econômico nas palavras, a importância de quem está partindo: “a maior parte [...] da nossa alma” // [...] *animae partem [...] nostrae maiorem* [...] (*Silu*. 3.2.7-8). Ambas as traduções são nossas.

romana, ou, como nos referimos no primeiro capítulo, ao supergênero lírico, já que imita Horácio, um dos principais representantes dessa forma poética em Roma.

Ao tomarmos conhecimento da existência de um já afastamento estaciano da produção de *propemptikón* que Menandro vai sistematizar posteriormente, entendemo-la como parte de uma tradição, pois a Silva Quinta de Quevedo também possui aspectos de afastamento dos poemas de despedida inaugurados na Antiguidade. Em Quevedo, a Silva Quinta faz parte de uma seleção de poemas que possui temática moral, argumento muito explorado pelo espanhol, principalmente no já mencionado “Sermão estoico de censura moral”. As silvas de Quevedo que tratam desse assunto estão concentradas na Musa II, Polímnia, mas o poema selecionado como parte do *corpus* deste trabalho se encontra no livro VIII, a Musa Calíope, onde, sabemos, se concentra a maior parte das produções do gênero (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 137). Nessa silva, Quevedo faz uso do tema de despedida, também empregado nas tradições horaciana e estaciana, bem como sistematizada por Menandro no *Sobre o epidítico*. A produção moderna, no entanto, ressignifica o motivo da despedida, trabalhando com a vertente vituperante da retórica demonstrativa, ao contrário do que parece fazer Estácio.

O primeiro ponto de inovação de Quevedo, que pode ser analisado como um elemento do conceptismo, é o destinatário do poema. O endereçado do poema de Estácio é Mécio Celere, que, segundo Brunetta (2013, p. 89), foi *tribunus militum* na Síria e cuja partida foi o motivo para a escrita do poema estaciano. Já Quevedo, de modo distinto, utiliza como destinatário do poema o próprio barco, assim como fez Horácio, direcionando, porém, sua produção, metonimicamente, às Grandes Navegações. Nesse caso, um dos pontos de intertexto é a escolha clara de um modelo para imitar, que não é apenas Estácio, mas também Horácio. O aspecto de afastamento, por sua vez, está na aparente finalidade de composição.

Ainda que a silva estaciana possua o propósito elogioso, como previu Menandro (2.2.3.396), o poema de despedida entre iguais deveria conter no início uma reclamação à Fortuna pelo golpe recebido, pois não foi permitido que os laços entre os amigos se mantivessem firmes, já que um deles estaria partindo. Estácio não faz esse tipo de reclamação, mas, ao contrário, no proêmio de sua composição é feita uma prece para que os deuses conservem o mar calmo, visando, claro, a segurança do amigo que parte para o ofício além-mar:

Ó deuses, que amam conservar os corajosos navios,

e acalmam os selvagens perigos do ventoso mar,
 espalhem as ondas amenas e se voltem com decisão favorável por causa das
 [minhas preces
 e as calmas águas não se agitam para aquele que pede:
 Ó, Netuno, nós depositamos grande e rara confiança
 em teu pélago.²¹⁸ (Stat. *Silu.* 3.2.1-6).

A confiança de Estácio em Netuno, desejando que o deus acalme o mar furioso para que a viagem de Mécio seja tranquila, é tópica comum entre os poemas de despedida, mas, segundo Menandro (2.2.3.399), a prece para que os deuses marítimos escoltem os navios, protegendo o viajante, deveria se encontrar na conclusão.

O proêmio de Quevedo, diferentemente do previsto por Menandro, e do feito por Estácio, por causa da temática moralizante, conta com uma indicação, logo nos primeiros versos, do tema que desenrolará o poema: a censura à ganância. Como observamos, nos quatro primeiros versos, Quevedo questiona o trajeto do navio, que viaja movido pela ambição porque sai em busca de novas terras. O poeta destaca, no entanto, que esse instrumento de locomoção, pouco antes, fora apenas uma árvore, o que serve como alerta aos leitores sobre as práticas gananciosas:

Onde vais, inepto barquinho,
 Que esquecendo que fostes há pouco madeira,
 Abandona esta arenosa costa,
 Cujas praia te viu ainda com ramos?²¹⁹ (Quevedo, *Silva Quinta*, v. 1-4).

A ganância demonstrada pela madeira do navio, que antes era uma árvore do litoral que deixa, continua sendo representada nos versos seguintes, nos quais há uma referência à ousadia do mar, devido à sua agitação. Apesar do tumulto das águas, o eu-lírico quevediano não faz uma prece, assim como o estaciano, para que o barco ou as pessoas que nele navegam tenham uma viagem segura. Essa ausência pode ser explicada pela motivação da composição poética, que, por ser a censura à prática da navegação, não deseja necessariamente um retorno seguro aos viajantes, antes os alerta dos perigos que encontrarão no mar:

E o mar também, que ameaçar o ousa,
 Quanto mais rica, menos perigosa?

²¹⁸ *Dì quibus audaces amor est servare carinas,
 saevaue ventosi mulcere pericula ponti,
 sternite molle fretum placidumque advertite votis
 concilium, et lenis non obstrepat unda precanti:
 grande tuo rarumque damus, Neptune, profundo
 depositum;*

²¹⁹ *¿Dónde vás, ignorante navecilla,
 Que olvidando que fuiste un tiempo haya,
 Aborreces la arena de esta orilla,
 Donde te vió con ramos esta playa?*

Se confiando no ar, com ele voa,
 E nas iras do Pélagos te lanças,
 Temo que ele desconheça pelas velas,
 Que foste tu que a moveu com as folhas;
 Porque é diferente ser obstáculo ao vento,
 Do que servir na selva de instrumento²²⁰ (Quevedo, *Silva Quinta*, 5-12).

Outro aspecto intertextual identificado entre os poemas de Quevedo e Estácio, que também aparece no par anterior e que é uma marca do gênero silva, é a utilização das referências mitológicas na composição. Estácio, por desejar bons ventos na viagem feita por Mécio, faz uso desse recurso a fim de amplificar os bons agouros à viagem e ao viajante. Já Quevedo usufrui da representação mitológica para censurar a viagem, bem como os motivos para que ela seja feita, devido à finalidade vituperante do poema, como observamos nos versos abaixo:

Tragam as benignas
 constelações e protejam, Castor e Pólux, e repousem nos gêmeos
 mastros do navio. Que sejam iluminados por vós
 o mar e o céu; removam os chuvosos astros da irmã troiana,
 eu imploro, e os afastem em todo o céu²²¹ (Stat. *Silu.* 3.2.8-12).

Oh que de medo te pareças irado
 Com a sua espada Órion, e em seus relâmpagos
 Mais vezes te dará um céu nublado
 Temores, que não ilumina, com as estrelas!
 Aprenderás a se arrepender em vão,
 Como um mar de cinzas furioso²²² (Quevedo, *Silva Quinta*, 24-30).

Como visto nos versos acima, os dois autores mencionam diferentes constelações para representar situações distintas. Em ambos os casos, no entanto, as estrelas possuem o mesmo papel: são instrumentos utilizados para auxiliar na navegação. Estácio cita a constelação de

²²⁰ *Y el mar tambien, que amenazar la osa,
 Si no mas rica, menos pelligrosa?
 Si fiada en el ayre, con él vuelas,
 Y á las iras del Piélagos te arrojas,
 Temo que desconozca por las velas,
 Que fuiste tú la que movió con hojas;
 Que es diferente ser estrabo al viento,
 De servile en la selva de instrumento.*

²²¹ *proferte benigna
 sidera et antemnae gemino considite cornu,
 Oebalii fratres; vobis pontusque polusque luceat;
 Illiacae longe nimbose sororis
 astra fugate, precor, totoque excludite caelo.*

²²² *¡Oh qué de miedos te apareja airado
 con su espada Orión, y sus centellas
 más veces te dará el cielo nublado
 temores, que no luz, con las estrellas!
 Aprenderás a arrepentirte en vano,
 hecha juego del mar furioso y cano.*

gêmeos, metaforizada pelos irmãos Castor e Pólux, para pedir tranquilidade na viagem de Mécio. A referência aos gêmeos possui ainda outro significado no poema, como discute Mariscal (1992), nos *lemmata* do livro 3 das *Siluae* de Estácio. Para o comentador do poema (1992, p. 203), a menção aos gêmeos alude à sinalização marítima chamada fogo de santelmo²²³, que é entendida como uma faísca azulada que aparece perto do navio quando se tem uma tempestade, muito comum nas viagens marítimas. A aparição dos fogos com duas pontas, como explica Grimal (2005, p. 123), refere-se a Cástor e Pólux; já a manifestação de apenas uma ponta no feixe luminoso alude à irmã troiana dos gêmeos (*Illiaceae sororis*), que é Helena. Plínio, o Velho (*HN*. 2.101), ao tratar das estrelas marítimas e terrestres, explica que a presença desta última, ou seja, Helena representa maus presságios para a viagem, enquanto a dos gêmeos simboliza o contrário, e, por isso, estes últimos são invocados.

Na silva quevediana, o eu-lírico também utiliza uma constelação com origem mitológica para fazer alusão a questões relativas à navegação. A constelação de Órion, que se encontra próxima à de Gêmeos (Man. *Astr.* 1.479-480), é utilizada para um propósito diferente do estaciano, isto é, para alertar aos viajantes acerca dos perigos da viagem marítima. Essas situações de risco podem ser dificultadas pelo céu nublado e por tempestades. A constelação de Órion, que, no hemisfério norte, fica exposta no céu durante o verão e oculta a partir de novembro, pouco antes de iniciar o inverno, alude às tormentas e tempestades que a estação traz. Sabemos que o emprego de assuntos relativos às constelações é um lugar-comum em composições que têm como tema a navegação, já que a observação celeste é uma forma de auxiliar o trajeto. Deste modo, esse *tópos* não é específico da obra estaciana e, por isso, Quevedo não emula estritamente Estácio. No entanto, nossas atenções são voltadas a identificar o intertexto entre as silvas do poeta latino e do moderno uma vez que a nossa hipótese é voltada para a observação da implementação genérica do primeiro.

Também na silva estaciana, a constelação de Órion se faz presente para indicar a mesma situação quevediana, ou seja, indicar os perigos da navegação, visíveis no mesmo motivo: a estação invernal que é indicada pelo sumiço da constelação e, por isso, as turbulências marítimas deste período. Os versos de Estácio, porém, são acrescidos de outras referências

²²³ É uma descarga eletroluminescente através da ionização do ar provocando uma tensão elétrica.

mitológicas que reiteram o risco da navegação, mas essas ameaças são dispersadas quando o navio encontra os astros que o protegem:

Vistos os navios, as ondas cresceram
e o inverno surgiu para o homem. Então, surgiram a nuvem Plêiade
e o gado de Oleno e então o Órion pior do que é de costume.
Eu reclamo a justiça. Eis que foge o navio levado pelas vagarosas ondas
aos poucos diminui e ao longe conquista os
astros que o protegem, repleto de muitos temores na frágil madeira²²⁴ (Stat. *Silu.* 3.2.
75-80).

No excerto, o eu-lírico cita três corpos celestes que metonimicamente referem-se a tempestades e tormentas marítimas, pois estão associadas ao inverno. Esses astros mencionados são partes de constelações próximas umas das outras: as Plêiades, que foram perseguidas por Órion, são parte da constelação de Touro; *Capella*, ou a filha de Oleno, neta de Hefesto, é a estrela mais brilhante da constelação de Auriga; e o próprio Órion. As referências mitológicas acerca das constelações que indicariam períodos impróprios para a navegação demonstram, na silva de Estácio, o conhecimento do eu-lírico sobre as dificuldades de navegar – conhecimento este compartilhado pelos marinheiros. Tais dificuldades, porém não aparecem como impedimento para a viagem de Mécio, já que os astros são favoráveis a esse trajeto específico, muito provavelmente pelo motivo virtuoso da necessidade da partida, que é diferente do motivo – vicioso – explorado na silva quevediana.

Apesar de o uso da mitologia estar entre uma das características presentes no horizonte de expectativa do gênero silva, há na obra de Estácio um volume maior de referências. Na continuação de seu *propemptikón*, por exemplo, o sujeito-lírico do poema deseja aos que partem que os ventos de Éolo permaneçam presos. Para tratar dos ventos, o poeta latino utiliza a personificação dos ventos na mitologia: o vento do norte, que traz o inverno, é representado por Bóreas; o do leste, por Euro; e o do sul, por Noto²²⁵. A prece de Estácio é para que o vento do oeste, Zéfiro, porque é suave, viaje sozinho com o navio de Mécio e que nenhuma turbulência seja empecilho na trajetória do viajante e destinatário do poema:

²²⁴ *visis tumuerunt puppibus undae,
inque hominem surrexit hiems. tunc nubila Plias
Oleniumque pecus, solito tunc peior Orion.
Iusta queror. fugit ecce vagas ratis acta per undas
paulatim minor et longe servantia vincit
lumina, tot gracili ligno complexa timores;*

²²⁵ A representação dos ventos a partir dos referentes mitológicos também é utilizada de igual forma por Quevedo, porém no soneto LXIV b, que também trata da avareza, assim como possui como tema para tal argumento as travessias marítimas. O verso inicial do soneto é “*Con más verguenza viven Euro, y Noto*” (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 141).

E o pai, que quebra os ventos com o cárcere eólio,
 a quem muitas brisas e todo sopro pelas águas do mundo, e o inverno e as nuvens
 carregadas obedecem,
 que prenda mais estreitamente no seu monte opressor Bóreas, Noto e Euro:
 que apenas para Zéfiro seja permitido acessar o céu,
 que sozinho também conduza os navios e ele sempre flutue acima das altas ondas
 no mar; até que ele entregue as suas felizes velas
 livres de tempestades às costas do Egito²²⁶ (Stat. *Silu.* 3.2. 42-49).

Enquanto Estácio clama pela tranquilidade na travessia de Mécio, Quevedo utiliza a sua composição para alertar dos perigos que o mar reserva. Seu poema, portanto, se aproxima de um tom deliberativo, em que, de certo modo, aconselha aos viajantes para que não partam:

Não vês o que te dizem essas lenhas,
 Vestindo-se de escárnio as areias,
 E ainda nelas, os ossos de seus donos,
 Que apenas mortos alcançaram a terra!
 Por que trocas as aves por pilotos,
 E o canto delas por suas roucas promessas?²²⁷ (Quevedo, *Silva Quinta*, 19-24).

Apesar da ausência de um aconselhamento explícito na passagem acima, Quevedo mostra ao navio, o destinatário, que os que alcançam a terra depois das aventuras no mar chegam mortos. Sugere, desse modo, que os navios naufragam durante o trajeto. O questionamento de Quevedo expressa um lamento pela troca que a matéria do navio fez: enquanto árvore, as madeiras eram sobrevoadas por aves, que cantavam, o que cria uma imagem de um ambiente tranquilo. Essa cena já é iniciada nos versos nos quais as folhas são evocadas como instrumentos para os ventos, provavelmente por causa do barulho harmonioso que faziam quando se chocavam; enquanto embarcação, as madeiras são guiadas pelos pilotos que fazem promessas ásperas, roucas, desarmoniosas, sendo também esta uma imagem iniciada nos versos anteriores, nos quais as lenhas, já na sua forma de navio, se tornam obstáculos aos ventos.

²²⁶ *et pater Aeolio frangit qui carcere ventos,
 cui varii flatus omnisque per aequora mundi
 spiritus atque hiemes nimboaque nubila parente,
 artius obiecto Borean Eurumque Notumque,
 monte premat: soli Zephyro sit copia caeli,
 solus agat puppes summasque supernatet undas
 assiduus pelago; donec tua turbine nullo
 laeta Paraetoniis adsignet carbasa ripis.*

²²⁷ *¿No ves lo que te dicen esos leños,
 Vistiendo de escarnimientos las arenas,
 Y aun en ellas los huesos de sus dueños,
 Que muertos alcanzaron tierra apenas?
 ¿Por qué truecas las aves en pilotos
 Y el canto de ellas en sus roncos votos?*

A finalidade das viagens comentadas nos versos de ambos os poemas também reforça a nobreza do itinerário ou a crítica a ele. Estácio, nos versos 90-95, ao desculpar-se por não acompanhar o amigo na empreitada marítima, explica o motivo da viagem, feita por questões bélicas. Tece, nesse processo, elogios ao companheiro e mostra a sua admiração para com ele. Concomitantemente, o sujeito-lírico expressa a sua pouca utilidade na guerra, pois o ofício de guerreiro é entendido como oposto ao de poeta:

Mas eu mereci tristezas. Por que de fato, quando você partindo para a guerra, eu iria, como uma companhia incansável, para as desconhecidas Índias ou o caos da Crimeia? Eu lutaria perto dos sinais bélicos do meu rei, ou tu segurarias na mão as lanças ou os freios dos cavalos, ou darias as ordens aos seus soldados armados; e se eu não fosse um sócio de suas obras, eu certamente seria um admirador²²⁸(Stat. *Silu.* 3.2.90-95).

No poema de Quevedo, o motivo da viagem não parece ser virtuoso, mas, ao contrário, o eu-lírico tece uma crítica à escolha do navio, ou melhor, dos que nele navegam, de se inquietar com o que é estranho, buscando o vicioso. O vício aqui vituperado é, como já alertado no início do poema, a cobiça:

Que preocupações estranhas te afligem
A cobiça do bárbaro avarento!
Quanto esforço fez em tantos anos!
Quanto teve que obedecer à água e ao vento!²²⁹ (Quevedo, *Silva Quinta*, 31-34).

A partida da embarcação é triste para ambas as viagens e em ambos os poemas. O eu-lírico da silva estaciana narra o corte das cordas do navio pelo chefe da embarcação, bem como o pranto daqueles que permanecem em terra, forçados a separar os abraços devido à partida da nave. Sugere, dessa forma, a emoção do momento:

Somos ouvidos! O próprio Zéfiro ressoa na embarcação e convoca a tripulação atrasada. Eis que o meu peito é preenchido com frieza e covardia, ainda que o horror dos maus presságios mova as suspensas lágrimas no canto dos olhos. Agora o marinheiro corta a corda solta, o barco se afasta das terras e a estreita ponte é jogada nas águas. O furioso comandante com longo clamor

²²⁸ *sed merui questus. quid enim te castra patente, non vel ad ignotos ibam comes impiger Indos Cimmeriumque chaos? starem prope bellica regis signa mei, seu tela manu seu frena teneres, armatis seu iura dares; operumque tuorum etsi non socius, certe mirator adessem.*

²²⁹ *¡Qué pesos te previene tan extraños La codicia del bárbaro avarento! Qué tanto sudor te queda en largos años! Qué tanto que obedecer al agua y viento!*

dissipa e puxa para fora do barco os abraços e beijos fiéis
 não permitindo a demora dos braços no pescoço amado.
 Contudo eu serei o último a ir para a terra
 e não me afastarei do povo a não ser com o navio que já corre²³⁰ (Stat. *Silu.* 3.2. 50-60).

Na silva do autor moderno, apesar de a partida também ser representada por uma imagem triste, ela não é transmitida através de despedidas emotivas ou de um apelo ao aspecto desesperador do evento, mas sim de um alerta, que prevê certo arrependimento sentido pelo navio ao abandonar o porto. A razão que possibilitaria esse sentimento se encontra na perspectiva antitética assumida pela madeira: enquanto árvore, ela possuía raízes duras e firmes; já como embarcação, ela flutua nas águas incertas:

E mais depressa que pensas, se te afastas,
 O porto buscarás, o que agora deixas.
 Quantas vezes quebrada nas profundezas
 Do alto mar, distante da firmeza,
 Hás de achar menos tuas raízes duras,
 E do monte a rústica aspereza,
 E com a chuva te verás a sorte,
 Que quem te deu vida temas a morte!²³¹ (Quevedo, *Silva Quinta*, 41-48)

Por fim, ambos os poemas terminam com a imagem de um retorno de quem parte. O sujeito-lírico do poema de Estácio prevê quão alegre será o retorno de Mécio após o cumprimento das tarefas militares, as quais o poeta planeja celebrar, agradecendo aos deuses por meio de hinos votivos. Na projeção do poema, após o reencontro inicial e o descanso do viajante, os amigos vão se encontrar e conversar sobre os acontecimentos durante o período que estiveram separados: enquanto Mécio vai trazer novidades da guerra, narrando os fatos acontecidos no

²³⁰ *Audimur. vocat ipse ratem nautasque morantes, increpar. ecce meum tímido iam frigore pectus labitur et nequeo, quamvis movet ominis horror, claudere suspensos oculorum in margine fletus. iamque ratem terris divisit fune soluto navita et angustum deiecit in aequora pontem. saevus et e puppi longo clamore magister dissipat amplexus atque oscula fida revellit, nec longum cara licet in cervice morari. attamen in terras e plebe novissimus omni ibo, nec egrediar nisi iam currente carina.*

²³¹ *Y mas presto que piensas, si te alejas, El puerto buscarás, que agora dexas. ¡O qué de veces rota en las Honduras Del alto mar, agena de firmeza, Has de echar menos tus raices duras, Y del monte la rústica aspereza, Y con la lluvia te verás de suerte, Que en lo que te dió vida temas muerte!*

Oriente, Estácio lhe entregará as suas laboriosas páginas sobre Tebas, ou seja, sua principal obra, a *Tebaida*:

Então, quanto eu sentirei ou quanta lira
votiva tocarei, quando [eu] estiver atado ao seu grandioso pescoço,
tu me levantarás nos ombros e no meu peito,
tu, recém chegado, repousarás primeiro, logo que sair do navio, e tu voltarás
a guardada conversa: mutuamente nós narraremos os ausentes anos;
Tu contarás sobre o feroz Eufrates, a real Bácia e os sagrados
tesouros da antiga Babilônia e Zeuma, o caminho
da paz dos latinos [...]
Mas eu [narrarei] quais piras terei dado aos Pelasgos conquistados,
E qual página concluirá para mim a laboriosa Tebas²³² (Stat. *Silu.* 3.2. 131-138; 142-143).

Diferentemente dessa projeção emocionada do texto estaciano, o fim do poema de Quevedo é mais um aconselhamento. O gênero retórico deliberativo, no entanto, aproxima-se do epidítico, pois normalmente o aconselhável é louvado, bem como o inverso. Como explica Candela Colodrón (1997, p. 144), a navegação, na silva de Quevedo, é retratada como atitude de ganância e ambição, pois os avarentos se aventuram em busca de tesouros e riquezas mesmo sabendo dos perigos marítimos. Tal atitude é dissuadida pelo sujeito-lírico. Mesmo depois de indicar diversas dificuldades que os viajantes podem encontrar no mar, nos versos finais, Quevedo sugere que, caso volte com vida, o navio, ou melhor, a tripulação, deve agradecer a Deus por ter mantido encarcerados as águas e o tridente, representativo de Poseidon na mitologia grega. A mescla de elementos cristãos, como a figura de Deus, e personagens mitológicos, como Poseidon, caracterizam o conceptismo quevediano, que reformula traços mitológicos buscando inserir-se na tradição clássica erudita iniciada, no caso específico das silvas, por Estácio, traço este próprio da temática do gênero em questão:

Agradece a Deus quando retirar-te,
Quem aprisionou os mares e o tridente,
Para que não saíssem a buscar-te.
Não sejas quem o obrigue desobediente
Para quem nos aprisiona em seus extremos,
Porque, pois, [se] não nos buscam, o deixemos. [...]
Mas se por navegar estás decidido,

232 *o tum quantus ego aut quanta votiva movebo
plectra lyra, cum me magna cervice ligatum
attolles umeris atque in mea pectora primum
incumbes e puppe novus, servataque reddes
colloquia inque vicem medios narrabimus annos;[...]
ast ego, devictis dederim quae busta Pelasgis
quaeve laboratas claudat mihi pagina Thebas.*

Já prevejo prantos na tua volta²³³(Quevedo, *Silva Quinta*, v. 55-60; 65-66).

Finalmente, o objetivo de Quevedo é explicitado pela censura às navegações, além de tecer críticas à moralidade dos indivíduos que nela partem. Para alcançar o fim desejado, Quevedo utiliza o *propemptikón*, seguindo os elementos da poesia lírica próprios da temática de despedida, como fizeram, por exemplo, Horácio e Estácio. A ressignificação dessa ocasião específica e, conseqüentemente, da composição poética, que tem fins diferentes dos modelos, bem como se apropria de elementos distintos, marca também a recepção da silva na modernidade. A reapropriação quevediana mantém, no entanto, a temática heterogênea, circunstancial e os traços da retórica epidítica, além da estruturação temática de parte do poema antigo.

Apesar da existência de silvas quevedianas que se afastam do modelo, que é Estácio, em relação à finalidade e à chave da retórica epidítica aplicada – ao invés de um elogio, se realizada uma censura –, há outras que possuem mais aspectos semelhantes. Um desses exemplos é o próximo par de poemas que analisamos neste trabalho, que tematizam o sonho.

3.3 Poéticas da noite: sonho e insônia como inspiração para o eu-lírico

Os poemas de Quevedo sobre a temática do sono²³⁴ – ou melhor, de seu contrário, a insônia – são chamados por Candela Colodrón (1997, p. 197) de “silvas da noite”²³⁵ ou de poemas noturnos²³⁶. A *Silva Segunda*, que conta com a epígrafe *El Sueño*, é uma imitação da *Silva 5.4*²³⁷ de Estácio, que tem como o título posterior *Somnus*. Em oposição ao que ocorre no par anterior

²³³ *Agradécele á Dios con retirarte,
Que aprisionó los golfos y el tridente,
Para que no saliesen á buscarte.
No seas quien le obliguee inobediente
A que nos encarcele em sus extremos,
Porque, pues, no nos buscan, los dexemos. [...]
Mas si de navegar estás resuelta,
Y ale prevengo llantos á tu vuelta.*

²³⁴ Sobre poemas que têm como tema o sono, cf. Terán Elizondo (2009) e Cacho Casal (2003).

²³⁵ “*Las silvas de la noche*” é o título de uma seção de análise reservada pelo crítico espanhol em sua obra *Las silvas de Quevedo*, que temos utilizado no decorrer deste trabalho.

²³⁶ A temática da insônia na composição de Quevedo é trabalhada por Gozalo Sobejano (1982), que tece comparações acerca da circunstância em duas silvas: “A vós, estrelas” e “Com que culpa tão grave?”.

²³⁷ Utilizamos a tradução inédita da *Silva 5.4*, feita por Leni Ribeiro Leite, em versão cedida pela autora.

de silvas, nestas, o poema de Estácio conta com um número significativamente menor de versos – apenas dezenove – em relação ao de Quevedo, que possui oitenta e dois versos. Diferente de todo o resto das *Siluae* de Estácio, esse poema se destaca pela especificidade da extensão. Cabe lembrar que essa produção, por pertencer ao quinto livro, lançado após a morte do poeta latino, não foi selecionada pelo próprio autor para publicação, podendo ter sido ou não da vontade dele o seu conhecimento público (NAGLE, 2004, p. 4). Não nos interessa, todavia, buscar o intuito editorial de Estácio – até porque acreditamos na impossibilidade deste percurso – mas elencar questões singulares da *Silua* 5.4 a fim de identificarmos os elementos intertextuais entre esse poema o com a *Silva Segunda* do poeta moderno. Esse fato é aqui destacado apenas como uma das possibilidades de compreender a especificidade dessa silva e certo descolamento formal que ela possui em relação ao restante da obra.

Dentre os três pares selecionados, a fim de expormos os aspectos intertextuais da recepção da silva e as características conceptistas quevedianas, a *dispositio* é a propriedade que mais se assemelha entre os poemas, podendo ser considerada a silva do escritor espanhol como uma *amplificatio* da estaciana (CANDELAS COLODRÓN, 1997, p. 199). Ambas as composições, como afirma Leite (2017, p. 535), possuem como proêmios a aproximação da imagem do poeta, que não consegue dormir, com algum culpado ou criminoso: “Por que crime mereci, jovem Sono, mais gentil dos deuses, / ou por que erro, que só eu, pobre de mim, carecesse de teus dons?”²³⁸ (*Silu.*, 5.4, 1-2) e “Com que culpa tão grave, / Sono brando e suave, / Pude em largo desterro merecer / Que se afaste de mim o teu esquecimento manso?”²³⁹. Nos dois poemas, o questionamento pelo motivo da insônia funciona como abertura das composições, sendo acrescida, ainda, por Quevedo, a razão de buscar o sono, que não é para descansar, mas para alcançar uma imagem da morte: “Pois eu não te busco por ser descanso, / Mas por ser muda imagem da morte”²⁴⁰.

²³⁸ *Crimine quo merui, iuvenis placidissime divum,
quove errore miser, donis ut solus egerem,
Somne, tuis?*

²³⁹ *¿Con qué culpa tan grave,
Sueño blando y suave,
Puede en largo destierro merecerte
Que se aparte de mí tu olvido manso?*

²⁴⁰ *Pues no te busco yo por ser descanso,
Sino por muda imagen de la muerte.*

Imediatamente após o questionamento introdutório do poema de Estácio, o eu-lírico dá início à tópica do *locus amoenus*, apropriando-se de elementos da natureza para indicar que eles também adormecem ou ficam menos agitados com o cair da noite. Alude, desse modo, à tranquilidade noturna do local:

Todo o rebanho está em silêncio, e os pássaros e as feras,
e as copas curvadas simulam sonos cansados,
e os rios selvagens diminuem seu som; morre o tremor
das águas, e aquietam-se os mares, reclinados sobre os litorais²⁴¹ (Stat. *Silu.* 5.4.3-6).

O eu-lírico da silva quevediana utiliza o mesmo lugar-comum do poeta latino, com propósito semelhante. O intertexto presente está relacionado à tranquilidade do local, pois, em ambos os textos, é construída a mesma imagem, na qual os elementos naturais descansam junto com o sol poente, os riachos e rios adormecem juntamente com os prantos do poeta, que, por sua vez, também caem em simultaneidade com a noite:

De sossego os tens desconhecidos,
De tal maneira, que ao morrer o dia
Com luz enferma, vi que permitia
O Sol que se dirige ao Poente.
Com os pés torpes, ao ponto, cega e fria
Caiu das estrelas brandamente
Os riachos puros
Se adormecem ao som do meu pranto,
E ao seu modo também dorme o rio²⁴² (Quevedo, *Silva Segunda*, 18-26).

Após essa ambientação introdutória sobre a condição do insone, ambos os poetas lançam mão de personificações mitológicas para efetuar uma contraposição entre noite e dia, em cujo intervalo o episódio de insônia ocorre. O sujeito-lírico do poema de Estácio utiliza metonimicamente a figura da deusa Febe (*Phoebe*), que representa as noites de lua cheia; de Eetes (*Oetaeae*), como personificação do dia, já que é filho de Hélios, personificação do Sol; de

²⁴¹ *tacet omne pecus volucresque feraeque
et simulant fessos curvata cacumina somnos,
nec trucibus fluvii idem sonus; occidit horror
aequoris, et terris maria adclinata quiescunt.*

²⁴² *De sosiego los tienes ignorantes,
De tal manera, que al morir el día
Con luz enferma, ví que permitia
El Sol que le mirasen em Poniente.
Con pies torpes al punto ciega y fria
Cayó de las estrellas blandamente
Los arroyuelos puros
Se adormecen al són del llanto mio,
Y á su modo tambien se duerme el rio.*

Pafos (*Paphiae*), que é filho de Aurora com Céfalos e utilizado para representar o amanhecer; bem como de Titônia (*Tithonia*):

Já retornando pela sétima vez, Febe observa meus olhos cansados a fitar;
Tantas vezes as luzes do Eeta e de Pafos me vêm novamente
E tantas vezes Titônia passa diante de nossos queixumes
E, comiserada, nos espargue com seu chicote gélido²⁴³ (Stat. *Silu.* 5.4. 7-10).

Na *Silva Segunda* de Quevedo, o poeta mantém a personificação de Aurora para referir-se ao amanhecer, como nos versos 12-14: “Madrugam mais em mim do que nas Auroras / Lágrimas, nesta planície, / Que amanhece para o mal sempre cedo”²⁴⁴. Também nos versos seguintes, a personificação do Sono, com letra maiúscula, aproxima a composição quevediana da estaciana. Gibson (1996, p. 462) analisa a *Silva* 5.4 de Estácio como um hino²⁴⁵, pois identifica os elementos desta composição a partir da deificação do Sono, “objetivando persuadir um deus para exercer o seu poder de modo favorável”²⁴⁶. A *silva El Sueño* de Quevedo pode ser interpretada de modo semelhante ao de Estácio, ou seja, como uma súplica do vigilante ao Sono para que o visite durante a noite, pois seus olhos já estão muito cansados (“E tanto que persuade a tristeza / A meus dois olhos, que nasceram antes / Para chorar do que para ver-te, ó Sono”²⁴⁷).

O entendimento de ambos os poemas como uma súplica ao Sono se confirma no final das duas composições. O sujeito-lírico do poema de Estácio, de modo mais sucinto (v. 14-19), pede ao Sono que se aproxime dele, tocando-o com a sua varinha, a fim de que o auxilie a dormir. Já o de Quevedo utiliza alguns versos a mais para a sua súplica final. Apesar da ampliação dos versos do poeta moderno, os elementos intertextuais com o poema estaciano que caracterizam a solicitação são claros: o eu-poético também pede que o Sono o toque com o mesmo objeto,

²⁴³ *Septima iam ridens Phoebe, mihi respicit aegras
stare genas; totidem Oetaeae Paphiaeque revisunt
lampades et totiens nostros Tithonia questus
praeterit et gelido spargit miserata flagello.*

²⁴⁴ *Madrugam mas en mí que em las Auroras
Lágrimas á este llano,*

Que amanhece á mi mal siempre temprano.

²⁴⁵ Menandro (1.1.331) explica que as composições nomeadas como hinos são aquelas que se dirigem aos deuses, podendo ser chamadas ainda de maneira específica dependendo do deus para o qual se refere, como melhor explicado no capítulo primeiro. No caso da *Silu.*, 5.4, os elementos encomiásticos possuem a função de mostrar a bondade do destinatário para que a prece do autor seja atendida.

²⁴⁶ *aims to persuade a god to exercise his power favourably.*

²⁴⁷ *Y tanto que persuade la tristeza*

A mis ojos, que nacieron antes

Para llorar que para verte, Sueño.

ou seja, a sua vara e que ele se aproxime daquele que sofre com a insônia, ainda que de maneira branda e suave:

Mas agora, ai! se alguém, durante longa noite,
contido nos braços entrelaçados da amada, te expulsa, sono, para longe,
vem de lá para mim; nem exijo que tu lances sobre os meus olhos
todas as tuas asas (que peçam isso os mais afortunados):
toca-me com a ponta de tua varinha,
é suficiente; ou passa por mim levemente, com os joelhos no ar²⁴⁸ (Stat. *Silu.* 5.4.
14-19).

Toca-me com a ponta da sua vara,
Ouvirão ao menos o ruído de tuas plumas
Minhas desventuras sumas;
Que eu não quero ver-te cara a cara,
Nem que faças mais caso
De mim, que até passar por mim brandamente; [...]
Me tire, brando sonho, desta insônia,
Ou de alguma parte,
E te prometo, enquanto vejo o Céu,
Acordarei apenas para louvá-lo²⁴⁹ (Quevedo, *Silva Segunda*, 80-86; 91-94).

Apesar dos elementos semelhantes, que aproximam os dois poemas sobre o Sono, há visões que afastam os motivos implícitos nas composições. Candelas Colodrón (1997, p. 199) discute alguns desses aspectos e constrói uma aproximação do eu-poético do poema de Quevedo com um amante. Nesse caso, o sofrimento sujeito-lírico seria atribuído a razões amorosas, que estariam indicadas em trechos como “cuidados vigilantes”, “minhas dores”, “meu gemido”. Não acreditamos, no entanto, que os termos identificados sejam suficientes para responsabilizar o amor pelo sofrimento do sujeito-poético.

Candelas Colodrón (1997, p. 199) ao continuar comparando as composições antiga e moderna, afirma inclusive que aquela não parece ter motivo para ter sido escrita, pois não existe a

²⁴⁸ *at nunc heu! si aliquis longa sub nocte puellae
brachia nexa tenens ultro te, Somne, repellit,
inde veni; nec te totas infundere pennas
luminibus compello meis++hoc turba precatur
laetior: extremo me tange cacumine virgae,
sufficit, aut leviter suspenso poplite transi.*

²⁴⁹ *Tócame con el cuento de tu vara,
Oirán siquiera el ruido de tus plumas
Mis desventuras sumas;
Que yo no quiero verte cara á cara
Ni que hagas mas caso
De mí, que hasta pasar por mi de passo; [...]
Quítame, blando sueño, este desvelo,
O de él alguna parte
Y te prometo, mientras viere el Cielo,
De desvelarme sólo en celebrarte.*

circunstância amorosa. O livro cinco de Estácio, no entanto, é uma obra carregada de lamentações. Dos cinco poemas existentes, três são lamentos: o 5.1 é um epicédio à Priscila, o 5.3 é um epicédio ao pai de Estácio e o 5.5 ao seu filho; as outras duas silvas são a 5.2, um elogio a Crispino, e a 5.4, sobre o Sono. Com exceção da silva 5.2, portanto, que é um encômio, os outros poemas são queixas pela memória de eventos tristes, como a morte dos familiares do poeta e da esposa de seu amigo. O enredo da silva 5.4, a insônia do eu-lírico, está, portanto em consonância com a temática do livro como um todo, pois as causas dos lamentos dos poemas do livro cinco também podem ser lidas como motivos pelos quais o sujeito-poético permanece inquietamente vigilante.

As composições aqui analisadas junto com seus pares possuem elementos intertextuais que as aproximam, assim como que as afastam. Como procuramos demonstrar, apesar de a silva ter sido entendida como gênero apenas na Modernidade, após a empreitada métrica de Góngora, nós consideramos que a instituição genérica dela se deu na Antiguidade com Estácio e que alguns aspectos de imitação da produção de silvas de Quevedo ilustram essa permanência do gênero, como é o caso da heterogeneidade temática das composições, da utilização de elementos mitológicos que coloca cada autor como participante de uma tradição erudita e da retórica epidítica como vetor temático. A permanência da silva como produção iniciada na Antiguidade se dá também devido à importância da nomenclatura utilizada pelos autores. A partir da conceituação teórica sobre Recepção dos clássicos e a via de mão dupla em que estão inseridas as composições – neste caso, antiga e moderna –, entendemos a importância das silvas renascentistas e modernas para a constituição e solidificação do gênero estaciano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Newlands, Gervais e Dominik (2015, p. 5-7), na introdução da obra *Brill's Companion to Statius*, livro organizado pelos próprios autores, argumentam que as *Silvae*, quando foram encontradas pelo humanista italiano Poggio Bracciolini no século XV, alteraram a imagem que o mundo renascentista italiano possuía do escritor latino. Essa representação fora construída durante todo o período medieval a partir das duas obras de Estácio perenes na diacronia: a *Tebaida* e a *Aquileida*. Após a aparição do manuscrito que continha as silvas, os humanistas leitores de Estácio tomaram conhecimento, a partir de uma leitura autobiográfica dos seus poemas de ocasião, que o escritor não era plenamente romano, mas natural de Nápoles, descendente de gregos e detentor de uma relação bem próxima com o imperador Domiciano, o que favoreceu a produção de uma série de poemas profundamente encomiásticos a este patrono, quebrando a expectativa daquela sociedade, que tendia a ler os proêmios épicos como elogios falsos e de conteúdo subversivo.

Os críticos da contemporaneidade enxergam no encômio a Domiciano, presente também nas *Silvae*, a responsabilidade pela decepção que os autores renascentistas tiveram com a obra de Estácio, bem como de sua pouca importância, o que levou o autor latino a não ser emulado amplamente tal qual outros autores clássicos o foram, com exceção, é claro, do caso de Angelo Poliziano, no século XV. No entanto, como buscamos defender no decorrer deste trabalho, a produção de silva feita nos períodos posteriores tem relação direta com as silvas do poeta latino, pois as respectivas composições possuem elementos intertextuais evidentes, não apenas com as produções poéticas de Poliziano e Medici na República Florentina dos Quatrocentos, mas também nas de Góngora e Quevedo na Espanha dos Seiscentos, sendo estes últimos responsáveis por inaugurar e difundir a silva em sua nova acepção, a saber, a dimensão métrica que ressignifica toda esta composição genérica.

Desse modo, como poderemos concordar com os críticos contemporâneos, reiterando a interpretação de que os poemas de Estácio não agradaram aos leitores posteriores e por isso não foram emulados por esses mesmos receptores do texto? Concordar com o exposto é dar pouca e descuidada atenção para toda a produção de silvas na literatura europeia da Modernidade, além de ignorar sua importância, algo que objetivamos retomar neste trabalho. É certo que a

recuperação das silvas trouxe uma nova roupagem ao modo como os antigos visualizavam e representavam Estácio; contudo, é no mínimo complicado e bastante prematuro imputar a essa ressignificação a causa motriz da pouca produção crítica sobre esse gênero poético nos séculos posteriores até a retomada dos estudos sobre a dimensão retórica do estilo denso, elaborado e encomiástico no final do século XX.

Para compreendermos o caminho da silva e defendê-la como um gênero instaurado ainda na Antiguidade com Estácio, nos apoiamos em algumas características desta produção. Seguindo a definição de supergênero lírico de Hutchinson (2013), discutimos o pertencimento deste gênero poético ao mundo da lírica pós-helenística, que possui características específicas das quais depreendemos, por exemplo, as composições de cunho heterogêneo, com diferentes modos de performance que seguem a mesma métrica no decorrer do poema. Em outras palavras, localizamos a lírica na diacronia ainda na Antiguidade, pois era caracterizada de formas diferentes desde o seu berço grego; ganhou relevo com a lírica alexandrina, com poetas como Calímaco e Teócrito, os quais influenciaram diretamente a produção literária produzida no contexto romano; e inspirou toda uma geração de escritores latinos, dentre os quais podemos citar como exemplos Catulo, Horácio e Estácio. As composições líricas do período helenístico possuíam contextos de performance diferentes dos originais, ou seja, os poemas não eram cantados ou performatizados na ocasião que tematizavam, mas eram transmitidos em modalidade escrita. Além da finalidade ocasional, a lírica estaciana, ou seja, as *Siluae* ainda assumem uma característica singular: a finalidade laudatória, alcançada a partir de um pretexto circunstancial.

O louvor às ocasiões, que Estácio realiza em suas *Siluae*, como observamos também no primeiro capítulo desta dissertação, seguiram os preceitos da retórica epidítica, gênero retórico sobre o qual o tratado mais completo que possuímos é o intitulado *Sobre o epidítico*, do grego Menandro retor. Apesar de o autor do manual retórico ser posterior a Estácio, entendemos a obra do tratadista como um projeto sistematizador de práticas que já existiam na Antiguidade romana. A obra de Menandro se fez importante, então, para o desenvolvimento desta dissertação, pois as ocasiões divididas pelo retor são também utilizadas por Estácio e, mais tarde na Modernidade inicial, emuladas por Quevedo. Por tudo que foi discutido, é válido reiterar que defendemos o elogio como indicador de gênero mesmo na fase primeira das silvas, que acaba por se aproveitar da circunstância e da ocasião para marcar a sua existência e pertencimento na poética lírica anterior.

Buscando identificar os aspectos de tradição, recepção e permanência da silva, assinalamos algumas características presentes no horizonte de expectativa dos leitores que acabam por consolidar o desenvolvimento genérico da forma poética, sendo elas a extensão das composições, a heterogeneidade temática, a alta quantidade de referências mitológicas e, por fim, as temáticas da retórica epidítica como pretexto nas circunstâncias trabalhadas. Isso, é claro, não impediu que a recepção das silvas, no entanto, assumisse diferentes características no decorrer da diacronia. Quando redescobertas durante o humanismo italiano, elas foram imitadas por Poliziano e Medici. Enquanto o primeiro utilizou os elementos estacianos supracitados com uma finalidade educativa, já que suas composições eram preâmbulos poéticos para suas aulas de literatura clássica na Universidade de Florença, o segundo focou na descrição de elementos da natureza como enredo de seus poemas, optando por versar sobre a ausência da amada. Ambas as composições, apesar de destacar aspectos diferentes das silvas estacianas, se voltam com frequência para o texto modelar do poeta latino, seguindo, dessa forma, a lógica da imitação e do intertexto literário tão cara às produções clássicas e neoclássicas, assim como para a própria Antiguidade. Nesse movimento, lançam também as bases do projeto literário renascentista.

Já na Espanha, como apresentamos no capítulo dois, as silvas ganharam um novo traço: a metrificação dividida em heptassílabos e hendecassílabos. Alguns críticos que citamos no decorrer deste trabalho atribuem a Góngora a grande difusão do modelo das silvas a partir da regularidade métrica presente nas suas *Soledades*. Por causa da extensão, relevância e difusão da obra gongorina, outros autores, principalmente espanhóis, foram influenciados a escreverem silvas. Um dos autores que se dedicou especialmente a esse gênero foi Francisco de Quevedo, nos Seiscentos. Não podemos afirmar com precisão se realmente foram as *Soledades* que influenciaram as silvas métricas quevedianas, já que os autores eram contemporâneos. Contudo, certamente, a obra de Góngora foi de suma importância para o estabelecimento da forma métrica que perdura como padrão até a contemporaneidade. A produção de silvas de Quevedo, no entanto, não é feita toda em hendecassílabos e heptassílabos, mas seguem também outras variações. Acreditamos, deste modo, que as silvas quevedianas são as produções que mais emulam diretamente e apresentam elementos de permanência e recepção dos poemas de Estácio, pois o espanhol faz uso de temáticas correlatas às do latino e opta pela finalidade elogiosa ou vituperante, dimensões clássicas e tradicionais do gênero retórico epidítico ou demonstrativo desde as proposições aristotélicas.

Ao identificarmos esses elementos de permanência na recepção das silvas e destacarmos as características presentes no horizonte de expectativa do gênero, analisamos, em pares, no terceiro capítulo, seis poemas, sendo três de Estácio e três de Quevedo. Procuramos reconhecer os intertextos, imitativos ou emulativos, presentes nas produções, a fim de validar a hipótese genérica da silva. Concluímos, após o exposto, que a instituição do gênero se deu, de fato, na Antiguidade com Estácio, contudo, não destacamos este processo como parte de um desenvolvimento em via de mão única, no qual as produções antigas influenciam as modernas, mas, ao contrário, temos clareza da importância que foi dada às silvas estacianas durante as Modernidades ibero-italiana, fator que justifica a sua implementação genérica. Neste sentido, defendemos a possibilidade de reversibilidade da direção da referência textual, ação de interpretação sempre múltipla e localizada no sistema cultural e literário do leitor.

Sabemos que a incessante categorização e classificação genérica é um trabalho pouco prestigiado nos Estudos Literários em ambiente pós-moderno, especialmente após as duras ressalvas de Benedetto Croce (1997), já que, tradicionalmente, nesse percurso, a tendência foi estreitar a interpretação do texto e caracterizar de forma estanque a produção estética e intelectual, o que acabava por desfavorecer e subtrair a riqueza de significado e sentido da produção em análise. No entanto, ao discutirmos a trajetória da silva, desde a lírica antiga até as produções métricas modernas, nossa escolha pela classificação se dá de modo a valorizarmos o texto e o intertexto, o autor-modelo e aquele que o emula, atentando também para o compartilhamento de características similares ao ponto de vulnerabilizar fronteiras monolíticas e as tornar fluídas mesmo que pela caracterização. O conceito de supergênero, operacionalizado em nossa argumentação, tem como conveniência e interesse a atenção à interseccionalidade desempenhada pelos diferentes gêneros na Antiguidade. Assim, incluímo-nos em um crescente reconhecimento da grande complexidade das categorizações genéricas, mesmo que tenhamos clareza de que, no concernente à divisão literária em gêneros, “[...] não há lugar para o totalmente outro, porque a demanda é por algo que ainda se reconheça, nem tampouco há lugar para o todo igual, porque já não é suficiente” (OLIVA NETO, 2013, p. 2).

Isso quer dizer que, para nós, leitores pós-modernos, apesar de Estácio ter escrito primeiro em um respectivo gênero, a asserção do modelo foi consolidada graças às imitações posteriores, que possuíram papel fundamental na elevação do prestígio das composições, ao passo que pela cadeia intertextual e de imitação gerada a partir do mundo clássico, deu-se condições gerativas que viriam a caracterizar um gênero específico. Na tentativa de não estarmos no caminho inverso ao feito pelos Estudos Literários e também entre os Estudos Clássicos, propomos uma

leitura que não teve como intenção reduzir a interpretação poética a um tipo genérico estanque, mas perceber a riqueza de possibilidades que os gêneros literários antigos obtiveram graças às interseções entre eles – especialmente no pós-alexandrinismo, por exemplo –, sem ignorarmos as multifacetadas possibilidades que as silvas de Estácio e Quevedo, especificamente, ainda assumem.

REFERÊNCIAS

[Cícero]. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2007.

ALCINA ROVIRA, Juan F. Notas sobre la silva neolatina. In: LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.). *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991. p. 129-156.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. *Os exercícios preparatórios de Retórica*: formas básicas de argumentação e expressão literária. In Retórica. Actas do I Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2005. p. 1-20.

ALVES, João Paulo Mattedi. *Elegias de Tibulo*: Tradução e Comentário. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2014.

ANDERSON, Harald. *The manuscripts of Statius*: introduction and catalogs of materials. Arlington: Independent, 2009. v. 1.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

ASENSIO, Eugenio. Un Quevedo incógnito. Las “Silvas”. *La Perinola*, Navarra, v. 12, n. 1, p. 47-80, 2002.

BAKOIANNI, Anastasia. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. Trad. Ana Thereza Basilio Vieira et al. *Codex*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, p. 114-131.

BARBANTANI, Silvia. Lyric in the Hellenistic period and beyond. In: BUDELMANN, Felix (ed.). *Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University, 2009. p. 297-318.

BARCHIESI, Alessandro. Lyric in Rome. In: BUDELMANN, Felix (ed.). *Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University, 2009. p. 319-335.

BARCHIESI, Alessandro. Some Points on a Map of Shipwrecks. In: *Speaking Volumes: narrative and intertext in Ovid and other Latin Poets*. Trans. by Matt Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001. p. 141-154.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do Ano Mil à colonização da América*. Trad. de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERLINCOURT, Valéry. Early Modern Thebaid: The Latin Commentary Tradition. In: NEWLANDS, Carole Elizabeth; GERVAIS, Kyle; DOMINIK, William John (ed.). *Brill's Companion to Statius*. Leiden: Brill, 2015. p. 543-561.

BERNSTEIN, Neil W. Mourning the *puer delicatus*: Statius Inconsistency and Ethical Value of Fostering in Statius, *Silvae* 2.1. *American Journal of Philology*, v. 126, n. 2, p. 257-280, 2005.

BEVERLY, John. Introducción. In: GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverly. Ciudad del Mexico: Rei-Mexico, 1990.

BRUNETTA, Giulia. *Strategies of Encomium in Statius' Silvae*. 2013. 225 f. Thesis (PhD in Classics) - Department of Classics, Royal Holloway, University of London, London, 2013.

BRUNHARA, Rafael de Carvalho Matiello. *Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: o caso de Tirteu*. 2012. 291 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

BUDELMANN, Felix; HAUBOLD, Johannes. Reception and Tradition. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: Blackwell, 1998. p. 13-25.

BURGESS, Theodore Chalon. *Epideictic literature*. Chicago: The University of Chicago, 1902.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

CACHO CASAL, Rodrigo. *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

CACHO CASAL, Rodrigo. Anton Francesco Doni y los Sueños de Quevedo. *La Perinola*, Navarra, v. 7, p. 123-145, 2003.

CAIRNS, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Corrected and with new material. Ann Arbor: Michigan Classical, 2007 [1972].

CAIRUS, Henrique. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, Brunno Vinícius Gonçalves; THAMOS, Márcio. (org.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011, p. 125-143.

CALAME, Claude. Réflexions sur les genres littéraires em Grèce archaïque. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 17, p. 113-128, 1974.

CALDERÓN, Juan Antonio. *Las Flores de Poetas*: Transcripción del manuscrito llamado Segunda Parte de las Flores de Poetas Ilustres de España (1611). Estudio, edición y notas de Jesús M. Morata y Juan de Dios Luque. Granada: CreateSpace, 2013. (Colección *Parnaso Áureo*, V).

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel. *Las silvas de Quevedo*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidad de Vigo, 1997.

CÂNDIDO, João Vitor Gonçalves. O hexâmetro datílico greco-romano e português. In: *Diferentes modos de apropriação do hexâmetro datílico nas tradições de língua alemã e portuguesa: uma tradução do Primeiro Canto do Reineke Fuchs de Goethe*. 2014. 54 f. Monografia (Bacharel em Letras Português/Alemão, com ênfase em estudos da tradução). Departamento de Letras do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. p. 09-18.

CAPELLI, Guido M. *El humanismo italiano*. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla. Madrid: Alianza, 2007.

CARDOSO, Zelia Ladeira Veras de Almeida. A representação da realidade na obra literária. *Língua e Literatura*, São Paulo, v. 14, n. 11, p. 161-167, 1985.

CAREY, Chris. Genre, Occasion and Performance. In: BUDELMANN, Felix (ed.). *Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University, 2009. p. 19-38.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de; FLORES, Guilherme Gontijo; GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles; OLIVA NETO, João Ângelo (org.). *Por que calar nossos amores?* Poesia homoerótica latina. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, Introdução e Notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CESILA, Robson Tadeu. Intertextualidade e Estudos Clássicos. In: SILVA, Gilvan Ventura da; LEITE, Leni Ribeiro (org.). *As múltiplas faces do discurso em Roma: textos, inscrições, imagens*. Vitória: Edufes, 2014. p. 10-22.

CÍCERO. *Do orador*. Trad. de Adriano Scatolin. In: *A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. 308 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

COLEMAN, Kathleen M. Recent Scholarship on the *Silvae* and their Context: An Overview. In: STATIUS. *Silvae*. Edited and trans. by David Roy Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University, 2003. p. 11-21.

CONTE, Gian Biagio; BARCHIESI, Alessandro. Imitação e arte alusiva. Modos e funções da intertextualidade. In: CAVALLO, Guglielmo; FIDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea (org.). *O espaço literário da Roma Antiga*. A produção do texto. Trad. de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. v. 1. p. 87-121.

CONTE, Gian Biagio. A proposito dei modelli in letteratura. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, v. 6, p. 147-157, 1981.

COOK, James Wyatt (ed.). Góngora y Argote, Luis de. In: *Encyclopedia of Renaissance literature*. New York: Facts on file, 2006b. p. 238-239.

COOK, James Wyatt (ed.). Poliziano, Angelo (1454–1494). In: *Encyclopedia of Renaissance literature*. New York: Facts on file, 2006a. p. 430-431.

COSTA, Ricardo da. A Educação na Idade Média: a Retórica Nova (1301) de Ramon Llull. *Notadum*, n. 16, p. 29-38, 2008.

CROCE, Benedetto. Os gêneros literários e artísticos e as categorias estéticas. In: CROCE, Benedetto. *Breviário de estética, aestetica in nuce*. Trad. de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997. p. 175-177.

CUDDON, John Anthony. Estancia. In: *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Malden: Wiley-Blackwell, 2013. p. 253.

CURTIUS, Ernst. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DE BRUYN, Frans. The Classical Silva and the Generic Development of Scientific Writing in Seventeenth-Century England. *New Literary History*, v. 32, n. 2, p. 347-373, 2001.

DEVOTO, Daniel. *Para un vocabulario de la rima española*. Paris: Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'université de Paris-XIII, 1995.

DISTILLER, Natasha. *Desire and Gender in the Sonnet Tradition*. Houndsmill: Palgrave, 2008.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX. Madrid: CSIC, 1975.

DUBROW, Heather. *Echoes of Desire: English Petrarchism and its counterdiscourses*. London: Cornell University, 1995.

EGIDO, Aurora. La silva andaluza del Barroco (con un excursio sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis). *Criticón*. n. 46, p. 5-39, 1989.

ESPINOSA, Pedro de. *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España (1605)*. Edición de Jesús M. Morata. Granada: CreateSpace, 2013. (Colección *Parnaso Áureo*)

FANTAZZI, Charles. Introduction. In: POLIZIANO, Angelo. *Silvae*. Edited and Trans. by Charles Fantazzi. Massachussetts: Harvard University, 2004.

FARIA, Ana Paula Celestino; SEABRA, Adriana. Introdução. In: [Cícero]. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005. p. 11-34.

FEDELI, Paolo. As interseções dos gêneros e dos modelos. In: CAVALLLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea (org.). *O espaço literário da Roma Antiga*. A produção do texto. Trad. de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. v. 1. p. 393-416.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Teoria da Literatura*, Curitiba, v. 37, n. 1, p. 265-285, 1988.

FIORIN, José Luiz. O dialogismo. In: *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011, p. 18-59.

FLORES, Guilherme Gontijo. Apresentação do dossiê – tradução de poesia: poéticas da tradução de obras clássicas. *Scientia traductionis*, Florianópolis, v. 10, p. 108-109, 2011.

FORSTER, Leonard. *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge: Cambridge University, 1969.

FOWLER, Alastair. Género y canon literario. Trad. de José Simon. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.). *Teoria de los géneros literarios*. Madrid: Arcos/Libros 1988. p. 95-127.

FOWLER, Don. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 39, p. 13-34, 1997.

FRÈRE, Henri. Introduction. In: STACE. *Silves*. Livres I-III. Texte établi par Henri Frère et traduit par Henri-Jacques Izaac. Paris: Les Belles Lettres, 1944. p. ix-liii.

GALAND, Perrine. Peut-on se repérer dans la silve? In: GALAND-HALLYN, Perrine; LAIGNEAU-FONTAINE, Sylvie (org.). *Le silve: histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au XVIIIème siècle*. Turnhout: Brepols, 2013, p. 5-13.

GARIN, Eugenio. *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Roma: Laterza, 1994.

GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.). Una vasta paráfrasis de Aristóteles. In: *Teoria de los géneros literarios*. Madrid: Arcos/Libros 1988. p. 9-27.

GATTI, Ícaro Francesconi. *A Crestomatia de Próclo*: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da *Biblioteca de Fócio*. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras

Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. 132f. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

GENETTE, Gérard. Géneros, “tipos”, modos. Trad. de María del Rosario Rojo. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos/Libros 1988. p. 183-233.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Trad. de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, 1987.

GERALDO, Lidiana Garcia. O ditirambo e as origens da tragédia. *Rónai*: revista de estudos clássicos e tradutórios, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 62-70, 2016.

GIBSON, Bruce. J. Statius and Insomnia: Allusion and Meaning in *Silvae* 5.4. *The Classical Quarterly*, v. 46, n. 2, p. 457-468, 1996.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GIESEN, Kátia Regina. *O epidítico como recurso para a representação dos contemporâneos na epistolografia de Plínio, o Jovem*. 2016. 215 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

GÓNGORA, Luis de. *Las Soledades*. Edición de John Beverly. Mexico: Rei-Mexico, 1990.

GRENDLER, Paul F. (ed.). Medici, Lorenzo de'. 1449-1492. In: *The Renaissance: an encyclopedia for students*. New York: Thomson Gale, 2003b. v. 3. p. 63-64.

GRENDLER, Paul F. (ed.). Poliziano, Angelo. 1454-1494. In: *The Renaissance: an encyclopedia for students*. New York: Thomson Gale, 2003a. v. 3. p. 191-192.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2005.

GUARINELLO, Norberto Luiz. *Ensaaios sobre História Antiga*. 2014. 330f. Tese (Livre docência em História Antiga) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ékphrasis*. *Revista USP*, v. 71, p. 85-105, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.

HARDIE, Alex. *Statius and the Silvae: Poets, Patrons and epideixis in the Graeco-Roman World*. Liverpool: Francis Cairns, 1983.

HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. Introduction: Making Connections. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). *A Companion to Classical Reception*. Malden: Blackwell, 2008. p. 1-9.

HARVEY, Anthony E. The Classification of Greek Lyric Poetry. *The Classical Quarterly*, v. 5, n. 3-4, p. 157-175, 1955.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. *Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso*. 236 f. 2010. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOBBSAWN, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. Trad. de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. de Raúl Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Faculdade de Lisboa, Inquérito, 1984.

HORÁCIO. *Odes e Canto Secular*. Org. de Heloísa Penna e Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Viva voz, 2014.

HUTCHINSON, Gregory. Genre and Super-Genre. In: PAPANGHELIS, Theodore D.; HARRISON, Stephen J.; FRANGOULIDIS, Stavros (ed.). *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*. Berlin: De Gruyter, 2013. p. 19-34.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. 2 v.

JAURALDE POU, Pablo. Las silvas de Quevedo. In: LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.). *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991. p. 157-180.

JÁUREGUI, Juan de. *Aminta*. Traducido de Torquato Tasso. Edición de Joaquín Arce. Madrid: Castalia, 1970.

JAUSS, Hans Robert. Literary as a Challenge to Literary Theory. In: JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota, 2005. p. 3-45.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Passagens, 2003.

JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação*. Trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Veja, 1993.

KALLENDORF, Craig W. Renaissance. In: KALLENDORF, Craig W. (ed.). *A Companion to the Classical Tradition*. Malden: Blackwell, 2007. p. 30-44.

KALLENDORF, Hilaire; KALLENDORF, Craig W. Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. v. 63, p. 131-168, 2000.

KENNEDY, William James. Petrarchism. In: GREENE, Roland (ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University, 2012. p. 1030-1032.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought: the Classic Scholastic, and Humanistic Strains*. New York: Harper & Row, 1977.

LANZIERI JÚNIOR, Carlile. Sobre os ombros de gigantes: os pilares clássicos do primeiro livro do *Metalogicon* (1159) de João de Salisbury (c. 1120-1180). *Medievalis: Núcleo Interdisciplinar de Estudos em Literatura da Idade Média*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 28-40, 2013.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Trad. de Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2011a.

LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Trad. de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011b.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais da Idade Média*. Trad. de Luísa Quintela. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.

LEITE, Leni Ribeiro. Silvas em três tempos. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 525-537, 2017.

LEITE, Leni Ribeiro. O livro e o templo: poesia flaviana e arte cotidiana. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 18, n. 01, p. 85-93, 2014.

LEITE, Leni Ribeiro. *Marcial e o Livro*. Vitória: Edufes, 2011.

LEITE, Leni Ribeiro. *O patronato em Marcial*. 2003. 82 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

LEONARD, Miriam; PRINS, Yopie. Foreword: Classical Reception and the Political. *Cultural Critique*, Minneapolis, v. 74, p. 1-13, 2010.

LEROUX, Virginie. Le genre de la silve dans les premières poétiques humanistes (de Fonzio à Minturno). In: GALAND-HALLYN, Perrine; LAIGNEAU-FONTAINE, Sylvie. *Le silve: histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au XVIIIème siècle*. Turnhout: Brepols, 2013, p. 57-78.

LÓPEZ BUENO, Begoña. De la historia de este volume a la historia interna de la silva. In: LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.). *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991. p. 5-15.

LOUREIRO, Thiago Castañon. *Poesia: desafio ao pensamento*. Estudo sobre as categorias poesia, mimesis e sujeito. 2017. 466f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) –

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

LUCRÉCIO. *Da Natureza*. In: EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO. Tradução e notas de Agostinho da Silva et al. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 64-284. (Coleção *Os Pensadores*, vol. V).

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Da retórica medieval. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis; MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; SODRÉ, Paulo Roberto; SOUZA, Risonete Batista de. *Série estudos medievais I: metodologias*. Rio de Janeiro: ANPOLL, 2008. p. 1-27.

MANÍLIO. *Astronômicas*. Tradução, Introdução e notas de Marcelo Vieira Fernandes. In: FERNANDES, Marcelo Vieira. Manílio: *Astronômicas*. 2006. 289 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 48-256.

MARISCAL, Gabriel Laguna. *Estácio: Silvas III: Introducción, Edición Crítica, Traducción y Comentario*. Sevilla: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1992.

MARSH, David. Italy. In: KALLENDORF, Craig W. *A Companion to the Classical Tradition*. Malden: Blackwell, 2007, p. 208-221.

MARTINDALE, Charles. Introduction: Thinking Through Reception. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. (ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Malden: Blackwell, 2006. p. 1-13.

MARTINDALE, Charles. Reception. In: KALLENDORF, Craig (ed.). *A Companion to the Classical Tradition*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 297-309.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: Cambridge, 1993.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Revista Clássica*, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.

MARTINS, Paulo. O jogo elegíaco: fronteiras entre a cultura intelectual e a ficção poética. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 137-172, 2015.

MARTINS, Paulo. Vertentes do retrato romano no final da República e no início do Principado. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, v. 27, n. 02, p. 13-38, 2014.

MARTINS, Paulo. *Elegia romana: construção e efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009.

McNELIS, Charles. Looking at the Forest? The *Silvae* and Roman Studies: Afterword. *Arethusa*, v. 40, p. 279-284, 2007.

MÉDICI, Lorenzo de. *Opere*. A cura di Attilio Simioni. Bari: Laterza & Figli, 1913.

MENANDER RHETOR. *On epideictic*. Edited with trans. and commentary by Donald Andrew Russell and Nigel Guy Wilson. Oxford: Oxford University, 1981.

MENGELKOCH, Dustin. Statian *Recusatio*: Angelo Poliziano and John Dryden. In: NEWLANDS, Carole Elizabeth; DOMINIK, William John; GERVAIS, Kyle (ed.). *Brill's Companion to Statius*. Leiden: Brill, 2015. p. 562-578.

MEY, Eliane Serrão Alves. Bibliotheca Alexandrina. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 71-91, 2004.

MIOTTI, Charlene Martins. Ridentem dicere verum: o humor retórico de Quintiliano e o seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio. 2010. 215f. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MOISÉS, Massaud. Escansão. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997a. p. 163-165.

MOISÉS, Massaud. Neoclassicismo. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997b. p. 317-318.

MONTEIRO DELGADO, Juan; RUIZ PÉREZ, Pedro. La silva entre el metro y el género. In: LÓPEZ BUENO, Begoña (Ed.). *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991. p. 19-55.

MORENO CASTILLO, Enrique. Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral* de Francisco de Quevedo. *La Perinola*. n. 11, p. 131-183, 2007.

MORRILLO CABALLERO, Manuel; PÉREZ GUTIÉRREZ, José Antonio. (Orgs.). *Poetas do Século de Ouro espanhol*. Trad. de Anderson Braga Horto, Fernando Mendes Vianna e José Jerônimo Riveira. Brasília: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de Espanha, 2000.

MÜLLER, Wolfgang G. Style. In: SLOANE, Thomas O. (ed.). *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford: Oxford University, 2006. p. 771-783.

MURPHY, James Jerome. The Codification of Roman Rhetoric. With a Synopsis of the *Rhetorica ad Herennium*. In: MURPHY, James Jerome; KATULA, Richard Allen (ed.). *A Synoptic History of Classical Rhetoric*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2003. p. 127-149.

MURPHY, James Jerome. *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. Trad. de Guillermo Hirata Vaquera. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

NAGLE, Betty Rose. Introduction. In: STATIUS. *The Silvae of Statius*. Trans. with notes and introduction by Betty Rose Nagle. Indianapolis: Indiana University, 2004. p. 01-33.

NAGY, Gregory. Ancient Greek Elegy. In: WEISMAN, Karen (ed.). *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University, 2010. p. 13-45.

NAUTA, Ruurd R. *Poetry for patrons: literary communication in the age of Domitian*. Boston: Brill, 2002.

NEWLANDS, Carole Elizabeth; DOMINIK, William John; GERVAIS, Kyle (ed.). Reading Statius. In: *Brill's Companion to Statius*. Leiden: Brill, 2015. p. 3-27.

NEWLANDS, Carole Elizabeth. *Statius, Poet between Rome and Naples*. London: Bristol Classical, 2012.

NOGUEIRA, Érico. *A lírica laudatória no livro quarto das Odes de Horácio*. 2006. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVA NETO, João Ângelo. *Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português*. 262 f. 2013. Tese (Livre Docência em Letras Clássicas). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

OLIVA NETO, João Ângelo. Introdução. In: CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, Introdução e Notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. p. 15-64.

OLIVA NETO, João Angelo; NOGUEIRA, Érico. O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. *Scientia traductionis*, Florianópolis, v. 13, p. 295-311, 2013.

OSBORNE, Peter. Modernity is a Qualitative, Not a Chronological, Category: Notes on the Dialectics of Differential Historical Time. In: BARKER, Francis; HULME, Peter; IVERSEN, Margaret (ed.). *Postmodernism and the Re-reading of Modernity*. Manchester: Manchester University, 1992. p. 23-45.

PAPANGHELIS, Theodore D.; HARRISON, Stephen John; FRANGOULIDIS, Stavros (ed.). *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*. Berlin: De Gruyter, 2013.

PARKS, Ruth. Reading Statius through a Biographical Lens. In: NEWLANDS, Carole Elizabeth; DOMINIK, William John; GERVAIS, Kyle (ed.). *Brill's companion to Statius*. Boston: Brill, 2015. p. 465-480.

PAZZAGLIA, Mario. *Manuale di metrica italiana*. Firenze: Sansoni, 1990.

PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira. *Implicações da métrica nas Odes de Horácio*. 2007. 343f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1958].

PERNOT, Laurent. *Rhetoric in Antiquity*. Trans. by William E. Higgins. Washington: The Catholic University of America, 2005.

PERNOT, Laurent. *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 1993.

PIZARRO DE TRENQUALYE, Jean Paul. *Une modernité baroque: de José Gorostiza à sor Juana Inés de la Cruz*. 2011. 538f. Tese (Doutorado em Études sur l'Amérique latine) – Temps, Espaces, Sociétés, Cultures (TESC), Université Toulouse II Le Mirail, Toulouse, 2011.

PLATÃO. *As Leis*. Trad. de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

PLESSIS, Frédéric. *La poésie latine*. Paris: Klincksieck, 1909.

PLÍNIO, O VELHO. *Naturalis Historiae*. Trans. by Harris Rackham. Cambridge: Harvard University, 1938.

POLIZIANO, Angelo. *Silvae*. Edited and Trans. by Charles Fantazzi. Massachusetts: Harvard University, 2004.

POURCQ, Maarten De. Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition. *The international journal of the Humanities*, v. 9, issue 4, p. 219-225, 2012.

POZUELO YVANCOS, José Maria. Estudio Introductorio. In: QUEVEDO, Francisco. *Antología Poética*. Introducción, notas y selección de José Maria Pozuelo Yvancos. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. p. 1-96.

PUTNAM, Michael C. J. Statius *Silvae* 3.2: Reading Travel. *Illinois Classical Studies*, v. 42, n. 1, p. 83-139, 2017.

QUEVEDO, Francisco. *Antología Poética*. Introducción, notas y selección de José Maria Pozuelo Yvancos. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*. Edición de José Manuel Blecuá. Madrid: Castalia, 1969.

QUEVEDO, Francisco de. *Las tres musas últimas castellanas*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1791.

QUILIS, Antonio. *Métrica Española*. Madrid: Alcalá, 1969.

QUINTILIANO. *Educação do Orador*: livro décimo. Trad. de Antônio Martinez de Rezende. In: REZENDE, Antônio Martinez. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

QUINTILIANO. *Institutio oratoria*. Trans. by Harold Edgeworth Butler. Cambridge: Harvard University, 1980.

RAMAZZINA, Enzo. *Conoscere la Metrica: L'Arte della Versificazione*. Padova: Vincenzo Grasso, 2011. v. 2.

RANDALL, Jennifer M. *Early Medieval Rhetoric: Epideictic Underpinnings in Old English Homilies*. 2010. 339 f. Dissertation (Master in English) - Departament of English, University of Georgia, Georgia, 2010.

RANGEL, Marcelo de Mello; ARAÚJO, Valdei Lopes de. Apresentação – Teoria e história da historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 17, p. 318-332, 2015.

REEVE, Michael David. Statius' *Silvae* in the Fifteenth Century. *The Classical Quarterly*, v. 27, n. 1, p. 202-225, 1977.

REZENDE, Antônio Martinez de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. 2009. 280 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2009.

RIBEIRO JUNIOR, Benedito Inácio. *Para além da heteronormatividade: uma análise dos eunucos representados em Estácio, Marcial e Suetônio (Roma, 80-121 d.C.)*. 2016. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RIBEIRO, Felipe Augusto. Liberdade e república na retórica do “pré-humanismo” italiano: um estudo sobre as obras do notário Albertano de Brescia (1195-1251) e do dominicano Remígio dei Girolami (1247-1319). *Revista Crítica Histórica*, v. 7, n. 14, p. 1-25, 2016.

ROBBINS, Jeremy. Renaissance and Baroque: Continuity and Transformation in Early Modern Spain. In: GIES, David T. (ed.). *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University, 2004. p. 137-148.

ROCHA DE SIGLER, Maria del Carmen. *Francisco de Quevedo. Cinco silvas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. *Philia&Filia*, Porto Alegre, v. 03, n. 2, p. 84-97, 2012.

RONCERO LÓPEZ, Victoriano. Quevedo y el humanismo europeo. In: PEDRAZA JIMENÉZ, Felipe B.; ELENA, Marcello E. *Sobre Quevedo y su época: actas de las jornadas*. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

ROSATI, Gianpiero. Luxury and love: the *Encomium* as aestheticisation of power in Flavian Poetry. In: NAUTA, Ruurd R.; VAN DAM, Harm-Jan; SMOLENAARS, Johannes Jacobus Louis (ed.). *Flavian Poetry*. Leiden: Brill, 2006. p. 41-58.

ROSATI, Gianpiero. Muse and power in the poetry of Statius. In: SPENTZOU, Efrossini; FOWLER, Don (ed.). *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*. Oxford: Oxford University, 2002. p. 229-251.

ROSSETO, Robson. A estética da recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador. In: *Anais do Encontro do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Continuada*, 2 de dezembro de 2010. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010. p. 1-11.

RUSSELL, Donald Andrew; WILSON, Nigel Guy (ed.). *Menander Rhetor*. Oxford: Oxford University, 1981.

SALLER, Richard. *Personal Patronage under the Early Empire*. Cambridge: Cambridge University, 1982.

SANTOS, Rafael Trindade dos. *Transposição de metros clássicos em língua portuguesa: histórico e estudo do caso das Odes e elegias*, de Magalhães de Azeredo. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2014.

SCHEIN, Seth L. ‘Our Debt to Greece and Rome’: Canon, Class and Ideology. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). *A Companion to Classical Reception*. Malden: Blackwell, 2008, p. 75-85.

SHACKLETON BAILEY, David Roy. General Introduction. In: STATIUS. *Silvae*. Edited and translated by David Roy Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University, 2003. p. 03-10.

SILVA, Ana Raquel Costa Antunes. *A importância da relação entre educação literária e escrita – uma adaptação dos progymnasmata às aulas de Português e Latim*. 2017. 167 f. Dissertação (Mestrado em Ensino) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto. 2017.

SILVA, Camilla Ferreira Paulino da. *A construção da imagem de Otávio, Cleópatra e Marco Antônio entre moedas e poemas (44 a 27 a.C.)*. 2014. 189 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2014.

SIMÓN TARRÉS, Antoni. *La Monarquía de los Reyes Católicos*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Trad. de Renato Janine Ribeiro e Laura Teixeira Moita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOBEJANO, Gonzalo. “Himno a las estrellas”: la imaginación nocturna de Quevedo. In.: *Quevedo in perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial*. Newport: Juan de la Cuesta, 1982, p. 35-56.

SPONGANO, Raffaello. *Nozioni ed esempi di metrica italiana*. Bologna: Patron, 1966.

STACE. Silves. Texte établi par Henri Frère et traduit par H. J. Izaac. Paris: Les Belles Lettres, 1944.

STATIUS. Achilleid. Trans. by Stanley Lombardo, with introduction by Peter Heslin. Indianapolis: Hackett, 2015.

STATIUS. *Silvae*. Trans. by Anthony S. Kline. 2012. Disponível em <https://goo.gl/aN1bQp>. Acesso em: 13 nov. 2017.

STATIUS. *The Silvae of Statius*. Trans. with notes and Introduction by Betty Rose Nagle. Indianapolis: Indiana University, 2004.

STATIUS. *Thebaid: A Song of Thebes*. Translated and notes by Jane Wilson Joyce. Ithaca: Cornell University, 2008.

STEMPEL, Wolf-Dieter. Aspectos genéricos de la recepción. Trad. de Maria Josefa Figueroa. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.). *Teoria de los géneros literarios*. Madrid: Arcos/Libros 1988. p. 235-251.

TERÁN ELIZONDO, Maria Isabel. Quevedo en la Nueva España: imitación y emulación en Sueños de sueños de José Mariano Acosta. *La Perinola*, v. 13, p. 105-131, 2009.

TOBAR QUINTANAR, María José. La autoridade de El Parnaso español y Las tres musas últimas castellanas: criterio editorial para la poesía de Quevedo. *La Perinola*, Navarra, v. 17, 2013, p. 335-356.

TODOROV, Tzvetan. El origen de los géneros. Trad. de Antonio Fernández Ferrer. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos/Libros 1988. p. 31-48.

TOMACHEVSKI, Boris Viktorovich. Temática [1925]. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Imitatio e intertextualidade. In: *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 13-44.

VERGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Ed. 34, 2014.

VERGÍLIO. *Geórgicas*. Trad. de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Clássicos Jackson, 1952.

VEYNE, Paul. *A Elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. Trad. de Maria das Graças Nascimento e Milton Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VIEIRA, Brunno Vinícius Gonçalves. *Farsália, de Lucano, canto I a IV: prefácio, tradução e notas*. 2007. 457 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. 2007.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Burlington: Ashgate, 2009.

WEBER, Alison. Golden Age or Early Modern: What's in a Name? *Modern Language Association*, v. 126, n. 1, p. 225-232, 2011.

WERNER, Erika. *Lá vem a noiva: o epithalamium e suas configurações do período helenístico à era flaviana*. 2010. 344 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

WERNER, Erika. *Os Hinos de Calímaco: Poesia e Poética*. São Paulo: Humanitas, 2012.

WRAY, David. Wood: Statius' *Silvae* and the poetic of genius. *Arethusa*, v. 40, p. 127-143, 2007.

APÊNDICE I

TRANSCRIÇÃO DAS SILVAS II, V E XXI DE QUEVEDO

SILVA XXI

Describe una recreación, y Casa de Campo de un Valído de los Señores Reyes Católicos Don Fernando, y Doña Isabel.

Este de los demas sitios Narciso, 1
 Que de sí enamorado
 Substituye á la vista el Paraiso;
 Adonde dotó el año culto el prado,
 Quanto elegante el Sol produce y cierra 5
 Parte del cielo que cayó en la tierra:
 Adonde con viviente Astrología
 Los ojos de la noche pinta el dia:
 En quien las flores y las rosas belas
 Dan retrato y envidia á las estrellas, 10
 Pues cada hoja resplandece rayo,
 Y cada tronco por Abril es Mayo:
 Donde para vestir de verde obscuro
 Quatro álamos de Alcides,
 Fecundo matrimonio de las vides, 15
 El gasto de esmeralda es de manera,
 Que se empeña em vestirlos Primavera:
 Aquí encendido em hermosura el suelo,
 Se pisa valles, y le goza cielo,
 En quien reyna el verano, 20
 De las horas tirano,
 Y alterando á los tiempos el gobierno,
 De trage y condicion mudó el invierno,
 Pues sus jardines en su cumbre breve
 De mosqueta los nieva, no de nieve: 25
 Sus calles, que encanecen azucenas,
 De fragante vejez se muestran llenas;
 Y el jazmin, que le leche perfumado
 Es estrella olorosa,
 Y en la huerta espaciosa 30

El ruido de sus hojas en el suelo
 La via lactea contrahace al Cielo;
 Que á ser mayor sin duda en los vergeles
 Despreciára el pyropo á los claveles:
 Allí se vé el Jacinto presumido 35
 Reynar enternecido,
 Libro escrito con sangre enamorada.
 Que razona con hojas
 En hojas de las hojas,
 Que canceló el Amor con sus harpones, 40
 Adonde los colores son razones.
 Aquí la fuente corre bien hallada:
 Tal vez canta en las guijas, tal suspira,
 Y en trage de corriente suena lyra.
 Músico ramillete 45
 Es el Xilguero en una flor cantora:
 Es el clarin de pluma de la Aurora,
 Que por oir al Ruiseñor que canta,
 Madruga y se desvela;
 Y el Orfeo que vuela, 50
 Y cierra en breve espacio de garganta
 Cítaras y vihuelas y Sirenas.
 Oyese mucho, y se discierne apenas;
 Pues átomo volante,
 Pluma con voz, y silva vigilante, 55
 Es órgano de plumas adornado,
 Una pluma canora, un canto alado,
 El consuelo que sus voces dexa.
 A Floris se convida como abeja;
 Que la caza en lo ameno de estas faldas; 60
 Se alimenta de flores y guirnaldas;
 Desprecia por vulgares los tomillos,
 Dexando los olores que presumen
 Por pomos, que los vientos los sahumen;

Y la perdiz, que ensangrentando el ayre 65
 Con el purpúreo vuelo,
 De saboroso coral matiza el suelo,
 Ya páxaro rubí con el reclamo,
 Lisonja del ribazo,
 Múrice volador esmalta el lazo; 70
 Y tal vez por el plomo que la alcanza,
 Con nombre de sus hijos disfrazado
 En globos enemigos,
 Ya glosina ofrece sus castigos,
 Y en la mesa es trofeo 75
 Quien fue llanto en la mesa Tereo;
 Y lisonjero á Venus por hermoso,
 Y á la muerte de Adonis religioso,
 No admite por memoria de su vida
 El bosque al javalí por homicina; 80
 Que sabe este distrito
 Ser fertil como hermoso sin delito.
 Consejo tan honesto
 Se le dió aquel Castillo,
 Que batido de bárbaros guerreros, 85
 Es proceso de infames Comuneros,
 En quien las faltas de su fé traidora.
 Se cuentan y se exáltan
 En las piedras y almenas que le faltan.
 Aquí reconocido 90
 Don Gonzalo Chacon esclarecido,
 Palacio fabricó sublime y claro,
 Donde aquel maridage, al mundo raro,
 De Isabel y Fernando descansase.
 Fernando, aquel Monarca, cuyo seso 95
 Burló los esquadrones,
 Y á todas las Naciones
 Fue lazo alguna vez, alguna peso.

Isabel, Reyna, en quien se vieron todos
 Heredar y exceder los Reyes Godos. 100
 Este Palacio eterno padron sea,
 Que ameno y rico fin del mundo vea,
 A pesar de mudanzas y diluvios;
 Y blason del Señor de Cassarubios
 Haberle edificado, 105
 Y haber sido Privado,
 Con tan grande alabanza,
 De Rey, cuya privanza
 La alma califica,
 Y hace la vida afortunada y rica; 110
 Pues es cosa constate
 Que busca la aficion su semejante:
 Verdade en que á su Rey y á Don Gonzalo
 Con gloria y con respeto los igualo.

SILVA QUINTA

Exhortación á una Nave nueva al entrar en el agua.

¿Dónde vás, ignorante navecilla, 1
 Que olvidando que fuiste un tiempo haya,
 Aborreces la arena de esta orilla,
 Donde te vió con ramos esta playa?
 Y el mar tambien, que amenazar la osa, 5
 Si no mas rica, menos pelligrosa?
 Si fiada en el ayre, con él vuelas,
 Y á las iras del Piélagos te arrojas,
 Temo que desconozca por las velas,
 Que fuiste tú la que movió con hojas; 10
 Que es diferente ser estrabo al viento,
 De servile en la selva de instrumento.
 ¿Qué codicia te dá Reyno inconstante,

Siendo mejor ser arbol que madero,
 Y dar sombra en el monte al caminante, 15
 Que escarmiento en el agua al marinho?
 Mira que á quantas olas hoy te entregas,
 Les das sobre tí imperio, si navegas.
 !No ves lo que te dicen esos leños,
 Vistiendo de escarmientos la arenas, 20
 Y aun en ellas, los huesos de sus dueños,
 Que muertos alcanzaron tierra apenas!
 ?Por qué truecas las aves en pilotos,
 Y el canto de ellas en sus rancos votos?
 !O qué de miedos te apareja ayrado 25
 Con su espada Orion y en sus centellas
 Mais veces te dará el Cielo nublado
 Temores, que no luz con las estrellas.
 Aprenderás á arrepentirte en vano,
 Hecha juego del mar furioso y cano. 30
 !Qué pesos te previene tan extraños
 La codicia del bárbaro avariento!
 Quánto sudor te queda en largos años!
 Quánto que obedecer al agua y viento!
 Y al fin te verá tal la tierra luego, 35
 Que te desprecie por sustento el fuego.
 Tú, quando mucho, á robos de un milano,
 Em tierros pollos hecha, peregrina
 Y esclava de un pirata ó de un tirano,
 Te harás el rayo de Sicilia dina; 40
 Y mas presto que piensas, si te alejas,
 El puerto buscarás, que agora dexas.
 ¡O qué de veces rota en las honduras
 Del alto mar, agena de firmeza,
 Has de echar menos tus raíces duras, 45
 Y del monte la rústica aspereza,
 Y con la lluvia te verás de suerte,

Que en lo que te dio vida temas muerte!
 No invidies á los peces sus moradas:
 Mira el seno del mar enriquecido 50
 De tesoros y joyas heredadas
 Del codicioso mercader perdido.
 Mas vale ser sagaz de temerosa,
 Que verte arrependida de animosa.
 Agradécele á Dios con retirarte, 55
 Que aprisionó los golfos y el tridente,
 Para que no saliesen á buscarte.
 No seas quien le obligue inobediente
 A que nos encarcele en sus extremos,
 Porque, pues, no nos buscan, los dexemos. 60
 No aguardes que naufragios acrediten,
 A costa de tus xarcias mis razones.
 Dexa que en paz sus campos los habiten
 Los nadadores mudos, los Tritones;
 Mas si de navegar estás resuelta, 65
 Ya le prevengo llantos á tu vuelta.

SILVA SEGUNDA

El sueño

¿Con que culpa tan grave, 1
 Sueño blando y suave,
 Puede en largo destierro merecerte
 Que se aparte de mí tu olvido manso?
 Pues no te busco yo por ser descanso, 5
 Sino por muda imagen de la muerte.
 Cuidados veladores
 Hacen inobedientes mis dos ojos
 A la ley de las horas.
 No han podido vencer á mis Dolores 10

Las noches, ni dar paz á mis enojos.
 Madrugar mas en mí que en las Auroras
 Lágrimas á este llano,
 Que amanece á mi mal siempre temprano;
 Y tanto que persuade la tristeza 15
 A mis dos ojos, que nacieron antes
 Para llorar que para verte, Sueño.
 De sosiego los tienes ignorantes,
 De tal manera, que al morir el día
 Con luz enferma, ví que permitia 20
 El Sol que le mirasen en Poniente.
 Con pies torpes al punto ciega y fría
 Cayó de las estrellas blandamente
 La noche tras las pardas sombras mudas,
 Que el sueño persuadieron á la gente. 25
 Escondieron las galas á los pardos
 Estas laderas, y sus peñas solas:
 Duermen ya entre sus montes recostados
 Los mares y las olas.
 Si con algun acento 30
 Ofenden las orejas,
 Es, que entre sueños dan al Cielo quejas
 Del yerto lecho, y duro acogimiento,
 Que blandos hallan en los cerros duros.
 Los arroyuelos puros 35
 Se adormecen al son del llanto mio,
 Y á su modo tambien se duerme el rio.
 Com sosiego agradable
 Se dexan poseer de tí las flores.
 Mudos están los males, 40
 No hay cuidado que hable,
 Faltan lenguas, y voz á los Dolores,
 Y en todos los mortales
 Yace la vida envuelta en alto olvido.

Tan solo mi gemido 45
 Pierde el respeto á tu silencio santo.
 Yo tu quietud molesto con mi llanto,
 Y te desacredito
 El nombre de callado con mi grito.
 Dame, cortés mancebo, algun reposo: 50
 No seas digno del nombre de avariento
 En el mas desdichado y firme amante,
 Que lo merece ser por dueño hermoso.
 Débate alguna pausa mi tormento.
 Gózante en las cabañas, 55
 Y debaxo del Cielo
 Los ásperos villanos:
 Hállate en rigor de los pantanos,
 Y encuéntrarte en las nieves y en el yelo
 El soldado valiente; 60
 Y yo no puedo hallarte, aunque lo niente,
 Entre mi pensamiento y mi deseo.
 Ya, pues, con dolor creo,
 que eres mas riguroso que la tierra,
 mas duro que la roca, 65
 pues te alcanza el soldado envuelto en guerra,
 y en ella mi alma
 por jamas toca.
 Mira que es gran rigor: dame siquiera
 Lo que de tí desprecia tanto avaro, 70
 Por el oro en que alegre considera,
 Hasta que dá el enamorado á su señora,
 Y á tí se te debia de derecho.
 Dame lo que desprecia de tí agora
 Por robar el ladron: lo que desecha 75
 El que invidiosos zelos tuvo y llora.
 Quede en parte mi queja satisfecha:
 Tócame con el cuento de tu vara,

Oirán siqueira el ruido de tus plumas
Mis desventuras sumas; 80
Que yo no quiero verte cara á cara,
Ni que hagas mas caso
De mí, que hasta pasar;
O que á tu sombra negra por lo menos,
Si fueres á otra parte peregrino, 85
Se le haga camino,
Por estos ojos de sosiego ajenos.
Quítame, blando sueño, este desvelo,
O de él alguna parte,
Y te prometo, mientras viere el Cielo, 90
De develarme solo en celebrarte.

APÊNDICE II

TRADUÇÃO INTEGRAL DAS *SILVAE* 2.2, 3.2 E 5.4 DE ESTÁCIO

Stat. Silu. 2.2

*Est inter notos Sirenum nomine muros
 saxaque Tyrrhenae templis onerata Minervae
 celsa Dicarchei speculatrix villa profundī,
 qua Bromio dilectus ager, collesque per altos
 uritur et prelis non invidet uva Falernis. 5
 huc me post patrii laetum quinquennia lustrī,
 cum stadio iam pigra quies canusque sederet
 pulvis, ad Ambracias conversa gymnade frondes,
 trans gentile fretum placidi facundia Polli
 detulit et nitidae iuvenilis gratia Pollae, 10
 flectere iam cupidum gressus qua limite noto
 Appia longarum teritur regina viarum.
 Sed iuvere morae. placido lunata recessu
 hinc atque hinc curvas perrumpunt aequora rupes.
 dat natura locum montique intervenit unum 15
 litus et in terras scopulis pendentibus exit.
 gratia prima loci, gemina testudine fumant
 balnea, et e terris occurrit dulcis amaro
 nympa mari. levis hic Phorci chorus udaeque crines
 Cymodoce viridisque cupit Galatea lavari. 20
 ante domum tumidae moderator caerulus undae
 excubat, innocui custos laris; huius amico
 spumant templa salo. felicia rura tuetur
 Alcides; gaudet gemino sub numine portus:
 hic servat terras, hic saevis fluctibus obstat. 25*

Entre os muros famosos pelo nome de Sireno e as rochas oprimidas pelo templo de Minerva Tirrena, há a vila graciosa que observa a profunda Dicarcao, onde o campo querido por Baco e na extensão de suas altas colinas é abrasada e cuja uva não inveja os vinhos²⁵⁰ de Falerno. Para cá, depois do meu feliz sacrifício pátrio²⁵¹ de cinco anos, quando já havia se assentado uma tranquila quietude e a poeira branca na arena terminadas as lutas das coroas Ambracias²⁵² através do mar tranquilo me trouxe a eloquência do plácido Pólio e a graciosidade juvenil da refinada Pola. E eu já desejava voltar os passos no caminho conhecido, a via Ápia, a rainha das longas vias, trilhada por muitos. Mas a estada valeu a pena. De um lado e do outro, as águas crescentes golpeiam as rochas arredondadas, numa plácida angra. A natureza embeleza o local e a praia separa os montes e penetra na terra através dos rochedos. A primeira beleza do lugar são os dois banhos quentes com cúpula e a doce ninfa encontra o amargo mar evitando as terras. Aqui, o ágil bando de Fórcis, Cimédoce de cabelos molhados e a verde Galatea, desejam se banhar. Diante da casa, o azul chefe²⁵³ da volumosa onda trabalhava, guardião do inofensivo lar; os templos dele são respingados com o sal amigo. Hércules cuida dos férteis campos; o porto se alegra com o par de deidades²⁵⁴: um cuida das terras, e o outro se impõe contra as agitadas águas.

²⁵⁰ *Prelis*: instrumento utilizado para amassar uvas na produção de vinho. Optamos por trocar o instrumento pela pessoa para facilitar a compreensão e a tradução.

²⁵¹ Sacrifício expiatório feito pelos censores uma vez a cada cinco anos.

²⁵² Nome dado por Estácio para as coroas de louros dados aos vitoriosos dos jogos áticos.

²⁵³ Netuno.

²⁵⁴ O par de deidades são Netuno e Hércules.

*mira quies pelagi: ponunt hic lassa furorem
 aequora et insani spirant clementius austri;
 hic praeceps minus audet hiems, nulloque tumultu
 stagna modesta iacent dominique imitantia mores.
 inde per obliquas erepit porticus arces, 30
 urbis opus, longoque domat saxa aspera dorso.
 qua prius obscuro permixti pulvere soles
 et feritas inamoena viae, nunc ire voluptas:
 qualis, si subeas Ephyres Baccheidos altum
 culmen, ab Inoo fert semita tecta Lyaeo. 35
 Non, mihi si cunctos Helicon indulgeat amnes
 et superet Piplea sitim largeque volantis
 ungula sedet equi reseretque arcana pudicos
 Phemonoe fontes vel quos meus auspice Phoebos
 altius immersa turbavit Pollius urna, 40
 innumeras valeam species cultusque locorum
 Pieriis aequare modis. vix ordine longo
 suffecere oculi, vix, dum per singula ducor,
 suffecere gradus. quae rerum turba! locine
 ingenium an domini mirer prius? haec domus ortus 45
 aspicit et Phoebi tenerum iubar; illa cadentem
 detinet exactamque negat dimittere lucem,
 cum iam fessa dies et in aequora montis opaci
 umbra cadit vitreoque natant praetoria ponto.
 haec pelagi clamore fremunt, haec tecta sonoros 50
 ignorant fluctus terraeque silentia malunt.
 his favit natura locis, hic victa colenti
 cessit et ignotos docilis mansuevit in usus.*

Olha a maravilhosa tranquilidade do mar: aqui, as fatigadas ondas perdem o furor e os ventos insanos sopram com mais clemência. Aqui, o inverno é menos ousado e, sem nenhum tumulto, as modestas águas jazem tranquilas imitando assim os hábitos do senhor. Daqui, através dos oblíquos cumes, o pórtico, grande como o de uma cidade, se levanta e doma as ásperas rochas com seu longo dorso. Onde anteriormente havia o sol misturado com a poeira escura e a desagradável ferocidade do caminho agora há prazer em passear: assim como se você vai do alto cume dos Epiros de Baco²⁵⁵ para o templo do Lieu o leva uma estrada coberta. Não, mesmo se o Hélicon me oferecer as suas águas, e Piplea e o casco do cavalo que voa amplamente matarem a minha sede e a misteriosa Fenomoe²⁵⁶ tivesse aberto as puras fontes ou aqueles que meu Pólio, pelo auspício de Apolo, agitou, imergindo ainda mais, a sua urna, eu não poderia igualar em extensão o cenário cultivado com versos²⁵⁷. Dificilmente os meus olhos foram suficientes para ver as longas coisas; dificilmente, os meus pés foram suficientes enquanto eu me conduzo em cada uma delas. Que multidão de coisas! O que admirarei primeiro o engenhoso lugar ou do dono dela? Esta casa contempla a aurora e o esplendor delicado de Febo; aquela guarda o pôr-do-sol e se recusa a abandonar a luz que aos poucos se vai, quando o dia já está cansado e a sombra do monte escuro cai nas águas e o palacete nadam nas águas transparente. Elas agitam-se com o clamor das ondas e os tetos ignoram as águas barulhentas e preferem o silêncio da terra. A Natureza é favorável a estes locais, aqui ela, domada, se oferece ao cultivador e, dócil, amansou-se para o uso dos desconhecidos.

²⁵⁵ Refere-se à Corinto.

²⁵⁶ Profetiza que teria inventado os hexâmetros. Filha de Apolo (GRIMAL, 2005, p. 168).

²⁵⁷ Entendemos, metonimicamente, que *Pieriis*, a Musa, refere-se a versos, juntamente com o genitivo plural *locorum*, que, segundo o dicionário de latim-português da editora porto pode significar, figurativamente, a passagem de um livro, ou seja, um assunto, um tema.

mons erat hic ubi plana vides; et lustra fuerunt,
quae nunc tecta subis; ubi nunc nemora ardua cernis, 55
hic nec terra fuit: domuit possessor, et illum
formantem rupes expugnantemque secuta
gaudet humus. nunc cerne iugum discentia saxa
intrantesque domos iussumque recedere montem.
iam Methymnaei vatis manus et chelys una 60
Thebais et Getici cedat tibi gloria plectri:
et tu saxa moves, et te nemora alta sequuntur.
Quid referam veteres ceraeque aerisque figuras?
si quid Apellei gaudent animasse colores,
si quid adhuc vacua tamen admirabile Pisa 65
Phidiacae rasere manus, quod ab arte Myronis
aut Polycleteo iussum est quod vivere caelo,
aeraque ab Isthmiacis auro potiora favillis,
ora ducum ac vatum sapientumque ora priorum,
quos tibi cura sequi, quos toto pectore sentis 70
expers curarum atque animum virtute quieta
compositus semperque tuus. Quid mille revolvam
culmina visendique vices? sua cuique voluptas
atque omni proprium thalamo mare, transque iacentem
Nerea diversis servit sua terra fenestris: 75
haec videt Inarimen, illinc Prochyta aspera paret;
armiger hac magni patet Hectoris, inde malignum

Aqui, nestas planícies que vês, havia um monte; e bosques também tinha, onde hoje passas sob tetos; Onde agora tu observas os arvoredos errados, aqui nem terra havia: o dono domou e aquele que molda e retira as rochas, a terra se alegra em seguir. Agora percebe as rochas que conhecem o jugo e as casas que se aproximam e o monte mandado se afastar. Já mão do poeta de Methymna²⁵⁸ e a lira única do tebano²⁵⁹ e glória do plectro Geta cedam para ti: e tu moves as pedras e os altos bosques te seguem.²⁶⁰ O quê direi sobre as antigas figuras de cera e de bronze? Como se as tintas de Apeles alegrassem de dar vida; como se as mãos de Fídias esculpiram a ainda vazia, porém admirável Pisa que pela arte de Míron e Policleteo foi ordenado que vivesse no céu e os bronzes das fornalhas do Ístmo, melhores do que o ouro, e o rosto dos generais e dos vates e dos sábios de outrora, os quais tu cuidas em seguir, os quais guardas com todo o coração, livre de preocupações e dotado de coragem, com a virtude tranquila, sempre dono de si. Por que percorrerei os mil cumes e mudanças de vista? Cada quarto tem o seu próprio deleite e o seu próprio mar e, através das diferentes janelas, a sua paisagem se oferece para além do Nereu²⁶¹ que jaz no horizonte: Esta vê a Inarime²⁶², de lá, a perigosa Prócida²⁶³, aparece. O escudeiro do grande Heitor²⁶⁴ se mostra nesta [janela] de lá a Nísida²⁶⁵ cercada pelo mar respira o seu ar maligno.

²⁵⁸ Refere-se a Árion, poeta de existência duvidosa.

²⁵⁹ Anfião.

²⁶⁰ Aqui, Estácio compara Pólio com Orfeu. Enquanto este era seguido por feras e os homens rudes se acalmavam ao som de sua lira, aquele, ou seja, o dono da vila descrita por Estácio é seguido pelos bosques e pelas pedras na construção de sua casa.

²⁶¹ Personificação do mar.

²⁶² Ilha do mar tirreno.

²⁶³ Ilha italiana perto da região da Campania.

²⁶⁴ Misenum. Nome de um lugar perto das ilhas que ele cita anteriormente.

²⁶⁵ A ilha Nísida era onde Bruto tinha uma casa e lá várias coisas aconteceram, como a conspiração contra Julio César.

*aera respirat pelago circumflua Nesis;
 inde vagis omen felix Euploea carinis,* 80
*quaeque ferit curvos exerta Megalia fluctus;
 angitur et domino contra recubante proculque
 Surrentina tuus spectat praetoria Limon.
 una tamen cunctis procul eminet una diaetis,
 quae tibi Parthenopen directo limite ponti
 ingerit: hic Graia penitus delecta metallis* 85
*saxa; quot Eoae respergit vena Syenes,
 Synnade quot maesta Phrygiae fodere secures
 per Cybeles lugentis agros, ubi marmore picto
 candida purpureo distinguitur area gyro;* 90
*hic et Amyclaei caesum de monte Lycurgi
 quod viret et molles imitatur rupibus herbas;
 hic Nomadum lucent flaventia saxa Thasosque
 et Chios et gaudens fluctus spectare Carystos:
 omnia Chalcidicas turres obversa salutant.
 macte animo quod Graia probas, quod Graia frequentas* 95
*arva, nec inuideant quae te genuere Dicarchi
 moenia: nos docto melius potiemur alumno.
 Quid nunc ruris opes pontoque novalia dicam
 iniecta et madidas Baccheo nectare rupes?*
saepe per autumnum iam pubescente Lyaeo 100
*conscendit scopulos noctisque occulta sub umbra
 palmite maturo rorantia lumina tersit
 Nereis et dulces rapuit de collibus uvas.
 saepe et vicino sparsa est vindemia fluctu,
 et Satyri cecidere vadis, nudamque per undas* 105
Dorida montani cupierunt prendere Panes.

De lá Euploea²⁶⁶, um afortunado presságio para os navios que vagueiam que a esticada Megalia²⁶⁷ acerta as agitadas ondas. A tua Limon se entristece, pois vê, do outro lado, as casas em Sorrento com o seu dono que lá repousa. No entanto, um entre todos é o mais eminente que mostra para ti Nápoles²⁶⁸ diretamente do outro lado mar. Eis aqui os mármorees escolhidos do interior das pedreiras; quantos granitos da oriental Syene espalham veias, quantos machados cavaram na triste Sinada da Frígia, através dos campos enlutados de Cibele, onde a superfície branca é marcada por círculos purpúreos em mármore colorido. Aqui também, o mármore espartano cortado do monte de Licurgo imita, verdejante, através das pedras as delicadas gramas; aqui, as rochas amareladas da Numídia brilham e Tasos, Quios e Caristo se alegram em observar as ondas: todas elas saúdam voltando-se para a torres de Cumas²⁶⁹. Muito bem, porque aprovas a cidade grega, porque frequentas as terras gregas e que não invejam as muralhas de Dicarcao onde nasceste: nós estaremos melhor com o aluno douto. O que direi agora sobre os recursos da terra e as plantações retiradas do mar e dos montes molhados pelo néctar de Baco? Frequentemente, no outono, estando a videira já madura, a Nereida sobe o monte sob a sombra oculta da noite e limpa os molhados olhos com um ramo sazonado e rouba as doces uvas da colina. Com frequência, as vinhas são borrifadas pela onda vizinha e os sátiros caem baixios e os Pãs da montanha ansiavam pegar Dóris nua nas águas.

²⁶⁶ Um templo de Afrodite na vila de Sorrento que significa “Boa viagem”.

²⁶⁷ Ilha no mar Tirreno.

²⁶⁸ A palavra em latim é *Parthenopen*, que refere-se à cidade de Nápoles, na Itália, onde se encontra a vila descrita na silva.

²⁶⁹ Nápoles.

Sis felix, tellus, dominis ambobus in annos
Mygdonii Pyliique senis nec nobile mutes
servitium, nec te cultu Tirynthia vincat
aula Dicarcheique sinus, nec saepius isti 110
blanda Therapnaei placent vineta Galesi.
hic ubi Pierias exercet Pollius artes,
seu volvit monitus quos dat Gargettius auctor,
seu nostram quatit ille chelyn, seu dissona nectit
carmina, sive minax ultorem stringit iambon: 115
hinc levis e scopulis meliora ad carmina Siren
advolat, hinc motis audit Tritonia cristis.
tunc rapidi ponunt flatum, maria ipsa vetantur
obstrepere, emergunt pelago doctamque trahuntur
ad chelyn et blandi scopulis delphines aderrant. 120
Vive, Midae gazis et Lydo ditior auro,
Troica et Euphratae supra diademata felix,
quem non ambigui fasces, non mobile vulgus,
non leges, non castra terent; qui pectore magno
spemque metumque domas voto sublimior omni, 125
exemptus fati indignantemque refellens
Fortunam; dubio quem non in turbine rerum
deprendet suprema dies, sed abire paratum
ac plenum vita. nos, vilis turba, caducis
deservire bonis semperque optare parati, 130
spargimur in casus: celsa tu mentis ab arce
despicias errantes humanaque gaudia rides.

Sejas fértil, Terra, para ambos os senhores até os anos de Titono de Troia²⁷⁰ e do velho Nestor de Pilos²⁷¹, não sejas escravo de outro senhor, não te vença em cultivo as cortes de Hércules e as curvas de Dicarcao, nem mais frequente(mente) para ti sejam prazerosos os brandos vinhedos de Galeso de Tarento. Aqui, onde Pólio exercita as artes das Musas²⁷², ou se volta ao conselho o qual dá o autor Epicuro²⁷³, ou ele se agita com os nossos versos líricos, ou se atem aos cantos desiguais²⁷⁴, ou ele, ameaçador, escreve os iampos vingativos: daqui, destes rochedos a leve Sereia voa em busca de melhores canções; daqui, Minerva ouve e concorda acenando com a cabeça. Por isso rapidamente os ventos cessam, os próprios mares são impedidos de fazer barulho, os doces golfinhos emergem do mar, e são atraídos pela lira doura e vagueiam por entre os penhascos. Que você viva, Pólio, com mais tesouros do que Midas, mais rico que o ouro Lídio Feliz e com mais coroas que Troia e o Eufrates, que nem os consulados, nem o povo agitado, nem as leis, nem os exércitos o destruam; que com grande capacidade tu domas tanto a esperança como o medo e acima de todo desejo, e livre dos fados desmascarando a indigna Fortuna; Para quem o último dia não acabará no turbilhão das incertezas, mas, preparado para partir, cheio de vida. Nós, a miserável turba, prontos a servir às alegrias fúteis e sempre designados a escolher somos dispersos ao acaso: tu, pela nobreza da tua mente, desdenhas dos errantes e ris dos prazeres humanos.

²⁷⁰ Em latim, a palavra utilizada é *Mygdonii* que é um epíteto para Troia. Na mitologia, Aurora se apaixona por Títono e pede a Zeus que o faça imortal.

²⁷¹ Ancião que aconselhou os gregos durante a Guerra de Troia, principalmente Aquiles e Agamenon. É para o reino dele que Telêmaco se dirigiu para saber notícias do pai Odisseu.

²⁷² No original (*Silu.*, 2.2, 112), a palavra utilizada é *Pierias*, que se refere ao local onde as nove Musas nasceram segundo Hesíodo (*Teo.*, 53-74).

²⁷³ Estácio utiliza a expressão *Gargettius auctor* (*Silu.*, 2.2.113), que refere-se ao filósofo Epicuro.

²⁷⁴ São as elegias.

*tempus erat cum te geminae suffragia terrae
 diriperent, celsusque duas veherere per urbes,
 inde Dicarcheis multum venerande colonis 135
 hinc adscite meis, pariterque his largus et illis
 ac iuvenile calens plectrique errore superbus.
 at nunc discussa rerum caligine verum
 aspicias. illo alii rursus iactantur in alto,
 et tua securos portus placidamque quietem 140
 intravit non quassa ratis. sic perge, nec umquam
 emeritam in nostras puppem demitte procellas.
 tuque, nurus inter longae . . . 147
 . . . praecordia curae,
 non frontem vertere minae, sed candida semper
 gaudia et in vultu curarum ignara voluptas; 150
 non tibi sepositas infelix strangulat area
 divitias avidique animum dispendia torquent
 fenoris: expositi census et docta fruendi
 temperies. non ulla deo meliore cohaerent
 pectora, non alias docuit concordia mentes. 155
 discite securi, quorum de pectore mixtae 143
 in longum coiere faces sanctusque pudicae
 servat amicitiae leges amor. ite per annos
 saeculaque et priscae titulos praecedite famae.*

Havia um tempo quando os votos da terra geminada te elevaram e tu
 tiveste destaque nas duas cidades. De um lado, foi muito venerado pelos
 cidadãos de Dicarcao; daqui, foi adotado pelos meus²⁷⁵, e, de igual
 forma, generoso com estes e aqueles, ardente na juventude, e orgulhoso
 dos erros do plectro. Mas agora tu vês a verdade das coisas dispersa a
 neblina. Outros novamente são dispersos naquela profundidade, e a tua
 não agitada embarcação encontrou portos seguros e uma tranquila
 calmaria. Continue dessa forma e nunca envie um hábil navio contra as
 nossas tempestades. E tu, entre as mulheres, [...] as preocupações não
 alteraram o coração, e nem as ameaças a sua frente, mas tem sempre o
 rosto brando e na face há uma satisfação que desconhece preocupações.
 O feliz cofre não estrangula as tuas riquezas [nele] colocadas e os ricos
 da ganância e do empréstimo não tumultuem o teu animo: é declarada
 a riqueza e desfrutada com sábia temperança. Jamais almas foram
 unidas por um deus melhor, nem a harmonia ensinou mentes mais
 atentas. Aprenda, sem preocupações, que as tochas unidas do peito se
 ligam por muito tempo e que o sagrado amor sirva às leis da pura
 amizade. Ide através dos anos e séculos e estejas acima dos títulos da
 antiga fama.

²⁷⁵ Pelos de Nápoles, já que Estácio era napolitano.

Stat. Silu. 3.2

*'Di, quibus audaces amor est servare carinas
 saevaue ventosi mulcere pericula ponti,
 sternite molle fretum placidumque advertite votis
 concilium, et lenis non obstrepat unda precanti:
 grande tuo rarumque damus, Neptune, profundo, 5
 depositum; iuvenis dubio committitur alto
 Maecius atque animae partem super aequora nostrae
 maiorem transferre parat. proferte benigna
 sidera et antemnae gemino considite cornu,
 Oebalii fratres; vobis pontusque polusque, 10
 luceat; Iliacae longe nimbose sororis
 astra fugate, precor, totoque excludite caelo.
 Vos quoque caeruleum ponti, Nereides, agmen,
 quis honor et regni cessit fortuna secundi
 (dicere quae magni fas sit mihi sidera ponti), 15
 surgite de vitreis spumosa Doridos antris
 Baianosque sinus et feta tepentibus undis
 litora tranquillo certatim ambite natatu,
 quaerentes ubi celsa ratis, quam scandere gaudet
 nobilis Ausoniae Celer armipotentis alumnus. 20
 Nec quaerenda diu; modo nam trans aequora terris
 prima Dicarcheis Pharium gravis intulit annum,
 prima salutavit Capreas et margine dextro
 sparsit Tyrrhenae Mareotica vina Minervae.
 Huius utrumque latus molli praecingite gyro, 25
 partitaeque vices vos stuppea tendite mali
 vincula, vos summis adnectite sipara velis,
 vos Zephyris aperite sinus; pars transtra reponat,*

Ó deuses, que amam conservar os corajosos navios, e acalmam os selvagens perigos do ventoso mar, espalhe as ondas amenas e se voltem com decisão favorável por causa das minhas preces e as calmas águas não se agitam para aquele que pede: Ó, Netuno, nós depositamos grande e rara confiança em teu pélago. O jovem Mécio está prometido ao incerto alto mar e se prepara para levar a maior parte de nossa alma pelas águas. Tragam as benignas constelações e protejam, Castor e Pólux, e repousem nos gêmeos mastros do navio. Que sejam iluminados por vós o mar e o céu; Removam os chuvosos astros da irmã troiana, eu imploro, e os afastem em todo o céu. Vocês também, Nereidas, a multidão azul do mar, que foi dada honra e fortuna do segundo reino, (que para mim é justo chamar as estrelas do vasto oceano), levantem-se das casas de vidro [d]a Dóris espumosa e zelosamente circundai a sinuosa Baía e o jovem litoral de águas quentes, nadando tranquilamente, buscando onde está o elevado navio, em que Celere, o nobre aluno de Ausonia armipotente se alegra em embarcar. Nem precisa busca-lo por muito tempo; pois há pouco foi o primeiro a trazer a carga anual do Egito para as terras de Dicarcao, o primeiro a saudar Capri e na margem direita ofereceu o vinho Meótico²⁷⁶ para Minerva Tirrena. Os dois lados deste navio circulem com um macio arco e, divididas as tarefas, ampliem as cordas de linho do mastro, apertem as gáveas nas altas velas, as abram para os zéfiros; Que parte organize os bancos,

²⁷⁶ Vinho da região do lago Mareócio, mais famoso do Egito, era oferecido em libação às divindades protetoras da navegação.

pars demittat aquis curvae moderamina puppis; 31
quaeque secuturam religent post terga phaselon
uncaque summersae penitus retinacula vellant;
temperet haec aestus pelagusque inclinet ad ortus:
officio careat glaucarum nulla sororum.
hinc multo Proteus geminoque hinc corpore Triton, 35
praenatet, et subitis qui perdidit inguina monstris
Glaucus, adhuc patriis quotiens adlabitur oris
litoream blanda feriens Anthedona cauda.
tu tamen ante omnes diva cum matre, Palaemon,
annue, si vestras amor est mihi pandere Thebas, 40
nec cano degeneri Phoebeum Amphiona plectro.
et pater Aeolio frangit qui carcere ventos,
cui varii flatus omnisque per aequora mundi
spiritus atque hiemes nimbosaque nubila parent,
artius obiecto Borean Eurumque Notumque, 45
monte premat: soli Zephyro sit copia caeli,
solus agat puppes summasque supernatet undas
assiduus pelago; donec tua turbine nullo
laeta Paraetoniis adsignet carbasa ripis.'
Audimur. vocat ipse ratem nautasque morantes, 50
increpat. ecce meum timido iam frigore pectus
labitur et nequeo, quamvis movet ominis horror,

e a outra guie os lemes do navio curvado dentro das águas; (v. 30)²⁷⁷ e algumas amarram bote que segue na parte de trás e submersas elas puxam as âncoras retiradas do fundo. Que uma controle as ondas agitadas e incline o mar para o Oriente: que nenhuma das verdes irmãs marinhas careça de ofício. Que desde já Proteu²⁷⁸ com muitas formas e Tritão com dois corpos nadem na frente e aquele que perdeu metade da forma²⁷⁹ numa súbita transformação, Glauco, que corre pelas praias da pátria, golpeando o litoral de Anthedona com a delicada cauda. Contudo, tu, antes de todos, Palemon, acompanhado da tua divina mãe seja favorável, se me é agradável exaltar a sua Tebas e não canto Anfíão²⁸⁰ de Apolo²⁸¹ com uma lira inferior. E o pai²⁸², que quebra os ventos com o cárcere eólio, a quem muitas brisas e todo sopro pelas águas do mundo, e o inverno e as nuvens carregadas obedecem, que prenda mais estreitamente no seu monte opressor os Bóreas e Euro e Noto: que apenas para Zéfiro seja permitido acessar o céu, que sozinho também conduza os navios e ele sempre flutue acima das altas ondas no mar; até que ele entregue as suas felizes velas livres de tempestades às costas do Egito. Somos ouvidos! O próprio Zéfiro chama a embarcação e convoca a tripulação atrasada. Eis que o meu coração afunda, frio de medo e não sou capaz, ainda que me mova o horror do presságio,

²⁷⁷ O verso 30, segundo Laguna Mariscal (1992, p. 207) é um *locus desperatus*, desaparecidos nos diversos manuscritos. Por isso, optamos por pular este verso.

²⁷⁸ Deidade marinha filho de Oceano e Tétis.

²⁷⁹ Glauco era um deus do mar. Ele nasceu mortal em Antédon, mas ao comer uma erva que lhe concedia imortalidade, ganhou uma cauda de peixe. Por isso há a referência da biformidade de seu corpo (GRIMAL, 2005, p. 186).

²⁸⁰ Filho de Zeus e Antíope, fundador de Tebas, recebeu uma lira de Hermes ao nascer (GRIMAL, 2005, p. 28).

²⁸¹ Anfíão foi morto por Apolo (GRIMAL, 2005, p. 28).

²⁸² Atamante, pai de Palemon (GRIMAL, 2005, p. 186).

*claudere suspensos oculorum in margine fletus.
 iamque ratem terris divisit fune soluto
 navita et angustum deiecit in aequora pontem. 55
 saevus et e puppi longo clamore magister
 dissipat amplexus atque oscula fida revellit,
 nec longum cara licet in cervice morari.
 attamen in terras e plebe novissimus omni
 ibo, nec egrediar nisi iam currente carina. 60
 Quis rude et abscissum miseris animantibus aequor
 fecit iter, solidaeque pios telluris alumnos
 expulit in fluctus pelagoque immisit hianti,
 audax ingenii? nec enim temeraria virtus
 illa magis, summae gelidum quae Pelion Ossae, 65
 iunxit anhelantemque iugis bis pressit Olympum.
 usque adeone parum lentas transire paludes
 stagnaque et angustos summittere pontibus amnes?
 imus in abruptum gentilesque undique terras
 fugimus exigua clausi trabe et aere nudo. 70
 inde furor ventis indignataeque procellae
 et caeli fremitus et fulmina plura Tonanti.
 ante rates pigro torpebant aequora somno,
 nec spumare Thetis nec spargere nubila fluctus
 audebant. visis tumuerunt puppibus undae, 75
 inque hominem surrexit hiems. tunc nubila Plias
 Oleniumque pecus, solito tunc peior Orion.
 Iusta queror. fugit ecce vagas ratis acta per undas
 paulatim minor et longe servantia vincit
 lumina, tot gracili ligno complexa timores, 80*

de interromper as retidas lágrimas no canto dos olhos²⁸³. E agora o marinheiro separa, com frouxa corda, o barco das terras e a estreita ponte cai nas águas. O furioso comandante com longo clamor afasta para longe do barco os abraços e beijos fiéis aparta, não permitindo demorar-se por muito tempo junto ao pescoço querido. Contudo eu irei como o último da turba a ir para a terra e não me afastarei a não ser com o navio já em curso. Quem fez do mar rude e retirado um caminho para as miseráveis criaturas, e expulsou os pios filhos da sólida terra para a água e audaz no engenho os jogou no mar aberto? E nem certamente virtude mais temerária, aquela que imprudentemente, juntou o gélido monte Pelião com monte Ossa e pressionou com dificuldade duas vezes o Olimpo suspirante²⁸⁴. Não é suficiente que eu venha a cruzar os vagarosos pântanos e os lagos e atravessar os rios estreitos com pontes? Vamos em direção ao abismo e fugimos por toda a parte das gentis terras fechados numa pequena jangada e exposto ao sereno. Daí a fúria dos ventos e as indignadas tempestades, e o estrondo do céu e os muitos raios de Júpiter. Anteriormente, as águas entorpeciam os barcos em um sono preguiçoso, e nem Tétis ousava espumar, nem ousavam as nuvens espalhar as ondas. Vistos os navios, as ondas cresceram e o inverno surgiu para o homem. Então, surgiram a nuvem Plêiade e o gado de Oleno e então o Órion pior do que é de acostume. Eu reclamo a justiça. Eis que foge o navio levado pelas vagarosas ondas aos poucos diminui e ao longe conquista os astros que o protegem, repleto de muitos temores na frágil madeira;

²⁸³ Era considerado mau presságio chorar na partida de um navio.

²⁸⁴ Os Aloídas, filhos de Poseidon e Ifimedia, que eram gigantes, quando completaram nove anos decidiram guerrear contra os deuses. Para isso, eles puseram em ordem o monte Ossa em cima do Olimpo e o Pelião em cima dos dois, por isso o Olimpo é duas vezes pressionado e suspira com dificuldade (GRIMAL, 2005, p. 22).

*quaeque super reliquos te, nostri pignus amoris
 portatura, Celer. quos nunc ego pectore somnos
 quosve queam perferre dies? quis cuncta paventi
 nuntius an facili te praetermiserit unda*
Lucani rabida ora maris, num torta Charybdis, 85
*fluctuet aut Siculi populatrix virgo profundis,
 quos tibi currenti praeceps gerat Hadria mores,
 quae pax Carpathio, quali te subvehat aura
 Doris Agenorei furtis blandita iuveni?
 sed merui questus. quid enim te castra petente,* 90
*non vel ad ignotos ibam comes impiger Indos
 Cimmeriumque chaos? starem prope bellica regis
 signa mei, seu tela manu seu frena teneres,
 armatis seu iura dares; operumque tuorum
 etsi non socius, certe mirator adessem.* 95
*si quondam magno Phoenix reverendus Achilli
 litus ad Iliacum Thymbraeaque Pergama venit
 imbellis tumidoque nihil iuratus Atridae,
 cur nobis ignavus amor? sed pectore fido
 numquam abero longisque sequar tua carbasa votis.* 100
*Isi, Phoroneis olim stabulata sub antris,
 nunc regina Phari numenque Orientis anhelis,
 excipe multisono puppem Mareotida sistro;
 ac iuvenem egregium, Latius cui ductor Eoa
 signa Palaestinasque dedit frenare cohortes,* 105

e que além dos restantes, levará você, Célere, testemunha de nosso amor. Como eu poderei suportar agora as noites como suportarei os dias? Qual mensageiro trará notícias para mim, que tanto temo? Acaso teria permitido o raivoso litoral do mar da Lucania o acesso com ondas fáceis? Será que a rodopiante Caríbdis²⁸⁵ flutua no mar ou a virgem devastadora²⁸⁶ das profundezas da Sicília? Quais procedimentos o perigoso mar Adriático impõe para ti que viaja com pressa? Há tranquilidade no mar de Cárpato? Com qual brisa Dóris acalmada consente com roubo da Jovem de Agenor²⁸⁷? Mas eu mereci tristezas. Por que de fato, quando você partindo para a guerra, eu iria, como uma companhia incansável, para as desconhecidas Índias ou o caos da Crimeia? Eu lutaria perto dos sinais bélicos do meu rei, ou tu segurarias na mão as lanças ou os freios dos cavalos, ou darias as ordens aos seus soldados armados; e se eu não fosse um sócio de suas obras, eu certamente seria um admirador. Se certa vez Fênix veio para as praias de Troia e para a Pérgamo de Timbra para reverenciar o grande Aquiles, , sem experiência na guerra e não tendo jurado por nenhum Atrida pomposo, por que o meu amor é covarde? Mas no peito fiel nunca estarei distante de ti e seguirei o teu navio com minhas orações. Ó, Isis, que antes morava embaixo das cavernas de Foroneu²⁸⁸, agora rainha de Faro e deusa do ofegante Oriente, recebe o navio vindo do Lago Mareotis com seu barulhento sistro²⁸⁹; e (recebe) o jovem notável, para quem o condutor do Lácio²⁹⁰ deu as rédeas dos estandartes orientais e dos exércitos palestinos;

²⁸⁵ Turbilhão do mar criado por Poseidon, localizado na Sicília, e personifica os perigos do mar.

²⁸⁶ A virgem devastadora da Sicília é Cila. Juntamente com Caríbdis, ela era a personificação dos perigos marítimos.

²⁸⁷ Europa.

²⁸⁸ Filho de Ínaco, rei de Argos. A deusa Ísis é confundida algumas vezes com Ío, que é irmã de Foroneu (LAGUNA MARISCAL, 1992, p. 230).

²⁸⁹ Instrumento musical usado nas festas de Isis (LAGUNA MARISCAL, 1992, p. 230).

²⁹⁰ *Latius ductor* refere-se ao imperador (LAGUNA MARISCAL, 1992, p. 231).

*ipsa manu placida per limina festa sacrosque
 duc portus urbesque tuas. te praeside noscat
 unde paludosi fecunda licentia Nili,
 cur vada desidant et ripa coerceat undas
 Cecropio stagnata luto, cur invida Memphis, 110
 curve Therapnaei lasciviat ora Canopi,
 cur servet Pharias Lethaeus ianitor aras,
 vilia cur magnos aequent animalia divos;
 quae sibi praesternat vivax altaria Phoenix,
 quos dignetur agros aut quo se gurgite Nili, 115
 mergat adoratus trepidis pastoribus Apis.
 duc et ad Emathios manes ubi belliger urbis
 conditor Hyblaeo perfusus nectare durat,
 anguiferamque domum blando qua mersa veneno
 Actias Ausonias fugit Cleopatra catenas., 120
 usque et in Assyrias sedes mandataque castra
 proseguere et Marti iuvenem, dea, trade Latino.
 nec novus hospes erit: puer his sudavit in arvis
 notus adhuc tantum maioris lumine clavi,
 iam tamen et turmas facili praeverttere gyro, 125
 fortis et Eoas iaculo damnare sagittas.
 Ergo erit illa dies, qua te maiora daturus
 Caesar ab emerito iubeat discedere bello,
 at nos hoc iterum stantes in litore vastos
 cernemus fluctus aliasque rogabimus auras. 130*

e com a sua própria mão gentil, pelos banquetes iniciados (o) conduza até os portos sacros e as tuas cidades. Que ele seja protegido por você e que ele conheça de onde vem a fértil liberdade do alagado Nilo; o porquê das águas escoarem e da margem coberta conter as ondas com a lama de Atenas²⁹¹; o porquê de Mênfis ser invejosa, ou do limite de Canopo terapnense²⁹² depravado; o porquê do porteiro do submundo proteger os altares Fários²⁹³; o porquê de animais vulgares representarem grandes deuses²⁹⁴; quais altares a eterna Fênix prepara para si mesma, quais campos são dignos ou em qual abismo do Nilo o adorador Ápis imerge com os agitados pastores. E o conduza para os manes macedônicos onde o guerreiro fundador da cidade, umedecido com o mel de Hybla²⁹⁵ endurece, e para a casa cheia de serpentes, na qual, imersa no brando veneno, Cleópatra fugiu das correntes romanas do Ácio. E acompanha este jovem ó deusa, até as sedes Assírias e para os comprometidos acampamentos, e o entregue de volta ao Marte Latino. E não será novo o hóspede: ele, menino, muito suou nestes campos; ele, conhecido até agora apenas pelo brilho da toga com faixa púrpura²⁹⁶, é, no entanto, forte para derrubar com facilidade cavalarias e destruir com dardos os arqueiros orientais. Por isso surgirá aquele dia, no qual Cesar o mandará sair da finalizada guerra e serão dadas a você as maiores coisas. Então, de pé neste litoral novamente, veremos as vastas ondas e pediremos outras brisas.

²⁹¹ Cecropius, segundo Laguna Mariscal (1992, p. 232), é aquilo que é relativo à Atenas, pois refere-se a Cecropio, o primeiro rei de Atenas.

²⁹² Espartano (LAGUNA MARISCAL, 1992, p. 232).

²⁹³ Referência a Cérbero e Anúbis (LAGUNA MARISCAL, 1992, p. 232).

²⁹⁴ Os romanos criticavam o costume egípcio de misturar animais ao representar deuses (LAGUNA MARISCAL, 1992, p. 233).

²⁹⁵ Monte na Sicília cujo mel, que serve para embalsamar corpos, é afamado. O fundador da cidade é Alexandre, o Grande. (LAGUNA MARISCAL, 1992, p. 234).

²⁹⁶ A toga marcada por uma larga faixa roxa era prerrogativa dos magistrados romanos.

*o tum quantus ego aut quanta votiva movebo
 plectra lyra, cum me magna cervice ligatum
 attolles umeris atque in mea pectora primum
 incumbes e puppe novus, servataque reddes
 colloquia inque vicem medios narrabimus annos; 135
 tu rapidum Euphraten et regia Bactra sacrasque
 antiquae Babylonis opes et Zeuma, Latinae
 pacis iter, qua dulce nemus florentis Idymes,
 qua pretiosa Tyros rubeat, qua purpura suco
 Sidoniis iterata cadis, ubi germine primum, 140
 candida felices sudent opobalsama virgae;
 ast ego, devictis dederim quae busta Pelasgisquaeve laboratas
 claudat mihi pagina Thebas.*

Então, quanto orgulho eu sentirei e quanta lira votiva tocarei, quando [eu] estiver agarrado no seu pescoço firme, tu me levantarás nos ombros e no meu peito, tu, recém-chegado, repousarás primeiro, logo que sair do navio, e tu trarás as conversas guardadas, e, nós narraremos um ao outro os ausentes anos. Tu contarás sobre o feroz Eufrates, a real Bactria e os sagrados tesouros da antiga Babilônia, e sobre Zeuma, o caminho da paz dos latinos; sobre onde fica o doce bosque floreando Edom, que colore preciosamente o Líbano de vermelho; sobre o líquido purpúreo duas vezes banhado no jarro sidônio; sobre onde primeiro as férteis vigas suam os cândidos bálsamos em broto. Já eu, direi que dei as piras aos Pelasgos conquistados e que página concluiu para mim a laboriosa Tebas.

Stat. Silu. 5.4

*Crimine quo merui, iuvenis placidissime divum,
quove errore miser, donis ut solus egerem,
Somne, tuis? tacet omne pecus volucresque feraeque
et simulant fessos curvata cacumina somnos,
nec trucibus fluvii idem sonus; occidit horror 5
aequoris, et terris maria adclinata quiescunt.
septima iam rediens Phoebe mihi respicit aegras
stare genas; totidem Oetaeae Paphiaequae revisunt
lampades et totiens nostros Tithonia questus
praeterit et gelido spargit miserata flagello. 10
unde ego sufficiam? non si mihi lumina mille,
quae sacer alterna tantum statione tenebat
Argus et haud umquam vigilabat corpore toto.
at nunc heu! si aliquis longa sub nocte puellae
brachia nexa tenens ultro te, Somne, repellit, 15
inde veni; nec te totas infundere pennas
luminibus compello meis (hoc turba precetur
laetior): extremo me tange cacumine virgae,
sufficit, aut leviter suspenso poplite transi.*

Por que crime mereci, jovem Sono, mais gentil dos deuses,
ou por que erro, que só eu, pobre de mim, carecesse de teus dons?
Todo o rebanho está em silêncio, e os pássaros e as feras,
e as copas curvadas simulam sonos cansados,
e os rios selvagens diminuem seu som; morre o tremor
das águas, e aquietam-se os mares, reclinados sobre os litorais.
Já retornando pela sétima vez, Febe observa meus olhos cansados a fitar
tantas vezes as luzes do Eeta e de Pafos me vêem novamente
e tantas vezes Titônia passa diante de nossos queixumes
e, comiserada, nos esparge com seu chicote gélido.
como suportarei eu? Nem se eu tivesse os mil olhos
que o sagrado Argos possuía apenas em guardas alternadas
e nunca estava acordado com todo o corpo.
mas agora, ai! se alguém, durante a longa noite,
contido nos braços entrelaçados da amada, te expulsa, sono, para longe,
vem de lá para mim; nem exijo que tu lances sobre meus olhos
todas as tuas asas (que peçam isso os mais afortunados):
toca-me com a ponta de tua varinha,
é suficiente; ou passa por mim levemente, com os joelhos no ar.