

# O PAPEL DAS ALUSÕES À “POESIA DIDÁTICA” HESIÓDICA NO *IDÍLIO* 10 DE TEÓCRITO

Alessandro Rolim de Moura

Universidade Federal do Paraná

[alessandro.rolimdemoura@gmail.com](mailto:alessandro.rolimdemoura@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9933-8279>

Para o Vicente

## RESUMO

Este artigo argumenta em defesa da tese de que as alusões a Hesíodo no *Idílio* 10 de Teócrito não fazem desse poema necessariamente um texto não bucólico. A presença de Hesíodo é visível não apenas na fala e na canção de Mílon, mas também nas de Buceu, e nos dá várias pistas de como Teócrito percebia Hesíodo. O Hesíodo de Teócrito, no *Id.* 10 e em outras partes dos *Idílios*, não é meramente um veículo de “poesia didática” séria. A atitude impiedosa de Mílon, sua obsessão com trabalho e comida, e sua visão utilitária da poesia não podem ser simplesmente chamadas “hesiódicas”; elas representam, antes, o impacto de Litiêrses (outro cantor legendário) sobre Mílon. O Hesíodo de Teócrito é também um artista que canta sobre a beleza e o prazer, tanto na natureza quanto na própria poesia. O Hesíodo de Teócrito é de capital importância para a gênese da poesia bucólica.

**Palavras-chave:** *Idílio* 10 de Teócrito; Hesíodo; poesia bucólica; poesia didática; Litiêrses.

## ABSTRACT

This article argues that the allusions to Hesiod in Theocritus' *Idyll* 10 do not necessarily make the poem a non-bucolic text. The presence of Hesiod is visible not only in Milon's speech and song, but also in Bucaeus', and gives us various clues as to how Theocritus perceived Hesiod. Theocritus' Hesiod, in *Id.* 10 and elsewhere in the *Idylls*, is not merely a vehicle of serious “didactic poetry”. Milon's merciless attitude, obsession with work and food, and utilitarian view of poetry cannot simply be called “Hesiodic”; they rather represent the impact of Lityerses (another legendary singer) upon Milon. Theocritus' Hesiod is also an artist who sings of beauty and pleasure, both in nature and in poetry itself. Theocritus' reception of Hesiod is of capital importance for the genesis of bucolic poetry.

**Keywords:** Theocritus' *Idyll* 10; Hesiod; bucolic poetry; didactic poetry; Lityerses.

## INTRODUÇÃO

O décimo poema do *corpus* de Teócrito, que nos foi transmitido com o título Ἐργατῖναι ἢ Θερισταί, “Trabalhadores ou Ceifeiros”, exemplifica vários aspectos bem conhecidos da obra do poeta.<sup>1</sup> Trata-se de um mimo, isto é, um pequeno poema dramático, escrito em hexâmetros e no dialeto dórico, apresentando um diálogo entre Mílon e Buceu, dois trabalhadores rurais, que neste caso específico se ocupam da ceifa, na época da colheita. O *Idílio* 10 pode ter figurado entre aqueles que o gramático latino Sérvio tem em mente quando fala dos “dez poemas puramente rústicos” de Teócrito (*eclogas ... meras rusticas, quas Theocritus X habet*, p. 3, 20-21 Th.),<sup>2</sup> pois o texto é quase invariavelmente transmitido nos manuscritos numa ordenação que o coloca junto com outros poemas de ambientação rural (geralmente copiados juntos na primeira parte da série), separados dos *Idílios* urbanos e dos outros tipos de poemas da coleção (que em geral aparecem na segunda parte da sequência de textos).<sup>3</sup> Virgílio tem o *Id.* 10 em mente em diversos momentos das *Bucólicas*, como em *Buc.* 2.16-18, 63-65 e 10.38-39.

A conversa representada no texto, como ocorre em outros *Idílios*, tem um certo caráter de controvérsia e acaba por se transformar num “dueto” poético-musical. Respeitando uma simetria, cada personagem oferece uma composição de catorze versos que, pelo sentido e pela sintaxe, deixam-se dividir, em geral, em dísticos. No prólogo não há um desafio explícito para uma disputa poética, não há definição de prêmio nem escolha de um juiz, mas o modo como o segundo cantor, Mílon, convida Buceu a cantar, depois responde à canção de seu companheiro e por fim organiza seu próprio canto (com a evidente intenção de ironizar e criticar a contribuição de Buceu e de propor em seu lugar um outro paradigma de poesia) sugere a atmosfera de competição poética que encontramos em textos como o *Id.* 5 de Teócrito e as *Buc.* 3 e 7 de Virgílio.<sup>4</sup> O *Id.* 10 não desenvolve esse clima competitivo

<sup>1</sup> Minhas citações de Teócrito e Hesíodo seguem os textos da coleção Oxford Classical Texts (respectivamente, GOW, 1958, e SOLMSEN; MERKELBACH; WEST, 1990) e as traduções são minhas, exceto quando indicado outro tradutor. Agradeço o apoio da minha família e do Prof. Ioannis Petropoulos, meu supervisor de pós-doutorado no Departamento de Filologia Grega da Universidade Demócrito da Trácia, e as considerações do parecerista anônimo da *Phaos*. Este trabalho faz parte de projeto de pesquisa que tenciona traduzir e comentar na íntegra o *corpus* bucólico grego (Teócrito, Mosco, Bíon e anônimos).

<sup>2</sup> Ver LEGRAND, 1898, p. 6.

<sup>3</sup> Para o conteúdo dos principais manuscritos de Teócrito, com a ordem em que aparecem os poemas, ver GOW, 1952, vol. I, p. xxxvii-xliv (para os mss. medievais e renascentistas) e xlix-li (para os papiros).

<sup>4</sup> OTT, 1969, p. 57, 65, nega (a meu ver incorretamente) que as personagens estejam em parte preocupadas em demonstrar e confrontar uma com a outra suas respectivas habilidades poéticas.

na forma de cantores que se alternam passo a passo, cada um desafiando uma pequena sequência de versos que em seguida encontra uma réplica igualmente sintética nos versos do oponente, e assim por diante (modelo clássico do canto amebou propriamente dito, explorado também no apócrifo *Id.* 8), mas segue antes o modelo de textos como os *Id.* 6 e 7, em que cada poeta perfaz um canto contínuo de maior extensão, sem ser interrompido pelo colega ou adversário.

O objetivo deste artigo é estudar como aparecem as alusões a Hesíodo nessa confrontação entre os dois ceifeiros-poetas, verificando se cada uma das duas canções é um amálgama poético-ideológico que pode ser associado a um subgênero da poesia hexamétrica antiga. No caso, os dois subgêneros em questão são a poesia bucólica, que estaria expressa sobretudo no canto de Buceu, e a poesia didática de caráter agrícola, às vezes chamada tradição “geórgica”,<sup>5</sup> que estaria manifesta principalmente no canto de Mílon, muito embora, como veremos, esse binômio não seja expresso por Teócrito de maneira tão definida e elementos desses dois estereótipos surjam em outros passos do texto e mesmo se misturem. Especialmente, a poesia hesiódica também se entrevê no canto de Buceu, dando a entender que a arte do poeta de Ascre encontra-se também no seio da poesia bucólica.

Apesar de ser um poema relativamente pouco estudado (em comparação com *Idílios* como o 1, o 7, o 11 e o 15), o *Id.* 10 já gerou uma variedade considerável de leituras, e por vezes é desconcertante a discordância dos críticos sobre determinadas passagens. Dificilmente conseguiríamos registrar e discutir todas essas visões e seus pormenores no espaço de um artigo, mas é possível fornecer um panorama das mais importantes tendências. Há abordagens do poema que destacam seu suposto “realismo”<sup>6</sup> ou seu vínculo com um *background* cultural que, em parte, é identificável até hoje no folclore dos campesinos da Itália meridional.<sup>7</sup> Essa forma de leitura é indubitavelmente valiosa e coopera com certos momentos de nossa argumentação. É consensual que a estrutura do poema e os conteúdos explícitos das falas das personagens favorecem uma ideia geral de confronto. Não é necessário grande esforço hermenêutico para perceber no texto um forte contraste entre uma atitude humana de valorização do amor e outra de valorização do trabalho.<sup>8</sup> Mas

<sup>5</sup> A expressão é usada, por exemplo, por NELSON, 2018. O próprio *Id.* 10 (como um todo) é chamado “ein georgischer Arbeitsgesang” por REINHARDT, 1988, p. 43. Sobre a problemática da definição desses subgêneros, ver abaixo.

<sup>6</sup> LEGRAND, 1925, p. 63; OTT, 1969, p. 65.

<sup>7</sup> STRANO, 1975-1976; LELLI, 2015, e 2017, p. 115-142.

<sup>8</sup> OTT, 1969, p. 58. CAIRNS, 1970, vê na conversa entre Buceu e Mílon a transposição para o campo de um tipo de poema característico do ambiente dos simpósios (portanto, um gênero urbano) no qual dialogam um *amator* e um *irrisor amoris*. Sua tese foi em grande parte refutada por REINHARDT, 1988, p. 47-48, que mostra que o encontro entre essas figuras típicas não é exclusivo do contexto simposiástico.

diversos críticos acreditam poder descobrir por trás disso uma espécie de debate entre modelos de poesia.<sup>9</sup> Já Legrand, um dos grandes especialistas em Teócrito da virada do séc. XIX para o XX, afirmava que o *Id.* 10 “opõe, por antecipação, um desmentido às imaginações dos poetas pastorais, que creem ou fingem crer que, para os habitantes do campo, o amor é a grande ocupação da vida”.<sup>10</sup>

Nessa confrontação, aparece uma série de alusões a Hesíodo, presença que grande parte das vezes é ao menos mencionada pela crítica. Dover, por exemplo, comenta que a canção de Mílon inclui em sua receita elementos de didatismo que lembram *Os trabalhos e os dias* (“Ἔργα καὶ ἡμέραι”).<sup>11</sup> Porém, não existe um consenso sobre que funções essas alusões desempenham ali, nem se veem muitos esforços críticos voltados especificamente para tais alusões. Como várias delas são de fácil identificação, acabam por se transformar simplesmente em um dado aceito mas raramente analisado mais a fundo. Nas notas que inclui em sua ótima tradução do *Id.* 10, Nogueira pouco explora as conexões hesiódicas do poema:<sup>12</sup> comenta que o tema agrícola aponta para os Ἔργα e que, tal como lá Hesíodo se propunha a dizer verdades a Perses, em Teócrito Mílon diz (ou melhor, propõe-se a dizer) verdades a Buceu. Mas Nogueira não discute que natureza ou alcance poderiam ter essas “verdades” no poema teocriteo. Como nota o tradutor brasileiro, Hunter afirma que o *Id.* 10 retoma a mensagem dos Ἔργα sobre o perigo das mulheres e a necessidade de dedicação incansável ao trabalho, mas convém observar que o mesmo Hunter pensa que nenhuma das visões presentes no *Id.* 10 é “realista” e que “a sabedoria caseira de Mílon é tão parcial e de segunda-mão quanto as imagens batidas da canção de amor de Buceu”.<sup>13</sup> Diversos críticos têm notado que a figura de Mílon é uma espécie de paródia do Hesíodo de *Os trabalhos e os dias*. Por exemplo, Van Sickle comenta que o *Id.* 10 parece produzir uma caricatura do “ethos” do texto hesiódico (além de ironizar, via Buceu, o “ethos” bucólico).<sup>14</sup> Mas, como nota Reinhardt, sente-se nessa colocação a falta de

<sup>9</sup> Em especial, HUNT, 2009, GRETHLEIN, 2012 (criticados por LELLI, 2015, p. 80, n. 1, e 2017, p. 115, até certo ponto de forma injusta), HUNTER, 1999 (em diversos momentos de seu comentário), e FALIVENE, 2014. Não entendemos que a leitura metapoética e a folclórica sejam mutuamente excludentes.

<sup>10</sup> LEGRAND, 1925, p. 62.

<sup>11</sup> DOVER, 1971, p. 171, ad 42-55, observação com que a crítica em geral concorda (destoante é a colocação de KYRIAKOU, 2018, p. 50). Apenas por economia de espaço, às vezes referimo-nos ao poema (como um todo) como Ἔργα ou por meio de sua abreviatura latina *Op.* (de *Opera et dies*).

<sup>12</sup> NOGUEIRA, 2012, p. 135-139 (cf. p. 81: “verdades agrárias, da espécie dos *Trabalhos*”).

<sup>13</sup> HUNTER, 1999, p. 199-200; cf. p. 150.

<sup>14</sup> VAN SICKLE, 1975, p. 61.

um esclarecimento: o que exatamente, nesse “ethos” hesiódico, é o objeto da caricatura?<sup>15</sup>

As formas de poesia que mencionamos acima, a bucólica e a didática, estão presentes, direta ou indiretamente, em outras partes do *corpus* teócrito. Teócrito, claro, é o autor antigo em cuja obra a posteridade encontrou o principal modelo para o que se procura definir com o termo “poesia bucólica”. Por outro lado, as fortes relações de intertextualidade entre Teócrito e Hesíodo nos permitem postular que o poeta helenístico tinha com frequência em mente os paradigmas do *epos* didático de seu antecessor arcaico,<sup>16</sup> por mais difícil que possa ser caracterizar “poesia didática” e abarcar com uma só definição o Hesíodo da *Teogonia* e aquele de *Os trabalhos e os dias* (sem falar dos outros textos que nos chegaram sob essa mesma atribuição de autor). De fato, quando nos restringimos ao que foi preservado da literatura grega e romana, a escassez de reflexões antigas sobre o que chamamos “poesia didática” nos recomenda uma certa cautela, para que se evite algum anacronismo, especialmente quando pensamos no ambiente da poesia grega arcaica, anterior às teorizações da poética e retórica clássicas. De fato, mesmo considerando a literatura grega até o Período Clássico, pode-se admitir que era bastante generalizada a expectativa de que a poesia ensinasse algo, i.e., tivesse ao menos em parte um conteúdo que hoje chamaríamos “didático”, independentemente do metro. No entanto, há um certo consenso que reconhece a existência da poesia didática antiga como tipo literário distinto, entendendo-o como um subgênero do *epos* (porque tendia a utilizar o hexâmetro, embora haja exceções) em que o poeta assume, mais ou menos explicitamente, a postura de alguém que se propõe a ensinar os princípios básicos de uma determinada área do conhecimento (o mais das vezes uma matéria técnica, que podia ser desde uma doutrina filosófica até peixe seco), subgênero praticado conscientemente pelo

<sup>15</sup> REINHARDT, 1988, p. 46.

<sup>16</sup> Isso fica particularmente claro no *Id.* 7, que evoca a investidura de Hesíodo como poeta presente na *Theog.* 22-34 (significativamente, Hesíodo recebeu esse dom divino quando era pastor) e referida sinteticamente em *Op.* 658-659. Comparar, por exemplo, *Id.* 7.91-93 e *Theog.* 22-23 (ver DOVER, 1971, p. lxiii, 149, e HUNTER, 1999, p. 149-150). Outros sinais da presença de Hesíodo em Teócrito são perceptíveis, por exemplo, em *Id.* 1.24 (HUNTER, 1999, p. 75-76, ad loc.; cf. p. 76, ad 27-61), *Id.* 3.40-51 (HUNTER, 1999, p. 122, ad loc.), *Id.* 11.1-6 (HUNTER, 1999, p. 224, ad loc.), *Id.* 13, esp. v. 25-8 (HUNTER, 1999, p. 264 — e p. 273, ad 25-8), *Id.* 15.17, 20 (DOVER, 1971, p. 199-200, ad loc). Uma afirmação categórica da dívida de Teócrito para com Hesíodo encontra-se em NOGUEIRA, 2012, esp. p. 4-17, embora se baseie numa interpretação unívoca de Hes. *Theog.* 26-28, sem contemplar que as “muitas mentiras ... semelhantes ao que de fato é” (v. 27, ψεύδεα πολλὰ ... ἐτύμοισιν ὅμοια, “muitas mentiras ... símeis aos fatos”, na trad. de TORRANO, 1992) podem se referir, em parte, a conteúdos presentes na própria poesia hesiódica (não apenas num modelo de poesia “ficcional” a que Hesíodo estaria tentando se contrapor), leitura que registram, entre outros, BLAISE; ROUSSEAU, 1996, p. 224, e PUCCI, 2007, p. 60.

menos a partir do Período Helenístico, ainda que os termos para designar esse tipo de texto apareçam rara e tardiamente e, quase com certeza, não fossem amplamente reconhecidos. Ou seja, a partir dessa época parece claro que os poetas compunham poemas “didáticos” com consciência de que o faziam e de que tal forma de literatura remontava a Hesíodo (sendo os filósofos-poetas pré-socráticos Parmênides, Empédocles e, em parte, Xenófanés, também importantes modelos). Nesse amplo universo de textos, que abriga variações consideráveis, Hesíodo ocupa uma posição especial, não só por ser lido como o grande arquétipo da tradição, mas também porque, em *Os trabalhos e os dias*, mistura ampla matéria ética (além de mitológica) às considerações técnicas sobre agricultura, no que foi seguido por Virgílio em suas *Geórgicas*.<sup>17</sup>

Embora sejam espécies literárias reconhecidamente diferentes, a bucólica e a didática de tipo “geórgico” são muitas vezes trabalhadas em conjunto pela crítica, o que se justifica em parte pela interpenetração entre essas formas poéticas devida, por exemplo, à ambientação rural comum a ambas.<sup>18</sup> Além disso, o fato de um mesmo poeta canônico, Virgílio, ter praticado os dois subgêneros em duas obras centrais da tradição clássica, as *Bucólicas* e as *Geórgicas*, não sem estabelecer relações intratextuais entre elas, certamente teve um impacto em nosso imaginário. Por outro lado (como já sugerimos e a própria sequência de nossa argumentação enfatizará), não obstante a necessidade de distinguirmos essas duas formas de poesia, a obra de Hesíodo, paradigma máximo da “poesia didática”, faz-se presente na mistura de influências produzida por Teócrito e acaba por ser um componente que muito colabora para a formação da poesia bucólica.

Assim, mostraremos que elementos do prólogo, do *intermezzo*, do epílogo e de cada um dos poemas dentro do *Id.* 10 nos permitem fazer associações ora com a poesia bucólica, ora com a poesia didática hesiódica, ora com ambas. Além disso, desenvolvendo considerações da fortuna crítica, oferecemos hipóteses interpretativas sobre o que Teócrito logrou expressar sobre essas duas tradições através da confrontação presente em seu *Idílio*, sobretudo no que se refere à sua compreensão da obra de Hesíodo. Para facilitar o entendimento do artigo, reproduzimos abaixo o texto do *Id.* 10 acompanhado de tradução.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ver PÖHLMANN, 1973, p. 815-835, ROLIM DE MOURA, 2012, p. 34-35, com n. 41, HUNTER, 2014, p. 87-93, e SIDER, 2014, todos com referências a mais bibliografia. Sobre a recepção antiga de Hesíodo de forma mais ampla, ver as referências em ROLIM DE MOURA, 2020, p. 48, n. 4, esp. KONING, 2010.

<sup>18</sup> A confusão indevida entre os subgêneros, no entanto, é castigada, entre outros, por ROSENMEYER, 1969, p. 20-29, e SCHMIDT, 1972, p. 150. Ver ROLIM DE MOURA, no prelo, cap. 9, com nn. 78-80.

<sup>19</sup> Na tradução, procuramos indicar que o original está em dórico adaptando os nomes próprios, quando possível, para formas que lembrem características desse dialeto (assim, por exemplo, “Afrodita” em vez de “Afródite”).

Ἐργατίνα ἢ Θερισταί

ΜΙΛΩΝ

Ἐργατίνα Βουκαῖε, τί νῦν, ὧζυρέ, πεπόνθεις;  
 οὔτε τὸν ὄγμον ἄγειν ὀρθὸν δύνα, ὡς τὸ πρὶν ἄγεις,  
 οὔθ' ἅμα λαοτομεῖς τῷ πλατίον, ἀλλ' ἀπολείπει,  
 ὥσπερ οἷς ποίμνας, ἅς τὸν πόδα κάκτος ἔτυψε.  
 ποῖός τις δείλαν τὸ και ἐκ μέσω ἅματος ἐσσή,  
 ὃς νῦν ἀρχόμενος τὰς αὐλακος οὐκ ἀποτρώγεις; 5

ΒΟΥΚΑΙΟΣ

Μίλων ὄψαμᾶτα, πέτρας ἀπόκομμι' ἀτεράμνω,  
 οὐδαμά τοι συνέβα ποθέσαι τινὰ τῶν ἀπεόντων;  
 ΜΙ. οὐδαμά. τίς δὲ πόθος τῶν ἐκτοθεν ἐργάτα ἀνδρί;  
 ΒΟ. οὐδαμά νυν συνέβα τοι ἀγρυπνήσαι δι' ἔρωτα; 10  
 ΜΙ. μηδέ γε συμβαίη· χαλεπὸν χορίω κύνα γεῦσαι.  
 ΒΟ. ἀλλ' ἐγώ, ὦ Μίλων, ἔραμαι σχεδὸν ἑνδεκαταῖος.  
 ΜΙ. ἐκ πίθω ἀντλεῖς δῆλον· ἐγὼ δ' ἔχω οὐδ' ἄλις ὄξος.  
 ΒΟ. τοιγὰρ τὰ πρὸ θυρᾶν μοι ἀπὸ σπόρω ἄσκαλα πάντα.  
 ΜΙ. τίς δέ τοι τᾶν παίδων λυμαίνεται; 15

ΒΟ. ἄ Πολυβώτα,  
 ἃ πρῶν ἀμάντεσσι παρ' Ἴπποκίωνι ποταύλει.  
 ΜΙ. εὔρε θεὸς τὸν ἀλιτρόν· ἔχεις πάλαι ὧν ἐπεθύμεις·  
 μάντις τοι τὰν νύκτα χροῖξεται καλαμαία.  
 ΒΟ. ωμᾶσθαί μ' ἄρρη τύ· τυφλὸς δ' οὐκ αὐτὸς ὁ Πλοῦτος,  
 ἀλλὰ καὶ ὠφρόντιστος Ἴερωσ. μὴ δὴ μέγα μυθεῦ. 20  
 ΜΙ. οὐ μέγα μυθεῦμαι· τὸ μόνον κατάβαλλε τὸ λῶον,  
 καὶ τι κόρας φιλικὸν μέλος ἀμβάλει. ἄδιον οὔτως  
 ἐργαζῆ. καὶ μὴν πρότερόν ποκα μουσικὸς ἦσθα.  
 ΒΟ. Μοῖσαι Πιερίδες, συναείσατε τὰν ῥαδινὰν μοι  
 παῖδ'· ὧν γὰρ χ' ἄψησθε, θεαί, καλὰ πάντα ποεῖτε. 25

Βομβύκα χαρίεσσα, Σύραν καλέοντί τοι πάντες,  
 ἰσχνάν, ἀλιόκαυστον, ἐγὼ δὲ μόνος μελίχλωρον.  
 καὶ τὸ ἴον μέλαν ἐστί, καὶ ἄ γραπτὰ ὑάκινθος·  
 ἀλλ' ἔμπας ἐν τοῖς στεφάνοις τὰ πρᾶτα λέγονται.  
 ἃ αἶξ τὰν κύτισον, ὁ λύκος τὰν αἶγα διώκει, 30  
 ἃ γέρανος τῶροτρον· ἐγὼ δ' ἐπὶ τὴν μεμάνημα.  
 αἶθε μοι ἦς ὅσσα Κροῖσόν ποκα φαντί πεπᾶσθαι·  
 χρύσει ἀμφοτέροί κ' ἀνεκείμεθα τῇ Ἀφροδίτῃ,  
 τὼς αὐλὼς μὲν ἔχοισα καὶ ἡ ῥόδον ἢ τύγε μᾶλον,  
 σχῆμα δ' ἐγὼ καὶ καινὰς ἐπ' ἀμφοτέροισιν ἀμύκλας. 35  
 Βομβύκα χαρίεσσ', οἱ μὲν πόδες ἀστράγαλοί τευς,  
 ἃ φωνὰ δὲ τρύχνος· τὸν μὴν τρόπον οὐκ ἔχω εἰπεῖν.

ΜΙ. ἦ καλὰς ἄμμε ποῶν ἐλελάθει Βοῦκος αἰοιδάς·  
 ὡς εὔ τὰν ἰδέαν τᾶς ἀρμονίας ἐμέτηρσεν.  
 ὦμοι τῷ πώγωνος, ὃν ἀλιθίως ἀνέφυσα. 40  
 θᾶσαι δὴ καὶ ταῦτα τὰ τῷ θεῷ Λιτιέρσα.

Δάματερ πολύκαρπε, πολύσταχυ, τοῦτο τὸ λᾶον  
 εὐεργόν τ' εἶη καὶ κάρπιμον ὅττι μάλιστα.  
 σφίγγετ', ἀμαλλοδέται, τὰ δράγματα, μὴ παριών τις  
 εἴπη 'σύκινιο ἄνδρες· ἀπώλετο χοῦτος ὁ μισθός.' 45  
 ἐς βορέαν ἄνεμον τᾶς κόρθους ἅ τομὰ ὑμῖν  
 ἢ ζέφυρον βλεπέτω· παίνεται ὁ στάχυς οὕτως.  
 σῆτον ἀλοιῶντας φεύγειν τὸ μεσαμβρινὸν ὕπνον·  
 ἐκ καλάμας ἄχυρον τελέθει τημόσδε μάλιστα·  
 ἄρχεσθαι δ' ἀμῶντας ἐγειρομένω κορυδαλλῶ 50  
 καὶ λήγειν εὐδοντος, ἐλινῦσαι δὲ τὸ καῦμα.  
 εὐκτὸς ὁ τῶ βατράχῳ, παῖδες, βίος· οὐ μελεδαίνειν  
 τὸν τὸ πιεῖν ἐγγεῦντα· πάρεστι γὰρ ἄφθονον αὐτῶ.  
 κάλλιον, ὦ πῖμελητὰ φιλάργυρε, τὸν φακὸν ἔψειν<sup>20</sup>  
 μὴ 'πιτάμης τὰν χεῖρα καταπρίων τὸ κύμινον. 55

ταῦτα χρὴ μοχθεῦντας ἐν ἀλίῳ ἄνδρας ἀεΐδειν,  
 τὸν δὲ τεόν, Βουκαΐε, πρέπει λιμηρὸν ἔρωτα  
 μυθίσδεν τᾶ ματρὶ κατ' ἐνὴν ὀρθρευοίσα.

Trabalhadores ou Ceifeiros

*Milon*

Trabalhador Buceu, do que sofres agora, coitado?  
 Não consegues nem manter a ceifa reta, como antes,  
 nem cortas junto com o colega ao lado, mas ficas pra trás,  
 como, de um rebanho, ovelha que um espinho feriu no pé.  
 Como estarás à tardinha e mesmo a partir do meio-dia, 5  
 tu que começando agora não mordes a fila de trigo?

*Buceu*

Mílton que ceifas até tarde, lasca de pedra insensível,  
 nunca te aconteceu de sentir saudade de alguém ausente?  
 M. Nunca. Que é saudade de ausentes pra um homem que trabalha?  
 B. Nunca te aconteceu de ter insônia por causa de amor? 10  
 M. E nem acontece: difícil quando um cão experimenta tripa!  
 B. Mas eu, Mílton, estou apaixonado por quase dez dias.  
 M. É claro que pegas vinho de um barril: eu não tenho nem vinagre bastante.  
 B. Assim, tudo está sem capinar lá em casa desde a sementeira.  
 M. E qual das meninas te atormenta? 15  
 B. A do Polibotas,  
 a que tocava flauta para os ceifeiros outro dia, na casa de Hipocíão.  
 M. Deus achou o culpado: tens o que há tempo querias;  
 um louva-deus vai te abraçar durante a noite.  
 B. Tu comesas a me gozar; mas não só Pluto é cego,  
 mas também o imprudente Eros. Não fales demais! 20

<sup>20</sup> Utilizo neste verso pontuação diferente da de GOW, 1958.

M. Não estou falando demais; apenas derruba o trigo e preludia uma canção de amor pra menina. Mais docemente assim trabalharás. Depois, antes tu eras entendido em música.

B. Musas Piérides, cantai comigo, pra mim, a esbelta menina; pois tudo o que tocais, deusas, tornais belo. 25

Bombica graciosa, todos te chamam “síria, seca, queimada do sol”, e só eu “da cor do mel”.

A violeta também é negra, e assim é o jacinto, flor inscrita; mas são as primeiras flores escolhidas nas coroas.

A cabra persegue o codesso; o lobo, a cabra; o grou persegue o arado, e eu estou louco por ti. 30

Que eu possuísse tanto quanto dizem que Creso outrora tinha:

nós dois, estátuas de ouro, seríamos oferendas a Afrodita, tu segurando os aulos e uma rosa ou maçã,

eu com roupa nova e novas sandálias de Amiclas nos dois pés. 35

Bombica graciosa, teus pés são ossinhos, tua voz é beladona; teu jeito, não tenho como dizer.

M. Realmente não percebia que Buco faz belas canções: como mediu bem a forma da escala enarmônica!

Ai da minha barba, que deixei crescer em vão! 40

Então olha também estes versos do divino Litiersas.

Damáter multifruto, multiespiga, que este campo seja fácil de trabalhar e frutífero ao máximo.

Amarrai, atadores, os feixes, pra que ninguém, passando, diga: “Homens de uma figa, perdeu-se também esse salário”. 45

Que o lado do corte dos feixes olhe pro vento Bóreas ou pro Zéfiro: assim a espiga engorda.

O que debulha o trigo deve evitar o sono ao meio-dia:

é nessa hora que a espiga se separa melhor do caule; mas o que ceifa deve começar quando acorda a cotovia 50

e cessar quando ela vai dormir, descansando na hora quente.

A vida da rá é desejável, meninos; não se preocupa com quem lhe serve bebida: pois tem disponível de sobra.

Ó capataz avarento, cozinha melhor a lentilha; não cortes a mão serrando cominho! 55

É isso que homens que trabalham sob o sol devem cantar, e o teu amor faminto, Buceu, convém que o contes à tua mãe, na cama, de madrugada.

## O PRÓLOGO DO *IDÍLIO* 10 E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE “BUCÓLICO”

Não há no poema uma voz narrativa que apresenta as falas das personagens, recurso que Teócrito utiliza, por exemplo, no *Id.* 6. Ao invés disso, somos introduzidos no diálogo entre Mílon e Buceu de forma semelhante ao que

ocorre em *Idílios* como o 4, o 14 e o 15. Portanto, antes das duas canções que serão mais tarde contrapostas, são falas de personagens que constituem os versos do prólogo (1-23), isto é, versos preparatórios para a “contenda” poética que se desenrola em seguida. A função de prólogo desempenhada por esses versos se deve ao fato de eles proporcionarem ao leitor um contexto bastante claro para as *performances* musicais da sequência, justificando-as, e ao mesmo tempo ao fato de delinearem o caráter das duas personagens envolvidas e o problema central a ser discutido. Basicamente, ficamos sabendo que as personagens são ceifeiros e que Buceu está apaixonado e por isso com dificuldade para seguir trabalhando. É admoestado por Milon, talvez uma espécie de capataz ou chefe de turma, mas de qualquer forma uma personalidade prática e avessa a devaneios amorosos, que convida Buceu a cantar algo para sua amada, para assim trabalhar mais facilmente.

O *Id.* 10 aparentemente não possui pastores, e talvez isso possa causar alguma inquietação quanto ao seu pertencimento ao gênero bucólico.<sup>21</sup> Lembremos, contudo, que não havia propriamente uma poesia bucólica antes de Teócrito (pelo menos não como a conhecemos), e que a definição (ainda hoje controversa) dessa espécie literária se deu a partir da leitura e seleção de certos aspectos da obra de Teócrito por parte da sua recepção.<sup>22</sup> Não há elementos internos ao *corpus* teocríteo que nos permitam concluir que, pelo simples fato de os trabalhadores rurais aqui presentes serem ceifeiros e não pastores, Teócrito entendia esse poema como pertencente a um gênero completamente distinto daquele de um *Id.* 1 ou 7.<sup>23</sup> Muito mais provavelmente, a tentativa de abordar a realidade dos ceifeiros pertence a um mesmo impulso de mimetizar, estilizar, satirizar ou idealizar, pelo viés de uma poesia com características eruditas, a realidade de pessoas simples do campo, fossem eles pastores ou trabalhadores com outras ocupações. Não é desprovido de significado que justamente em um dos textos mais paradigmáticos da poesia bucólica, o *Id.* 7, Lícidas seja apresentado como músico proeminente “tanto entre pastores / quanto entre ceifeiros” (v. 28-29).

É evidente que, entre os trabalhadores rurais abordados por Teócrito, aqueles que se ocupavam com rebanhos (pastores de bois, ovelhas ou cabras)

<sup>21</sup> Observar a hesitação de HOPKINSON, 2020, p. 179: “This is a pastoral (strictly speaking, agricultural) poem”.

<sup>22</sup> HALPERIN, 1983; HUNTER, 1999, p. 11-12; ROLIM DE MOURA, no prelo, *passim*.

<sup>23</sup> Nesse sentido, concordo com HUTCHINSON, 1988, p. 143, e LELLI, 2017, p. 115, que vê como “absolutamente imprópria e errônea” a diferenciação entre o *Id.* 10 como “campestre” e alguns outros *Idílios* de Teócrito como “pastorais” ou “bucólicos”. Ver, por exemplo, KYRIAKOU, 2018, p. 43 (“This mime, neither bucolic nor urban, is unique in terms of generic affiliation”), ou THALMANN, 2021, p. 456, para quem o poema, simplesmente, “diz respeito a ceifeiros e não é bucólico”.

são os mais frequentemente abordados no *corpus* supérstite, e a própria insistência de Teócrito no uso da palavra βουκόλος (“boieiro” ou “pastor” em geral), bem como em derivados dela em contextos que falam de poesia,<sup>24</sup> dá a entender que ele próprio iniciou um processo de restrição do foco de sua poesia ao universo pastoril em detrimento de outras áreas semelhantes, como o trabalho de cultivo da terra ou a pesca. Entretanto, não consideramos que a presença de pastores seja um pré-requisito incontornável para a compreensão de um poema como bucólico, pelo menos não quando usamos esse termo para abarcar os experimentos de Teócrito (e mesmo as *Bucólicas* de Virgílio, que sabidamente incluem dois textos, as *Buc.* 4 e 6, sem pastores). Poderíamos, na verdade, adotar um conceito amplo de poesia bucólica, de modo a incluir toda a poesia composta pelos autores gregos antigos que eram considerados bucólicos. Gallavotti supõe que essa era a definição de poesia bucólica adotada pelo gramático helenístico Artemidoro de Tarso,<sup>25</sup> e é uma postura semelhante que permite que edições modernas das obras de Teócrito, Mosco e Bión sejam simplesmente intituladas *Bucolici Graeci*, muito embora contenham poemas que nada têm a ver com o campo e por vezes até mesmo escritos em outros metros e dialetos, diferentes do hexâmetro e do dórico. Para os fins deste artigo, não há necessidade de assumirmos uma posição tão radical (e forçosamente vaga) na definição de bucólico. Mas sem dúvida podemos trabalhar com uma delimitação que vá além da exatidão etimológica de “bucólico”, pois nesse outro extremo teríamos que nos restringir talvez apenas a poemas que tratassem de boieiros (primeiro sentido de βουκόλοι), excluindo do bucólico pastores de cabras e ovelhas (bem como, por exemplo, os Sátiros e as Ninfas, figuras que, no entanto, povoam o espaço bucólico dos antigos praticantes do subgênero). Para tal teríamos também que ignorar características formais como o emprego do hexâmetro datílico e do dórico, a forma dialogada do mimo, a cena de disputa poética, a ênfase na temática erótica trabalhada ironicamente e a ambientação campestre, que conectam o *Id.* 10 tão claramente a poemas que ninguém nega serem bucólicos (mas que muitas vezes são aceitos como tais apenas pelo critério mimético mais simplista, como se qualquer poema que contivesse um pastor fosse, por esse simples fato, bucólico).

Hunter<sup>26</sup> afirma que o *Id.* 10 se distingue dos poemas propriamente “bucólicos” também em estilo, destacando o fato de que o poema tem poucos homerismos, um percentual relativamente baixo de diéreses bucólicas (58%) e muitas quebras das “regras calimaquianas”, as limitações no uso do hexâmetro (como definir mais rigorosamente em que pontos do verso podem ocorrer

<sup>24</sup> Ver *Id.* 1.20 (e 64, 70, etc., nos estribilhos), 5.44, 60, 68, 7.36, 49.

<sup>25</sup> GALLAVOTTI, 1955 [1946], p. xiv. Cf. WILAMOWITZ, 1905, p. iii-iv, VAN SICKLE, 1976, p. 34, 36-7.

<sup>26</sup> HUNTER, 1999, p. 20-22, 199-200.

cesura e diérese) seguidas principalmente por Calímaco (mas também por outros poetas da mesma época e posteriores) e que acabaram por se entender como marcas de um hexâmetro mais “refinado” do que o arcaico (em que essas regras eram tendências, não leis).<sup>27</sup> Hunter emprega quantificações desses traços estilísticos apresentadas em trabalhos como os de Di Benedetto e Fantuzzi.<sup>28</sup> Mas convém notar que a pouca frequência de homerismos no *Id.* 10 é acompanhada por grande presença de dorismos, e o emprego do dórico é justamente um dos marcadores do estilo bucólico. E apesar de o *Id.* 10 se afastar, quanto aos números de homerismos e dorismos, do *Id.* 1 ou do 7, aproxima-se, quanto aos mesmos critérios, do *Id.* 5, o qual, por conter um canto amebau, é um dos mais “bucólicos”. Di Benedetto afirma que os *Idilios* que têm mais dorismos são em geral também os que têm mais quebras das regras calimaquianas.<sup>29</sup> Assim, afastar-se da técnica métrica de Calímaco não é necessariamente garantia de “não-bucolismo”.

Fantuzzi apresenta uma tabela em que fica evidente o contraste, quanto à quantidade de transgressões das regras calimaquianas, entre o *Id.* 10 e os *Idilios* ali chamados “bucólicos”.<sup>30</sup> Estes, verifica-se na análise do crítico, são os *Id.* 1, 3, 4, 5, 6 e 7. A tabela apresenta os seus números calculados em conjunto, como um só item, entendendo esses seis textos como o grupo dos “poemas bucólicos ‘sérios’”. Não desejamos negar que esse grupo, assim definido, tem menos infrações das ditas regras do que, por exemplo, os *Idilios* ali ditos “épicos”, mas são questionáveis tanto o agrupamento quanto o adjetivo “sério” (mesmo entre aspas) aplicado a esses poemas, principalmente ao *Id.* 5. Por outro lado, é difícil negar que o *Id.* 11 é bucólico. Mas ele tem muito mais infrações do que o grupo “sério” e também mais do que o *Id.* 10, enquanto o *Id.* 2, que é urbano, tem uma técnica métrica semelhante à dos “poemas bucólicos ‘sérios’”.<sup>31</sup> Tendo a concordar com Halperin<sup>32</sup> e penso que não há na obra de Teócrito uma perfeita coincidência entre os grupos que se definem por critérios métricos e os subgêneros que a crítica entrevê no *corpus*. Não se trata de negar as particularidades do *Id.* 10, mas de tentar entendê-las como algo mais complexo do que uma vagamente definida natureza “não bucólica”.

Apesar das relativizações acima, não há como negar que a figura do pastor acabou por assumir na tradição bucólica um papel preponderante. Levando isso em conta, é significativo que a personagem Buceu seja interpelada com o vocativo de seu nome logo no primeiro verso, pois Βουκαῖος é uma derivação

<sup>27</sup> Ver FANTUZZI, 1995, p. 222-224, HUNTER, 1999, p. 20-21.

<sup>28</sup> DI BENEDETTO, 1956, FANTUZZI, 1995.

<sup>29</sup> DI BENEDETTO, 1956, p. 58.

<sup>30</sup> FANTUZZI, 1995, p. 237.

<sup>31</sup> FANTUZZI, 1995, p. 240, 246-247.

<sup>32</sup> HALPERIN, 1983, p. 259-266.

regressiva de βουκόλος somada ao sufixo -αιος, comum em nomes próprios como Μουσαῖος (notar a forma alternativa βούκος no v. 38).<sup>33</sup> De fato, encontramos βουκαῖος como substantivo comum, com o mesmo significado de βουκόλος, em Nicandro,<sup>34</sup> e os próprios escólios a Teócrito não são unânimes na compreensão da palavra como um nome próprio.<sup>35</sup> Seria Buceu, além de ceifeiro, também boiadeiro? Em função da sazonalidade das diferentes ocupações envolvidas, seria perfeitamente verossímil. Mas levando em conta que “o boieiro” por excelência no *corpus* bucólico é Dáfnis, herói cujo mito está fortemente ligado a sofrimentos na esfera amorosa,<sup>36</sup> o nome revela-se apropriado para uma personagem que, no *Id.* 10, está justamente obcecado pela experiência erótica.<sup>37</sup> Mílon, assim, possivelmente já desconfiado da razão das perturbações de Buceu, pode estar empregando esse nome com uma leve ironia, o que autorizaria uma tradução das duas primeiras palavras do texto com uma revelação da etimologia da segunda, explicitando assim a “dupla natureza” de Buceu: Ἐργατῖνα Βουκαῖε, τί νῦν, ὄζυρέ, πεπόνθεις; “Trabalhador Boieiro, do que sofres agora, coitado?”<sup>38</sup> Esse questionamento e a posterior pergunta de Mílon sobre a identidade da amada de Buceu (v. 15) lembram, ainda que vagamente, as perguntas feitas a Dáfnis por Hermes, por vários pastores e por Priapo no *Id.* 1.77-82.

Tal conexão com o universo do pastoreio e com as histórias associadas a seu principal herói é reforçada logo em seguida, quando Mílon diz que seu camarada fica para trás como se fosse uma ovelha que se atrasa em relação ao rebanho por ter sido ferida na pata por um espinho (ὥσπερ ὄις ποιμνας ἄς τὸν πόδα κάκτος ἔτυψε). O símile é identificado por Dover como “bucólico”.<sup>39</sup> Mas já aqui temos na fala de Mílon um elemento hesiódico: a linha reta

<sup>33</sup> RICHER, 2019, § 8.

<sup>34</sup> *Ther.* 5 e fr. 90 G.-S., conforme apontado por GOW, 1952, vol. II, p. 193, ad 1.

<sup>35</sup> Ver a *hypóthesis* do *Id.* 10, p. 222-223 W., e Σ ad 10.1-3a, p. 223, 7-16 W., e ad 10.38-40a, p. 234, 3-4 W. Os escólios não interpretam o substantivo comum necessariamente como “pastor de bois”. Uma das outras acepções ali registradas é “aquele que ara a terra com bois”. Segundo RICHER, 2019, § 1, com n. 3, mesmo as edições modernas de Teócrito antes da de FRITZSCHE, 1870 [1869] (que explica sua opção na p. 321, ad 1), entendiam βουκαῖος como substantivo comum.

<sup>36</sup> Ver sobretudo *Id.* 1, 5.20 e 7.73-77. Notar ROLIM DE MOURA, no prelo, cap. 7, seção “*Idílio* 1: uma mitologia ii”. O mito de Dáfnis é tratado pelos trabalhadores rurais de Teócrito como história famosa.

<sup>37</sup> HUNTER, 1999, p. 201, ad 1.

<sup>38</sup> Para RICHER, 2019, § 7, a ambiguidade do substantivo comum-antropônimo foi intencional da parte de Teócrito. Ele estaria fazendo referência, por trocadilho, ao vocativo homérico βουγαῖε encontrado em *Il.* 13.824 e *Od.* 18.79 e glosado por Zenódoto e, depois de Teócrito, por Aristarco (RICHER, 2019, §§ 11-13), mas esta última parte da argumentação é menos convincente.

<sup>39</sup> DOVER, 1971, p. 167.

da ceifa, de que Buceu está se afastando, lembra o arar reto dos Ἔργα: em Hesíodo, há um passo (v. 441-447) em que o trabalhador rural ideal é descrito como um homem de aproximadamente quarenta anos, pois quem é muito jovem, segundo ele, distrai-se facilmente com outros da sua idade; no trecho, Hesíodo destaca, como característica desse trabalhador ideal, a capacidade de se concentrar no trabalho e manter um sulco reto, que podemos associar à imagem semelhante utilizada por Mílon.

Buceu sabe do caráter mais “duro” de Mílon (v. 7) e não deixa de ironizar sua vontade de trabalhar. O termo ὀψαμῆτα, “que ceifa até tarde no dia”, aplicado a Mílon por Buceu, deve ter sido uma formação calcada no ὀψαρότης de Hesíodo (*Op.* 490).<sup>40</sup> A dicção hesiódica aqui é num primeiro nível transformada em elogio, mas a nuance negativa que ὀψαρότης possuía no texto arcaico (“o que ara demasiado tarde no ano”) ajuda a criar o ar irônico da fala de Buceu. Como coloca Legrand, Mílon “não enxerga além de sua foice”.<sup>41</sup>

Ainda assim, Buceu busca a solidariedade de Mílon perguntando-lhe se já vivenciou a saudade de alguém ausente (τινὰ τῶν ἀπεόντων) ou a insônia por causa de Eros (v. 8, 10). Mílon é categórico nas suas negativas, como no v. 9: “de que serve a saudade de [pessoas ou coisas] ausentes [τῶν ἔκτοθεν] para um homem trabalhador?” O trecho traz imediatamente à memória o conselho hesiódico de *Op.* 366-367: “É bom tomar do que está presente [παρέοντος], penoso para o espírito / desejar o que está ausente [ἀπεόντος]”,<sup>42</sup> o que dá um colorido de arcaico conservadorismo às restrições de Mílon. Mas também é possível comparar o *Id.* 11.75, τὰν παρεοῖσαν ἄμελγε· τί τὸν φεύγοντα διώκεις, “ordenha a que está presente; por que persegues quem foge?”, dito por Polifemo em relação a suas maiores chances com garotas da terra do que com Galateia, a Ninfa do mar que o rejeita. Mostra-se aí, no *Id.* 11, um princípio “hesiódico” aplicado à esfera erótica.<sup>43</sup>

Mílon dá a essas colocações um aspecto de sabedoria folclórica ao ilustrá-las com um dito popular (v. 11): χαλεπὸν χορίῳ κύνα γεῦσαι, ou seja, deve-se evitar ficar mal-acostumado (mais lit., “é complicado dar a um cão o gostinho da tripa”). Esse aspecto do estilo de Mílon, salpicado de “clichês e provérbios”,<sup>44</sup> é evidente na sequência: expressões com teor de ditado reaparecem nos v. 13, 17, 52-55 e 58. Isso, além de acentuar o enraizamento da cena na cultura popular, aproxima Mílon do tom muitas vezes encontrado em Hesíodo, em que também encontramos expressões que soam como provérbios, principalmente

<sup>40</sup> Como nota GOW, 1952, vol. II, p. 194, ad 7.

<sup>41</sup> LEGRAND, 1925, p. 62.

<sup>42</sup> Cf. fr. 61 M.-W.

<sup>43</sup> Também é relacionável o *Id.* 6.17.

<sup>44</sup> DOVER, 1971, p. 167.

n' *Os trabalhos e os dias*, como, por exemplo, em *Op.* 25-26, 40-41, 218, 265-266, 319, 405, 464, 719-720, 723 (cf. *Theog.* 35).

Outro exemplo: quando Buceu confessa estar apaixonado (“já há quase dez dias completos”, no v. 12), Mílon responde (v. 13): ἐκ πίθῳ ἀντλεῖς δῆλον· ἐγὼ δ' ἔχω οὐδ' ἄλις ὄζος, “está claro que pegas vinho de um barril; eu não tenho nem vinagre o bastante”, dando a entender, novamente com uma espécie de ditado, que a paixão de Buceu é fruto da abundância (e consequente ociosidade) em que vive.<sup>45</sup> Whitehorne, lendo o verso de modo bem distinto, entrevê nessa colocação uma certa inveja: Mílon quer sugerir que Buceu ainda tem muito o que beber do “vinho do amor”, enquanto ele próprio já o esgotou ou nunca teve dele o suficiente.<sup>46</sup> Seria mais uma forma de explicar a agressividade de Mílon, que só vai se intensificar ao longo do poema.

No entanto, como notam Fritzsche e Ott, o v. 14 (τοιγὰρ τὰ πρὸ θυρᾶν μοι ἀπὸ σπόρω ἄσκαλα πάντα, “assim, tudo na frente da minha porta está sem capinar desde a sementeira”), pronunciado por Buceu, também pode soar proverbial.<sup>47</sup> Têm igualmente esse tom as palavras de Buceu nos v. 29-30, quando fala dos deuses (ver abaixo). Teócrito se expressa dessa maneira com frequência em seus *Idílios*,<sup>48</sup> parte do ar popular ou rural que imprime a seus poemas. Nisso retoma Hesíodo, mas não o faz, neste *Id.* 10, única e exclusivamente para caracterizar Mílon.

Mílon, portanto, logo no início deixa claro que, do seu ponto de vista, é alguém que, precisando trabalhar de sol a sol, não tem tempo para se entregar a atitudes sentimentais. A seriedade misturada a sarcasmo (que não é estranha a Hesíodo) e a postura de superioridade assumidas por Mílon o tornam uma figura, ainda que não exatamente adequada ou recomendável, ao menos verossímil como veículo de um discurso ético-didático.

<sup>45</sup> Os escólios já notam o caráter proverbial do verso (Σ. ad 10.13a, p. 226, 13 W.; cf. LEUTSCH; SCHNEIDEWIN, 1839-1851, vol. II, p. 390, provérbio 93f).

<sup>46</sup> WHITEHORNE, 1974, p. 34.

<sup>47</sup> FRITZSCHE, 1870, p. 325, ad 14, e OTT, 1969, p. 60, n. 77. Especialmente em vista da impossibilidade de se entender como a sementeira poderia ter ocorrido apenas dez dias antes da colheita do trigo, em que agora estão as personagens. Assim, ἀπὸ σπόρω pode talvez ser uma expressão rústica para “faz tempo”, não tendo necessariamente seu sentido técnico. No entanto, como notam vários críticos (e argumenta de forma bastante completa WHITEHORNE, 1974, p. 35-37), a sementeira referida pode ser a de outras plantas, como a lentilha, que acontecia frequentemente no final da primavera ou no começo do verão. O cultivo de outros produtos na horta em frente à casa de Buceu seguiria outro calendário, paralelo ao do trigo. Outra forma de driblar a dificuldade seria interpretar de modo não literal ἐνδεκαταῖος (v. 12), como tenta fazer SERRAO, 1963.

<sup>48</sup> Ver o índice de GOW, 1952, vol. II, p. 634, sob “Proverbs”.

Mílon pergunta quem é a amada de Buceu, e este diz tratar-se da filha (ou escrava) de Polibotas (nome que provavelmente significa “o que tem muitos bois”), uma moça que outro dia tocava αὐλοί (instrumento de sopro semelhante ao oboé) para os ceifeiros. Essa revelação é recebida com censura pelo outro. Mílon utiliza uma imagem do reino animal para descrever a garota (que depois saberemos se chamar Bombica): μάντις τοι τὰν νύκτα χροῖξέϊται καλαμαία, “um louva-deus [ou gafanhoto] vai te abraçar durante a noite” (v. 18). Possível referência à magreza da amada de Buceu, característica que será sublinhada mais tarde no poema, essa imagem visivelmente pejorativa pode também esconder referência a algum aspecto nefasto da personalidade da menina. Embora não se saiba se os antigos conheciam o fato de que a fêmea do louva-deus (*Mantis religiosa*) devora o macho durante ou logo após o acasalamento (se é que μάντις καλαμαία se refere a essa espécie),<sup>49</sup> a associação desse inseto com maus presságios<sup>50</sup> garante um certo tom ominoso na fala de Mílon. Ainda poderíamos admitir que o inseto em questão possa ser, na verdade, imaginado como uma espécie de gafanhoto (praga temida pelos agricultores),<sup>51</sup> sugerindo, por outra via, a opinião de que Bombica tem uma natureza destrutiva. O fato de Bombica ser uma musicista (seu nome, aparentemente derivado de βόμβυξ, um tipo de flauta, evidencia essa ocupação) pode significar que ela é uma escrava ou talvez que atua como uma espécie de cortesã,<sup>52</sup> e a visão negativa de Mílon pode aqui fazer eco a concepções misóginas como as que encontramos em Hesíodo (e.g., no mito de Pandora ou na imagem da mulher sedutora e interesseira em *Op.* 373-375) e Semônides de Amorgos (fr. 7 W.). Pensemos nas palavras de Zeus quando anuncia Pandora em Hesíodo, *Op.* 58-59: “um mal, com o qual todos / se encantarão em seu espírito, abraçando amorosamente seu próprio mal”. Considerando a imagem do inseto usada por Mílon, é sobretudo significativa a comparação entre as mulheres e os zangões na *Theog.* 594-602.

<sup>49</sup> E.g., GOW, 1952, vol. II, p. 198, DOVER, 1971, p. 168, e HUNTER, 1999, p. 204, estão de acordo nessa identificação.

<sup>50</sup> LELLI, 2017, p. 123, ressaltando informação presente nos escólios (e.g. Σ ad 10.18i, p. 230, 1-3 W.).

<sup>51</sup> LELLI, 2017, p. 122-123, parece confundir o louva-deus com o gafanhoto. Apesar de superficialmente semelhantes, são dois insetos bastante distintos, inclusive quanto à alimentação (o louva-deus não é herbívoro). Já os escólios, em diversos momentos, parecem entender que se trata de um gafanhoto (e.g. Σ ad 10.18i, p. 229, 23-230, 1 W.; mas cf. 18f, p. 229, 11-13 W.). A tradução “grasshopper”, utilizada pelo próprio GOW, 1952, e outros autores de língua inglesa, ajuda a perpetuar a confusão.

<sup>52</sup> DURÁN MAÑAS, 2014, p. 121-122, argumenta em favor da identificação de Bombica como hetaira. DOVER, 1971, p. 167, pensa que a ambientação rural torna improvável que ela seja “uma αὐλητρίς em tempo integral”.

As provocações de Mílon espicaçam o orgulho de Buceu, que identifica a zombaria do companheiro (v. 19: *μωμᾶσθαί μ' ἄρχῃ τύ*) e sua possível arrogância (v. 20: *μῆ δὴ μέγα μῦθεῦ*, algo como “não fales demais”).<sup>53</sup> A limitação de Mílon fica também indicada pela observação de Buceu (v. 19-20) de que não apenas Pluto é um deus cego (subentende-se, por distribuir riquezas aleatoriamente, independente do mérito, o que sutilmente já questiona a ideologia do trabalho defendida por Mílon; i.e., o trabalho não traz necessariamente prosperidade). Também é cego “o imprudente Eros”, i.e., o próprio Mílon poderia se tornar uma vítima dessa divindade. Mílon simplesmente nega a imputação de arrogância e não percebe ou finge não perceber as implicações do comentário de Buceu sobre Eros. Responde que apenas quer que Buceu retome o trabalho, e sugere então que o camarada cante uma canção de amor (*φιλικὸν μέλος*) para Bombica, para que assim o apaixonado possa trabalhar “mais docemente” (v. 22, *ἄδιον*). Mesmo porque, acrescenta ironicamente Mílon, Buceu já é músico há um certo tempo. O advérbio *ἄδιον* remete-nos à primeira palavra do *Id.* 1 de Teócrito, *ἄδύ*, “doce” (repetida no v. 2), em que se pode enxergar uma afirmação programática do efeito central que se espera dos experimentos poéticos do poeta de Siracusa. A ideia de que a poesia possa vir a ter um efeito “terapêutico”, aliviando o sofrimento de Buceu, encontra um famoso paralelo no *Id.* 11 de Teócrito, em que as Musas Piérides são apresentadas como um *φάρμακον* para o apaixonado Polifemo. Só que isso também tem seu lado hesiódico: a *Teogonia* especifica que a poesia promove esquecimento de males (v. 98-103).

Mas, como bem observa Ott, a perspectiva de Mílon está mais de acordo com o que se espera de um canto ocupacional cuja finalidade é estimular ou tornar mais leve o trabalho, na realidade algo bastante distinto do papel que o canto costuma ter na poesia bucólica, na qual a música ocorre em geral num momento de descanso. Em outras palavras, o canto na concepção de Mílon é um instrumento de retorno ao trabalho.<sup>54</sup> Na poesia bucólica, representa um movimento na direção contrária, de afastamento do trabalho. O fato de Mílon ter usado *ἄδιον*, por nos lembrar tão fortemente o *Id.* 1 (inclusive porque Teócrito emprega o comparativo um pouco adiante, no v. 7,<sup>55</sup> na abertura da fala do cabreiro), só acentua a diferença de sua aplicação no *Id.* 10. No entanto, *ἡδύς* (a forma jônica, claro) também é uma palavra hesiódica, que significativamente ocorre na *Teogonia* para qualificar a voz das Musas nos v. 39-40, relacionando-se (até pela utilização de fórmulas semelhantes nos dois

<sup>53</sup> Ou, na trad. de NOGUEIRA, 2012, “não banquetes aí o maioral”.

<sup>54</sup> Ver OTT, 1969, p. 61, n. 181, e p. 66.

<sup>55</sup> A ambiguidade sintática permite entender *ἄδιον* nesse passo como adjetivo ou como advérbio.

passos) com γλυκερή do v. 97 (sobre a voz do amado das Musas).<sup>56</sup> Mas talvez esse dado do prazer poético esteja além da compreensão que Mílon tem da herança de Hesíodo.

Assim, o prólogo estabelece as bases sobre as quais podemos ler os poemas dentro do poema que virão na sequência. Fica claro quem são Buceu e Mílon e o que estão vivenciando, e alguns dos indícios que deduzimos de suas palavras e comportamentos nos permitem, ao menos provisoriamente, confirmar a hipótese de que o primeiro se conecta ao irônico trabalho poético de Teócrito com o amor e as *performances* musicais de pastores, enquanto o segundo liga-se a outra tradição poética também ambientada no campo, mas desta feita àquela tornada célebre pelo nome de Hesíodo, cujos ensinamentos sobre agricultura e ética foram transmitidos n' *Os trabalhos e os dias*, tradição esta que pode também conter como matéria o pastoreio, mas da perspectiva de quem ensina (ou assume a postura de estar ensinando) a pecuária como “técnica”. Que nos seja permitido novamente sintetizar essas duas posições, respectivamente, com os termos “bucólico” e “didático”. Porém, já foi possível notar no prólogo que os elementos hesiódicos não se encontram exclusivamente ligados a Mílon e nem sempre têm a mesma função. Estudando agora cada um dos cantos separadamente e nas suas relações um com o outro, verificaremos se a continuação do *Idílio* confirma ou não as colocações acima e particularmente como se manifestam no resto do poema as demais referências a Hesíodo.

## O CANTO DE BUCEU

De uma maneira um tanto ingênua (na medida em que ignora estar se expondo ao ridículo e à feroz resposta que virá de Mílon), Buceu inicia seu canto. Teócrito produz um efeito semelhante àquele presente nos *Id.* 3 e 11, em que outros cantores apaixonados se dirigem às suas amadas em composições poéticas em parte cômicas, seja em função das ilusões que cultivam a respeito de um possível sucesso romântico, seja em decorrência de estados psicológicos confusos, seja por expressões inadequadas ou imagens bombásticas que usam, entre outros fatores.

Curiosamente, o canto de Buceu inicia-se com uma invocação às Musas Piérides (v. 24, Μοῦσαι Περίδες), o que imediatamente nos faz lembrar Hesíodo. As palavras são aproximadamente as mesmas que encontramos no início d' *Os trabalhos e os dias*: v. 1, Μοῦσαι Περίθθεν, “Musas da Piéria”, a região em que as deusas teriam nascido segundo a *Teogonia* (v. 53).

<sup>56</sup> O adjetivo também ocorre no fr. 273.1 M.-W. e talvez estivesse presente no contexto do fr. 274.1 M.-W., no segundo caso, verossimilmente, de novo para qualificar a experiência poética (v. 2, τέρπεσθαι μύθοισιν). Ver HOFINGER, 1976, p. 269, s.v. ἦδύς.

Mas enquanto nos Ἔργα são as Musas que cantam (v. 2, Δί' ἐννέπετε ... ὑμνεῖουσai), em consonância com a concepção predominante no contexto arcaico (cf. Hom. *Il.* 1.1 e *Od.* 1.1), aqui Buceu espera que as Musas cantem *junto com ele* (συναείσατε), isto é, não tanto como fonte exclusiva do canto quanto como auxiliares de uma atividade que também parte do humano.<sup>57</sup> Para um poeta que em breve vai se revelar bastante desajeitado, isso poderá soar como prepotência.<sup>58</sup> Todavia, a invocação de Buceu, mesmo com seu tom relativamente grandioso, traz à memória com facilidade *Os trabalhos e os dias* e, conseqüentemente, seu ambiente rústico, mais apropriado ao cenário do *Idílio*, pois é notável o contraste que os Ἔργα estabelecem com a *Teogonia* ao chamarem as Musas “Piérides” em vez de “Heliconíades”, tal como aparecem no *incipit* do outro poema hesiódico (*Theog.* 1, Μουσάων Ἐλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖν).<sup>59</sup>

Como adiantamos acima, todavia, essa referência também tem um paralelo bucólico de especial significância, pois Teócrito, no *Id.* 11, ao explicar que não existe outro fármaco para o amor a não ser a poesia, designa esta última, metonimicamente, com a expressão ταῖ Πιερίδες (*Id.* 11.3), “as Piérides”. É como se Buceu, diante do convite ao canto como “terapia ocupacional” feito por Mílon, tentasse redirecioná-lo para uma outra função terapêutica do canto, aquela do universo bucólico, que é análoga à primeira, mas tem, como vimos, um sentido marcadamente distinto. Nessa linha de raciocínio, a invocação de Buceu procura conciliar a alusão hesiódica com a proposta poética em curso na obra de Teócrito, ou, por outra, dar a entender que o Hesíodo que incorpora ao seu canto é diferente daquele de Mílon.

A matéria do canto de Buceu, canonicamente expressa no acusativo que completa συναείσατε, é τὴν ῥαδινάν...παῖδ' (v. 24-25), “minha esbelta menina”. O adjetivo ῥαδινός pode ser traduzido como “magro”, “delgado”, e portanto faz parte da série de referências a essa característica física de Bombica que encontramos ao longo do texto a partir da imagem do louva-deus formulada por Mílon. Esse aspecto da aparência de Bombica, no entanto, justamente pelo fato de evocar uma característica associável à metáfora pejorativa de Mílon, talvez não tenha sido uma boa escolha de Buceu, especialmente porque logo em seguida a invocação às Musas é completada da seguinte forma: ὧν γὰρ χ' ἄψησθε, θεαί, καλὰ πάντα ποεῖτε (v. 25), “pois tudo o que tocais, deusas, tornais belo”. A ambigüidade indesejada dessa sentença poderia sugerir que

<sup>57</sup> DOVER, 1971, p. 169, ad 24. GRETHLEIN, 2012, p. 613-614, vê aí uma característica importante da poética helenística incorporada ao canto de Buceu.

<sup>58</sup> HOPKINSON, 2020, p. 181, ad 24.

<sup>59</sup> Não obstante, aparece exatamente Μοῦσαι Πιερίδες no v. 206 do *Escudo* pseudo-hesiódico.

o objeto do canto não é por si só belo,<sup>60</sup> particularmente num contexto em que ele é descrito com a qualidade da magreza, a qual, a julgar pela zombaria de Mílon, seria excessiva. Isso sutilmente traz à tona a inabilidade retórica ou o descontrole emocional de Buceu. A impressão é reforçada quando ele interpela a amada, logo em seguida, com Βομβύκα χαρίεσσα (v. 26), “graciosa Bombica” (expressão que retoma mais tarde, no v. 36, numa bem-pensada composição em anel),<sup>61</sup> pois há na escolha alusão ao *Id.* 3.6 (ὦ χαρίεσσ’ Ἀμαρυλλί) e, portanto, ao estouvado cantor daquele poema. Por outro lado, esta é a primeira vez em que de fato ouvimos o nome da moça no poema, e apesar de ele ser relacionável, como dissemos acima, ao instrumento musical βόμβυξ, é inevitável lembrar, por trocadilho (e etimologia),<sup>62</sup> um outro passo do *Id.* 3, que no v. 13 emprega o particípio βομβεύσα, “zumbindo”, para descrever a ação da abelha que o cabreiro daquele texto desejaria ser para penetrar na gruta de sua amada. De fato, o verbo βομβέω pode ser empregado para o zumbido de diversos insetos (ver *LSJ* s.v.), de forma que o nome da rapariga casa bizarramente com a ferina imagem entomológica usada por Mílon. Nos versos subsequentes (26-29), Buceu, de forma quase inevitável, segue se enrolando em maus lençóis:

... Σύραν καλέοντί τυ πάντες,  
 ἰσχάν, ἀλιόκαυστον, ἐγὼ δὲ μόνος μελίχλωρον.  
 καὶ τὸ ἴον μέλαν ἐστί, καὶ ἄγραπτὰ ὑάκινθος;  
 ἀλλ’ ἔμπας ἐν τοῖς στεφάνοις τὰ πρῶτα λέγονται.

... todos te chamam “síría,  
 seca, queimada do sol”, e só eu “da cor do mel”.  
 A violeta também é negra, assim como o jacinto, flor inscrita;  
 mas são as primeiras flores escolhidas nas coroas.

Conforme Dover,<sup>63</sup> era comum entre os gregos a admiração por uma pele bronzeada nos homens, mas a preferência por uma pele mais clara em mulheres. E mais uma vez a magreza reaparece como característica negativa (possível sentido de ἰσχάν, “seca”). Por um lado, é difícil imaginar uma formulação mais imprópria do que a escolhida por Buceu. Tomar como ponto de partida o julgamento negativo<sup>64</sup> de todos, repetindo-lhes as palavras rudes e preconceituosas, não seria a forma mais romântica de iniciar um

<sup>60</sup> HUNT, 2009, p. 406.

<sup>61</sup> As duas ocorrências são acompanhadas de descrições da beleza de Bombica.

<sup>62</sup> BEEKES, 2010, vol. 1, p. 226, s.v. βόμβος.

<sup>63</sup> DOVER, 1971, p. 169, ad 27. Ver também LELLI, 2017, p. 126, com n. 28.

<sup>64</sup> Pace STRANO, 1975-1976, p. 455. Lucrécio provavelmente entendeu os v. 24-27 de forma semelhante à nossa, como deixa transparecer em *De rerum natura* 4.1160, 1166-1167.

elogio.<sup>65</sup> A possibilidade de que nesse trecho se expresse também a ideia de que os amantes não veem os defeitos da pessoa amada lembra o *Id.* 6.18-19. A postura defensiva de Buceu deixa transparecer quão atrapalhado está o personagem nessa *performance* que deveria aliviar sua inquietação. Por outro lado, como nota Ott,<sup>66</sup> esse procedimento de listar as opiniões de outrem para em seguida afirmar a sua pode ser entendido como um priamel,<sup>67</sup> como no conhecido exemplo de Safo 16.1-4 Voigt. No *Idílio*, a cuidadosa estruturação dessa sequência revela-se no paralelo entre ἐγὼ δὲ (v. 27) e ἐγὼ δ' (v. 31), ambas as ocorrências após uma cesura trocaica no terceiro pé. E a segunda, como veremos, também fecha um priamel. Essa figura merece uma discussão mais pausada.

O recurso marca outros *Idílios* do *corpus* teocríteo (e.g. *Id.* 8.57-59, 76-80, 9.7-8, 31-32). O priamel, pelo menos aquele mais típico da bucólica antiga, é um tipo de contraste ou comparação (às vezes implícita, isto é, sem conjunções comparativas) em forma de lista, em que os itens da lista, em geral constituídos de orações concisas ou outras construções simples, respeitam um paralelismo sintático e conduzem a um clímax. O clímax contém o *comparandum*, ou a ideia principal que os itens da lista pretendem ilustrar, ou uma ideia que se contrapõe a esses itens. É particularmente importante, para que um priamel mereça claramente a alcunha de “bucólico”, que os itens da lista contenham matéria campestre. O exemplo do *Id.* 10.30-31 é assim:

ἀ αἶξ τὰν κῦτισον, ὁ λύκος τὰν αἶγα διώκει,  
ἀ γέρανος τῶροτρον· ἐγὼ δ' ἐπὶ τὴν μεμάνημαι.

A cabra persegue o codesso; o lobo, a cabra;  
o grou persegue o arado, e eu estou louco por ti.

A quebra da sequência efetuada em ἀ γέρανος τῶροτρον, “o grou [persegue] o arado”, como bem observa Rosenmeyer,<sup>68</sup> mais uma vez indicia que o manejo dos recursos poéticos por parte de Buceu talvez não seja dos mais hábeis. Para se manter a progressão iniciada no primeiro verso, seria de se esperar algo como “o caçador persegue o lobo”. É provável que Buceu tenha tentado amenizar, já “com o bonde andando”, as imagens talvez demasiado

Os comentaristas apontam diversos outros paralelos (ver, e.g., HOPKINSON, 2020, p. 181, ad 27).

<sup>65</sup> HUNTER, 1996, p. 126, capta bem o ridículo da situação.

<sup>66</sup> OTT, 1969, p. 62, n. 186.

<sup>67</sup> Do latim *praeambulum* via alemão *Priamel*. O recurso aparece frequentemente como abertura de poema ou transição entre partes.

<sup>68</sup> ROSENMEYER, 1969, p. 260-261, no interior de um belo tratamento geral do tema do priamel (p. 257-261).

agressivas de cadeia alimentar que apareciam nos dois primeiros itens, pois no terceiro o ato de comer aparece mediado, implícito (o grou não come o arado, mas os animalejos que vão aparecendo na terra revirada pelo arado).

Quando esse trecho motiva observações como a de Hunter sobre a frequência do priamel na poesia “pastoral”,<sup>69</sup> é recomendável uma certa cautela: o que isso de fato quer dizer? Se utilizarmos “pastoral” como um conceito amplo que envolva os continuadores antigos de Teócrito no âmbito bucólico, como os latinos Virgílio, Calpúrnio Sículo e Nemesiano (para não complicarmos em demasia a discussão com a inclusão da lírica pastoral moderna), não faltarão exemplos de priamel que permitam caracterizá-lo como figura tipicamente bucólica.<sup>70</sup> Mas quando nos restringimos ao período em que Teócrito escrevia sua obra, isto é, ao início do período formativo do gênero bucólico, constatamos que o priamel, como definido acima, não é tão frequente nos *Idílios*; de fato, pouco ocorre quando se trata dos poemas que ninguém duvida serem bucólicos. Afora as ocorrências que nos ocupam no *Id.* 10 e os outros exemplos citados acima, retirados de poemas apócrifos, Rosenmeyer comenta apenas dois outros exemplos no *corpus* teocríteo.<sup>71</sup> Na sua monografia sobre o priamel na literatura clássica, Race menciona vários outros exemplos teocríteos.<sup>72</sup> Contudo, por utilizar uma definição mais ampla do recurso, em que, por exemplo, a lista e o paralelismo sintático são dispensáveis,<sup>73</sup> às vezes considera trechos que são muito diferentes dos passos que selecionamos acima.<sup>74</sup> De qualquer maneira, quase todas as instâncias

<sup>69</sup> HUNTER, 1999, p. 208, ad loc. De forma semelhante se expressa Hunt, 2009, p. 409, entre outros.

<sup>70</sup> Virg. *Buc.* 2.63-65, 3.80-83, 5.16-18, 32-34, 7.61-63; Calp. 3.48-50; Nem. *Ecl.* 4.26-30.

<sup>71</sup> *Id.* 12.3-8, em que o priamel em si contém imagens campestres-pastoris, mas num poema que não tem personagens pastores e está escrito em jônico; e *Id.* 18.29-31, no chamado “Epitalâmio de Helena”, um poema com poucas pretensões bucólicas (ROSENMEYER, 1969, p. 258-259).

<sup>72</sup> RACE, 1982, p. 104-106.

<sup>73</sup> Note-se a sua lista de cinco elementos essenciais do priamel, que ele exemplifica com um “priamel sumário” retirado de Sófocles, *Antígona* 332, πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει: 1) um contexto ou categoria geral (τὰ δεινὰ), 2) uma indicação de quantidade ou diversidade (πολλὰ), 3) uma partícula de remate (o καί da crase κούδὲν), 4) uma indicação de mérito relativo (οὐδὲν ... δεινότερον), e 5) o assunto de maior interesse (ἀνθρώπου) — RACE, 1982, p. 13. Apesar de serem compreensíveis as razões pelas quais Race adota esses critérios, tendo em vista que o priamel é uma realidade muito mais ampla do que a sua manifestação bucólica, é de se duvidar se esse verso de Sófocles tem alguma semelhança realmente importante com o nosso *Id.* 10.30-31.

<sup>74</sup> Entre esses exemplos duvidosos, são citados *Id.* 7.91-94, que não contém uma lista, e *Id.* 7.149-154. Neste último caso, apesar de os dois itens da lista que precede o *comparandum* possuírem algumas semelhanças de construção entre si, os paralelismos são obscurecidos pela grande extensão, complexidade e variação sintática de cada item. Ademais, o conteúdo de cada item é uma intrincada cena mitológica que pouco tem a ver com as analogias singelas

apresentadas por Race (quer as aceitemos como exemplos de priamel, quer não) provêm ou de poemas apócrifos (e.g. *Id.* 20) ou de *Idílios* cujo pertencimento a um conceito estrito de bucólico seria questionável (como os encomiásticos *Id.* 16 e 17 e o urbano *Id.* 23, aliás também apócrifo). Portanto, a meu ver, a perfeita consolidação do priamel como figura tipicamente bucólica é posterior a Teócrito. Interessante notar que há um priamel muito próximo do formato bucólico em Hesíodo, *Op.* 435-6, uma breve lista tratando (coincidência ou não) de três partes *do arado* e das madeiras mais adequadas para cada uma.<sup>75</sup>

De novo, é possível que Buceu esteja tentando inserir um elemento hesiódico no seu canto, já que em outro trecho de *Os trabalhos e os dias*, nos v. 448-450, comparece o grou<sup>76</sup> como indicativo do tempo de arar. A introdução dessa reminiscência de Hesíodo é um fator que se soma à ruptura do liame lógico do priamel e acrescenta à particularidade da passagem. Que esse provável deslize apareça justamente com um conteúdo relacionado ao cultivo da terra, ademais, sugere mais uma vez que nosso ceifeiro-pastor produz uma espécie de híbrido discursivo, pois o primeiro verso do priamel está focado em elementos pastoris (a alimentação da cabra e o perigo do lobo para o rebanho).<sup>77</sup>

Na imagem seguinte (v. 32-35), Buceu expressa o desejo de ser tão rico quanto Cresos, o proverbial monarca lídio, para erigir estátuas de ouro dele próprio, Buceu, e de Bambica, como oferendas a Afrodite (provavelmente como *ex uoto*, agradecendo pela união do casal). Poderia haver aqui, na opinião de alguns, uma incongruência entre o metal das estátuas e o contexto rústico. Lelli, muito a propósito, nota que o desejo de riqueza é comum no imaginário popular e o exemplifica com canções da Itália meridional.<sup>78</sup> Também o pastor Tírsis em Virgílio, *Buc.* 7. 35-36, promete a Priapo uma estátua de ouro. Sendo ou não *Os trabalhos e os dias* um documento fiel da mentalidade campesina, o fato é que Hesíodo de forma alguma romantiza a pobreza; quer, antes, dela escapar e ser rico o bastante para ter uma existência menos sofrida. Ainda assim, o luxo espetacular e um pouco exagerado dessa imagem de Buceu pode ter sido captado pelo autor do apócrifo *Id.* 8, que

com plantas e animais que encontramos no priamel tipicamente bucólico. Assim, o efeito é totalmente diferente da forma clássica de priamel “pastoral” oferecida por Virgílio em *Buc.* 2.63-65.

<sup>75</sup> WEST, 1978, p. 269, ad loc., identifica o priamel e dá uma definição do recurso estilístico mais próxima da nossa. Outro trecho hesiódico que pode ser lido como priamel encontra-se em *Op.* 23-26. Especialmente, os v. 25-26 poderiam figurar num poema bucólico sem causar estranheza.

<sup>76</sup> Naturalmente, a tradução correta do nome do pássaro de *Op.* 448, que deveria ter aparecido em ROLIM DE MOURA, 2012, p. 109.

<sup>77</sup> Ver HUNT, 2009, p. 409-411.

<sup>78</sup> LELLI, 2017, p. 129.

usa novamente a figura de Crespo como epítome da riqueza, mas dessa vez para preteri-la em favor do simples amor rodeado de bens pastoris (v. 53-56).<sup>79</sup> De fato, a riqueza (real ou imaginária), quando comentada por outras personagens do *corpus* bucólico, em geral aparece expressa por posses mais tipicamente rústicas, como a abundância de gado.<sup>80</sup> As referências a dinheiro (v. 19 e 45) presentes neste poema destoam do universo material contemplado em outros *Idílios* bucólicos.<sup>81</sup>

Buceu conduz sua canção ao *gran finale* com uma nova referência duvidosa ao corpo de Bombica, cujos pés seriam como “ossinhos” (οἱ μὲν πόδες ἀστράγαλοί τευς), talvez uma maneira rústica e simpática de dizer “bem-torneados”, mas visivelmente um problema à luz de um contexto em que a esbelta moça poderia fazer jus à nossa expressão familiar “pele e osso” (tradução para um paralelo no próprio Teócrito, já que a magreza doentia de Simeta, no *Id.* 2.89-90, é designada assim: αὐτὰ δὲ λοιπὰ / ὅστι’ ἔτ’ ἦς καὶ δέρμα).<sup>82</sup> Devemos dar o devido destaque, contudo, à bem-argumentada hipótese de Argentieri, segundo a qual o sentido visado por Buceu é o da acepção botânica de ἀστράγαλος, uma leguminosa de origem siciliana cujas flores, por exemplo, podem muito bem lembrar um pé de formas suavemente arredondadas.<sup>83</sup> É impossível determinar um desses sentidos como o “correto”, mas é importante perceber que nem tudo no discurso de Buceu é necessariamente inadequado ou ridículo.

A voz de Bombica, insiste ainda Buceu (v. 37), é τρύχνος, uma planta de difícil identificação (se é que não se trata do nome de uma ave ou de um termo aplicável a sons).<sup>84</sup> A partir das informações retiradas das fontes botânicas antigas por Gow e, de forma mais completa, por Lembach,<sup>85</sup> conclui-se que o mais provável é que esse nome se refira a alguma planta da família das solanáceas que tenha propriedade psicotrópica, com possível uso afrodisíaco, o que teria óbvia aplicação ao contexto. Certamente esse ceifeiro-pastor se

<sup>79</sup> Também o apócrifo *Id.* 21 pode ser lido como elogio da pobreza. LELLI, 2017, p. 129-130, n. 37, levanta a hipótese de essa característica ideológica dos dois poemas não teocrítesos ser um indício de sua não-autenticidade. O raciocínio não é inconcebível, e poderia nos fazer concluir que passar em silêncio o vil metal é mais uma característica da bucólica pós-teocrítea, que em muitos aspectos reduz o universo de possibilidades encontrado em Teócrito.

<sup>80</sup> HUNT, 2009, p. 411.

<sup>81</sup> REINHARDT, 1988, p. 44.

<sup>82</sup> STRANO, 1975-1976, p. 454, n. 4.

<sup>83</sup> ARGENTIERI, 2003.

<sup>84</sup> Os comentadores (e.g., HUNTER, 1999, p. 210, ad 36-37) citam um fragmento cômico (Ar. fr. 964 K.-A.) contendo a expressão paródica μουσικότερος τρύχνου, que abre a possibilidade de que τρύχνος tenha também uma acepção na esfera da música (assim o entende FALIVENE, 2014, p. 35, que interpreta o *Id.* 10 sobretudo como mimese de formas musicais).

<sup>85</sup> GOW, 1952, vol. II, p. 203, ad loc., LEMBACH, 1970, p. 68-71.

encontra, por assim dizer, perdido diante da paixão e do desejo de expressá-la em uma linguagem que tem dificuldades para manejar (e que amante tem a frieza de escolher sempre as melhores figuras de linguagem?), mas nem sempre erra. Esgotada a possibilidade de ir além, Buceu fecha o canto com τὸν μὲν τρόπον οὐκ ἔχω εἰπεῖν, “teu jeito, não tenho como dizer”, que talvez soe para o leitor como um inadvertido reconhecimento das limitações do poeta, mas pode ser apenas um elogio com o clichê “não tenho palavras”.

Assim, esse poema dentro do poema, expondo até certo ponto a fragilidade emotiva de Buceu, suas duvidosas pretensões musicais, ou pelo menos algumas infelizes escolhas retóricas, vincula a personagem a um efeito explorado por Teócrito em outras composições do *corpus*, que às vezes expõe, de modo cômico, a ingenuidade de certas personagens. Em particular, como frequentemente observa a crítica, Buceu se assemelha ao cabreiro do *Id.* 3 e ao Ciclope do *Id.* 11.<sup>86</sup> Relacionando a possível divisão do canto de Buceu em curtas estrofes de dois versos a formatos comuns na poesia popular, Hunter está inclinado a pensar que o texto é alguma forma de paródia de cantos do mundo rural; mas, como ele próprio admite, essa leitura é uma forma muito fácil de encarar Teócrito que talvez traia os preconceitos do intelectual urbano diante da produção cultural do campo.<sup>87</sup> É visível que nem tudo no poema de Buceu pode ser explicado com uma simples intenção de ridicularizar ou como uma imagem estereotipada da poesia bucólica.<sup>88</sup> O poema não é desprovido de graciosidade.<sup>89</sup> Mais importante ainda é constatar que há na canção também traços hesiódicos, ainda que o encaixe destes no todo possa ser criticado. Estudaremos agora a resposta de Mílon e, em seguida, sua própria contribuição musical.

## O REAÇÃO DE MÍLON, SEU CANTO E O EPÍLOGO

As palavras que revelam a impressão imediata de Mílon com o canto de seu companheiro (v. 38-40) são irônicas. A partícula ἦ com que abre sua

<sup>86</sup> Entre outros, WHITEHORNE, 1974, p. 31-32, sem deixar de observar as diferenças entre esses poemas.

<sup>87</sup> HUNTER, 1996, p. 125.

<sup>88</sup> Naturalmente, discordo de HUNT, 2009, p. 412, para quem a tentativa de *performance* bucólica de Buceu falha a cada passo. Para o crítico, Mílon, em seu ataque a Buceu, desconstrói “as convenções da canção bucólica” e oferece em seu lugar uma “idealização rústica bem-sucedida”.

<sup>89</sup> WHITEHORNE, 1974, p. 38-39, 42, considera o poema de Buceu, além de muito superior ao de Mílon (o mesmo em KYRIAKOU, 2018, p. 47), também “sofisticado”, revelando “a profundidade da emoção do cantor”.

réplica pode já indicar esse tom,<sup>90</sup> assim como o emprego da terceira pessoa e de uma forma levemente alterada do nome de Buceu (Βουκος). O próprio conteúdo da primeira sentença (“realmente tinha-nos passado despercebido que Bucu compõe belas canções”), por contradizer em parte a afirmação anterior de Mílon de que Buceu era “músico” (v. 23), carrega um ar derrisório. Mílon faz em seguida uma colocação aparentemente mais técnica sobre a *performance* do colega, ainda na terceira pessoa (v. 39): ὡς εὖ τὰν ἰδέαν τᾶς ἁρμονίας ἐμέτρησεν, “como ele mediu bem a forma da escala enarmônica!”, o que provavelmente significa que Buceu teria dividido a melodia com um ritmo correto.<sup>91</sup> O vocabulário com ar especializado é instrumento do sarcasmo anti-intelectual da personagem, que assim sugere que Buceu tentou (talvez sem conseguir) ser muito “técnico” ou “acadêmico” em sua tentativa poética, o que só acrescentaria à suposta inadequação da peça na boca de “um homem trabalhador”. A exclamação seguinte (“ai da minha barba, que deixei crescer em vão!”), que talvez indique uma diferença de idade entre os ceifeiros, pode sugerir que o estilo da composição de Buceu é “moderno” em excesso para o gosto de Mílon.<sup>92</sup> Como em seguida este último vai cantar não uma composição própria abordando suas experiências pessoais, mas uma canção tradicional “do divino Litienses” (v. 41), fica sugerida uma contraposição entre as desastrosas “inovações” de Buceu e uma forma poética que se reveste da autoridade de uma antiga tradição.

A escolha do personagem não é um acaso, por várias razões. Litienses era não apenas um “herói” frígio a que se atribuía a invenção da agricultura na região e cujo nome distinguia um gênero de canções ocupacionais ou de trabalho,<sup>93</sup> mas também figurava como personagem no ciclo de mitos sobre Hércules. No drama satírico (ou tragédia?) *Dáfnis ou Litienses*, de Sosíteu (contemporâneo e talvez conterrâneo de Teócrito e tragediógrafo de sucesso

<sup>90</sup> *LSJ* s.v. I.1; DENNISTON, 1954, p. 280.

<sup>91</sup> Minha tradução tenta dar uma ideia do ar técnico das palavras de Mílon. LEGRAND, 1925, p. 66, n. 4, afirma, sem explicar, que Mílon “não é hábil no manejo dos termos de crítica de arte”. Ver GOW, 1952, vol. II, p. 203, ad loc.

<sup>92</sup> Nessa linha, talvez seja proveitoso considerar GRETHLEIN, 2012, que pensa que o *Id.* 10, através de suas constantes menções à magra Bombica, está centrado numa reflexão sobre a “fineza” poética tornada célebre por Calímaco com seu emprego dos adjetivos λεπτός e λεπτολέος (ver esp. *Epigr.* 27.3 e *Aet.* fr. 1.24 Pf.). Assim, a λεπτοσύνη de Bombica seria metáfora para um estilo poético (delicado, sutil, polido, conciso) que é criticado por Mílon mas que, revelando-se na fina construção do todo do *Idílio*, sobrepuja indiretamente os ataques do sarcástico e rabugento ceifeiro. Entretanto, como o crítico admite, o poema teocrítico não possui nenhuma ocorrência da raiz de λεπτός.

<sup>93</sup> No caso, o gênero específico dos cantos de colheita. Ver *RE* XIII, 1, cols. 806-807, s.v. Lityerses [P. Maas & W. Kroll]; DOVER, 1971, p. 171, ad 41. Para uma lista de tipos de cantos populares de caráter ocupacional atestados na Grécia antiga e suas características básicas, ver PETROPOULOS, 1989, p. 162-164.

em Alexandria),<sup>94</sup> Litienses obrigava aqueles que visitavam sua terra a uma competição de ceifa. Invariavelmente os derrotava e decapitava com sua foice, envolvendo os cadáveres num feixe de trigo. Uma vez aportou na Frígia ninguém menos do que Dáfnis, o herói siciliano presente no *corpus* teocríteo como síntese das vivências erótico-musicais do universo bucólico e, em outras fontes, como aquele cuja vida teria inspirado a invenção da poesia bucólica (Eliano, *Histórias variadas* 10.18), ou mesmo ele próprio como legendário inventor desse gênero poético (Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* 4.84.3). Dáfnis chegara ali em busca de sua amada Pimpleia ou Taleia, que tinha sido escravizada por Litienses. É Héracles, na sua habitual função de exterminador de monstros e criminosos, que salva Dáfnis e Pimpleia. O herói vence Litienses numa competição de ceifa e o mata, decapitando-o, para depois arremessar seu corpo no rio Meandro.

Pode-se supor que alguma forma desse mito tem antiguidade e fama suficientes para ter chegado aos ouvidos de Teócrito por outras fontes, mas mesmo se admitirmos que a introdução de Héracles e Dáfnis e a representação negativa de Litienses tenham sido invenções relativamente recentes,<sup>95</sup> o contato de Teócrito com a peça de Sositeu é muitíssimo provável. Penso que se insere aqui, sub-repticiamente, mais uma pista de que Mílon delimita uma noção de “bucolismo”, de certa maneira, como seu alvo, pois o herói-autor da sua canção de trabalho é um antigo “inimigo” de Dáfnis. Assim, Hunter enxerga em Buceu uma espécie de reencarnação de Dáfnis “cujos sofrimentos ‘bucólicos’ não encontram compaixão na concepção hesiódica de mundo de Mílon”.<sup>96</sup> Da nossa perspectiva, o emprego de “hesiódica” aqui é inadequado. É no mundo de Litienses, não no de Hesíodo, que faz mais sentido a aniquilação de Dáfnis. Com efeito, muito daquilo que neste *Idílio* os críticos veem como “hesiódico” deve ser atribuído antes à centralidade de Litienses no discurso de Mílon. Teócrito é explícito (v. 41).

Kyriakou pensa que “a ausência de qualquer referência [no *Id.* 10] aos ultrajes de Litienses deve provavelmente desencorajar tais associações”.<sup>97</sup> No entanto, como é reconhecido pela própria Kyriakou, Mílon é caracterizado por uma particular crueldade e insensibilidade perante o sofrimento de Buceu.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> Os fragmentos da peça, que se encontram espalhados em várias fontes (o códice archet. Laur. 56.1, Ateneu, Sérvio de Daniel e os escólios a Teócrito, entre outros), aparecem reunidos em *TrGF* 1, 99, fr. 1a-3 (SNELL, 1986, p. 270-272). Os mais importantes são os fr. 2 e 3, pois contém diretamente os versos de Sositeu, não uma transposição em prosa, e aparecem também em SCHOLL, 2014, p. 8-9, acompanhados de tradução.

<sup>95</sup> É o que pensa P. Maas, *RE* s.v. Lityerses.

<sup>96</sup> HUNTER, 1999, p. 212, ad 41.

<sup>97</sup> KYRIAKOU, 2018, p. 46, n. 70.

<sup>98</sup> KYRIAKOU, 2018, p. 43, 46.

Em vez de mostrar alguma empatia e tentar de fato ajudar o companheiro a superar o problema, a humilhação a que o submete poderia mesmo agravar seu trauma. O fato de o próprio Buceu estar perfeitamente ciente de que está em falta com o trabalho (v. 14) torna o sermão de Mílon ainda mais excessivo. Além disso, a observação de Mílon de que Buceu está ficando para trás da linha de ceifeiros (v. 3) pode muito bem ser uma referência à sinistra competição de ceifa proposta por Litienses, ainda mais havendo abundantes relatos sobre a ocorrência de competições similares, na época da colheita, em diversas culturas europeias modernas, disputas em que o ceifeiro (ou atador, ou debulhador) que ficava por último era submetido a zombarias diversas, algumas com caráter claro de punição. Os folcloristas encontram com frequência a brincadeira de envolver o perdedor num feixe de cereal, e alguns dos castigos para os derrotados em competições de debulha simulavam a sua execução. Também lembram o mito de Litienses outros costumes rurais documentados em países europeus, como brincadeiras semelhantes às descritas acima feitas com estranhos que passassem pela fazenda na época da colheita ou com o próprio dono da fazenda. Isso, somado à ocorrência, em antigos povos de diversas partes do mundo, de sacrifícios humanos destinados a promover a fertilidade dos campos, levou Frazer a supor que sacrifícios desse tipo também ocorriam, num passado remoto, em cerimônias ligadas à colheita na Frígia e na Europa, e que a história de Litienses era uma reminiscência de tais sacrifícios.<sup>99</sup> Não parece impossível que Teócrito e seus leitores antigos conhecessem brincadeiras de colheita parecidas com as documentadas na Europa moderna e as associassem à história de Litienses. Não seria difícil que a referência de Mílon, portanto, fosse entendida como jocosa ameaça.<sup>100</sup> A derrocada de Litienses nas mãos de Hércules, aliás, lembra a morte de Busíris nas mãos do mesmo herói, pois esse faraó anualmente sacrificava estrangeiros no altar de Zeus para evitar a repetição da fome que assolara o Egito durante seu reinado.<sup>101</sup> Portanto, é muito provável que o poeta e ao menos alguns de seus leitores se lembrassem da derrota de Litienses para Hércules. É particularmente significativo que os fragmentos da peça de Sositeu contêm referências a canções. O fr. 1a I menciona uma competição de canto entre Dáfnis e Menalcas (cf. *Id.* 8 e 9); o fr. 2a II diz que Litienses cantava enquanto matava suas vítimas e as envolvia em feixes de trigo; o fr. 1a III diz que, quando Hércules decapitou Litienses, “aquietou-se a funérea canção de colheita”. É possível que já em Sositeu

<sup>99</sup> FRAZER, 1912, p. 218-227, 229-231, 236, 251-255; PETROPOULOS, 1994, p. 25, 66 (com n. 51), 68; LELLI, 2015, p. 82, e 2017, p. 116-117, 134.

<sup>100</sup> WHITEHORNE, 1974, p. 40.

<sup>101</sup> FRAZER, 1912, p. 259, com n. 3 (na qual aparecem as fontes gregas que registram a lenda).

houvesse alguma reflexão sobre poesia envolvendo Dáfnis e Litiêreses. Teria o segundo desafiado o primeiro para uma competição de ceifa e canto?

Os versos cantados por Mílon, que se iniciam com uma breve oração a Deméter, concentram-se em instruções práticas sobre como realizar a colheita e em incentivos a uma atitude de dedicação incansável ao trabalho. Vários aspectos da canção permitem uma aproximação com o texto hesiódico, como o detalhamento de certas “técnicas” agrícolas por Mílon (esp. v. 46-51). No v. 44, “atai os feixes” evoca o olhar hesiódico para a maneira específica de se atar um feixe de cereal ao contrário do outro em *Op.* 481.<sup>102</sup> A prece a Deméter solicitando eficiente e abundante colheita (v. 42-43) nos lembra a recomendação de preces a Deméter em *Op.* 465-467 (de resto, é uma deusa citada diversas vezes ao longo do poema hesiódico). Mas não devemos esquecer que o *Id.* 7 culmina numa festa da colheita, as Talísias, e termina também com algo próximo de uma prece a Deméter (v. 155-157). No passo, Simíquidas indica como espaço da cena final um lugar “junto do altar de Deméter” e expressa, no optativo desiderativo, a esperança de participar novamente de uma tal comemoração. O passo também sugere a presença de uma sorridente estátua de Deméter e contém imagens de abundância. Diferencia-se a passagem do *Id.* 7 sobretudo por apresentar Deméter no final do poema, com a colheita terminada, no contexto de relaxamento da festa, enquanto Mílon evoca a deusa para solicitar, também no optativo, além de abundância, algo como um “bom trabalho”: τοῦτο τὸ λαῖον / εὐεργόν τ’ εἶη, “que esse campo seja fácil de trabalhar”.

A instrução categórica de Mílon para que se evite, quando se está debulhando o trigo, dormir ao meio-dia, φεύγειν τὸ μεσαμβρινὸν ὕπνον (v. 48), justifica-se porque “nessa hora a espiga se separa mais facilmente do caule” (v. 49). A ordem é expressa em um tipicamente hesiódico infinitivo com valor de imperativo e lembra a desconfiança para com o “homem que dorme de dia” de *Op.* 605, além de contrariar o que se esperaria no contexto bucólico, em que o descanso nesse horário poderia ser considerado típico (ver e.g. *Id.* 1.15-17). Contudo, logo em seguida Mílon aconselha que descansemos na parte mais quente do dia (v. 51, ἐλινῶσαι δὲ τὸ καῦμα; cf. Hes. *Op.* 588, καύματος) quando se trata do trabalho específico da ceifa. Assim, o conselho para se iniciar a ceifa quando acorda a cotovia e parar quando ela vai dormir, com um descanso de permeio (v. 50-51), lembra os marcos temporais estabelecidos pela andorinha em *Op.* 568-570 e pela cigarra em *Op.* 582-584, neste último passo o marco do alto verão, em que Hesíodo também reconhece a legitimidade de momentos de descanso (*Op.* 588-596). Em ambos os poemas, portanto, temos a observação do comportamento dos animais como “relógio”

<sup>102</sup> Ver ROLIM DE MOURA, 2012, p. 111, n. 39.

que define o ritmo do trabalho no campo.<sup>103</sup> Outros trechos de Hesíodo muito semelhantes são *Op.* 448-449 e 486-487, contendo, respectivamente, o canto do grou e o canto do cuco. É significativo que Hesíodo dê ênfase, nesses passos, ao canto dos animais, aliás especificando, sobre o cuco, que ele “agrada [τέρπει] aos mortais”, enquanto Mílon limita-se a observar os momentos em que a cotovia acorda e vai dormir, muito embora também esse pássaro tenha um canto bem conhecido pelas pessoas do campo.<sup>104</sup>

O comportamento totalmente “ocioso” da rã como modelo inaplicável ao mundo humano (conforme coloca Mílon nos v. 52-53) pode ser relacionado à constatação hesiódica, em *Op.* 276-279, de que a cultura humana inevitavelmente diferencia-se da vida animal (no caso de Hesíodo, fundamentalmente pela presença da justiça entre os humanos). A preocupação de Mílon com bebida abundante é em seguida espelhada com um par de versos sobre comida (v. 54-55), em que o ceifeiro se dirige a um avarento ἐπιμελητής, “supervisor” ou “capataz”, um empregado ou escravo responsável, aqui, pelas refeições dos trabalhadores, instando-o a cozinhar melhor as lentilhas e não economizar no tempero. A aversão por uma atitude avarenta na distribuição do alimento pode ser comparada a *Os trabalhos e os dias* 722-723, em que Hesíodo critica o comportamento mal-humorado (provavelmente por avareza) de um anfitrião ou participante de um banquete. Mas é notável como no poema hesiódico a sugestão de uma refeição em que todos contribuem (ἐκ κοινοῦ) está ligada não apenas a uma preocupação com o gastos envolvidos (δαπάνη), mas também com a presença de χάρις (o sentimento e expressão de gratidão mútua, a graça ou encanto, o prazer).<sup>105</sup>

No canto de Mílon, essa atenção especial para a bebida e a comida é um fecho apropriado para o canto de alguém cujas preocupações são necessariamente mais práticas. Por outro lado, *Dáfnis ou Litienses*, de Sositeu, também revela que Litienses era glutão e beberrão, e comparecem mais de uma vez imagens de abundância de comida e bebida (ver fr. 2, v. 6-8, 13-15, 17; cf. e.g. Athen. 10.415 B). A forte preocupação de Mílon com alimentação e suas reiteradas imagens relacionadas ao ato de comer (ou à privação de comida)<sup>106</sup> e beber facilitam a conexão da personagem teocrítea com uma imagem negativa de Litienses.

Comparando-se a contribuição musical de Mílon à de Buceu, chama a atenção que esta última, com todos os defeitos assinalados por alguns críticos, tem ainda a virtude de se manter focada em Bombica, o objeto de seu louvor. Já o poema de Mílon padeceria de uma certa fragmentação, como afirma

<sup>103</sup> Ver PETROPOULOS, 1994, p. 4.

<sup>104</sup> LELLI, 2015, p. 85, 2017, p. 139.

<sup>105</sup> Para a interpretação da passagem, ver WEST, 1978, p. 333, ad loc.

<sup>106</sup> GRETHLEIN, 2012, p. 604-607.

Whitehorne?<sup>107</sup> Ainda que todos os dísticos deste estejam ligados ao trabalho no campo e as dez primeiras linhas sejam restritas ao universo da colheita, as transições às vezes são abruptas. Há continuidade temática mais clara entre o dístico dos v. 48-49 e o dos v. 50-51 (conexão bem marcada pela conjunção δ' no v. 50, a única partícula ligando dísticos de toda a canção de Mílon), mas a impressão geral seria a de aspectos do trabalho da colheita escolhidos um tanto aleatoriamente, inclusive porque as fases da colheita são mencionadas numa ordem que não é exatamente aquela que teriam no trabalho real: primeiro vem a ação de atar os feixes do cereal cortado (44-45); depois, verossimilmente, a colocação dos feixes num local exposto aos ventos Bóreas e Zéfiro (46-47); em seguida, também numa ordem realista, o trabalho de debulhar (48-49); mas a ceifa propriamente dita, que seria a primeira ação, vem por último (50-51). Contudo, essa ordem pode muito bem sugerir que, após a debulha, ao menos no ano seguinte, sempre haverá mais ceifa a fazer, e esta última sempre alimentará a eira com mais feixes, numa longa repetição das mesmas atividades de ceifar, atar, transportar, debulhar e novamente ceifar, e assim por diante. Seria uma eficiente maneira de reforçar o ponto central da argumentação de Mílon: a vida é trabalho que tem que ser retomado constantemente. De forma compreensível, quando a ceifa é mencionada (50-51), vem a propósito do fato de que ela envolve um descanso ao meio-dia, o que situa as referências a bebida e comida que vêm logo em seguida, nos v. 52-55, num contexto adequado. Assim, não se pode dizer que o poema de Mílon seja desestruturado.

Essa sequência lembra Hesíodo na medida em que os Ἔργα apresentam os trabalhos agrícolas claramente organizados no interior de um calendário. E também n' *Os trabalhos e os dias* a impressão inicial pode ser a de falta de ordem ou progressão sistemática, o que talvez seja atribuível ao método de composição oral, em que a organização do texto vai se produzindo à medida que é composto, sem um plano prévio rígido. Não obstante, a análise detida do texto revela que o poeta não perde de vista seus temas principais e que muitas vezes há conexões de pensamento implícitas na transição entre as partes.<sup>108</sup> Portanto, não é pela organização do poema de Mílon que podemos dizer que ele é inferior ao de Buceu. Essa aparente fragmentação ocorre, de forma deliberada, em vários *Idílios* bucólicos, como o 3 e o 4. E o canto amebou é, por excelência, uma forma poética caracterizada por bruscas mudanças de assunto (patentes no *Id.* 5). Talvez Teócrito tenha se sentido encorajado a empregar esse traço estilístico, imitativo da oralidade, também pelo exemplo de Hesíodo.

<sup>107</sup> WHITEHORNE, 1974, p. 43: "Milon's loosely connected bits of advice".

<sup>108</sup> WEST, 1978, p. 41-59.

Terminada a canção “de Litienses”, temos mais três versos falados por Mílon que constituem o epílogo de nosso *Idílio* (v. 56-58). Segundo Mílon, o que ele cantou é o tipo de canto que homens que trabalham sob o sol devem cantar (v. 56). Como devemos entender essa colocação? Em que sentido o foco exclusivo no trabalho, que caracteriza a canção de Mílon, seria mais adequado? Lelli defende a ideia de que o simples fato de a canção de Buceu ser de temática erótica é um indício de sua inadequação,<sup>109</sup> registrando a informação de que, na Sicília moderna, durante o trabalho da ceifa, proíbe-se qualquer canto de amor. No entanto, esse dado (que, como outros trazidos por Lelli, padece do defeito de ser limitado à cultura popular de apenas algumas áreas) não é perfeitamente exato como explicação do poema de Teócrito. Petropoulos cita uma canção de colheita registrada na maior parte da Grécia moderna que mostra ceifeiros (homens) cultivando “pensamentos românticos”,<sup>110</sup> enquanto Kyriakou observa que canções de trabalho “não são necessariamente monotemáticas, e o (sofrimento do) amor é nelas um tema proeminente ao longo dos tempos, em diversas culturas”.<sup>111</sup> Mais uma vez, é provável que estejamos diante de um desvelamento, não das realidades agrícolas mediterrâneas ou do que pensava Hesíodo (que, por mais que seja muitas vezes pessimista em relação ao amor, dele trata inúmeras vezes), mas da visão estreita de Mílon.

Mesmo assim, sem perdoar as supostas deficiências poéticas de Buceu e aquilo que, no seu comportamento, seria sinal de infantilidade, Mílon dá o golpe de misericórdia (v. 57-58):

τὸν δὲ τεόν, Βουκαῖε, πρέπει λιμηρὸν ἔρωτα  
μυθίσδεν τῆ ματρὶ κατ’ εὐνὰν ὀρθρευοῖσα.

e o teu amor faminto, Buceu, convém  
que o contes à tua mãe, na cama, de madrugada.

Esses versos contêm, de forma bastante densa, vários lados da crítica que Mílon dirige ao companheiro. Primeiramente, a repetição do *nome parlante* Buceu nos lembra que o interlocutor não deixara de ser um “boieiro” (obviamente no sentido amplo que expusemos acima). O adjetivo aplicado ao amor, λιμηρὸν, a um só tempo encapsula a constatação da triste “fome”

<sup>109</sup> LELLI, 2015, p. 81, 2017, p. 118-119. É o que também se depreende de LENTINI, 1998.

<sup>110</sup> PETROPOULOS, 1994, p. 23-24. Notar também a canção de colheita citada por ele nas p. 99-100, de um vilarejo da Macedônia (a região da Grécia moderna).

<sup>111</sup> KYRIAKOU, 2018, p. 48, com n. 74. PETROPOULOS, 1989, p. 164, levanta a hipótese de que certos cantos ocupacionais da Grécia antiga tivessem conteúdo erótico.

do apaixonado, um desejo insatisfeito que o debilita (como no *Id.* 11.69), e a condição de real fome que pode decorrer da falta de trabalho (aqui, ocasionada pelo devaneio amoroso), a fome que é um dos maiores perigos a serem evitados na visão hesiódica dos Ἔργα, como se evidencia nos v. 299-302, esp. 302, “A Fome é em tudo a companheira do homem ocioso”. Também no *Id.* 11 o amor fizera Polifemo abandonar seu trabalho (v. 12-13, 73-74). Na concepção de Mílon, esse lamentável e perigoso amor é também traço de infantilização, digno de alguém que ainda depende da proteção da mãe e talvez a acorde de manhãzinha para lhe contar suas inquietações, como uma criança que acorda de um pesadelo.<sup>112</sup> O Ciclope Polifemo, um dos paralelos teocriteos para nosso infeliz Buceu, também revelava uma certa infantilização na sua relação com a mãe (ver *Id.* 11.67-71). Além disso, o “amor faminto” poderia ser uma nova alusão à magreza de Bombica (numa insistência insossa). Também não é sem significado que no último verso Mílon utilize μυθίσδεσιν, mostrando que não esqueceu o que Buceu dissera no v. 20, μη δὴ μέγα μυθεῖς, a que o próprio Mílon replicara imediatamente, no v. 21, οὐ μέγα μυθεῖμαι. Essa pequena vingança<sup>113</sup> acrescenta ao caráter antipático da personagem.<sup>114</sup>

Como notamos acima, a essa confrontação poética faltam alguns elementos que caracterizam os típicos certames de canto bucólico. Não há, por exemplo, um árbitro para decidir quem cantou melhor. Numa quebra do equilíbrio que a igualdade de extensão entre os poemas fazia augurar, é o próprio Mílon quem continua falando após o término de sua canção, como que para autoritariamente anunciar sua própria (suposta) vitória.

<sup>112</sup> Para LENTINI, 1998, esse trecho seria um dos que contém mais claramente uma lembrança do fr. 102 Voigt de Safo (que o artigo encara como possível inspiração para o *Idílio* como um todo). Através dessa alusão, Mílon estaria comparando Buceu não simplesmente com uma criança, mas, mais especificamente, com uma menina.

<sup>113</sup> Notada por CAIRNS, 1970, p. 43.

<sup>114</sup> Para HUNTER, 1999, p. 214, ad loc., há interessantes características métricas no verso final que, de certa forma, dão o ritmo adequado ao fecho das severas colocações de Mílon, pois um hexâmetro com um quinto pé espondeico (neste *Idílio*, apenas aqui) antecedido de outro espondeu não ocorre em nenhum dos poemas de Teócrito normalmente considerados bucólicos e é forma rara no resto do *corpus*, enquanto a sequência EEDEE nos cinco primeiros pés parece ter sido evitada pelos poetas helenísticos. O verso também infringe a lei de Naeke (evitar diérese após um quarto pé espondeu), cara a Calímaco, outro dado que tornaria a linha deliberadamente pouco “polida”. Contudo, a análise de DI BENEDETTO, 1956, p. 57, indica que a canção de Mílon tem apenas um desvio das regras calimaquianas, enquanto a de Buceu tem quatro (seis em FANTUZZI, 1995, p. 229-232). A métrica hesiódica é em linhas gerais a mesma de Homero, embora alguns autores assinalem sutis diferenças, como uma maior frequência, em Hesíodo, de espondeus no quinto pé (EDWARDS, 1971, p. 87), tendência aliás intensificada por Calímaco, mas não por Teócrito, e a especial frequência da infração da lei de Naeke nos trechos dos Ἔργα (v. 342-380 e 695-784) que contém mais provérbios (WEST, 1966, p. 93).

Assim, há bastante matéria e forma hesiódica no poema de Mílon, mas com algumas notáveis diferenças. As semelhanças estilísticas com os Ἔργα nos dão pistas sobre o que Teócrito aproveita de Hesíodo nos *Idílios*, mas Mílon produz um estreitamento no que concerne ao fundo ético de seu canto, quando comparado ao verdadeiro Hesíodo. Mílon abraça com exagero e intransigência a ideologia presente em suas falas e limita seu poeminha, seus pequenos Ἔργα, a apenas um lado da vida. Mílon, contudo, ao contrário da voz poética do poema de Hesíodo, não é um pequeno proprietário que teria reais condições de alcançar a prosperidade ao trabalhar com mais afinco. Mero braçal, Mílon trabalha apenas para comer, e sua defesa de uma atitude que exclui do horizonte tudo o que não seja trabalho seria sem dúvida muito conveniente para quem o empregasse, mas talvez nem sempre para ele próprio. Faz sentido a observação de Reinhardt de que Mílon interioriza uma coerção externa, presente de forma sintética no poema por meio da figura do ἐπιμελητής, “capataz”,<sup>115</sup> sendo ele próprio, talvez, uma espécie de subcapataz. De modo análogo, a observação sobre o salário presente no canto de Mílon, no v. 45, é uma preocupação de que ele não seja desperdiçado pelo pagador com braços preguiçosos, o que contrasta profundamente com Hes. *Op.* 370, que versa sobre a necessidade de se pagar um salário justo. Incapaz de contemplar outros aspectos da mundividência hesiódica que a tornam muito mais do que a obra de uma “lasca de pedra insensível” (πέτρας ἀπόκομμι’ ἀτεράμνω, como Buceu chama Mílon no v. 7), Mílon, com seu julgamento brutal e apressado da situação do pobre Buceu, talvez faça jus a outro elemento do mito de Litières: a informação de que este era um filho bastardo de Midas, justamente o monarca frígio de que se conta, entre outras coisas, que ganhou orelhas de burro por ter sido mau juiz de uma contenda poética, apesar de nessa ocasião ter dado o prêmio à “poesia bucólica”.<sup>116</sup> Mas já estamos indo longe demais. Como diz Hesíodo, τί ἤ μοι ταῦτα περὶ δρῶν ἢ περὶ πέτρην;

## CONCLUSÃO

É inconcebível que Teócrito defendesse que a poesia se restringe a um modelo grosseiramente simplificado de *Os trabalhos e os dias*. Mas essa caricatura, no *Id.* 10, serve também ao propósito de satirizar o sentimentalismo e as pretensões poéticas de Buceu. Como vimos, uma semelhante exposição ao ridículo ocorre com o Ciclope do *Id.* 11 e o cabreiro do *Id.* 3, mas no primeiro desses poemas a voz poética principal não é muito explícita em sua crítica,

<sup>115</sup> REINHARDT, 1988, p. 46.

<sup>116</sup> *RE* XV, 2, s.v. Midas, cols. 1531, 11-1532, 41 e 1533, 35-54 [S. Eitrem]; *Brill's New Pauly*, Antiquity 8, s.v. Midas, cols. 856-858 [J. Scherf].

enquanto, no segundo, a total ausência de outra voz que não a do próprio cabreiro apaixonado poderia nos levar a receber sua desastrada serenata com excessiva seriedade. No *Id.* 10, por sua vez, a presença da forma dialogada do mimo permite a Teócrito conceder a Mílon um ponto de vista externo à efusão “bucólica” e que ao mesmo tempo não se pode confundir com a opinião do próprio Teócrito. Esse ponto de vista dá ao poeta liberdade para expandir uma bem-humorada crítica ao ceifeiro amante sem, no entanto, se comprometer com uma expressão direta de sarcasmo.<sup>117</sup> É uma orientação que Teócrito nos dá para uma possível leitura de suas personagens submetidas ao poder de Eros. É ao mesmo tempo um estudo de autoironia compreensível num poeta que experimentava as possibilidades estéticas fornecidas pela combinação entre personagens rústicas e formas poéticas eruditas. Se a chamada poesia bucólica pôde depois ser lida como uma doce e sincera entrega a suaves amores, certamente não era assim na obra de Teócrito. No *Id.* 10, portanto, nosso poeta helenístico emprega a venerável tradição épico-didática como um instrumento de metalinguagem. Ao mesmo tempo, pudemos constatar que o poema de Buceu tem suas virtudes e que não é absolutamente claro que seja uma composição falha. Certamente não o é do ponto de vista da construção do *Id.* 10 como um todo, pois ali colabora de modo eficiente com a situação dramática. Mas talvez não o seja nem do ponto de vista do talento de Buceu, pois detectamos virtudes na sua composição mesmo como peça isolada. Antes de ser inadequado em termos estéticos, o texto de Buceu é falho em termos sociais, como possível peça de sedução de Bombica.

No entanto, a dureza excessiva de Mílon, antes “litiérsica” que “hesiódica”, dá a entender que, embora risível, Buceu também é digno de compaixão, e que o fato de podermos rir de personagens como o Ciclope do *Id.* 11, o cabreiro do *Id.* 3 ou o próprio Hércules apaixonado do *Id.* 13, assim como rimos de Buceu, não quer dizer que um sentimento de empatia não possa ocorrer concomitantemente. Afinal, a própria voz poética de Teócrito dá a entender que as experiências eróticas do Ciclope e de Hércules, respectivamente nos *Id.* 11 e 13, poderiam ter a função de auxiliar o próprio Teócrito e seu interlocutor Nícias num vivo interesse pela compreensão da experiência erótica em geral e talvez mesmo de suas experiências amorosas pessoais. Nícias é médico e poeta, e a busca de um fármaco poético para o amor no *Id.* 11 o envolve diretamente. Teócrito reconhece que ele próprio e seu amigo, como humanos, também estariam submetidos ao poder de Eros (*Id.* 13.1-4), esfera da experiência de que Mílon deseja, de modo quase desumanizado, excluir-se. Contudo, o fato de a personagem Mílon ser pintada com cores particularmente negativas e construir um poema que, na melhor das hipóteses, é uma imitação unilateral

<sup>117</sup> Ver WHITEHORNE, 1974, p. 32

de Hesíodo e de canções populares, não indica que a proposta de Teócrito esteja sintetizada unicamente na posição de Buceu, que vimos também ter suas limitações. A depender do leitor, Mílon pode soar bonachão e quase simpático.<sup>118</sup>

Na realidade, Teócrito está além dessas duas personagens. Sua ideia é misturá-las e fazer um novo todo; o próprio recurso a poemas dentro de um poema é metáfora disso. Ele propõe uma síntese que incorpora Hesíodo, mas indicando o erro de quem o lesse de modo rígido, apenas como severa louvação do trabalho (o subtexto da derrota de Litienses, por exemplo, aponta para isso). A presença de elementos hesiódicos também na fala e no canto de Buceu sugere que um outro Hesíodo também é possível, não somente aquele enxergado por Mílon. Como Hesíodo comparece em outros *Idílios*, essa leitura encontra fundamento na obra de Teócrito para além do poema 10. Nunca é demais insistir que Hesíodo, como personagem do próprio *corpus* que leva seu nome, também foi pastor; e foi nessa condição que recebeu o dom das Musas. De certa forma, era inevitável que Teócrito, no curso das experimentações poéticas que fizeram surgir a poesia bucólica, tentasse de algum modo acomodar o poeta arcaico. Assim, Teócrito não está simplesmente rindo de um simplório amante rústico e pretensioso, nem simplesmente fazendo uma caricatura de Hesíodo por pura irreverência, mas procurando um amálgama em que Hesíodo certamente tem um lugar. O fato de o elemento hesiódico-didático aparecer misturado à tradição de cantos populares de ceifa indica como Hesíodo era em parte enxergado como ligado a origens populares, mas ao mesmo tempo é mais uma pista sobre a importância da poesia popular na constituição do bucolismo. O fato de Hesíodo deitar raízes na poesia oral já o vincula necessariamente à cultura popular. Esse dado é reforçado pela semelhança, posta à luz por Petropoulos, entre os Ἔργα e canções populares da Grécia moderna ligadas à época da colheita.<sup>119</sup> Essas canções às vezes lembram, de maneira jocosa, preocupações éticas mais sérias também encontradas no poema hesiódico, como a oposição entre ociosidade e trabalho. Mas também são capazes de tratar com simpatia a cigarra, símbolo da indolência e dos prazeres do verão, coisas a que Hesíodo faz referência naquilo que Petropoulos chama uma “cena de festival”, ou seja, *Op.* 582-596. Tal cena se dá num espaço a que o crítico aplica mais de uma vez o termo *locus amoenus*, de longa tradição bucólica.

Para voltarmos brevemente a um tópico presente no início de nossa discussão — o gênero “dúbio” do *Id.* 10 —, compreendemos por que Fantuzzi justifica sua opinião de que o poema não é bucólico (também) com a

<sup>118</sup> Tem-se essa impressão em CAIRNS, 1970, e WHITEHORNE, 1974.

<sup>119</sup> PETROPOULOS, 1994, *passim*.

“ambientação agrário-hesíodica” do texto.<sup>120</sup> Mas esperamos ter demonstrado que o *Id.* 10 é mais bucólico do que se pensa; e sobretudo que “hesíodico” não significa necessariamente “antibucólico”; ao invés disso, Hesíodo foi um dos pilares que permitiram a construção do edifício bucólico. O *Id.* 10 é justamente um poema que nos mostra (inclusive pela função de antimodelo desempenhada por Mílon) a parcela de Hesíodo que Teócrito pretendia tornar mais proeminente.

Para finalizarmos com uma ilustração desse outro lado de Hesíodo que Teócrito terá tido em mente, digamos que o recebeu também como o poeta das Musas que dançam “em torno de fonte semelhante a violeta” (*Theog.* 3-4)<sup>121</sup> e concedem àqueles a quem amam “doce...voz” (*Theog.* 97); o poeta que sabia que música não era apenas o ritmo insistente de um canto ocupacional que marca os movimentos repetidos dos trabalhadores braçais, mas também uma atividade que concede aos que com ela têm contato alívio das dores (*Theog.* 98-103); um Hesíodo que afirma que Eros é “o mais belo entre os imortais” e tem domínio sobre todos os deuses e humanos (*Theog.* 120-122); o poeta que dá a Troia o epíteto “de belas mulheres” (*Op.* 653) e, mesmo no seio de uma de suas passagens mais misóginas, é ao menos capaz de admitir que para um homem não existe nada melhor do que uma boa mulher (*Op.* 702-703); o poeta que ao menos uma vez deixou os trabalhos do campo para trás e navegou sobre o largo mar, e simplesmente para participar de um festival poético (*Op.* 650-660). Se conhecia algum termo próximo ao nosso “poesia didática”, Teócrito certamente sabia, e também pelo exemplo de Hesíodo, que o substantivo “poesia” é a parte essencial dessa expressão.

## REFERÊNCIAS

- ARGENTIERI, L. I piedi di Bombica (*Theocr. Id.* 10.36). In: NICOLAI, R. (org.). *Ψυμός: studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi*. Roma: Quasar, 2003, p. 347-355.
- BEEKES, R. *Etymological dictionary of Greek*. Leiden; Boston: Brill, 2010.
- BLAISE, F.; ROUSSEAU, P. La guerre (*Théogonie*, v. 617-720). In: BLAISE, F.; LA COMBE, P. J. de; ROUSSEAU, P. (orgs.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 213-33.
- CAIRNS, F. Theocritus Idyll 10. *Hermes*, n. 98.1, p. 38-44, 1970.
- DENNISTON, J. D. *The Greek particles*. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1954.
- DI BENEDETTO, V. Omerismi e struttura metrica negli idilli dorici di Teocrito. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, n. 25.1/2, p. 48-60, 1956.

<sup>120</sup> FANTUZZI, 1995, p. 221, n. 2 (cf. p. 235).

<sup>121</sup> Ou fonte “violácea”, como traduz WERNER, 2022.

- DOVER, K. J. *Theocritus, Select poems*. Edited with an introduction and commentary. London: Macmillan, 1971.
- DURÁN MAÑAS, M. *Las mujeres en los Idilios de Teócrito*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- EDWARDS, G. P. *The language of Hesiod in its traditional context*. Oxford: Basil Blackwell, 1971.
- FALIVENE, M. R. What is in an idyll? Contrasting modes in Theocritus, *Idyll* 10. In: COJANNOT-LE BLANC, M.; POUZADOUX, C.; PRIOUX, E. (orgs.). *L'héroïque et le champêtre*. Vol. II: *appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des oeuvres*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 33-40.
- FANTUZZI, M. Variazioni sull'esametro in Teocrito. In: FANTUZZI, M.; PRETAGOSTINI, R. (orgs.). *Struttura e storia dell'esametro greco*. Vol. I. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 1995, p. 221-264.
- FRAZER, J. G. *The golden bough: a study in magic and religion*. Part V: *Spirits of the corn and of the wild*. Vol. I. 3. ed. London: Macmillan and Co., 1912.
- FRITZSCHE, A. T. A. *Theocriti Idyllia*. 2. ed. parabilior uno uolumine comprehensa. Leipzig: Teubner [1. ed. em 2 vols. 1868-1869], 1870.
- GALLAVOTTI, C. *Theocritus quique feruntur bucolici Graeci*. 2. ed. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae [1. ed. 1946], 1955.
- GOW, A. S. F. *Theocritus*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.
- GOW, A. S. F. *Bucolici Graeci*. Corr. repr. Oxford: Clarendon Press, 1958.
- GRETHLEIN, J. A slim girl and the fat of the land in Theocritus, Id. 10. *The Classical Quarterly*, New Series, n. 62.2, p. 603-617, 2012.
- HALPERIN, D. M. *Before pastoral: Theocritus and the ancient tradition of bucolic poetry*. New Haven; London: Yale University Press, 1983.
- HOFINGER, M. *Lexicon Hesiodicum cum indice inuerso*. Tome II, E-K. Leiden: Brill, 1976.
- HOPKINSON, N. *A Hellenistic anthology*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- HUNT, J. M. Bucolic experimentation in Theocritus' *Idyll* 10. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, n. 49, p. 391-412, 2009.
- HUNTER, R. *Theocritus and the archaeology of Greek poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HUNTER, R. *Theocritus: a selection (Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- HUNTER, R. *Hesiodic voices: studies in the ancient reception of Hesiod's Works and days*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- HUTCHINSON, G. O. *Hellenistic poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- KONING, H. H. *Hesiod: the other poet. Ancient reception of a cultural icon*. Leiden; Boston: Brill, 2010.
- KYRIAKOU, P. *Theocritus and his native Muse: a Syracusan among many*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018.
- LEGRAND, P.-E. *Étude sur Théocrite*. Paris: Albert Fontemoing, 1898.
- LEGRAND, P.-E. *Bucoliques grecs*. Tome I: *Théocrite*. Paris: Les Belles Lettres, 1925.
- LELLI, E. Lettura folklorica di Theocr. Id. 10, 38-58. In: BETTARINI, L. (org.). *A più mani: linee di ricerca tracciate in "Sapienza"*. Pisa; Roma: Serra, p. 78-88, 2015.
- LELLI, E. *Pastori antichi e moderni: Teocrito e le origini popolari della poesia bucolica*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 2017.
- LEMBACH, K. *Die Pflanzen bei Theokrit*. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag, 1970.
- LENTINI, G. Amore 'fuori luogo': presenze saffiche ed esiodee nell'idillio 10 di Teocrito. *Studi Classici e Orientali*, n. 46.3, p. 903-907, 1998.

- LEUTSCH, E. L. a; SCHNEIDEWIN, F. G. *Corpus paroemiographorum Graecorum*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1839-1851.
- NELSON, S. Hesiod, Virgil, and the georgic tradition. In: LONEY, A. C.; SCULLY, S. (orgs.). *The Oxford handbook of Hesiod*. Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 363-376.
- NOGUEIRA, E. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. Tese de Doutorado (Universidade de São Paulo). São Paulo, 2012.
- OTT, U. *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*. Hildesheim; New York: G. Olms, 1969.
- PETROPOULOS, J. C. B. The Church Father as social informant: St. John Chrysostom on folk-songs. In: LIVINGSTONE, E. A. (org.). *Studia Patristica*. Vol. XXII. Papers presented to the Tenth International Conference on Patristic Studies. Leuven: Peeters, 1989, p. 159-164, .
- PETROPOULOS, J. C. B. *Heat and lust: Hesiod's midsummer festival scene revisited*. Lanham; London: Rowman & Littlefield, 1994.
- PÖHLMANN, E. Charakteristika des römischen Lehrgedichts. In: TEMPORINI, H. (org.). *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Vol. I.3. Berlin; New York: De Gruyter, 1973, p. 813-901.
- PUCCI, P. *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 2007.
- RACE, W. H. *The classical priamel from Homer to Boethius*. Leiden: Brill, 1982.
- REINHARDT, T. *Die Darstellung der Bereiche Stadt und Land bei Theokrit*. Bonn: Habelt, 1988.
- RICHER, H. Boucaios est-il un nom propre ou un nom commun ? (Théocrite, Nicandre, Posidippe). *Aitia*, n. 9.1, 2019, <http://journals.openedition.org/aitia/3582>, acesso em 9 de setembro de 2022.
- ROLIM DE MOURA, A. *Hesíodo, Os trabalhos e os dias*. Curitiba: Segesta, 2012.
- ROLIM DE MOURA, A. Hesiodic patterns in Lucan: cosmic and civil wars. *The Classical Journal*, n. 116, p. 47-79, 2020.
- ROLIM DE MOURA, A. *Poesia bucólica: Virgílio, Calpúrnio Sículo, Nemesiano*. Campinas; Curitiba: Editora da Unicamp; Editora da UFPR, no prelo.
- ROSENMEYER, T. G. *The green cabinet: Theocritus and the European pastoral lyric*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1969.
- SCHMIDT, E. A. *Poetische Reflexion: Vergils Bukolik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- SCHOLL, W. *Der Daphnis-Mythos und seine Entwicklung: von den Anfängen bis zu Vergils vierter Ekloge*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 2014.
- SERRAO, G. Problemi de poesia alessandrina I: incoerenze e imitazioni omeriche in Teocrito (X. 12 e II. 4,157). *Helikon*, n. 3, p. 437-447, 1963.
- SIDER, D. Didactic poetry: the Hellenistic invention of a pre-existing genre. In: HUNTER, R.; RENGAKOS, A.; SISTAKOU, E. (orgs.). *Hellenistic studies at a crossroads: exploring texts, contexts and metatexts*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, p. 13-29.
- SNELL, B. *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*. Vol. 1. Ed. corr. e aum. R. Kannicht. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.
- SOLMSEN, F.; MERKELBACH, R.; WEST, M. L. *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum, fragmenta selecta*. 3. ed. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- STRANO, M. Considerazioni sull'idillio X di Teocrito. *Helikon*, n. 15-16, p. 454-460, 1975-1976.
- THALMANN, W. G. Theocritean spaces. In: KYRIAKOU, P.; SISTAKOU, E.; RENGAKOS, A. (orgs.). *Brill's companion to Theocritus*. Leiden; Boston: Brill, 2021, p. 454-472.
- THILO, G. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*. Leipzig: Teubner, 1887.
- TORRANO, J. *Hesíodo, Teogonia: a origem dos Deuses*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

- VAN SICKLE, J. Epic and bucolic (Theocritus, Id. VII; Virgil, Ecl. I). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 19, p. 45-72, 1975.
- VAN SICKLE, J. Theocritus and the development of the conception of bucolic genre. *Ramus*, n. 5.1, p. 18-44, 1976.
- WENDEL, C. *Scholia in Theocritum uetera*. Leipzig: Teubner, 1914.
- WERNER, C. *Teogonia, Hesíodo*. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2022.
- WEST, M. L. *Hesiod, Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- WEST, M. L. *Hesiod, Works & days*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- WHITEHORNE, J. E. G. The reapers: Theocritus 'Idyll' 10. *Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, n. 41, p. 30-49, 1974.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. *Bucolici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1905.

Recebido: 10/9/2022

Aceito: 19/9/2022

Publicado: 20/9/2022