

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA



Beatriz Scatena Bertini

**TEMAS E FIGURAS DO MITO DE ORFEU NAS *GEÓRGICAS* DE
VIRGÍLIO**

(Virgílio, *Geórgicas*, IV, 453-527)

Araraquara

2017

Beatriz Scatena Bertini

**TEMAS E FIGURAS DO MITO DE ORFEU NAS *GEÓRGICAS* DE
VIRGÍLIO**

(Virgílio, *Geórgicas*, IV, 453-527)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Linguística da Faculdade de Ciências e
Letras da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho” – UNESP –
Campus de Araraquara como pré-
requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

Araraquara

2017

Agradecimentos

Primeiramente, ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Thamos, por todo o auxílio e empenho durante a elaboração deste trabalho e pela dedicação em ensinar e ter me acompanhado desde o primeiro ano de graduação. Muito obrigada pela confiança depositada em mim e por todo o aprendizado durante esses anos de trabalho conjunto.

Aos meus pais, Paula e Gustavo, e minha irmã, Fernanda, que me encorajaram nessa jornada, sempre me incentivando a estudar, em especial à minha mãe, por nunca ter me deixado desistir dos meus objetivos. Agradeço imensamente por todo o apoio.

Aos meus amigos, que me acompanharam ao longo dos quatro anos de graduação, em especial àqueles que sempre me deram forças para continuar. Obrigada por todo carinho e amizade.

E, por fim, agradeço a todos os professores que, direta ou indiretamente, contribuíram para a minha formação e me incentivaram de alguma forma. Meus sinceros agradecimentos.

Resumo

Esta pesquisa procura abordar o texto latino a partir do instrumental teórico fornecido pela Linguística, pela Poética e pela Semiótica Literária, focalizando principalmente os aspectos da figuratividade do discurso. Para tanto, buscou-se a percepção dos efeitos de sentido, apreendidos através da leitura do texto, a fim de descobrir os recursos da seleção e combinação responsáveis por esses efeitos. O *corpus* é um excerto da obra *Geórgicas* de Virgílio (hex. 453-527), e, como resultado da investigação desse episódio que narra o Mito de Orfeu, foi produzido um discurso metalinguístico no intuito de ressaltar os recursos básicos da figuratividade poética. Essa análise e descrição do texto concentrou-se principalmente na primeira etapa dos procedimentos da figurativização, quando se observa a manifestação de um tema a partir de figuras semióticas.

Palavras-chave: *Figuratividade, Virgílio, Geórgicas, Mito de Orfeu.*

Abstract

This research presents the Latin text using the theoretical instrument provided by Linguistics, Poetics and Literary Semiotics, focusing mainly on the aspects of the figurative discourse. Therefore, the perception of the effects of meaning, learned through the reading of the text, was needed in order to discover the resources of selection and combination responsible for these effects. The *corpus* is an excerpt from Virgil's *Georgics* (verses number 453 to 527), and, as a result of investigation of this episode that narrates the Myth of Orpheus, a metalinguistic discourse has been produced. This analysis and description of the text concentrated mainly on the first stage of the proceedings of figurativization, when one observes the manifestation of a theme from semiotic figures.

Keywords: *Figurativity, Virgil, Georgics, Myth of Orpheus.*

Sumário

1. Introdução.....	7
2. Fundamentação Teórica e Metodologia.....	9
3. Orfeu: texto original em latim e tradução de estudo.....	11
3.1. Texto original.....	11
3.2. Tradução de estudo.....	14
4. Notas de Cultura.....	16
5. Análise do IV Canto das <i>Geórgicas</i> , hex. 453-527.....	20
5.1. A causa do castigo de Aristeu (hex. 453-456).....	20
5.2. A morte repentina de Eurídice (hex. 457-459).....	21
5.3. O amplo sofrimento de Orfeu (hex. 460-466).....	21
5.4. A descida de Orfeu aos Infernos (hex. 467-470).....	23
5.5. O poder do canto de Orfeu (hex. 471-484).....	24
5.6. O efeito imediato do canto de Orfeu (hex. 485-487).....	26
5.7. A razão não caminha com a paixão (hex. 488-493).....	27
5.8. A fala entristecida de Eurídice (hex. 494-503).....	28
5.9. A solidão de Orfeu (hex. 504-515).....	30
5.10. A morte de Orfeu (hex. 516-527).....	32
6. Considerações Finais.....	34
7. Bibliografia.....	35

1. Introdução

Este trabalho foi desenvolvido a partir de uma pesquisa de Iniciação Científica, apoiada pelo PIBIC (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica). Além disso, faz parte das atividades do Grupo de Pesquisa *LINCEU – Visões da Antiguidade Clássica* e, embora mantendo sua feição própria, vincula-se particularmente a uma proposta mais ampla de renovação e atualização dos Estudos Latinos – não somente os estudos sobre Língua e Literatura, mas também sobre a Cultura da Roma Antiga – desenvolvida a partir dos ensinamentos expostos por Alceu Dias Lima, em sua obra *Uma estranha língua?* (1995).

Uma ideia fundamental é a preocupação constante em não criar uma imagem estereotipada da língua latina, capaz de prejudicar a recepção dos textos nela produzidos, pois, segundo Lima (1995, p. 55): “[...] o ensino tradicional marginaliza os fatos da linguagem conotativa em latim, sem poupar os da métrica, nunca suficientemente apreciados em seu papel primordial no engendramento do sentido. Do sentido poético, em particular”. Isso acontece, pois, quando se trata da língua latina, parece conveniente trata-la com erudição, sem reconhecer que, por ter sido uma língua parte de um povo, ela tem suas peculiaridades assim como qualquer língua moderna (português, inglês, alemão, etc.).

A Literatura Latina, principalmente a do “Período Clássico” (séc. I a.C.), costuma ser muito valorizada pelo simples fato de se tratar da língua dos antigos romanos, no entanto, a ideia primordial dessa pesquisa é entender o latim como uma língua de cultura, isto é, uma língua materna, com suas funcionalidades e recursos próprios. Sendo assim, também possuía o seu lado estilístico, trabalhado literariamente, com um alto grau de significação. Com essa visão, foi possível estudar o texto latino aplicando uma moderna análise metodológica, a partir da qual se investigou a figuratividade poética, valendo-se do instrumental teórico fornecido pela Semiótica Literária.

O *corpus*, estabelecido de acordo com as edições *Les Belles Lettres*, é um excerto do IV Canto das *Geórgicas*, cujo autor é Virgílio (70-19 a.C.), que pertence ao período clássico romano e escreveu suas obras durante o governo de Otaviano Augusto. Sua primeira obra, as *Bucólicas*, é um conjunto de poemas de tema pastoril, que fez com que

Virgílio fosse o introdutor deste gênero literário em Roma. Logo após, viriam as *Geórgicas*, obra que relata procedimentos adotados no campo, desde os métodos para cuidar da terra, até as técnicas de apicultura, sendo este último tema tratado no IV Canto. A terceira obra conhecida do poeta é a *Eneida*, que narra os feitos do herói Eneias em busca de fundar a nova Troia.

As *Geórgicas*, como descrito em *A Literatura Latina* de Zélia de Almeida Cardoso (2011), trata-se de um poema de caráter didático, dividido em quatro Cantos, com o intuito de instruir sobre a vida e os trabalhos no campo. Essa é uma obra considerada bem desenvolvida e lapidada que busca trazer o homem de volta ao trabalho agrícola. Incentivado por Mecenas, que era ministro de Augusto e incentivador das artes, Virgílio escreve com a intenção de instigar nos homens a ânsia de recuperar as terras prejudicadas pela guerra, tornando-as férteis novamente. De acordo com Cardoso (2011, p. 109), “[...] o poema talvez pudesse incentivar o retorno ao campo de milhares de camponeses desempregados que superpovoavam a cidade, restaurando-se, também, a agricultura itálica, deixada em segundo plano durante o tumultuado período das guerras civis”.

O IV Canto, em especial, fala da apicultura e, por isso, faz referência ao mito de Aristeu. Segundo o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* (GRIMAL, 2000), este personagem era conhecido por ser um famoso apicultor, porém suas abelhas deixaram de produzir e, para esclarecer o infortúnio, ele busca o deus marinho Proteu, que tem o dom da profecia. Este vai explicar que as abelhas se tornaram improdutivas porque Orfeu amaldiçoou Aristeu, responsável indireto pela morte de Eurídice. Este episódio do mito de Orfeu, encaixado na narrativa principal, é o excerto selecionado como *corpus* (*Geórgicas*, IV, 453-527) e conta a descida de Orfeu aos Infernos a fim de resgatar a sua amada, Eurídice.

Para o estudo desse trecho, foi feita uma “tradução de serviço”, fornecendo, assim, os subsídios básicos para a leitura do original em latim. Esse tipo de tradução, de acordo com Alceu Dias Lima (2003, p. 13), recebe esse nome pois “[...] obriga ao trabalho, frase a frase, em que, por isso mesmo, o resultado da tarefa de traduzir não se distingue muito da análise ou descrição do sistema gramatical”.

2. Fundamentação Teórica e Metodologia

Antes de tudo, é necessário enfatizar que este trabalho busca a análise da obra de um falante natural do latim, que teve esse idioma como sua língua materna, e não apenas como um código erudito. O entendimento do latim é o de uma língua de cultura, com suas funcionalidades e questões estilísticas. A consciência dessa ideia é de extrema importância para este estudo, principalmente pela associação de língua e cultura, pois, conforme Émile Benveniste (1976, p. 31-32), “[...] língua e sociedade não se concebem uma sem a outra” e “[...] a cultura é inerente à sociedade dos homens, qualquer que seja o nível de civilização”, acrescentando:

[...] a cultura define-se como um conjunto muito complexo de representações, organizadas por um código de relações e de valores: tradições, religião, leis, política, ética, artes, tudo isso de que o homem onde quer que nasça, será impregnado no mais fundo da sua consciência, e que dirigirá o seu comportamento em todas as formas da sua atividade, o que é senão um universo de símbolos integrados numa estrutura específica e que a linguagem manifesta e transmite? Pela língua o homem assimila a cultura, a perpetua ou a transforma (1976, p. 31-32).

Ou seja, o latim não deve ser visto como mero instrumento de erudição, mas como língua legítima, falada entre os antigos romanos, que também possuía a sua vertente estilizada, trabalhada literariamente e com alto grau de significação.

Uma vez entendida a ideia do latim como língua materna, procurou-se fazer uma primeira leitura do texto de Virgílio. Para tanto, foi realizada uma tradução de estudo, de caráter extremamente literal, sem qualquer preocupação com a possibilidade de verter efeitos poéticos da expressão do texto latino em português. Apoiado nessa “tradução de serviço” foi feito um levantamento dos dados gerais de cultura (referências mitológicas e geográficas, principalmente) encontrados no excerto, que se tornariam fundamentais para a análise figurativa.

O próximo passo foi a investigação da estrutura semiótica do texto, a partir dos recursos da figuratividade poética. Assim, utilizou-se, como forma de embasamento teórico, a obra *Elementos de análise do discurso*, de José Luiz Fiorin, principalmente o capítulo intitulado “Semântica discursiva”, em que o autor explica alguns conceitos

semióticos básicos, como “temas” e “figuras”, que fazem parte do esquema narrativo e se opõem de maneira gradual:

A oposição entre tema e figura remete, em princípio, à oposição abstrato/concreto. No entanto, é preciso ter em mente que concreto e abstrato não são termos polares que se opõem de maneira absoluta, mas constituem um *continuum* em que se vai, de maneira gradual, do mais abstrato ao mais concreto (FIORIN, 2014, p. 91).

Assim, a percepção dos efeitos de sentido, apreendidos através da leitura, é importante para que eles possam ser analisados, a fim de descobrir os recursos da seleção e combinação responsáveis por esses efeitos. Segundo José Luiz Fiorin (2014), o Percurso Gerativo de Sentido, desenvolvido por Greimas, é a grande chave para a análise semiótica, pois demonstra, com os níveis discursivo, narrativo e fundamental, como se produz o sentido dentro de um texto e como interpretar esse sentido.

O processo de investigação desta pesquisa se concentrou, principalmente, no primeiro nível dos procedimentos de figurativização do discurso, isto é, a **figuração**, quando se observa a manifestação de um tema a partir de figuras semióticas. Sabe-se que

Os procedimentos figurativos de um texto podem ser compreendidos em dois níveis básicos: o da **figuração**, quando determinado tema abstrato é, por assim dizer, revestido por figuras concretas, e o da **iconização**, quando os elementos figurais definidos no plano do conteúdo projetam-se esteticamente no plano da expressão (THAMOS, 2010, p. 37-38).

Reconhecer esses processos em uma obra literária é essencial, pois eles determinam significações relevantes na estrutura do texto. A iconicidade, por exemplo, é um recurso expressivo que se faz presente no alto nível da manipulação artística da linguagem, quando as próprias palavras ou a organização delas no texto representam concretamente a ideia que se deseja transmitir. Com isso, vale ressaltar que o leitor, ao interpretar os elementos de um texto, realiza um reconhecimento, pois ele os “[...] experimenta sem cessar em sua experiência sensível” (BERTRAND, 2003, p. 29).

De acordo com Diana Luz Pessoa de Barros (2002), em *Teoria semiótica do texto*, a Semiótica não considerava o plano da expressão como uma de suas maiores preocupações, dando exclusividade ao plano do conteúdo. No entanto, há a necessidade de reconhecer os procedimentos expressivos de um texto que possuem uma significação

relevante para a análise literária, principalmente em se tratando de poesia. Segundo José Luiz Fiorin (2014, p. 44), em *Elementos de Análise do Discurso*, “[...] não há conteúdo linguístico sem expressão linguística, pois um plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão [...]”.

Em síntese, foi realizada a análise do *corpus* a fim de identificar temas e subtemas, a partir do encadeamento de figuras responsáveis por exprimi-los, procurando observar os efeitos de sentido criados principalmente pelo processo de figuração, e também pelo de iconização, quando possível. Assim, a atenção analítica voltou-se não só para o plano do conteúdo do discurso (imanência), mas também para o plano da expressão do texto (manifestação).

3. Orfeu: texto original em latim e tradução de estudo

3.1. Texto original

Segue-se o excerto original da obra de Virgílio (*Geórgicas*, IV, 453-527), selecionado como *corpus* da pesquisa, de acordo com uma das edições *Les Belles Lettres* (VIRGILE, 1966).

*“Non te nullius exercent numinis irae;
magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus
haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant,
suscitat et rapta grauitur pro conjuge saeuit.
Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydrum moritura puella
seruantem ripas alta non uidit in herba.
At chorus aequalis Dryadum clamore supremos
implerunt montis; flerunt Rhodopeiae arces*

*altaque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.
Ipse caua solans aegrum testudine amorem
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
te ueniente die, te decedente canebat.
Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus Manisque adiit regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.
At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis auium se milia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
matres atque uiri defunctaque corpora uita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae
impositique rogis iuuenes ante ora parentum;
quos circum limus niger et deformis harundo
Cocytus tarda palus inamabilis unda
alligat et nouiens Styx interfusa coercet.
Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti
Tartara caeruleosque implexae crinibus angues
Eumenides tenuitque inhians tria Cerberus ora
atque Ixionii uento rota constitit orbis.
Iamque pedem referens casus euaserat omnis
redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu! uictusque animi respexit. Ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni
foedera, terque fragor stagnis auditus Auerni.
Illa: 'Quis et me' inquit 'miseram et te perdidit, Orpheu,*

*quis tantus furor? En iterum crudelia retro
fata uocant conditque natantia lumina somnus.
Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
inualidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas'.
Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum
prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
dicere praeterea uidit; nec portitor Orci
amplius obiectam passus transire paludem.
Quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?
Quo fletu Manis, quae numina uoce moueret?
Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba.
Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
rupe sub aerea deserti ad Strymonis undam
fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus.
Qualis populea maerens Philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
obseruans nido implumis detraxit; at illa
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maestis late loca questibus implet.
Nulla uenus, non ulli animum flexere hymenaei.
Solus Hyperboreas glacies Tanaimque niualem
aruaque Riphaeis numquam uiduata pruinis
lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
dona querens; spretae Ciconum quo munere matres
inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
discerptum latos iuuenem sparsere per agros.
Tum quoque marmorea caput a ceruice reuolsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua
ah! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat;
Eurydicen toto referebant flumine ripae".*

3.2. Tradução de estudo

Elaborou-se, então, a tradução de estudo do texto em latim, preocupando-se em compreender a estrutura morfossintática, para a leitura do original, como segue:

“A ira de uma divindade te persegue.

Tu pagas (por) grandes faltas: o miserável Orfeu a ti suscita estas penas de nenhum modo por causa de (tua) conduta, se não se oponham os fados, e está furioso por causa da esposa violentamente raptada.

Ela, na verdade, enquanto fugia de ti precipitada através das águas, jovem que está para morrer, não viu diante dos pés, na alta relva, a monstruosa serpente que habitava as margens.

E o coro das Driades, da mesma idade [de Eurídice], enche os elevados montes com clamor; choraram os cumes de Ródope, o alto Pangeu, a marcial terra de Reso, e, também, os Getas, do mesmo modo que o Ebro e Oritia da Ática. Ele próprio, procurando aliviar com sua lira côncava o doloroso amor por ti, doce esposa, cantava-te solitário na praia consigo mesmo, cantava-te com a chegada do dia, cantava-te com o findar do dia.

E agora ingressado nas gargantas tenárias, nas bocas profundas de Dite, no bosque escuro em espantoso terror junta-se aos Manes e ao terrível rei e aos corações que não sabem amansar-se às preces dos homens.

Mas, por outro lado, pelo canto, das profundas moradas do Érebo, as tênues sombras, arrebatadas, e os fantasmas dos carentes de luz caminhavam, assim como muitos milhares de aves se escondem nas folhagens, quando Vésper ou a chuva invernal as impelem das montanhas: mães e, por outro lado, homens e corpos mortos de heróis nobres, sem vida, meninos e meninas solteiras

e os jovens depositados nas fogueiras funerárias diante dos olhos dos pais;
a lama negra em volta deles e o disforme caniço do Cocito,
o insuportável pântano com a água lenta os retém
e o [rio] Estige, corrido nove vezes, refreia-os.
Ainda mais ficaram estupefatas as próprias moradas,
os Tártaros profundos da morte
e as Eumênides com cobras azuladas entrelaçadas nos cabelos,
Cérbero manteve as três bocas abertas
e, também, o giro da roda de Íxion parou com o vento.
E já, volvendo os pés, fugira de todas as desventuras
Eurídice, entregue, vinha para os ares superiores acompanhando atrás
(pois Prosérpina tinha dado esta lei),
quando uma súbita loucura apoderou-se do amante incauto
(certamente deve ser perdoada [a loucura], se os Manes sabem perdoar):
parou e sua Eurídice [estando] já sob a própria luz
ó, esquecido! Vencido pelo desejo, olhou para trás
Nisso, todo o esforço foi perdido e, então, a lei do cruel tirano foi quebrada,
e três vezes um estrondo foi ouvido nas águas paradas do Averno.
Ela diz: ‘Quem arruinou-me, infeliz [de mim], e a ti, Orfeu,
Que tamanho furor? Eis que novamente os cruéis destinos chamam-me
para trás e o sono encerra meus olhos hesitantes.
E agora, adeus: sou levada, envolvida por uma vasta noite,
(e) estendendo as fracas – ai! não sou [mais] tua! – mãos para ti.’
Disse e sumiu de vista de repente em sentido oposto,
como fumaça misturada em brisas tênues,
e depois disso não o viu agarrando
inutilmente as sombras e desejando dizer
muitas coisas; nem o barqueiro do Orco
permitiu mais [a ele] atravessar o pântano em frente.
O que faria? Para onde se dirigiria, tendo sido a esposa raptada duas vezes?
Com qual choro moveria os Manes? Com qual voz moveria os deuses?
Ela, certamente, fria, já navegava na barca estígia.
Contam que ele chorou sete meses inteiros, seguidos,

no alto da montanha perto da água do deserto Estrimão
e narrou isto [sua história] nas frias cavernas, amansando os tigres
e arrastando com o canto os carvalhos.
Tal qual Filomela abatida lastima-se, debaixo da sombra de um choupo,
os filhos perdidos, os quais [ainda] sem asas o cruel lavrador
que observava arrastou do ninho; assim, ela
chora a noite, e pousada no ramo recomeça o triste canto,
enchendo os lugares longamente com tristes queixas.
Nenhuma Vênus, nenhuns Himeneus comoveram[-lhe] o espírito.
Sozinho percorria os hiperbóreos gelos, o Tânaís coberto de neve,
e os campos nunca esvaziados pelas geadas dos montes Ripeus,
lamentando Eurídice raptada e o inútil presente de Dite;
as desprezadas mulheres dos Cicones por causa desta dádiva
entre os ritos do deus e as orgias noturnas de Baco
espalharam através dos vastos campos o jovem despedaçado.
Então, também como o eágrio Hebro, transportando a cabeça
arrancada do pescoço de mármore, [a] fizesse rolar no centro do abismo,
a própria voz e a fria língua chamava Eurídice,
com a alma fugindo, ah! Infeliz Eurídice!
As margens reproduziam Eurídice por todo o rio”.

4. Notas de Cultura

Esta parte da pesquisa é um levantamento de dados de cultura – principalmente em relação à mitologia – dos termos presentes no texto em latim. Esse estudo das referências é de grande importância para a compreensão integral do texto e se torna fundamental para o trabalho analítico. Para esse levantamento, foram consultadas obras de referência, tais como, principalmente: *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (GRIMAL, 2000); *A Literatura Latina* (CARDOSO, 2011); *Mitologia Grega e Romana*

(COMMELIN, 2000) e *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (HARVEY, 1987).

É impossível dar início à leitura deste excerto do IV Canto, que fala sobre o Mito de Orfeu, sem buscar informações sobre esta personagem, que aparece logo no segundo verso, “*miserabilis Orpheus*” – “miserável Orfeu” –, e continua ao longo de toda a narrativa. De acordo com o *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (HARVEY, 1987), ele é originário da Trácia e famoso por tocar sua lira côncava; excelente poeta, cantor e músico, sendo considerado o inventor da cítara. O episódio estudado nesta pesquisa é um dos mais famosos envolvendo esta personagem, pois conta a descida dele aos Infernos para buscar sua amada, Eurídice.

A história de Orfeu foi contada por dois grandes autores romanos, ambos pertencentes ao Período Clássico, Virgílio e Ovídio, e, nas duas versões do mito, tem-se Eurídice como uma jovem, que estava prestes a se casar com Orfeu, mas, por infortúnio, acaba pisando em uma serpente, o que a leva à morte. A jovem, como retratado no IV Canto das *Geórgicas*, estava fugindo de Aristeu, que a perseguia, e ao correr precipitada não viu a serpente, tendo pisado em cima dela. O *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (HARVEY, 1987) apresenta Aristeu como filho da ninfa Cirene e de Apolo. As ninfas ensinaram a ele tudo sobre as abelhas, o que o tornou um grande apicultor, segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (GRIMAL, 2000); no entanto, as abelhas dele deixaram de produzir mel, por isso é que ele vai em busca de Proteu.

Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (GRIMAL, 2000), Proteu é considerado um deus marinho com o dom da profecia, nesse caso, ele saberia dizer a Aristeu o motivo de seu problema com as abelhas. O trecho selecionado para a tradução nesta pesquisa expõe a fala desse vidente divino, conhecedor de grandes segredos, que vai, então, esclarecer ao apicultor que, por causa da morte de Eurídice, suas abelhas deixaram de ser produtivas.

Após a parte da narrativa que conta a morte da jovem, aparecem algumas figuras que vão desempenhar um papel importante para a análise. As Dríades são ninfas das florestas e dos bosques. Elas nasciam com as árvores, protegendo-as e participando de seu destino. Além delas, há também o Ródope e o Pangeu, que são montanhas da

Trácia, região conhecida como a “marcial terra de Reso”, este que foi rei da Trácia, o que indica a todo momento a referência à terra de Orfeu. Ainda há os Getas, que, conforme o *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (HARVEY, 1987), são um povo guerreiro e bárbaro, estabelecido nas margens do rio Danúbio – localizado ao norte, perto da Trácia –; o Hebro, rio da Trácia, e Oritia, que, segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (GRIMAL, 2000), foi raptada por Bóreas que a levou para a Trácia. Nestas referências é possível perceber a grande quantidade de figuras ligadas à região originária de Orfeu.

Em seguida, Orfeu penetra as “gargantas tenárias” – em latim a forma “*taenarias fauces*” –, que equivale a uma das entradas para o mundo dos mortos, localizada no sul da Grécia, a gruta do Tênar. Em *Mitologia Grega e Romana* (COMMELIN, 2000), conta-se que, na divisão dos reinos, após a vitória dos deuses contra os Titãs, Plutão fica com o reino do Inferno, dessa forma, é ele quem rege este mundo subterrâneo, a partir de suas leis inflexíveis. Plutão também é conhecido por Dite (epíteto). Para a análise, é importante perceber, a partir das localizações, que Orfeu percorreu um longo caminho da Trácia ao Tênar, indo de norte a sul para encontrar a entrada do mundo Inferior, onde resgataria sua amada. Esse longo percurso representa de modo concreto o tamanho do amor de Orfeu por Eurídice.

Uma vez ingressado no mundo dos mortos, Orfeu se depara com algumas figuras mitológicas, pertencentes a esse local. Conforme *Mitologia Grega e Romana* (COMMELIN, 2000), os Manes são as almas dos mortos que vagam pelo Mundo Inferior e o Érebo é um outro nome para esse mesmo lugar. O Cocito é um rio dos Infernos, assim como o Estige, por onde as sombras passam na barca de Caronte, que, por sua vez, é aquele que carrega os mortos às profundezas do Hades. Nos dicionários de mitologia, explica-se que era necessário depositar uma moeda em cada olho dos mortos, para que Caronte se visse disposto a trabalhar, carregando o morto até seu lugar no Inferno. Cérbero é conhecido como o cão de três cabeças que guarda o Mundo Inferior, enquanto as Eumênides aparecem como um outro nome que se dá às Fúrias, conhecidas por serem as deusas responsáveis pela punição.

Todas estas figuras teriam ficado comovidas com o canto sofrido de Orfeu que chega aos Infernos em busca de resgatar sua amada. A comoção foi tamanha que todos

pararam para ouvir o canto, assim como Íxion, cuja roda em que estava preso parou por alguns instantes enquanto Orfeu cantava. Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (GRIMAL, 2000), Íxion havia cometido um crime, mas, por piedade de Júpiter, foi liberto de seu castigo, todavia não soube ser grato ao benfeitor, tendo cobiçado Juno, por isso recebeu determinada tortura, girando por toda a eternidade. Variantes desse mito contam que a roda era coberta por serpentes ou fogo.

É a deusa Prosérpina quem concede a Orfeu levar sua amada de volta com vida, porém na condição de que este não olhasse para trás. Ela, que foi raptada por Plutão para se casar com ele, filha de Júpiter e Ceres, vivia seis meses com seu marido no Mundo Inferior e seis meses com sua mãe na terra; assim, nos períodos em que estava com a mãe, esta dava bons frutos, nos outros seis meses, Ceres – a deusa da agricultura – via-se ressentida pela ausência da filha e deixava de produzir, tornando a terra infértil.

Há uma referência ao mito de Filomela, que é relatado por Ovídio, na obra *Metamorfoses*. Filomela e Procne eram irmãs e viviam juntas, mas Procne havia casado com Tereu. Este, quando viu, pela primeira vez, a cunhada, Filomela, apaixonou-se e a raptou, deixando-a em um lugar escondido. Como Filomela não o quis, este violentou-a, cortando depois sua língua para que ela não pedisse socorro. Quando Procne descobriu o que Tereu tinha feito, matou seu próprio filho e deu ao esposo para que comesse, apresentando a cabeça da criança no final do banquete, com a ajuda da irmã. Então, por ordem dos deuses, os três foram transformados em aves: Filomela em um rouxinol; Procne em uma andorinha e Tereu em gavião. No excerto, pertencente ao IV Canto das *Geórgicas*, Filomela já aparece como um rouxinol que teve seus filhos tomados do ninho por um lavrador; desse modo, ela sofre a perda da cria, assim como Orfeu sofre por ter perdido sua amada, Eurídice.

Por fim, é narrada a morte de Orfeu, feito em pedaços pelas mulheres da Trácia. Elas eram bacantes e tinham se apaixonado por Orfeu, no entanto, ele só era capaz de amar Eurídice e, uma vez que desprezou estas mulheres, acabou sendo morto por elas. Sua cabeça foi atirada no rio Ebro e continuava, sem vida, chamando por Eurídice.

Após este trabalho de coleta de dados referentes à cultura, é possível compreender melhor o texto, trabalhando-o na análise, a partir dos princípios de figuratividade.

5. Análise do IV Canto das *Geórgicas*, hex. 453-527

5.1. A causa do castigo de Aristeu (hex. 453-456)

“Non te nullius exercent numinis irae,
magna luis commisa: tibi has miserabilis Orpheus
haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant,
suscitat et rapta grauiter pro conjuge saeuit.

“A ira de uma divindade te persegue.
Tu pagas (por) grandes faltas: o miserável Orfeu a ti suscita estas penas
de nenhum modo por causa de (tua) conduta, se não se oponham os fados,
e está furioso por causa da esposa violentamente raptada.

O trecho acima corresponde ao início da fala de Proteu, que foi procurado por Aristeu para esclarecer o porquê de suas abelhas não produzirem mais mel. Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (GRIMAL, 2000), Aristeu é um famoso apicultor, tendo aprendido todas as técnicas desta arte a partir dos ensinamentos das ninfas. No entanto, ao longo do IV Canto das *Geórgicas*, descobre-se que as abelhas dele deixaram de ser produtivas, por isso ele procura Proteu, com a intenção de descobrir o motivo dessa improdutividade.

Sendo assim, Proteu, considerado um deus marinho com o dom da profecia (GRIMAL, 2000), explicita a Aristeu a causa desse infortúnio, que é o fato de Orfeu suscitar penas a ele, por conta da noiva raptada, pois, Aristeu, tomado de paixão por Eurídice, que estava prestes a se casar com Orfeu, perseguiu-a, e a jovem, enquanto fugia para não ser arrebatada, morreu ao pisar em uma serpente.

De acordo com Proteu, a causa do castigo de Aristeu não é necessariamente pela conduta dele – “de nenhum modo por causa de (tua) conduta” –, mas indiretamente ele causou a morte de Eurídice, uma vez que esta fugia dele. Isso indica que ele agiu sem

intenção, mas mesmo assim é culpado pelo mal que modificou completamente a vida de Orfeu.

5.2. A morte repentina de Eurídice (hex. 457-459)

Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydram moritura puella
seruantem ripas alta non uidit in herba.

Ela, na verdade, enquanto fugia de ti precipitada através das águas,
jovem que está para morrer, não viu diante dos pés,
na alta relva, a monstruosa serpente que habitava as margens.

Nesta passagem há o desenrolar da morte de Eurídice, que fugindo de Aristeu teve seus pés picados por uma serpente. É possível perceber que, em apenas três versos, conta-se a morte da jovem, a partir da imagem dela correndo precipitada e pisando em uma serpente venenosa sem ver o perigo. O narrador desenvolve esta imagem através de uma escolha lexical e, por causa dessa escolha, explicita-se a aproximação da morte, no emprego do particípio futuro: “*moritura*”, que significa “que está para morrer”. A ação dela correndo agitada é figurativa e transmite a ideia de vivacidade, mas, contraditoriamente, a morte aparece para quebrar essa ação. Esse contraste entre vida e morte enfatiza a ideia da morte repentina. Tudo isso sendo transmitido em poucos versos, o que indica a instantaneidade em que se sucederam os fatos. Percebe-se que a brevidade da narrativa acompanha significativamente a maneira súbita com que Eurídice foi levada à morte.

5.3. O amplo sofrimento de Orfeu (hex. 460-466)

At chorus aequalis Dryadum clamore supremos
implerunt montis; flerunt Rhodopeiae arces
altaque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.
Ipse caua solans aegrum testudine amorem
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
te ueniente die, te decedente canebat.

E o coro das Dríades, da mesma idade [de Eurídice],
encheu os elevados montes com clamor; choraram os cumes do Ródope,
o alto Pangeu, a marcial terra de Reso,
e, também, os Getas, do mesmo modo que o Ebro e Oritia da Ática.
Ele próprio, procurando aliviar com sua lira côncava o doloroso amor por ti,
doce esposa, cantava-te solitário na praia consigo mesmo,
cantava-te com a chegada do dia, cantava-te com o findar do dia.

Logo após a morte de Eurídice, houve uma grande comoção por toda a terra da Trácia (“a marcial terra de Reso”). Conta-se que as Dríades, ninfas dos bosques, e toda a natureza, representada pelos montes Ródope e Pangeu e pelo rio Ebro, choraram pela desventura do vate. Estes elementos representam de modo concreto o espaço que reflete o sofrimento de Orfeu, porque, por exemplo, ao dizer “choraram os cumes do Ródope”, não se quer dizer que esses seres inanimados choraram literalmente, mas é uma forma poética, metafórica, para dizer que a dor de Orfeu ecoou nesses locais. Com isso, é possível perceber que essa dor se estende por toda a Trácia. Essa extensão representa concretamente a intensidade de seu sofrimento pela perda da amada. Além disso, os Getas, segundo o *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (HARVEY, 1987), são um povo guerreiro e bárbaro, o que indica que eles não seriam facilmente comovidos por qualquer coisa, no entanto, sensibilizaram-se com o sofrimento de Orfeu, assim como Oritia, que, embora sendo estrangeira, pertencente à Ática e não à Trácia, também se entristece com essa perda.

Essa passagem, que conta a magnitude do sofrimento de Orfeu, não possui a mesma brevidade que o trecho da morte de Eurídice. A morte dela é contada rapidamente, enquanto a dor dele se alonga em mais versos e mais detalhes. Assim, percebe-se mais uma vez que a narrativa em si mesma procura “imitar” aquilo que está sendo contado.

Esse momento do poema pode ser definido pela temática da solidão de Orfeu, que, após perder sua amada, isola-se do mundo, com sua lira côncava, cantando seu sofrimento. Ademais, é visível a repetição do pronome pessoal “*te*”, complementando o verbo “*canebat*” – “cantava”. Essa repetição é expressiva, pois enfatiza a lembrança de Eurídice, que incide repetidamente no canto de Orfeu.

5.4. A descida de Orfeu aos Infernos (hex. 467-470)

Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus Manisque adiit regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.

E agora ingressado nas gargantas tenárias, nas bocas profundas de Dite,
no bosque escuro em espantoso terror
junta-se aos Manes e ao terrível rei
e aos corações que não sabem amansar-se às preces dos homens.

Nesse momento do poema, é relatada a chegada de Orfeu aos Infernos, a fim de resgatar Eurídice. Depois de deixar a Trácia (cf. figura abaixo), o poeta penetra as “gargantas tenárias” – em latim “*taenarias fauces*” –, que diz respeito a uma das entradas para o mundo subterrâneo, localizada no sul da Grécia, a gruta do Tênaros. A partir do mapa abaixo, é possível verificar a distância entre esta entrada ao mundo dos mortos e a Trácia, local de partida.



Mapa da Grécia Antiga
 Fonte: <http://oscarbrisolara.blogspot.com.br/> (2016)

Esta distância representa figurativamente o tamanho da paixão de Orfeu por Eurídice. Sendo assim, a grandeza desse amor se mostra a partir do quanto ele andou para chegar à entrada do Hades. A extensão espacial é um dado concreto – figurativo –, que representa na narrativa a intensidade do amor, que é um dado abstrato – temático.

Além disso, a atitude do herói, isto é, a ação de entrar no mundo inferior, corresponde à coragem e determinação dele em salvar Eurídice, uma vez que esta não é uma atitude banal, mas, pelo contrário, algo que caberia somente aos corajosos. Essa ideia se exprime a partir de um encadeamento coerente de figuras – “gargantas tenárias”, “bocas profundas de Dite”, “bosque escuro”, “Manes” e “terrível rei”, por exemplo – que indicam o ambiente obscuro e tenebroso no qual Orfeu penetrava. Para José Luiz Fiorin, “O que interessa, pois, na análise textual é esse encadeamento de figuras, esse tecido figurativo. Ler um texto não é apreender figuras isoladas, mas perceber relações entre elas, avaliando a trama que constituem” (FIORIN, 2014, p. 97). A esse encadeamento de figuras dá-se o nome de percurso figurativo.

5.5. O poder do canto de Orfeu (hex. 471-484)

At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis auium se milia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
matres atque uiri defunctaque corpora uita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae
impositique rogis iuuenes ante ora parentum;
quos circum limus niger et deformis harundo
Cocyti tardaque palus inamabilis unda
alligat et nouiens Styx interfusa coercet.
Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti
Tartara caeruleosque implexae crinibus angues
Eumenides tenuitque inhians tria Cerberus ora
atque Ixionii uento rota constitit orbis.

Mas, por outro lado, pelo canto, das profundas moradas do Érebo,
as tênues sombras, arrebatadas, e os fantasmas dos carentes de luz
caminhavam, assim como muitos milhares de aves se escondem nas
folhagens, quando Vésper ou a chuva invernal as impelem das montanhas:
mães e, por outro lado, homens e corpos mortos de heróis nobres,
sem vida, meninos e meninas solteiras
e os jovens depositados nas fogueiras funerárias diante dos olhos dos pais;
a lama negra em volta deles e o disforme caniço do Cocito,
o insuportável pântano com a água lenta os retém
e o [rio] Estige, corrido nove vezes, refreia-os.
Ainda mais ficaram estupefatas as próprias moradas,
os Tártaros profundos da morte
e as Eumênides com cobras azuladas entrelaçadas nos cabelos,
Cérbero manteve as três bocas abertas
e, também, o giro da roda de Íxion parou com o vento.

Ao chegar no reino de Plutão, Orfeu comove a multidão de mortos, que para ouvir seu canto. Esta é comparada com o bando de aves que se retiram quando a estrela da tarde, Vésper, aparece, ou quando surge a chuva invernal. Do mesmo modo que é natural para as aves se retirarem ao entardecer ou na chuva, também aconteceu com as almas que ouviram Orfeu e, naturalmente, pararam o que estavam fazendo para dar atenção ao canto. Esse recurso é chamado de *símile* e é definido, segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2009), por uma figura de retórica que estabelece uma comparação entre dois termos de sentidos diferentes; “[...] ambos estão obrigatoriamente presentes na frase e um deles, com sentido real, identifica-se com outro mais expressivo; comparação assimilativa (p.ex.: a linda jovem desabrochava como uma rosa na primavera)” (HOUAISS, 2009).

Além desse mecanismo utilizado, é possível reconhecer o encantamento do canto de Orfeu, a partir da naturalidade com que os habitantes do mundo inferior pararam e, imóveis, escutaram. As Eumênides, conhecidas também pelo nome de Fúrias ou “Benevolentes”, divindades infernais responsáveis pela punição, pararam estupefatas para ouvir Orfeu; Cérbero, o cão de três cabeças que guarda a entrada e a saída do Hades, ameaçando aqueles que tentam fugir, ficou tão abismado que “manteve as três bocas abertas”; e, também, Íxion que, por ordem de Júpiter, tivera seus quatro membros amarrados em uma roda cercada de serpentes, na qual deveria girar por toda a eternidade, sem nunca parar, como apresentado em *Mitologia Grega e Romana* (COMMELIN, 2000), parou. Isso comprova o poder do canto de Orfeu em sensibilizar a todos, assim como estes personagens mitológicos conhecidos por serem extremamente severos, as Eumênides e Cérbero, e fazer parar aquilo que deveria continuar por toda a eternidade, no caso de Íxion. Estas são figuras concretas e encadeadas coerentemente, que tematizam a ideia do canto ser extremamente poderoso.

5.6. O efeito imediato do canto de Orfeu (hex. 485-487)

Iamque pedem referens casus euaserat omnis
redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras

pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),

E já, volvendo os pés, fugira de todas as desventuras
Eurídice, entregue, vinha para os ares superiores acompanhando atrás
(pois Prosérpina tinha dado esta lei),

Prosérpina é esposa de Plutão, deus do inferno, por isso ela também tem o direito de ordenar neste reino. Apesar de tamanho poder, é possível perceber que ela, imediatamente, ao ouvir o canto de Orfeu, permitiu que Eurídice voltasse à vida, mesmo que, com a condição de que ele não olhasse para trás. A ideia da decisão imediata de Prosérpina, promovida pelo canto, fica em evidência por causa da brevidade da narrativa, que conta esse fato em apenas três versos, assim como aconteceu ao narrar sobre a morte de Eurídice. Enquanto que, ao falar do poder do canto de Orfeu, a narrativa se alonga, ao narrar a decisão da rainha do Hades sobre a vida de Eurídice, há brevidade, indicando que a comoção foi tamanha que ela não precisou de mais tempo para decidir. Ou seja, isso prova o efeito imediato do canto de Orfeu.

5.7. A razão não caminha com a paixão (hex. 488-493)

cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu! uictusque animi respexit. Ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni
foedera, terque fragor stagnis auditus Auerni.

quando uma súbita loucura apoderou-se do amante incauto
(certamente deve ser perdoada [a loucura], se os Manes sabem perdoar):
parou e sua Eurídice [estando] já sob a própria luz
ó, esquecido! Vencido pelo desejo, olhou para trás

Nisso, todo o esforço foi perdido e, então, a lei do cruel tirano foi quebrada, e três vezes um estrondo foi ouvido nas águas paradas do Averno.

A ordem era que Eurídice seguisse Orfeu, sem que ele olhasse para trás, no entanto, fica claro, a partir da leitura do trecho acima, que a jovem morre pela segunda vez, porque a regra foi quebrada. Orfeu, tomado por uma loucura momentânea, olha para trás e, no mesmo instante, tem a esposa tomada novamente.

Como já mencionado, é Proteu quem está narrando este fato para Aristeu, nesse caso, ele dá ao texto as peculiaridades próprias de um ser que narra e se conecta com a história que conta. Segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2009), digressão significa, em sentido figurado, um afastamento ou desvio momentâneo do assunto sobre o qual se fala ou escreve, ou seja, é quando se desvia da narrativa em um dado momento para fazer um comentário. Isso pode ser percebido, pois Proteu se afasta da narrativa, ao dizer “certamente deve ser perdoada [a loucura], se os Manes sabem perdoar”. Sendo assim, há uma digressão do deus marinho, como uma forma de mostrar que ele compreende a loucura de Orfeu.

Além disso, entende-se que Eurídice já estava voltando à vida quando foi, pela segunda vez, tomada pela morte. O ablativo absoluto em latim “*luce sub ipsa*” – “sob a própria luz” – determina que Orfeu olhou para trás no último instante, quando eles estavam quase saindo à luz do dia, o que indica que ele estava em tamanha inquietude que não pôde se controlar, justamente quando faltava pouco para ter de volta Eurídice. A ânsia por resgatá-la era tão grande que ele perdeu o controle sobre si mesmo. Orfeu age por impulso, como um apaixonado, e, perdendo a razão, acaba perdendo também Eurídice.

5.8. A fala entristecida de Eurídice (hex. 494-503)

Illa: ‘Quis et me’ inquit ‘miseram et te perdidit, Orpheu,
quis tantus furor? En iterum crudelia retro

fata uocant conditque natantia lumina somnus.
Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
inualidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas'.
Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum
prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
dicere praeterea uidit; nec portitor Orci
amplius obiectam passus transire paludem.

Ela diz: 'Quem arruinou-me, infeliz [de mim], e a ti, Orfeu,
Que tamanho furor? Eis que novamente os cruéis destinos chamam-me
para trás e o sono encerra meus olhos hesitantes.
E agora, adeus: sou levada, envolvida por uma vasta noite,
(e) estendendo as fracas – ai! não sou [mais] tua! – mãos para ti.'
Disse e sumiu de vista de repente em sentido oposto,
como fumaça misturada em brisas tênues,
e depois disso não o viu agarrando
inutilmente as sombras e desejando dizer
muitas coisas; nem o barqueiro do Orco
permitiu mais [a ele] atravessar o pântano em frente.

Nesse momento do poema, Eurídice assume a fala, que era de Proteu, e lamenta seu infortúnio, como em “ai! não sou [mais] tua!” – “*heu! non tua*”. Esta expressão está posicionada no meio do verso, rompendo com a estrutura da oração que seguia, separando verbo e objeto – “*inualidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas*”. Essa quebra da estrutura sintática é uma forma de se expressar concretamente no próprio verso que Eurídice está magoada e, por isso, não consegue completar suas sentenças com uma fluidez natural, como alguém que chora e, entre soluços, tenta contar o que aconteceu. Isso pode ser entendido a partir do hipérbato, figura de retórica, que, segundo o dicionário Houaiss, é uma “transposição ou inversão da ordem natural das palavras de uma oração, para efeito estilístico, da qual resulta a separação entre

elementos que constituem um sintagma, pela intercalação com outros elementos pertencentes a outro sintagma” (HOUAISS, 2009).

Desse modo, o hipérbato, nesse caso, dá ao verso um efeito de iconicidade: ao intercalar uma frase interjetiva no sintagma “*inualidasque tibi tendens palmas*”. A posição da palavra “*palmas*”, no final do verso, tendo seu adjetivo “*inualidas*” no início do verso, é expressiva, uma vez que, por estender a oração, representa concretamente a extensão da mão de Eurídice, ao tentar inutilmente alcançar Orfeu. Essa representação é típica da poesia, como apresentado por José Luiz Fiorin, em seu livro *Elementos de Análise do Discurso*, “Quando o plano de expressão não apenas veicula um conteúdo (como acontece nos textos informativos), mas recria-o (como acontece nos textos poéticos), novos sentidos são agregados pela expressão ao conteúdo” (FIORIN, 2014, p. 45). Por isso, a análise de um texto, que é perceber os recursos da seleção e combinação dos efeitos de sentido, não deve ser voltada somente ao discurso, mas também para a manifestação deste discurso, ou seja, “Principalmente na análise do texto poético, não pode o analista cingir-se ao plano do conteúdo, pois senão deixará de perceber a especificidade desse tipo de texto e não apreenderá a ‘totalidade’ do sentido nele inscrito” (FIORIN, 2014, p. 49).

5.9. A solidão de Orfeu (hex. 504-515)

Quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?
Quo fletu Manis, quae numina uoce moueret?
Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba.
Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus.
Qualis populea maerens Philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
obseruans nido implumis detraxit; at illa

flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maestis late loca questibus implet.

O que faria? Para onde se dirigiria, tendo sido a esposa raptada duas vezes?
Com qual choro moveria os Manes? Com qual voz moveria os deuses?
Ela, certamente, fria, já navegava na barca estígia.
Contam que ele chorou sete meses inteiros, seguidos,
no alto da montanha perto da água do deserto Estrimão
e narrou isto [sua história] nas frias cavernas, amansando os tigres
e arrastando com o canto os carvalhos.
Tal qual Filomela abatida lastima-se, debaixo da sombra de um choupo,
os filhotes perdidos, os quais [ainda] sem asas o cruel lavrador
que observava arrastou do ninho; assim, ela
chora a noite, e pousada no ramo recomeça o triste canto,
enchendo os lugares longamente com tristes queixas.

É possível, a partir da descrição dos cenários, nos quais Orfeu passa, destacar a temática da solidão, uma vez que eles são dados concretos que representam o interior da personagem, ou seja, o cenário é capaz de expor o estado de espírito de Orfeu, que se isola, após Eurídice ser levada pela segunda vez. No verso “no alto da montanha perto da água do deserto Estrimão”, percebe-se o isolamento, indicado tanto pela localidade afastada, quanto pelo adjetivo “deserto”, que transmite essa ideia de solidão. Assim como essas figuras – “alto da montanha” e “deserto Estrimão” – transmitem essa ideia, também o cenário das “frias cavernas” é capaz de tematizar a solidão interior, porque o frio sugere a ideia do vazio. Com isso, a temática da solidão é reforçada ao longo de todo o trecho, pois está construída em um encadeamento de figuras coerente. Além disso, é possível perceber novamente o poder do canto de Orfeu, capaz de amansar feras indomáveis, como os tigres, e arrastar carvalhos, isto é, há a comoção de toda a natureza.

O narrador compara a dor e lamentação de Orfeu com as de Filomela, cuja história é narrada por Ovídio, em sua obra *Metamorfoses*, na qual é transformada em um rouxinol pelos deuses, por ter cooperado com sua irmã, Procne, na morte de Tereu. Uma vez

transformada em ave, ela teve seus filhotes e, assim como Orfeu, Filomela sofre pela perda, causada por um lavrador que os arrastou do ninho. Essa comparação é importante, pois, segundo Paulo Eduardo de Barros Veiga, cria “[...] uma aproximação entre a perda de Filomela e a perda de Orfeu e, ainda mais, entre o canto comovente de Filomela com o de Orfeu” (2011, p. 53). O rouxinol é uma espécie de ave conhecida por ter um dos cantos mais bonitos na natureza, tendo inspirado contos de fadas, óperas, canções e poemas, e, igualmente, pode-se dizer sobre Orfeu, que é uma figura conhecida por ser excelente poeta, cantor e músico, continuando a ser, até os dias de hoje, fonte de inspiração nas artes em geral.

5.10. A morte de Orfeu (hex. 516-527)

Nulla uenus, non ulli animum flexere hymenaei.
Solus Hyperboreas glacies Tanaimque niualet
aruaque Rhiphaeis numquam uiduata pruinis
lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
dona querens; spretae Ciconum quo munere matres
inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
discerptum latos iuuenem sparsere per agros.
Tum quoque marmorea caput a ceruice reuolsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua
ah! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat;
Eurydicen toto referebant flumine ripae”.

Nenhuma Vênus, nenhuns Himeneus comoveram[-lhe] o espírito.
Sozinho percorria os hiperbóreos gelos, o Tânais coberto de neve,
e os campos nunca esvaziados pelas geadas dos montes Ripeus,
lamentando Eurídice raptada e o inútil presente de Dite;
as desprezadas mulheres dos Cícones por causa desta dádiva

entre os ritos do deus e as orgias noturnas de Baco
espalharam através dos vastos campos o jovem despedaçado.
Então, também como o eágrio Hebro, transportando a cabeça
arrancada do pescoço de mármore, [a] fizesse rolar no centro do abismo,
a própria voz e a fria língua chamava Eurídice,
com a alma fugindo, ah! Infeliz Eurídice!
As margens reproduziam Eurídice por todo o rio”.

A expressão “Nenhuma Vênus, nenhuns Himeneus comoveram[-lhe] o espírito” aparece na narrativa para figurar a ideia de que, após a morte de Eurídice, Orfeu não se vinculou a nenhum outro amor, nem casamentos, mantendo-se fiel à ela. Isso pode ser entendido, pois Vênus, sendo a deusa do amor, está representando concretamente a paixão amorosa, assim como Himeneu, sendo o deus do matrimônio, personifica nesse contexto o casamento.

Esse é o momento em que se conta sobre a morte de Orfeu, que, após perder Eurídice pela segunda vez, errou sem direção, chegando a destinos frios – “hiperbóreos gelos”, “o Tânaís coberto de neve” e “as geadas dos montes Ripeus”. O frio presente nesses lugares é representativo, pois remete à intensa solidão que Orfeu está sentindo pela falta de amor, usualmente relacionado à chama, ao fogo e ao calor. O leitor é capaz de perceber a morte de Orfeu, não pela descrição dessa ocasião, mas a partir de imagens que representam a morte, como “o jovem despedaçado”, “a cabeça arrancada do pescoço de mármore” e a “fria língua”, ou seja, a concretude dessas figuras faz com que seja possível compreender a temática da morte.

O narrador refere-se às mulheres dos Cícones como desprezadas, e isto se dá pelo fato de Orfeu tê-las ignorado, no entanto, o desprezo não foi aceito e elas se tornaram responsáveis pela morte dele, que foi despedaçado e espalhado pelos campos. A cabeça foi separada do pescoço, mencionado como “pescoço de mármore”, que faz alusão ao corpo morto, possivelmente gelado e duro como mármore, e jogada no rio – eágrio Hebro. Enquanto a cabeça navegava nas águas do rio, a “fria língua” ainda reproduzia o nome de Eurídice, ou seja, mesmo após sua morte, Orfeu ainda continuou fiel a ela.

6. Considerações Finais

A partir das leituras teóricas, foi possível formar uma base para a construção da análise do *corpus* (*Geórgicas*, IV, 453-527), ou seja, procurou-se apreender o conceito de figuratividade, a fim de aplicá-lo no excerto sobre o Mito de Orfeu. Para que esse processo analítico fosse desenvolvido, foi feita uma divisão do poema em subtemas; uma técnica que possibilitou uma maior percepção de figuras manifestando temas. Mas, além disso, a preocupação do trabalho se deu não só em apontar temas e figuras, mas em procurar mostrar como a seleção, a organização e a combinação destes elementos foram capazes de produzir sentidos no texto.

A partir da análise de um autor clássico, como Virgílio, é possível constatar que a expressividade poética decorre, em grande parte, dos recursos figurativos empregados no texto, pois as figuras do texto e as relações entre elas criam um encadeamento coerente, cujo significado pode ser explicitado em interpretações analíticas, como procurou-se aqui realizar. Percebe-se que o encadeamento das figuras manifesta, contextualmente, os temas desenvolvidos pela narrativa.

Como resultado dessa investigação, produziu-se um discurso metalinguístico, concentrando-se principalmente na primeira etapa dos procedimentos da figurativização, isto é, a figuração do discurso, quando um tema é revestido por figuras semióticas. Contudo, quando possível, a análise procurou desenvolver-se não somente a partir da figuração, mas também a partir da iconização, que é quando os elementos figurativos do plano do conteúdo se projetam esteticamente no plano da expressão.

Além disso, confirma-se que o trabalho de tradução de estudo, complementado pela pesquisa de referências de cultura, é uma etapa fundamental para a apreensão dos efeitos de sentido do texto poético. Estas obras da Antiguidade Clássica não seriam possíveis de ler, tanto as traduções, quanto o original em latim, sem o apoio que as obras de referência fornecem ao apresentar inúmeros dados de cultura.

7. Bibliografia

- ALBRECHT, Michael von. *Historia de la literatura romana*. Volumen I. Versión castellana por los doctores Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4a ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. M. da G. Novack e L. Neri. São Paulo: Nacional-Edusp, 1976.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo Casa. Bauru - SP: Edusc, 2003.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura Latina*. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. 3a ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CONINGTON, J. *Georgics*. Text and commentary on the *Georgics* by John Conington and Henry Nettleship. Exeter: Bristol Phoenix, 2007. 11
- CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history*. Translated by Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2003.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 13a ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 9a ed. São Paulo: Ática, 2007.
- FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto*. 17a ed. São Paulo: Ática, 2007.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4a ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 18a ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 3a ed. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

LIMA, Alceu Dias & THAMOS, Márcio. Verso é pra cantar: e agora, Virgílio? *Alfa*: revista de linguística (UNESP), São Paulo, v. 49(2), p. 125-132, 2005.

LIMA, Alceu Dias. De metrficação e poesia latina. *Alfa*: revista de linguística (UNESP), São Paulo, v. 47, n. 1, p. 99-109, 2003.

LIMA, Alceu Dias. O enunciado latino e a iniciação científica. *Caliope*: presença clássica (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 15, p. 13-22, 2006.

LIMA, Alceu Dias. *Uma estranha língua?*: questões de linguagem e de método. São Paulo: Edunesp, 1995.

LIMA, Alceu Dias. A leitura do poético: questões de semiótica e de método. *Significação*. Revista brasileira de Semiótica, n. 1. Ribeirão Preto, 1974, p. 59-79.

LIMA, Alceu Dias. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área da tradução. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 13-22, 2003.

LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2005.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12a ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 25a ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

THAMOS, Márcio. *As armas e o varão*: leitura e tradução do canto I da *Eneida*. São Paulo: EDUSP, 2011.

THAMOS, Márcio. Catulo e a figuratividade poética ou um pequeno drama lírico em três atos. In: PIRES, Antônio Donizeti & FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (org.). *Matéria de poesia*: crítica e criação. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 33-46.

THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. *Itinerários*: revista de literatura (UNESP), São Paulo, n. 20, p. 101-118, 2003.

THAMOS, Márcio. A palavra artística: um enigma concreto. Revista *Alere*, Tangará da Serra – MT, n. 2, p. 157-177, 2014.

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu*: um estudo sobre a poética da expressão, seguido de tradução e notas. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2011.

VIRGILE. *Géorgiques*. Texte établi e traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2a ed. Porto: Porto, 1998.