

POR QUE CANTAM OS PASTORES? UMA INTERPRETAÇÃO DO GÊNERO BUCÓLICO LATINO, SOB A PERSPECTIVA DA PROSÓDIA E DA MÉTRICA.

João Batista Toledo PRADO¹

- **RESUMO:** A quantidade vocálica é traço fundamental da prosódia em língua latina e, embora não seja usualmente aproveitada na leitura de poemas, é o dado mais relevante de sua natureza e constituição, visto que, sem ela, não há versos na antiguidade clássica. A quantidade é, assim, fundamental para o canto poético dos pastores, praticado na poesia bucólica, cujo paradigma, instaurado por Teócrito nos *Idílios*, tem em Virgílio um digno continuador. Nos poemas bucólicos virgilianos, é comum o poeta retratar pastores alternando cantos entre si, forma poética conhecida como *amebeu*. O objetivo deste artigo é, pois, o de fazer uma leitura de tal *topos* literário, tendo como ponto de partida a relação intertextual que se funda na derivação genérica, de Teócrito a Virgílio, mas também e principalmente a que se obtém pela leitura integrada da prosódia e da métrica latinas ao texto poético, tendo em vista não apenas os códigos específicos do gênero bucólico, mas sobretudo os dados que, inferidos da realidade moderna, como os que nos apresenta o lingüista e romancista Gavino Ledda, podem ser aproximados da realidade dos antigos guardadores de rebanho da Sicília – cenário comum aos dramas do universo pastoril virgiliano – ao mesmo tempo que se estuda como quantidade vocálica e ritmo verbal atuam para consubstanciá-lo e dar-lhe expressão poética característica.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virgílio. *Bucólicas* e *Églogas*. Amebeu. Gavino Ledda. *Pai Patrão*.

iam uinctae uites, iam falcem arbusta reponunt,
iam canit effectos extremus uinitor antes²
(VIRGÍLIO, Georg. II, 416-417).

Para me sentir menos só, muitas vezes cantava alguma canção de minha terra, acompanhada pelo tamborilar dos pingos no guarda-chuva. [...] O canto em “ré”, o mais típico de minha região, Logodoro, harmonizava-se maravilhosamente

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Lingüística. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901- jbtprado@uol.com.br

² “Já tens a vinha atada, a poda feita, e cantas, / Cansado, à orla enfim das alinhadas plantas[...]”(VIRGÍLIO, Georg. II, 416-417).

com o desencadear-se da natureza e com os acordes vindos dos trovões, da chuva e das folhagens sacudidas pelo vento. Cantar ajudava-me a passar o tempo. (LEDDA, 1979, p.53).

Antes de mais, é preciso advertir que este artigo não tem a pretensão de revolucionar leituras críticas das *Bucólicas* de Virgílio, nem de enveredar por experiências caras e mais consentâneas a, por exemplo, o que se produz em crítica e pesquisa de fontes, procurando na obra do poeta de Mântua uma das possíveis inspirações de Gavino Ledda, escritor sardo e autor do romance *Pai Patrão*, transposto para as telas do cinema, com grande sucesso de público e crítica. Este texto consiste, pois, muito mais em uma espécie de nota de leitura, apontamento crítico ou, ainda, tentativa de indigitar uma certa classe de convergências entre as duas obras.

Porém, em proveito disso, é bom que se diga de saída que entre as *Bucólicas*, de Virgílio (1982), e *Pai Patrão*, de Gavino Ledda (1979), não há qualquer relação intertextual explícita nem, de fato, implícita, que seja observável. Até mesmo porque o termo *intertexto* exprime um conceito definido e delimitado – não aplicável no caso presente – que, proposto inicialmente pela teoria bakhtiniana, logrou substituir, porque mais conseqüente, a idéia algo difusa de *influência*, com que trabalhava até então a literatura comparada. Tal conceito, na definição de André Malraux (apud GREIMAS; COURTÉS, 1983, p.242), em seu *Museu Imaginário*, leva a conceber a obra de arte como um produto, dentro do qual se acumulam e interagem múltiplos discursos, derivados de outras obras que a precederam, e que permitem elaboração, reprodução ou transposição de modelos³.

O modelo de Ledda, contudo, não parece ter sido Virgílio, exceto, talvez, por levá-lo a perceber – se é que isso se deu nalgum momento – que os pastores, em cujo meio ele viveu, podiam prestar-se a povoar histórias de elevado interesse humano e artístico, o que já acontece há, pelo menos, dois mil e trezentos anos, e, de fato, também antes disso. Em outras palavras, seu modelo ou intertexto terá sido talvez Virgílio, apenas na medida em que se registra uma literatura ou gênero pastoral, de que o mantuano é considerado o grande codificador para todo o Ocidente, e a partir desse gênero, quiçá, o escritor sardo tenha percebido potencial literário nas experiências granjeadas durante seu sofrido aprendizado da vida e do mundo rústico da Sardenha nativa.

Uma vez que não há intertexto verificável entre as duas obras, caberia perguntar qual teria sido a razão de aproximá-las neste trabalho. O que há em comum entre ambas é, sem dúvida, o que se pode chamar *material de referência*, ou seja, no que respeita à substância do conteúdo, trata-se, tanto em Virgílio como em G. Ledda, do mundo rural dos pastores de cabras e ovelhas, em territórios insulares do

³ Cf. GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 242.

mediterrâneo que foi, no caso de Virgílio, um dia ocupado por gregos e, mais tarde, no caso de Ledda, por romanos.

Dependendo da forma de abordar o assunto e por força de fatos históricos incontestáveis, a semelhança começaria e terminaria por aí mesmo, já que, em Virgílio: a) seu meio de expressão artística é o da poesia; b) o ambiente rural que serve de cenário a suas *Bucólicas* é o da Roma do primeiro século a.C.; c) mais que isso, o poeta romano vale-se das convenções estabelecidas por Teócrito e, dessa maneira, vai ambientar seus pastores em cenário siciliano, na região insular da Magna Grécia; d) seus pastores são, de fato, mais propriamente poetas, engajados em registrar a beleza de seu *locus amoenus* e seus variegados amores; ao passo que, em G. Ledda: a) seu meio de expressão é o da prosa memorialista; b) experimentam-se, em *Padre Padrone*, aspectos do que há de mais custoso na vida do campo, a dura convivência com as forças naturais das estações, no ambiente pedregoso, árido, indócil e quase inóspito, da Sardenha da primeira metade do século XX; c) o processo, por que passa o menino *Gavi*, ainda em tenra infância, é praticamente o de um desnaturado isolamento, num campo distante da sua cidade natal e de sua família, o que ele retrata por vezes como uma espécie de desterro; d) no amadurecimento precoce do pastor-criança, seus contatos com o mundo dos outros pastores passa pelos aspectos mais crus da vida e dos processos naturais, como, por exemplo, suas primeiras experiências sexuais, em meio a urzes e animais de pasto.

Há, portanto, se se quiser trilhar a via mais óbvia das diferenças inerentes às duas obras, uma distância abissal que torna inviável a aproximação de ambos os textos. E isso é mesmo verdade, a menos que se pense em certos pontos de contato entre eles que se situam na esfera do universo humano, como aqueles que constituem referência comum na vida desses pastores, a despeito do não desprezível lapso de tempo entre eles, fato que faz tais coincidências não apenas úteis na investigação proposta, mas, sobretudo, notáveis!

Está-se referindo, aqui, ao fato de que pastores, seja imersos numa paisagem benfazeja que inspira a contemplação, seja esfalfando-se para crescer e entender o mundo, em meio à fúria tanto do mundo natural como do social, têm de lidar com a solidão de viverem abandonados aos campos, fator que desencadeará soluções comuns, mesmo entre mundos tão diferentes como o do hiper-realismo da brutalidade paterna, no caso de Ledda e do século XX, como o dos pastores idealizados de Virgílio, ambientados numa Sicília que fora grega, e tendo à retaguarda os paradigmas teocritianos, que formam sua base intertextual.

Comentaristas de Virgílio e historiógrafos da literatura latina, embora reconheçam, por vezes entusiasticamente, como o fez Jacques Perret (1969), no seu famoso *Virgile*, que através do canto amebou ou alternado, o poeta de Mântua “escreveu alguns de seus mais belos versos” (PERRET apud RAMOS, 1982,

p.56), ao mesmo tempo também aludem, quando comparam seus amebus aos de Teócrito, a um certo distanciamento da realidade, presente nos diálogos dos pastores virgilianos e que os diferenciariam dos de Teócrito.

Costumam tais comentaristas apontar, de fato, que, em linhas gerais e precipuamente no caso de Teócrito, o leitor vê-se diante de um quadro de gênero campestre, comparável ao do universo dramático dos antigos mimos, se se entender com esse termo uma espécie de código de recepção que implicava certo realismo ou imagem imitada da vida. A despeito disso, os pastores que habitam os *Idílios* são caracterizados – em oposição aos agricultores – como personagens que dispõem de muito tempo livre, que elas empregam dedicando-se à celebração da beleza e do amor, através da música e do canto.

Eis aí uma diferença em relação a Virgílio: a linguagem de que se valem os pastores de Teócrito é por vezes crua e rude, costuma-se assinalar, ao passo que os de Virgílio não se servem desse expediente, fato que motiva os já aludidos comentários acerca da idealização virgiliana, pois o poema pastoral de Virgílio consiste numa “[...] poesia que, embora deposite toda sua inspiração na vida dos pastores, afasta-se consideravelmente do realismo teocritiano[...]” (MARTIN; GAILLARD, 1990, p.346, tradução nossa), a respeito do que J. Perret, na mesma passagem em que gaba a qualidade dos amebus virgilianos, mas critica a rudeza dos prólogos teocritianos, que partem de um certo nível de conflito e provocação, também diz que “[...] a arte pode transfigurar tudo, exceto a vulgaridade e uma certa forma de maldade. Virgílio talvez o haja percebido, pois [...] reduziu cada vez mais esse prólogo camponês e querelante.” (PERRET apud RAMOS, 1982, p.56). Também Fontenelle (apud MARTIN; GAILLARD, 1990, p.347), em seu *Discours sur la nature de l'élogue*, acrescenta que Virgílio fez bem em renunciar à rudeza do discurso dos pastores de Teócrito: a poesia pastoral não tem grandes encantos se ela for tão grosseira quanto natural.

Um ponto, entretanto, que merece ser destacado, é que Virgílio, ao pintar sua Arcádia com tintas bem mais brandas que as da realidade mundana, tinha por referência uma certa Arcádia grega, situada bem no meio do Peloponeso e em cujo território fluía um certo rio Alfeu, que, rezava uma lenda, possuía uma ressurgência em Siracusa, terra natal de Teócrito. Considerava-se que seus habitantes tinham uma *alma musical* e, segundo Políbio (apud MARTIN; GAILLARD, 1990, p.347): “A música é-lhes absolutamente necessária. Eles não podem passar sem ela. Para eles, ela toma o lugar de todas as outras artes.”

O traço musical é, como se percebe, essencial na composição da paisagem campesina de Virgílio, idéia que J. Perret resumiu com a divisa *de la musique avant toute chose*, à qual se poderia, talvez, emendar *ensuite, la beauté, et enfin, l'amour* (“e, em seguida, a beleza e, finalmente, o amor”). A música do canto poético, produzido pelo encontro de pastores é também testemunhada com força

impressionante no *Pai Patrão* de G. Ledda. Recorde-se, em particular, a passagem em que o menino *Gavi*, tendo sido incumbido por seu pai, logo ao sair, de manhã, da tarefa de retirar o estrume do cercado de ovelhas, é como que mesmerizado pela voz do pastor Nicolau, cantando a duzentos metros de sua cabana. Narra a personagem *Gavi*:

Esse canto habitual em “ré” me encheu de incerteza, fazendo-me oscilar entre as ordens de papai e o desejo de ir ter com Nicolau. [...] O “ré-dó” de Nicolau bastou para abrir-me as asas e fazer-me levantar vôo. Abandonei na mesma hora o carrinho de mão no meio do estrume e num instante percorri os duzentos metros, por entre o capim molhado e mais alto que eu. Pulei a mureta da divisa de nossa propriedade e surgi no terreiro do curral de Nicolau. Ele cantava com o coração, sem parar o serviço, como fazem os “bons pastores”. [...] Como sempre, Nicolau cantava e trabalhava ao mesmo tempo. Ouvi-lo, escutar e aprender o canto e as palavras era um prazer. [...] Nada mais existia para mim, nem muretas, nem cercas: esse canto era tudo! (LEDDA, 1979, p.58-59).

O canto que tenta vencer barreiras – a da solidão, a do receio do contato com o outro etc. – pode ser, pois, considerado o elo de ligação que aproxima os pastores de contingências temporais tão distintas. Em sentido amplo, aliás, o conceito de verso e, sobretudo, o de poesia, entre os antigos romanos, é correlato àquele de canto:

Os versos antigos, inclusive aqueles que sabemos terem sido destinados exclusivamente à recitação, têm toda sua origem primeira no canto (*carmen*, tomado da raiz de *cano*: **can-men*, com dissimilação do primeiro *n*; cf. *germen*, da raiz **gen-*), ou seja, na palavra que atinge adequação musical. (PERINI, 1982, p.213).

E não há diferença substancial entre o *canto*, que em *Pai Patrão* é palavra musicada pela voz dos pastores, e aquele outro que, por exemplo nos amebus das *Bucólicas* virgilianas – embora seja preciso lembrar que, nos poemas bucólicos de Virgílio, bem como nos *Idílios* de Teócrito, com os quais os primeiros estão em franca relação intertextual, é comum o poeta retratar momentos em que pastores alternem, de alguma forma, cantos entre si – é verso latino lapidado pelo poeta, estruturado sobre a matriz prosódica de hexâmetros, porque o que está em questão é a natureza e potência musical da palavra, e não *música* propriamente dita. Há, assim, que se falar em *musicalidade* da poesia, que se obtém por efeito da recorrência de elementos prosódicos existentes, de modo não organizado, já na própria língua como sistema.

Musicalidade não é o mesmo que música, porque a música só tem como referência ela mesma, ao passo que a língua se vale também da relação do sentido, que é externa ao arranjo *musical* da linguagem. Dessa forma, a superposição

melodia/língua é sempre tensa, ainda que essa tensão seja parcial, dados os limites analógicos óbvios da comparação.

Quando se fala em musicalidade da poesia, é preciso ter consciência de que isso só vale em parte, porque a mais simples melodia aproveita de fato as doze oposições físicas do tom, convencionalmente divisíveis, por exemplo, em 7 tons + 5 semitons⁴, ao passo que essa mesma oposição tonal da linguagem sígnica constrói-se sempre com apenas 2 tons, qualquer que seja o diapasão natural do falante: a oposição longa *versus* breve, em língua latina, a oposição átono *versus* tônico, em línguas românicas modernas, e assim por diante. Da mesma forma, devido à natureza arbitrária do signo lingüístico, a língua permite recuperar diversos fonetismos, enquanto a música não, porque, por exemplo, se se produz nela uma alteração tonal, ter-se-á uma outra melodia, o que prova que esta é mais radical do que aquela.

Isso acontece porque a substância com que trabalha a música é a nota musical, já a com que trabalha a poesia é a palavra; aquela é limitada por sua natureza planar, unifacetada e monodimensional, pois se define pelo traço sonoro do tom e apenas isso; esta é espacial, plurifacetada e polidimensional, pois se constitui do agenciamento de um plano fônico a um plano de conteúdo. É devido a isso que a recursividade de elementos naquela é cansativa, porém nesta não, porque, pela homologação entre conteúdo e expressão, a poesia se oferece continuamente à novidade.

Em se tratando de língua latina, tal musicalidade obtém-se pelo arranjo de um dado do sistema lingüístico latino: a quantidade vocálica, que, como se sabe, é traço fundamental da prosódia naquela língua. Embora ela não seja usualmente aproveitada na leitura de poemas, é o dado mais relevante de sua natureza e constituição, visto que, sem ela, não se pode falar em versos na antiguidade clássica. A quantidade é, assim, fundamental quando o que está em causa é o canto poético, sob qualquer forma em que venha a manifestar-se.

A quantidade vocálica e silábica, como se sabe, é a menor unidade de composição da métrica clássica, que aproveita essa característica da linguagem e a codifica sob outro conjunto de regras que agem não por mera repetição, mas por recorrência⁵. Tal recorrência fará aportar no hexâmetro, metro em que:

⁴ Confira Candé (1963, p.139-143, s.v. “*intervalles*”, e p. 242-245, s.v. “*ton*” e “*tonalité*”).

⁵ Conforme a definem Greimas e Courtés (1983, p.373-374, s.v. “*recorrência*”): “*Recorrência* é a iteração de ocorrências (identificáveis entre si) no interior de um processo sintagmático, que manifesta, de maneira significativa, regularidades capazes de servirem para a organização do discurso-enunciado. [...] O termo *recorrência* deve ser distinguido ao mesmo tempo do termo *redundância* (que remete indiretamente a uma falta de informação) e do termo *recursividade* (que especifica a recorrência enquanto algo que se efetua, no interior de uma hierarquia, em níveis de derivação diferentes).”

[...] a tendência de manter-se trissilábico o quinto metro, combinada com o rigoroso bissilabismo do sexto, determina uma “cadência final”, que, na sucessão de hexâmetros caracteriza uma fisionomia rítmica no seu ponto culminante. Em tal quadro, o bissilabismo do metro final pode distender-se, seja com uma primitiva catalepse do dátilo em troqueu, seja com a primitiva escolha do espondeu, isto é, um espontâneo concluir-se do ritmo – após o “presto” do quinto pé – em um movimento de “largo”. A assim chamada quantidade **ancípite** da sílaba final (˘˘) é mais precisamente uma quantidade livre, como livre é geralmente a duração da última nota nas cadências finais da música. (PERINI, 1982, p.233, grifo nosso).

É possível, parece, fazer uma leitura do canto dos pastores praticado na poesia bucólica, levando-se em conta a leitura integrada da prosódia e da métrica latinas no texto poético, tendo em vista não apenas os códigos específicos do gênero bucólico, mas sobretudo a expressividade do hexâmetro latino, em que, se se constatar uma predominância de dáctilos, sentir-se-á o estilo como mais leve, solto e veloz, ao passo que, se houver uma predominância de espondeus, será percebido como mais grave, solene, lento, como se pode depreender, ainda que de modo indireto, do que afirma Longino (1989, p.132 e p.134), respectivamente nas passagens 39 e 41 de seu *De Sublimis*⁶. Ao mesmo tempo, pode-se procurar verificar em que medida quantidade vocálica e ritmo verbal atuam para consubstanciá-lo e dar-lhe expressão poética característica, como por exemplo na seguinte passagem:

*Qui Băuĩŭm || nō|n ōdīt, ā|mēt || tŭă |cārmină, | Măēuī,
Ātque ˘ī|dēm iŭn|gāt || uōl|pīs ēt |mŭlgăăt | hīrcōs.
Quem não detesta Băvio, goste de teus versos, Mévio!
E que as raposas ele atrele, e os bodes ele munja.
(VIRGÍLIO, Bucólicas III, v. 90-91).*

⁶ Passagem 39: “[...] A sua força [de um decreto de Demócrito], porém, se deve menos à harmonia que ao pensamento que encerra, pois a frase se apóia inteiramente em ritmos dáctilos, que é o mais nobre dos ritmos e assegura a grandiosidade, e é por isso que a metrifcação heróica, a mais bela de todas, se compõe de dáctilos. [...]”; passagem 41: “No que diz respeito ao sublime, nada tem um efeito mais depreciativo do que ritmos interrompidos ou agitados, tais como os pírricos (˘˘˘), os troqueus (˘˘) e os dicoreus (˘˘˘˘), que caem no nível da música de dança. Com efeito, todos os estilos excessivamente ritmados imediatamente levam ao mau gosto e à afetação; o tinido monótono parece superficial e não penetra em nossos sentidos, e o pior é que, do mesmo modo que os cantos líricos corais desviam a atenção da assistência da ação para eles próprios, assim também o estilo excessivamente ritmado não comunica o sentido das palavras, mas apenas o do ritmo. [...]”. Assim, para Longino, se se trata de produzir o efeito do sublime, os dáctilos, por serem harmoniosos e equilibrados, porque leves e bem proporcionados (4 tempos; 2 na sílaba longa e outro dois nas duas seguinte, breves), representam o mais nobre dos ritmos. Já os espondeus, equivalente aos dáctilos em número de tempos (4 tempos; 2 em cada uma das duas sílabas), por serem mais condensados, opor-se-iam à dispersão que ele alega causarem os ritmos da música de dança e do canto coral, sendo, portanto, mais solenes e não afetados.

em que se percebe que, à depreciação dos antigos modelos poéticos, representados pelos pastores Bávio e Mévio, que ocorrem no hexâmetro do verso 90, segue-se a vituperação desses inimigos da nova poesia, no hexâmetro 91, acumulado de espondeus interrompidos somente no já esperado quinto pé, e que servem para impor um ritmo mais lento, como que para concretizar a maldição rogada através dos optativos que, assim, atingem o caráter solene das fórmulas ritualísticas. Por outro lado, a cesura tritemímera e heftemímera do hexâmetro 90, não apenas seccionam as porções de versos em que se encontram Bávio, de um lado, e Mévio, de outro, mas ainda isolam, na porção interior, situada entre as duas cesuras, o sintagma *non odit, amet*, que poderia ser lido de maneira independente (“quem não odeia, que ame!”), formando uma espécie de pensamento antitético ao conteúdo mais superficial e imediato dessa estrofe. Como se vê, a métrica é a técnica que dá suporte teórico aos efeitos de sentido prosódicos da poesia, da mesma forma que a retórica faz para os efeitos de sentido discursivos da prosa.

À guisa de conclusão que se poderia tirar de tudo quanto aqui se disse, sobre os pontos de contato entre as *Bucólicas*, de Virgílio, e as práticas pastoris do interior da Sardenha, descritas por Gavino Ledda, em *Pai patrão*, pode-se sublinhar que, para além do cânone literário codificado por Teócrito e do universo dos pastores-poetas idealizados por Virgílio, situa-se um instante de confluência entre universos tão aparentemente díspares como os do mantuano e o de Ledda, mas nos quais tomam parte homens confrontados com a solidão dos campos e da natureza circundante, de sorte que o conflito só pode resolver-se na busca de um cerne de si mesmos, subidamente humano, capaz de vencer o caos da natureza e da solidão. Tal cerne, no caso aqui considerado, é aquele fornecido pela música e pelo canto, atividade totalmente humana, capaz de ordenar o caos sonoro em *continuum* organizado e, assim, proporcionar o amparo de saber-se pertencente a um grupo, por mais solitário que se esteja, seja onde for. Nesse sentido, *Pai Patrão* pode ser encarado também como um exercício de figurativização da tópica pastoril, podendo atuar como um potente aparato referencial, para compreender aspectos importantes de um universo de pastores que não alterou substancialmente suas práticas, seja ao tempo de Virgílio, seja a da Sardenha campestre, ao tempo da infância de Ledda. Quanto ao aproveitamento da métrica no terreno da leitura textual, pode-se ponderar que a vida poética do texto latino dimana do sopro poético que um estudo consciente da métrica traz.

PRADO, J. B. T. Why do sing the shepherds? An interpretation of the latin bucolic gender, under the perspective of prosody and metrics. *Itinerários*, Araraquara, n.25, p. 235-244, 2007.

- **ABSTRACT:** *Vocalic quantity is a fundamental feature of the prosody in Latin language and, although not usually performed in the reading of poems, it is the most relevant characteristic of the nature and constitution of Latin verses. Quantity is so essential to the poetic songs, especially to the shepherds' songs sung in the bucolic poetry, whose paradigm are Theocritus' Idylls, and whose worthy continuer is Virgil. In Virgil's bucolic poems, it is quite common to find shepherds alternating songs between themselves: the amoebaeon verses. The objective of this paper is, therefore, to do a literary reading of such tópos, taking as starting point the intertextual relationship that is founded in the generic derivation, but also and mainly the relation that can be apprehended through an integrated reading of the Latin prosody and metrics in the poetic text, objectifying not just specific codes of the bucolic gender, but, above all, data that are inferred from modern reality, as the ones Gavino Ledda has provided us in his novel Padre Padrone, and that can be approximate to the reality of the old flock keepers of Sicily. At the same time, this paper tries to see in that measure vocalic quantity and verbal rhythm act together for materializing the poetic text and giving it its characteristic poetic expression.*
- **KEYWORDS:** *Virgil. Bucolics and Eclogues. Amoebaeon verses. Gavino Ledda. Padre Padrone.*

Referências

CANDÉ, R. **Dictionnaire de musique**. Paris: Microcosme: Seuil, 1963.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de A. D. Lima; D. L. P. de Barros et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

LEDDA, G. **Pai patrão**: a educação de um pastor de ovelhas. Tradução de M. Mortara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

LONGINO. De sublimis. In: CRÍTICA e teoria literária na Antiguidade: Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução de David Jardim Junior. Introdução de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989. p.79-139.

MARTIN, R.; GAILLARD, J. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 1990.

PERINI, G. B. Fondamenti di metrica. In: TRAINA, A.; PERINI, G. B. **Propedeutica al latino universitario**. 3.ed. Bolonha: Pàtron, 1982. p.201-241.

PERRET, J. **Virgile**. Paris: Seuil, 1969.

RAMOS, P. E. S. III Bucólica: nota introdutória. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e notas de Pércles Eugênio da Silva Ramos. Introdução de Nogueira Moutinho. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. UnB, 1982. p.56-57.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e notas de Pércles Eugênio da Silva Ramos. Introdução de Nogueira Moutinho. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. UnB, 1982.

VIRGÍLIO. Geórgicas. In: _____. **Geórgicas. Eneida**. Tradução de António Feliciano de Castilho; Manuel Odorico Mendes. Porto Alegre: W. M. Jackson, 1952.

