



ALEXANDRE PRUDENTE PICCOLO

O ARCO E A LIRA:
Modulações da épica homérica
nas *Odes* de Horácio

CAMPINAS – SP
2015



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALEXANDRE PRUDENTE PICCOLO

**O ARCO E A LIRA:
MODULAÇÕES DA ÉPICA HOMÉRICA
NAS ODES DE HORÁCIO**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto
de Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do
título de Doutor em Linguística.**

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

**CAMPINAS
2015**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Haroldo Batista da Silva - CRB 5470

P581a Piccolo, Alexandre Prudente, 1978-
O arco e a lira : modulações da épica homérica nas Odes de Horácio /
Alexandre Prudente Piccolo. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos
da Linguagem.

1. Horácio - Crítica e interpretação. 2. Homero. 3. Poesia lírica. 4. Poesia épica
latina. 5. Intertextualidade. I. Vasconcellos, Paulo Sérgio de, 1959-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The bow and the lyre : modulations of Homeric epic in Horace's Odes

Palavras-chave em inglês:

Horace - Criticism and interpretation

Homer

Lyric poetry

Latin epic poetry

Intertextuality

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Paulo Sérgio de Vasconcellos [Orientador]

Joaquim Brasil Fontes Júnior

Marcos Martinho dos Santos

Alexandre Pinheiro Hasegawa

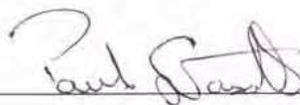
Márcio Thamos

Data de defesa: 12-02-2015

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

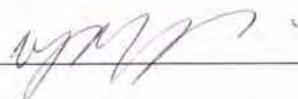
Paulo Sérgio de Vasconcellos



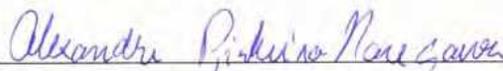
Joaquim Brasil Fontes Júnior



Marcos Martinho dos Santos



Alexandre Pinheiro Hasegawa



Márcio Thamos



Elaine Cristine Sartorelli

Patrícia Prata

João Angelo Oliva Neto

IEL/UNICAMP
2015

RESUMO

A partir das *Odes* de Horácio, esta tese investiga a presença de elementos épicos, sobretudo homéricos, e como o poeta latino os ajusta em sua obra lírica – processo mais bem definido como “modulação.” Antes de tratar de algumas odes específicas, um breve panorama pelos textos horacianos destaca diversas alusões às epopeias de Homero. Então, teorias intertextuais ajudam a analisar tanto poemas que aparentemente rejeitam a épica ou outros padrões elevados (como os *Carmina* 4.15, 4.2, 2.1, 2.12, 1.6 e 3.3), quanto aqueles que incorporam, de modo patente ou latente, diferentes passagens, versos, fórmulas e palavras das epopeias de Homero. Essas odes são agrupadas em três grandes conjuntos: o conflito entre amor e guerra (C 1.15, 1.17, 2.4, 3.7 e 3.20); a passagem pelos infernos (C 2.13 e 2.14); a poesia da memória e da eternidade, disfarçada em poemas laudatórios (C 4.6, 4.8 e 4.9). Como um anexo final, uma tabela apresenta mais de quinhentas referências nas *Odes à Ilíada* e à *Odisseia* de Homero, coletadas ao longo da pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Horácio; Homero; lírica latina; épica; intertextualidade.

ABSTRACT

Starting from Horace’s *Odes*, this dissertation investigates the presence of epic features, mainly Homeric ones, and how the Latin poet adjusts them to his lyric work – a process better defined as ‘modulation.’ Before dealing with a selection of odes, a quick survey of Horace’s texts highlights several allusions to Homer’s epics. Then, theories of intertextuality help to analyse both poems that apparently refuse an epic or elevated standard (like *Carmina* 4.15, 4.2, 2.1, 2.12, 1.6, and 3.3), and those that frankly or evasively incorporate different passages, lines, formulas or words from Homer. These odes are divided into three main groups: the conflict of love and war (such as C 1.15, 1.17, 2.4, 3.7, and 3.20); the passage through the underworld (C 2.13 and 2.14); the poetry of memory and eternity, disguised as laudatory poems (C 4.6, 4.8, and 4.9). As a final appendix, a table presents more than five hundred references in the *Odes* to Homer’s *Iliad* and *Odyssey*, gathered throughout the research.

KEYWORDS: Horace; Homer; Latin lyric; epic; intertextuality.

Sumário

Uma página de prefácio	1
I. Introdução	3
<i>ludo, lusus, allusio</i> : um jogo de ilusão	6
A épica de Homero e algumas espécies mélicas	17
Um longo interstício: a herança de Alexandria	24
Definições e (inter)relações de gênero em Horácio (A 73ss.)	31
Breve percurso por quem passou pelo assunto	46
Modulação poética: discurso recantado, canto requentado	52
II. Ecos homéricos em Horácio	69
Nas Sátiras	74
Nos Epodos	93
Nas Epístolas I	109
Nas Epístolas II	120
Na <i>Ars Poetica</i>	128
III. <i>Bella canere fidicini uetandum est</i>	141
Entre a Lírica e a Épica dos Gregos	142
Recusas e <i>recusationes</i> em Horácio (C 4.15, 4.2, 2.1 e 2.12)	160
Uma <i>recusatio</i> épica (C 1.6)	172
<i>iocosae lyrae Musa pervicax</i> (C 3.3)	187
IV. Mais modulações de Homero nas <i>Odes</i> de Horácio	203
1. <i>Da ode épica à lírica sedutora</i>	204
Das utilidades de uma cítara na guerra (C 1.15)	206
Ulisses nos campos amenos (C 1.17)	226
De heróis a amantes (C 2.4)	238
Líricas Odisseias Triangulares (C 3.7)	247
Um Amor Homo-Homérico? (C 3.20)	259
2. <i>O mundo dos mortos</i>	268
Paz no Averno dos Poetas (C 2.13)	272
“Regaço insaciável / da pátria de Plutão” (C 2.14)	283
3. <i>A poesia da memória e a memória da poesia</i>	292
Aquiles e o arco de Apolo (C 4.6)	296
Relances épicos no louvor a Censorino (C 4.8)	310
Um tributo homérico a Lólio? (C 4.9)	323
V. Conclusão	335
VI. Referências Bibliográficas	341
VII. Anexos	359

PARENTIBVS VXORIQVE OPTIMIS

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho não se realizaria sem a ajuda e o suporte de instituições e pessoas, a que muito me apraz agradecer.

Ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, por todo apoio acadêmico-institucional, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de doutorado pleno (mar./2010-fev./2014), que propiciou dedicação exclusiva ao presente estudo.

À Fondation Hardt pela ótima estadia de pesquisa (out./nov. 2012).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa “sanduíche” (PDSE, processo n. 8667/11-0), que permitiu cursar um ano desta pesquisa no exterior.

Várias pessoas contribuíram mais ou menos diretamente nas longas etapas deste projeto:

Ao prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, cuja confiança, dedicação, generosidade e tantas outras qualidades continuamente me motivam. É uma honra e um privilégio poder chamá-lo de mestre e amigo.

Ao prof. Stephen Harrison, por seu auxílio tão prestativo em Oxford, em questões ora acadêmicas, ora cotidianas, bem como pelas estimulantes discussões e sugestões, como a do capítulo II (“para tornar ampla e publicável a tese”).

Aos professores Dr. Marcos Martinho dos Santos e Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa, por terem gentilmente participado das bancas de qualificação e defesa da tese. A leitura cuidadosa, o diálogo fértil, as ideias e os apontamentos variados permitiram enriquecer este texto final. Aos professores Dr. Joaquim Brasil Fontes e Dr. Márcio Thamos, pelo cordial e pronto aceite em participar da banca de defesa desta tese. Registro também meu agradecimento aos professores suplentes, Dra. Elaine Cristine Sartorelli, Dra. Patrícia Prata e Dr. João Angelo de Oliva Neto.

Aos professores Dr. Alexandre Soares Carneiro, Dr. Mario Frungillo e Dr. Robson Tadeu Cesila, por aceitarem participar de minha qualificação de área sobre Montaigne e Horácio, tanto pelo cuidado da leitura quanto pelo apoio em todo o processo, mas, sobretudo, pela amizade além das salas da Academia.

Aos professores doutores da área de estudos clássicos no IEL, com quem tenho sempre aprendido: Patrícia Prata, Flávio Ribeiro de Oliveira, Isabella Tardin Cardoso, Marcos Aurelio Pereira, Trajano Augusto Ricca Vieira.

Expresso também meu agradecimento aos demais colegas de área que, mesmo em atitudes que possam parecer menores, como um simples *email*, me auxiliaram de formas variadas: aos professores doutores Fernando Rodrigues Jr., José Marcos Mariani de Macedo, pelas dicas sobre Oxford; Martin Dinter, pela gentileza acadêmica; Brunno V. Gonçalves Vieira, Márcio Thamos e Giovanna Longo, pela amizade entre cervejas, livros e vinhos; Sidney Calheiros de Lima e Marcelo Vieira Fernandes, pela amizade recente nesse rápido 2014; Robson Cesila, Alexandre Hasegawa, Marcos Martinho, Paulo Martins, Elaine Sartorelli, Marly Matos,

Giuliana Ragusa e outros professores do DLCV-USP, pelos cafés e papos em corredores, sala de professores e além.

Em Oxford, agradeço o convívio fraterno com Terry Tomakinian, Lyvia Vasconcellos, Fábio Faversani, Anny Jackeline Torres Silveira, Marcus Ramos Vieira, Daniel Wilhelm, Sven Warhaut, Donncha O'Rourke e Richard Power.

A tantos colegas e companheiros de universidade que mantêm abertas suas portas amigas: Lorena Phillips, Lucy Ana de Bem, Danielle Lima, Danielle Crepaldi Carvalho, Osvaldo Cunha Neto, Carlos Renato de Jesus, Fábio Fortes, Charlene Miotti, Mariana Pini, Gabriela Orosco, Marina Soares, Bárbara Polastri, Diogo Alves, Raquel Faustino, Fabiana Silveira, Matheus de Pietro, Liebert Muniz, Beethoven Alvarez, Lilian Nunes, Carol Martins, Talita Janine, Mariana Musa, Josiane Martinez, Bianca Morganti, Ana Cláudia Romano, Pedro Heise, Luciano Garcia Pinto. Aos camaradas e amigos, compadres e comadres de tantas horas: Juliano Prado, Kellen Saviolli, Marcos Kitano (*in memoriam*), Patrícia Gomes, Thaís Nicoleti, Mário de Souza Neto, Fábio Cândido e Ize Penhas, Eduardo Socha, André Migliorini, André Penha, Leonardo Afonso, Hugo Soares. Aos queridos amigos de todas as horas, Ana Flávia e Ricardo Pirola.

Last but far from least, a meus pais, Antônio e Sueli, e irmãos, Marcelo e Aline, agradeço por tudo, e isso não cabe em palavras: amor e apoio irrestritos são muito pequenas diante da imensidão que sempre me oferecem. A Cida e Durval, ao Du e à Patrícia, e, especialmente, à minha querida Fá (Fafá, Fá-linda, Lindinha), Fabiana Bigaton Tonin, que, com nosso branquinho (zé-fofinho) felicita minha vida a cada dia. Sem sua paciência, seu amor e seu carinho jamais chegaria aqui.

Por último, é preciso também isentar qualquer nome, referido ou não, de falhas e erros dispersos neste texto: são todos de minha exclusiva responsabilidade.

οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω
ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι.

Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futuro
sejamos temas de canto para homens ainda por nascer.

Homero, *Il.* 6.357-8 (trad. Frederico Lourenço)

Τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδη τέκε πατρὶ μιγεῖσα
Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα,
λημοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων.

Na Piéria gerou-as [as Musas], da união do Pai Cronida,
Mnemósine rainha nas colinas de Eleutera,
para oblvio de males e pausa de aflições.

Hesíodo, *Teog.* 53-5 (trad. Jaa Torrano, com alteração)

sed quid agam

si locutus fuero non quiescet dolor meus et si tacuero non recedet a me

Mas que farei? Falando eu não mitigo
A dor, que me atormenta; não falando,
Exalta-se, embravece a dor comigo.

Jó 16.7 (trad. José Elói Ottoni)

*carminibus quaero miserarum obliviam rerum
praemia si studio consequar ista, sat est.*

Dos poemas procuro tirar o esquecimento das coisas:
Se isso eu conseguir pelo estudo, me basta

Ovídio, *Tristia* 5.7.67-8 (trad. Silva Alvarenga)

ILUSTRAÇÕES

[Página 26]

Figura 1: as nove Musas – a lira ao centro (mosaico do fim período helenístico)
Palácio do Grão-Mestre dos Cavaleiros, em Rodes – GR.

Fonte: Foto de Allan Ogg em <https://www.flickr.com/photos/29871720@N00/303148973>

[Página 99]

Figura 2: A educação pela lira (afresco de Herculano)
Quíron e o jovem Aquiles.

Museo Archeologico Nazionale, Napoli – IT.

Fonte: WikiMedia Commons em

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Chiron_instructs_young_Achilles_-_Ancient_Roman_fresco.jpg

[Página 196]

Figura 3: Uma lira aos pés do pastor? (afresco de Pompeia, casa de Júpter)
Juno, Vênus e Minerva (e Mercúrio) aguardam o julgamento de Páris
Museo Archeologico Nazionale, Napoli – IT.

Fonte: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/aphrodite/judgment.html>

[Página 237]

Figura 4: Amantes com a lira (montagem com afresco de Pompeia)

Fontes: capa do livro de Heyworth, S. J. *Cynthia: a companion to the text of Propertius*.

Oxford: Oxford U.P, 2007. Imagem superior de <http://ats.ancientlyre.com/img/may-28-final.jpg>

[Página 278]

Figura 5: Orfeu (com a lira em mãos?) e Eurídice nos infernos (afresco de Óstia)
Esq.-dir: Cérbero e Porteiro (*ianitor*), Orfeu e Eurídice, Plutão e Prosérpina
(atrás), Ocno e um burro.

Vatican museums (Roma – IT), Tomb 33. Foto de Giovanni Lattanzi.

Fonte: <http://www.ostia-antica.org/dict/plnec/plnec.htm>

[Página 309]

Figura 6: Apolo citaredo (na *Domus Augustea*)

Antiquário do Palatino (Roma – IT), Inv. 379982.

Fonte: WikiMedia Commons em

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Fresco_Apollo_kitharoidos_Palatino_Inv379982_n2.jpg

ABREVIACOES

Textos de Horácio:

Ia	<i>Iambi</i> , Epodos
S	<i>Sermones</i> , Stidas
C	<i>Carmina</i> , Odes
Cs	<i>Carmen saeculare</i> , Carme Secular
E	<i>Epistulae</i> , Epístolas
A	<i>Ars poetica</i> , Arte Potica

Edies e comentários mais consultados:

K-H	A Kiessling, <i>Q. Horatius Flaccus I, Oden und Epoden</i> , Berlin 1901 (<i>Opera omnia</i> , ed. 1966).
N-H	R.M.G. Nisbet – M. Hubbard, <i>A Commentary on Horace: Odes, Book I</i> , Oxford 1970; <i>Book II</i> , <i>ibid.</i> 1978.
N-R	R.M.G. Nisbet – N. Rudd, <i>A Commentary on Horace: Odes, Book III</i> , Oxford 2004.
PORF.	<i>Acronis et Porphyrionis Comentari in Q. Horatium Flaccum</i> . Edidit Ferdinandus Havthal. Berlin 1864.
Ps.-ACR.	<i>PseudAcronis Scholia in Horatium Vetustiora</i> . 2 Vols. Recensuit Otto Keller. Stutgard: Teubner 1902.
SB.	<i>Q. Horatius Flaccus, Opera</i> , edidit D.R. Shackleton-Bailey. Berlini et Nova Eboraci: Walter de Gruyter, 2001 [2008 ⁴].
W-G (OCT)	<i>Q. Horatius Flaccus, Opera</i> , recognouit breuique adnotatione critica instruxit E.C. Wickham, Oxonii 1901, editio altera curante H.W. Garrod, <i>ibid.</i> 1912, 1982.

Outros:

DGP	<i>Dicionário Grego-Português</i> , [vários autores], Cotia-SP: Ateliê editorial, 2006-2010, 5 vols.
EO	<i>Enciclopedia Oraziana</i> (Dir. Scevola Mariotti), Firenze 1996, 3 vols.
EV	<i>Enciclopedia Virgiliana</i> (Dir. Francesco della Corte), Roma 1987, 4 vols.
<i>Il.</i> ^{-OM}	<i>Ilíada</i> , tradução de Odorico Mendes*
<i>Il.</i> ^{-CAN}	<i>Ilíada</i> , tradução de Carlos Alberto Nunes*
<i>Il.</i> ^{-HC}	<i>Ilíada</i> , tradução de Haroldo de Campos*
<i>Il.</i> ^{-FL}	<i>Ilíada</i> , tradução de Frederico Lourenço*
<i>Od.</i> ^{-OM}	<i>Odisseia</i> , tradução de Odorico Mendes*
<i>Od.</i> ^{-CAN}	<i>Odisseia</i> , tradução de Carlos Alberto Nunes*
<i>Od.</i> ^{-DS}	<i>Odisseia</i> , tradução de Donald Schüler*
<i>Od.</i> ^{-TV}	<i>Odisseia</i> , tradução de Trajano Vieira*
<i>Od.</i> ^{-FL}	<i>Odisseia</i> , tradução de Frederico Lourenço*
OLD	<i>Oxford Latin Dictionary</i> , [vários autores], Oxford: Clarendon Press, 1968.

* As citações das traduções referem-se sempre ao número do verso, nunca à página.

UMA PÁGINA DE PREFÁCIO

Não sem alguma vanglória esforcei-me por ler as *Odes* de Horácio, com o amparo de comentários e estudos de leitores mais capazes. Eis que a tese contém análises de alguns poemas, ora mais, ora menos completas, que sugerem formas possíveis de ler e interpretar o texto latino, partindo do princípio de que cada poema requer tratamento específico, mas com base em pressupostos teóricos comuns. “Um desses pressupostos é que os significados são complexos e oscilantes;” outro, que o texto é uma expressão autoral que combina elementos aparentemente aleatórios, mas que se estruturam de modo coeso e consequente. Cabe, então, às análises verificar consequências dessa coesão, ou seja, como as matérias (*res*) tomam forma poética e, desta união, imprimem-se renovados significados. Dentre as odes, escolhi umas poucas que possam remeter o leitor, de algum modo, às epopeias de Homero.

As traduções neste trabalho são minhas, salvo quando indicado o nome do tradutor.¹ Para os textos latinos, vali-me sobretudo das edições OCT (*Oxford Classical Texts*). Todavia, para o texto de Horácio, preferi o volume da Teubner, produzido mais recentemente (Shackleton Bailey 2001). Para o grego da *Ilíada* e da *Odisseia*, usei sempre o texto online do Perseus,² que reproduz a edição de Oxford de 1920. Os demais estão indicados no corpo da tese.

Embora tenha dividido as seções almejando certa independência entre as análises, vez ou outra elas se conectam. Tentei, igualmente, ser o menos técnico possível, mas sei que há muitas arestas, palavras e notas a serem aparadas, que a benevolência de meu leitor por certo saberá desculpar. Se minha estreiteza não soube conter os arroubos da suposta “novidade” analítica, ao menos, hoje, sabe reconhecer o vanilóquio de tantas páginas, como se dissesse: melhor, mesmo, é continuar lendo Horácio. É na releitura infatigável – “regra de ouro do analista”, como recorda Antonio Candido (2002: 6) – que se atesta a verdadeira afeição entre o autor e seu leitor, como um eterno retorno ao texto, nunca o mesmo.

A. P. P.

¹ Por vezes indico, entre colchetes, complementos que facilitam o entendimento do texto, mas que não estão no original. Ex.: *Oricum* > [cidade de] Órico. Nas traduções alheias, assinalo as mínimas intervenções (mudança na pontuação, alteração na ordem das palavras etc.) – “com alteração/ões”.

² <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>

I. Introdução

*nullumst iam dictum quod non dictum sit prius.
qua re aequom est vos cognoscere atque ignoscere
quae ueteres factitarunt si faciunt novi.*¹

Terêncio, *Eunuco*, Prólogo vv. 41-3

A relação da epígrafe com este texto pode ser entendida de pelo menos duas maneiras. A primeira, quanto a seu conteúdo ou sua matéria (*res*), para usar um termo antigo, por que estudiosos já perpassaram de maneira esparsa.² A segunda, quanto a suas palavras, que também não são novas nem inventadas. É da natureza da linguagem constituir-se por exaustivas “repetições” num jogo infindo de oposições e confrontos de suas diversas partes, para retomar Saussure.³ Embora cada uso repetido não seja propriamente uma “repetição,” pois traz à tona variadas tensões (fonéticas, lexicais, sintáticas etc.) únicas e momentâneas, essa constituição dialética intrínseca ao signo linguístico reverbera ecos análogos na seleção e no (re)arranjo perpétuo dos textos.

Assim, repetir que um texto literário é sempre intertexto é também reiterar uma definição familiar.⁴ Se a linguagem poética é um diálogo de dois (“ou mais”, cabe acrescentar) discursos, como propõe Kristeva,⁵ a abstração de uma *língua*

¹ Não há nada dito agora que não tenha sido dito antes. Por isso, é justo que vocês reconheçam e perdoem se os novos fazem o que os antigos já fizeram muitas vezes. (trad. Nahim Santos Carvalho Silva, com alteração). Ou, na versão “narcisista” de André Gide (*Le Traité du Narcisse*): “Toutes choses sont dites déjà; mais comme personne n’écoute, il faut toujours recommencer.”

² Veja-se sobretudo a seção “Breve percurso por quem passou pelo assunto” (págs. 44ss.) – relembando Foucault (2002: 26), acerca do comentário na origem do discurso: “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.”

³ Cf. Saussure (cap. 4: O valor linguístico; pp. 130-41). De modo aplicado ao discurso literário, diz Achcar (1994: 16), ao retomar Conte, que retoma Lausberg: “a literatura é o discurso voltado (...) para a ‘reutilização’ de discursos precedentes.”

⁴ Joaquim Brasil (1992: 14-5) preferiu restringir-se aos clássicos: “Um texto clássico é, sempre, intertexto. Um tecido pontilhado de alusões a mitos, poetas antigos, histórias comuns ao escritor e ao leitor. (...) [O]s mecanismos citacionais eram, para os antigos, verdadeiros indicadores de leitura: eles articulavam o texto a uma memória coletiva, a um saber comum, a outras vozes, sempre familiares. Essas referências, consideradas eruditas por nós, faziam ecoar nas frases de um autor latino notas, melodias inteiras provenientes do espaço onde o texto se ancora: a história, o mito, a poesia – a cultura que enlaça escritor e o doutor leitor numa cumplicidade geradora de sentidos.” Oliva Neto (1996: 39), a Catulo: “Em Catulo, tudo é antes intertexto, criado rigorosamente nos modos alexandrinos.” Achcar (1994: 14): “a obra é por definição um ponto de cruzamento de textos.” Ou ainda na conclusão de Edmunds (2001: 13) a partir dos apontamentos de Kristeva: “Any poetic text is in principle (...) intertextual.”

⁵ “The literary text inserts itself in the ensemble of texts (...), poetic language is a dialogue of two discourses” (*apud* Edmunds 2001: 12).

poética como tesouro depositado na série interminável de textos que compõem o que chamamos de *literatura* materializa uma quimera tão fabulosa e tranquila quanto enganadora, que desconsidera a primazia do sentido como interação entre texto e leitor.⁶ O texto como criação humana, a um só tempo individual e social, não prescinde de leitores e leituras para “inventar” seus sentidos, isto é, chegar até eles, encontrá-los e descobri-los. Como diz Otávio Paz, “poeta e leitor são dois momentos de uma mesma *realidade*,”⁷ que costumamos figurar pela linguagem. É o reuso contínuo e intermitente dessa mesma linguagem, em textos e seus discursos, que tanto distende significados quanto tensiona antigas e novas tramas de sentido.⁸ A memória de um texto será sempre retomada, sobreposição, repetição de outras palavras e textos.

Ler um texto, entretecido na rede ou sistema textual (eis o intertexto), então, é lidar, ao menos, com uma tríade: o texto que se lê, a rede de textos aludidos, voluntária ou involuntariamente (também dito “sistema literário”), e o próprio leitor, ele mesmo um emaranhado de textos.⁹ Se é verdade que a poesia é algo que se sente, isso se dá não porque ela referencia algo do mundo (que se costuma adjetivar de *real*), mas porque ela traz à tona algo já dito (e lido e/ou ouvido) antes, ao mesmo tempo novo e familiar. Dito de outra forma, em matéria poética não há novidade sem repetição. Eis que memorável se torna o poema que retoma seu passado poético sob um rearranjo renovado: a mistura de surpresa e intimidade, como recordar algo que se havia esquecido, é um de seus efeitos.

Embora se fale em literatura como conceito abstrato, é no texto, no poema que se configura sua tessitura; melhor: é na absorção de cada palavra por parte de cada leitor ou ouvinte que os sentidos do chamado *literário* ganham forma e

⁶ Fowler (1997: 24): “Intertextualidade, como todos aspectos da recepção literária, está finalmente localizada na prática de leitura, não no sistema textual: o sentido se dá no ponto de recepção, e o que conta como um intertexto e o que alguém faz com ele depende do leitor.” Na versão resumida de Edmunds (2001: 62): “O sentido, incluindo o sentido intertextual, emerge da interação entre [texto e leitor].”

⁷ Paz (1982: 47), *grifo* meu.

⁸ Cf. A 128: *difficile est proprie communia dicere*. “Difícil é dizer com propriedade o que é comum [à tradição].”

⁹ Conte (1986: 29) “Leitores... que abordam o texto são eles próprios já uma pluralidade de textos e de diferentes códigos, alguns presentes e alguns perdidos ou dissolvidos no indefinido e genérico fluido da linguagem literária.”

depois se desfazem – eis o cerne da expressão estética. Numa analogia experimental, um livro silencioso na prateleira é como uma árvore em potencial estado de queda e desvanecimento na floresta.¹⁰ Mais que simples conjunto de relações, explícitas ou apenas sugeridas, que um texto mantém com outros, a ideia de *intertextualidade* não prescinde do papel do leitor, assim como foi preciso um autor para que o texto pudesse existir. Em última instância, o leitor não é só o consumidor de um texto, mas seu produtor, como sugere Barthes.¹¹

É com parte dessa produtiva relação entre textos e leitor que se preocupam os estudos alusivos dos filólogos modernos, como diz Hinds.¹² Ainda que se tenha notado que conceitos como alusão, imitação, citação etc. tragam complexos problemas teóricos para as análises textuais e a crítica literária, importa menos redefini-los, aqui, do que atestar sua prática. Em suma, partilho de termos usados de forma diferente por teóricos da *intertextualidade*¹³ ao analisar alguns poemas e seus efeitos, sem que me veja obrigado a conflitar ou polemizar sobre as teorias.

Se “as redes de pescar palavras são feitas de palavras”, como trama Otávio Paz,¹⁴ é preciso tramar minha própria rede. A aproximação entre Horácio e Homero, que proporei aqui, encerra um jogo arbitrário, cuja escolha, em meio ao caleidoscópio de alusões literárias, assemelha-se, não raro, a uma sombra. Notar

¹⁰ Cf. Borges (1999: II, 284): “Emerson disse que uma biblioteca é um gabinete mágico em que há muitos espíritos enfeitados. Despertam quando os chamamos; enquanto não abrimos um livro, esse livro, literalmente, geometricamente, é um volume, uma coisa entre as coisas. Quando o abrimos, quando o livro dá com seu leitor, ocorre o fato estético. E, cabe acrescentar, até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos (...). Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito.”

¹¹ Barthes (1974: 4): “Porque o objetivo da obra literária (...) é fazer do leitor não apenas um consumidor, mas um produtor do texto.” Vale também lembrar que “a leitura não é o leitor, tal qual o poema não é o poeta” (Edmunds 2001: 61).

¹² Minha paráfrase não é literal – Hinds (1998: 25): “Let us therefore, despite ‘reference’, affirm that what modern philologists are concerned with in the study of complex allusion is a relationship between author and reader which can involve indirection as much as direction, concealment as much as revelation.” Embora o autor procure distinguir termos como alusão, referência, menção, citação etc., e questionar tais diferenças no âmbito dos estudos intertextuais, proponho usá-los indistintamente, se possível, sem a eiva da polêmica ou da rivalidade.

¹³ Pasquali (1968), Conte (1986), Fowler (1997), Barchiesi (1997), Hinds (1998), Wills (1996), Cicu (2005), Edmunds (2001), Allen (2000), Fiorin (2003). Cumpre notar também as valiosas contribuições à área tanto de meu orientador (Vasconcellos 1998 e 2001) quanto de meus colegas (Prata 2002 e 2007; Cesila 2008; Bem 2007 e 2011), seus ex-orientandos.

¹⁴ Paz (1982: 37).

a convergência dessa relação intertextual, que mitigue sua mera arbitrariedade, é também um dos objetivos da tese.

Entre o pessoal e o voluntário, todavia, pode-se vislumbrar não um espelho de vontades autorais, insignificantes, ou um inócuo fantasma, mas os perigos das certezas momentâneas e de seus simulacros.

LUDO, LUSUS, ALLUSIO: UM JOGO DE ILUSÃO

Como já se disse, “começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem.”¹

Ludo (*ludo*, -is, *lusi*, *lusus*, -ere) designava, na língua de Roma, a ação de jogar, isto é, de dar-se a um exercício, de brincar, de recrear-se.² Por sua vez, *ludus*, era o substantivo masculino correspondente ao jogo, ao passatempo, à brincadeira, à recreação.³ Não sem ironia, os romanos chamavam a “escola” de *ludus*, lugar onde tanto as crianças brincavam e se divertiam, quanto os gladiadores se exercitavam e jogavam.⁴ No plural (*ludi*), designava os próprios jogos ou espetáculos públicos, e também os divertimentos coletivos, além das representações teatrais.⁵

Mas não só.

A esses passatempos, unia-se o ato de jogar com dados e outros objetos.⁶ Do lazer e da diversão até a atuação no palco e a representação dramática, pode-se notar um hiato semântico; porém, o ator, em alguma medida, **exercita-se em cena**

¹ Bosi (1996: 11).

² Um trecho de Plauto (*Poenulus*) atesta esse sentido: para provar sua identidade, Agorástocles apresenta uma cicatriz na mão esquerda, fruto da mordida dum macaco com que brincava quando criança (*ludenti puero*, v. 1074). Cf. outros exemplos em OLD *ludo* 1.

³ Por exemplo, Cícero (*Cael.* 11) fala em exercício e divertimento campestre (*exercitatione ludoque campestri*). *Ludus* era encontrado sob raízes arcaicas *loed-/loid-* (cf. Sihler 1995: 54), como anotam o OLD e Ernout-Meillet, citando inscrições epigráficas: CIL I² 364, 675 etc.. Veja-se nota 5 a seguir.

⁴ Por meio dum eufemismo similar, o grego σχολή (*skholē*), que significava inicialmente “ócio, tempo livre, descanso”, passou a designar o lugar de estudo (daí “escola”, em tantas línguas modernas: school, Schule, scuola, école, escuela etc.). A notação da antífrase comum a gregos e romanos é de Ernout-Meillet (1958: 656, s. v. *ludo*).

⁵ Cíc. *Leg.* 2.22: ‘*Loedis publicis...*’ (“Nos jogos públicos...”); cf. Hor. C 4.2.42.

⁶ Ter. *Ad.* 739: *ludas tesseriis* (“jogas com dados”); C. Titius *Orat.* 2.1: *ludunt alea studiose* (“jogam assiduamente com dado”); Hor. C 3.24.56-7: *ludere... Graeco... trocho* (jogar o troco grego – espécie de jogo com um bastão de ferro e um(a) aro/anel/roda [τροχός] de metal).

simulando outra pessoa, finge ser outrem enquanto **brinca** de “faz de conta” – e **diverte** a si e aos outros com isso. Da mesma matriz *lud-*, o *ludius* designa esse agente, o pantomimo, o comediante, o ator.

Desse recrear-se num jogo de representação chega-se a outro importante sentido de *ludo*: **enganar**, **ludibriar**, conforme anotam Ernout e Meillet.⁷ Uma fala de Pardalisca, escrava na peça *Cásina* (685-6), de Plauto, deixa entrever uma fusão curiosa entre **enganar** e **encenar** numa só expressão verbal:

Ludo ego hunc facete;
Nam quae facta dixi, omnia huic falsa dixi.

Eu prego uma peça direitinho nele:
pois esses fatos que relatei, relatei-lhe todos falsos.
(trad. Carol Martins da Rocha)

Pardalisca zomba do velho Lisidamo enganado. Pode-se também traduzir a manifestação do verbo como “**estou brincando** graciosamente (com ele)” bem como “espertamente (o) **engano**”. Essa traço dual permite considerar, por um lado, atores que jogam e brincam entre si, divertindo-se; por outro, espectadores que são momentânea e voluntariamente “ludibriados”: tomam o falso por verdadeiro, acreditam por um instante na representação que se passa diante dos olhos. E também se entretêm. De certo modo, a ação expressa em *ludo* denota um distrair o tempo e, a uma só vez, um folgar a sisudez (enganando-a?).

Na expressão verbal do ato ainda operam outros divertimentos. Tocar um instrumento também se designava por *ludo*. A rigor, o que diferencia o tocar, o jogar e o brincar do entreter-se e do distrair-se em passatempo ligeiro, frívolo? As associações de um verbo folgazão aos prazeres carnavais e à sentimentalidade amorosa não o afastam de seu centro brincalhão e transitório.⁸ Não menos importante é lembrar que a arte dramática na antiguidade encerrava, além da

⁷ Ernout-Meillet (1958: 656): “Em *ludo*, sob o sentido de ‘jogar’ se enxerta aquele de ‘imitar pelo jogo’, *ciuem bonum ludit* [faz papel de bom cidadão], Cael. *ap.* Cic. *Fa.* 8.9.1”, de onde ‘brincar de, fazer um jogo de’ sentidos que se desenvolvem em *ludibrium*.”

⁸ Catulo e Ovídio usam o mesmo imperativo plural para incitar diversão e lazer amorosos (cf. OLD *ludo* 4). No primeiro (61.211-2), estimulando as benesses do casamento: *ludite ut lubet et brevi / liberos date* (“gozai como quiserdes / e filhos dai em breve” – trad. J.A. Oliva Neto). No segundo (*ars* 2.389), incentivando traições casuais: *ludite, sed furto celetur culpa modesto* (“amai/deletai-vos, mas esconda-se a falta por uma simples artimanha”). Em Horácio, veja-se “dar prazer ao amor” (C 3.12.1: *amori dare ludum*), além de outros em Pichon (1902: 192), esp. acepção 4: *saepe amori indulgere* (“amiúde entregar-se ao amor”).

própria *mise-en-scène*, a performance da poesia, que, por sua vez, unia a música (instrumental e vocal) a um texto metrificado segundo regras rígidas e específicas.

A partir dessa fusão de sentidos, *ludo* se liga a um emprego bem específico: “compor algo, usualmente um poema de natureza leve, banal, por vezes de temática amorosa (mas não necessariamente), usado para se entreter, como um passatempo.”⁹ Essa forma é corriqueira nos poetas latinos do século I a.C.¹⁰

Horácio, por exemplo, faz questão de associar sua composição poética, tensionada entre a distração passageira e uma almejada perenidade, ao próprio ato de tocar um bárbito, instrumento de cordas, espécie de antiga lira grega:¹¹

*si quid uacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
uiuat et pluris, age, dic Latinum,
barbite, carmen.*

C 1.32.1-4

Se, à toa debaixo de uma sombra, compusemos contigo, ó bárbito, algo que (sobre)viva por este e muitos anos mais, vai, canta um carne latino.

A expressão do perfeito (*lusimus*) denota uma ação acabada, completa, concluída.¹² Sob a forma *lus-*, coincidem tanto duas partes fundamentais do verbo *ludo*, no sistema do chamado *perfectum* (o passado *lusi* e o particípio *lusus,-a,-um*), quanto a raiz de outro importante nome masculino (*lusus,-us*), que vem

⁹ A “leveza” ou “rapidez” da composição justifica-se apenas em seu caráter lúdico e passageiro: pelo viés do poeta e dos leitores, exigem-se sofisticação e refinamento, exibem-se erudição e precisão no trato com os versos. A arte do jogo poético está nesse equilíbrio entre, de um lado, reproduzir uma imagem, um verso ou mesmo uma só palavra de algum poema e, de outro, comprazer-se em notar o detalhe, buscar identificações, avaliar, comparar e cotejar.

¹⁰ Para os elegíacos, veja-se Pichon (1902: 192): *ac carmina amatoria frequenter hoc uerbo denotantur* (“e os poemas de amor são frequentemente indicados com esse verbo”), que inclui mais quatro sentidos ao verbo. Nas *Odes*, às acepções de “brincar, jogar”, mais prolíficas (C 2.5.8; 3.11.10; 3.15.5; 3.18.9; 3.24.56; 3.29.50; 4.13.4), mesmo com alguma especialização, como “dançar” (C 2.12.19 e 3.15.12), misturam-se também noções como “enganar” e “se divertir” (C 3.4.5-6; 3.27.40 e 69).

¹¹ Mathiesen (1999: 249ss.) debate, com ilustrações, a natureza do instrumento.

¹² Falando sobre Alceu, Quintiliano (Inst. 10.1.63) parece ecoar (alude?) avaliações de Horácio: *Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatus multum etiam moribus confert, in eloquendo quoque brevis et magnificus et diligens et plerumque oratori similis, sed et lusit et in amores descendit, maioribus tamen aptior*. (“Alceu, em parte de sua obra, merece o ‘plectro áureo’ [cf. C 2.13.26-7], na qual tendo atacado os tiranos, muito contribui para os costumes; quanto ao seu estilo, também é breve, magnífico, cuidadoso e, muitas vezes, semelhante a um orador, mas também ‘compôs nugas’ e desceu aos amores, embora seja mais apto aos [temas] elevados.”). Sérvio, ao comentar *ludere* na primeira Écloga (v. 10) de Virgílio, define-o como *scribere* e remete aos mesmos versos de Horácio.

designar no Lácio quatro atos ou feitos distintos. Convém sistematizar os sentidos de tal *lusus* para evitar enganos:

- (1) a ação de jogar ou de se exercitar; um divertimento; um jogo específico; uma aposta;
- (2) um entretenimento público;
- (3) uma peça pregada em alguém, uma zombaria, um escárnio; uma piada;
- (4) uma composição literária de natureza leve; uma ninharia.¹³

É dessas raízes profundas que vem a palavra “alusão” (*allusio,-onis*).

Alludo vem acrescido de um prefixo, *ad-*. Novo som e antigos sentidos se assimilam à raiz verbal, cuja atividade passa a ter direcionamento. Preservam-se enraizadas as noções de “brincar, jogar, divertir-se”, porém, de modo dirigido a algo, direcionado a alguém. Um alvo passa a se fazer necessário.

A motivação expressa se especializa, sem abandonar sua base: vem denotar entre os romanos a ideia de “fazer uma referência a algo.” Dentro duma cultura e duma língua já distantes e diferentes, essa mesma acepção sobrevive, milênios mais tarde, no verbo **aludir** em português, cuja datação primeira remonta a 1563. Curiosamente, é a única definição registrada pelo dicionário Houaiss: “fazer rápida menção a; referir-se.”¹⁴

Em latim, a terminação *-io* (genitivo *-onis*), dá forma substantiva ao ato. *Allusio* retoma a brincadeira, por ora direcionada. Renovam-se a encenação e o engano. O jogo de referir-se a algo ludibria: parece encetar algo, quando esse algo é apenas uma breve ilusão.

É inevitável a analogia com a natureza da linguagem: a ilusão parte daí. Assim como as palavras e a linguagem, em boa medida, vêm amiúde simbolizar coisas do mundo, sem sê-las em sua essência,¹⁵ a alusão propõe referenciar o que esses símbolos expressaram; traz de volta, no processo da leitura, algo construído pela linguagem sem trazê-lo, de fato, por completo, *ipsis litteris*. Engendra um *simulacro* de que se fala, enquanto dele se fala.

¹³ Tomei as acepções do OLD *lusus,-us*. Cf. Oliva Neto (1996: 28).

¹⁴ A datação também é do dicionário. Para outro viés dos termos, cf. Prata (2002: 32).

¹⁵ Veja-se Paz (1982: 43), grifo meu: “A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da *realidade* exterior.” Cf. Spina (1967: 108-9).

Na escala platônica, uma alusão se afastaria em quatro graus do real.¹⁶ Talvez nem dele partilhasse, já que sua natureza intrínseca é representação de uma representação de uma representação. Eis um engenhoso passatempo.¹⁷

Fazer uma menção a algo é também divertir-se; por vezes, zombar desse algo. O exemplo brincalhão de Ovídio na abertura dos *Amores* é famoso:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus – risisse Cupido
dicitur atque unum surrupuisse pedem.
Am. 1.1.1-4*

Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava
para cantar, com uma matéria adequada aos ritmos [dos versos].
Semelhante era o verso inferior – Cupido riu,
dizem, e surrupiou um pé.
(trad. Lucy Ana de Bem, com alteração)

Há vários jogos na passagem. O poeta brinca com a materialidade de seus próprios versos: o “roubo” de um pé do hexâmetro dá forma ao pentâmetro e, logo, ao dístico elegíaco. A brincadeira do furto e sua diversão (*risisse*, 3) são atribuídas tanto a Cupido quanto à tradição (*dicitur*, 4), enquanto regozijos de poeta e leitor se disfarçam por trás das palavras, na percepção de seus efeitos.

A adequação entre o conteúdo (*materia*, 2) e o ritmo dos versos não apenas soa como condição natural da poesia, mas acaba por se tornar objeto da atividade de tantos poetas romanos.¹⁸ Porém, que a noção de musicalidade da poesia (*modis*, 2) não venha disfarçar mais uma ilusão: por trás dos ritmos e

¹⁶ Cf. Platão *Resp.* 10.596a-599a. Distinta do conceito do livro 3, a *mimesis* (imitação) no livro 10 distingue, simplificada e hierarquicamente, três graus: a ideia da coisa (nível 1), a coisa em particular (nível 2) e a coisa representada ou pela pintura ou pela poesia (nível 3), ou seja, pela linguagem. A alusão é, pois, uma representação ou referência de algo do nível 3.

¹⁷ Ricardo Reis-Fernando Pessoa brinca com as relações entre jogo, vida e poesia:

Que mais que um ludo ou jogo é a extensa vida,
Em que nos distraímos de outra coisa –
Que coisa, não sabemos –;
Livres porque brincamos se jogamos,
Presos porque tem regras cada jogo;
Inconscientemente?

¹⁸ Versos adiante (v. 19), Ovídio reitera a ligação: *nec mihi materia est numeris levioribus apta* (“nem tenho matéria apropriada a ritmos mais leves”). Cf. Harrison (2007: 7) e Bem (2002: 34 e 247). Exploro feições análogas em passagens de Horácio adiante.

gêneros poéticos (épica e elegia) em jogo, paira um sedimentado mundo da escrita, regulamentado e canônico – e disso sabem usufruir os bons poetas.¹⁹

Last but not least, a “alusão” ao próêmio da *Eneida* enceta um verdadeiro simulacro: traz aos versos uma palavra idêntica à da epopeia (*arma*, 1), na mesma posição inicial, e o tema geral (*violentaque bella*, 1) de tantos outros épicos, cuja solenidade esconde-se em sua própria métrica (*gravi numero*, 1). Há mesmo um significado ostensivo em tais versos? Umhas poucas palavras passam a encenar toda uma obra, a conclamar um gênero poético inteiro – qual a correspondência entre enunciado e expressão? O que se quer daí abraçar?

Quem alude se entretém recordando outros textos.²⁰ Quem alude também entretém seu público, ouvinte ou leitor, que, se vislumbra ou suspeita haver aí uma referência, mas não “se recorda claramente do texto a que se refere” (para retomar Pasquali),²¹ pode acabar vasculhando supostas ligações em busca dos muitos sentidos em jogo nos textos.

A alusão cria a impressão de que o texto (ou a pessoa, a coisa, o fato, o grupo etc.) a que se refere está ali presente, por vezes por inteiro. Essa impressão é não só ilusória e momentânea, como falsa. Cria-se, no processo de leitura, vale repetir, um **simulacro** do texto (ou da pessoa, da coisa etc.) aludido. O que se vê desse texto? Qual parte se deve tomar? Apenas uma palavra? Um verso, toda uma estrofe? Seus gêneros? Quais? Seu modelo?

Cabe às leituras responder, sempre momentânea e parcialmente, o reencenar desse simulacro no processo alusivo.²² Em outras palavras, são os leitores e as explanações de suas leituras que tentarão vislumbrar, abraçar, agarrar esse fantasma ilusório da alusão. E sempre em vão, caso se proponha fixá-lo, aprisioná-lo, determiná-lo. Um exemplo que ilustre tais dificuldades vem, desta vez, de Horácio.

¹⁹ Cf. Rossi (1971) e Edmunds (2001: 109ss.) para as *ocultas* regras poéticas no mundo antigo. Barchiesi (1997: 16ss.) expande as categorias evocadas por *arma* (vs. *amores*, em especial) e McKeown (1987: 7-14) traz uma rede de referências antigas.

²⁰ Conte e Barchiesi (1989: 81ss) falam dos sentimentos (paixão, amor, reverência etc.) de poetas que citam e recordam outros poetas.

²¹ Pasquali (1968: 275).

²² Sim, é um processo, não um objeto – cf. Barchiesi (2001:142).

Celebrando o retorno do velho amigo Pompeu, o poeta relembra, ao centro da ode 2.7, um episódio que teria ocorrido a si próprio durante a guerra, o abandono do escudo ao fugir da batalha de Filipos (42 a.C.):

*tecum Philipos et celerem fugam
sensi, relictam non bene parmula
cum fracta virtus, et minaces
turpe solum tetigere mento:*

*sed me per hostis Mercurius celer
denso pauentem sustulit aere,
te rursus in bellum resorbens
unda fretis tulit aestuosis.*

C 2.7.9-16

Contigo Filipos e a rápida fuga conheci, abandonado de maneira nada digna o escudinho, quando a Virtude foi quebrada e os ameaçadores [soldados] tocaram com o queixo um solo sujo. Mas, resgatou-me amedrontado entre inimigos, em meio à densa névoa, o rápido Mercúrio; engolindo a ti de volta à guerra, a onda carregou-te em mares estuosos.

A amplificação de ecos literários num suposto depoimento histórico-pessoal serve de entretenimento central à situação benfazeja do poema: entre o voto de boas vindas, que inicia a ode, e seu clima de banquete ao fim, surge a breve narração pessoal, com episódios em moldes militares (cf. ablativo absoluto: *Bruto duce*, 2), de cujos eventos o amigo Pompeu partilhara (*tecum*, 9; *te*, 15).²³

Mesclando seriedade (*cum fracta virtus*, 11), rumores mítico-fantásticos (*Mercurius celer*, 13) e efeitos cômicos (*me... pauentem*, 13-4), o relato repercute antigas tradições poéticas, que conferem ornamentada tessitura a todo o processo compositivo, enredado em sua *diversão* alusiva: “o motivo do resgate, como diz Davis (1991: 97), que, no depoimento autodepreciativo de Horácio, se lê como uma caricatura de uma cena épica típica, contribui para o propósito de valorizar a lírica em relação ao verso heroico.” É nessa relação estreita e direta com a épica que a ode tateia as fronteiras de sua essência poética (ou genérica).

Mesmo leitores menos afeitos às epopeias de Homero talvez recordem fugas

²³ Vejam-se Achcar (1994: 43-5), Oliveira (2005: 64-5) e Traina (2003) para as tensões entre tradição, *fides* e sinceridade poéticas. Segundo Miller (1994: 39), a experiência subjetiva num poema lírico não se opõe a sua natureza “gramatológica” (*grammatological nature*), mas é função dela. Há uma breve discussão sobre os limites autobiográficos da ode, com indicação bibliográfica, em Piccolo (2011: 8-10).

de heróis resgatados por um deus em meio à névoa.²⁴ Alguns talvez se lembrem de outros poemas e poetas que cantaram a perda de seus escudos,²⁵ seja zombando dos valores heróicos, seja ressoando, concordando ou contrastando palavras dos varões da *Iliáda*, como estas de Agamêmnon a Nestor:²⁶

Pois não é vergonhoso fugir à desgraça, nem que seja de noite.
É melhor que quem foge fuja à desgraça do que seja tomado.
Il.^{FL} 14.80-1

Não há como controlar o intercâmbio no entretenimento alusivo desses versos latinos – ou de outros. A reprova moral (*non bene*, 10) ao abandono do escudo, consoante ao período de agitações civis,²⁷ não elide a descrição de companheiros e inimigos que caíram de queixo no chão. O fato de Horácio e Pompeu encontrarem-se vivos, anos após os perigos e violências experimentados na guerra, confere notas de celebração ao simpósio no final do poema, enquanto os termos crus de mortes na batalha reverberam lembranças do passado na guerra, em matizes épicas, que dão tom altissonante aos versos.²⁸

Na *Iliáda*, encontra-se por várias vezes a combinação do adjetivo *πρηνής*²⁹ com dativos como “na poeira”³⁰, ora “no chão”, “na terra”³¹, ou mesmo “sobre o [próprio] cadáver”³²; por vezes, o adjetivo vem sozinho.³³ Em todos os casos,

²⁴ Na *Iliáda*: Páris resgatado por Afrodite (3.380-1); Eneias, por Afrodite (5.344-5); os Molíones, por Posídon (11.750-2); Eneias, por Posídon (20.321ss.); Heitor, por Apolo (20.443-4).

²⁵ Arquíloco (6 Diehl = 5W), Alceu (428a), Anacreonte (381PMG) etc. Veja-se Corrêa (2009: 112-35) para esse escudo poético na Grécia antiga.

²⁶ Tornou-se convencional dizer, como faz Jaeger (1995: 152), que “os heróis homéricos teriam sentido a perda do escudo como a ruína de sua honra e prefeririam sacrificar a vida a semelhante afronta.” Cf. Davis (1991: 91) que retoma a contraposição Fränkel entre a avaliação exagerada (e brincalhona) de Aquiles pela honra na guerra e o valor equilibrado (ou realista) da vida frente um bem material. Vale lembrar que a *Iliáda* também relata táticas de combate que envolvem recuos: *Il.* 13.648ss.; 16.816-7; 22.136-7.

²⁷ Segundo indica a tradição, Horácio lutara ao lado dos republicanos, contra as forças de Otávio (cf. Suetônio, *Vita Horati* 2). A expressão *cum fracta virtus* (11) pode referir-se não só à deflagração dos conflitos entre nobres romanos, mas a uma minúcia histórica (não sem boa dose de especulação) que Porfirião (*ad l.*) visa esclarecer: *quia uirtute se Cassius et Brutus praecipue iactabant* (“porque Cássio e Bruto gabavam-se particularmente de sua virtude”).

²⁸ Cf. Corrêa (2009: 109): “Em um poema ‘sério’, epítetos ornamentais [emprestados da épica] podem servir-lhe para elevar a linguagem, assimilando-a à da épica. Os mesmos elementos, em um contexto satírico, vão surtir um efeito paródico.”

²⁹ DGP (*át.* *πρηνής*): “inclinado, pendido, que tomba a cabeça para frente.”

³⁰ ἐν κονίησι: *Il.* 2.417-8; 4.544; 6.43; 23.25-6.

³¹ ἐπὶ γαίῃ: *Il.* 16.310 e 413; 21.117.

³² ἐπὶ νεκρῶ: *Il.* 16.579; 17.300. Haroldo de Campos mais *literal* que Carlos Alberto Nunes e Frederico Lourenço nessas duas ocorrências.

porém, a combinação descreve um tombo fatal, uma inclinação derradeira.

Já a *Odisseia* prefere fazer as personagens “bater com a testa no chão.”³⁴

Eis duas fórmulas de Homero que retratam mortes cruéis em combates.

Sem copiar um ou outro exemplo específico, Horácio modula seus versos com um legado épico. *Solum tetigere mento* (12) molda uma expressão própria que simbolize a vileza da morte na guerra – oposta à felicidade frugal no banquete que envolve a ode. Bastaria algo como “morreram de modo infame.” Mas não é isso que faz o poeta. *Mento* opera uma mentonímia de parte da cabeça para o todo do corpo.³⁵ Além disso, graças à escolha do neutro *solum*, *turpe* pode tanto adjetivá-lo (o que não seria possível com os femininos *tellus*, *humus*, *terra* ou com o masculino *ager*), quanto incidir como um advérbio sobre o pefeito *tetigere*.³⁶ Modulando sons e palavras próprias, os efeitos do trecho horaciano realçam a crueza da guerra com um *éthos* de reminiscências épicas.

Mais curioso, talvez, seja perceber que a imagem de soldados a estatelar o queixo no chão não só permite recordar descrições corriqueiras e similares (mas não iguais) em Homero, mas que tal recordação incita a engendrar uma segunda sugestão épica, em outro plano ou nível, como um outro paralelo homérico.

Enquanto muitos morreram (vv. 11-2), poeta e amigo salvam-se do furor da guerra. A estrofe seguinte (vv. 13-6) opõe simetricamente os destinos de Horácio (*me*, 13) e de Pompeu (*te*, 15), ambos descritos na extensão de dois versos:³⁷ o poeta abduzido da guerra por um deus, o amigo repuxado por mares bélicos. A

³³ *Il.* 5.58; 6.307; 12.396; 15.543.

³⁴ Varia-se o verbo (τύπτω: “bater, golpear” ou ἐλαύνω: “impelir, lançar, bater, ferir”), mas mantêm-se o acusativo χθόνα (“terra”) e o dativo μετώπῳ (“com a frente, a testa”). Cf. *Od.* 22.86, 94 e 296.

³⁵ Tentar aproximar uma das ocorrências homéricas listadas sem perscrutar a relação entre os textos seria como abraçar um fantasma. Por exemplo, em *Il.* 2.417-8, os “dentes” (ὀδᾶξ) de sua expressão parecem se aproximar fisicamente do “queixo” latino. Seria uma metonímia similar? A jugular vem representar a força e a vida dos soldados? Dentes e queixo no chão surtem, de fato, o mesmo resultado poético? Os efeitos do processo alusivo só se materializam na exploração e no desenvolvimento (na expansão) da ligação intertextual, não em sua menção.

³⁶ Já oscilavam sobre tais sentidos, efeito provocado pelo poema, Ps.Acrão e Porfirião (*turpe solum aut cruore foedatum, ut sanguine foedantem... aut nomen est loco aduerbii positum... pro ‘turpiter tetigere’*: “*turpe solum* [é] ou manchado pelo sangue, como conspurcando com sangue... ou a palavra está colocada no lugar do advérbio... tal ‘torpe/vilmente tocaram’”). No contexto da prosa histórica (C 2.1.22), a sujeira do poeira da guerra não é indecorosa.

³⁷ Notem-se outras simetrias: 1. *per hostis / in bellum*; 2. *Mercurius celer / unda resorbens*; 3. *denso aere / fretis aestuosis*; 3. *sustulit / tulit*.

essa oposição podem-se contrapor, analogamente, *Iliada* e *Odisseia*. Compare-se o destino de seus heróis. Nessa, Ulisses permanece anos a fio por mares e guerras antes de voltar a Ítaca (algo similar ao destino de Pompeu).³⁸ Naquela, Heitor, Páris e outros se veem resgatados de certos embates pelos deuses (como Horácio). A oposição entre as epopeias serve de emblema aos destinos pessoais opostos na ode: o encontro dos amigos motiva o desfecho em pleno simpósio.

Entretanto, a toda essa reflexão podem-se contrapor objeções: as estrofes líricas não estariam jogando com outros épicos (não homéricos)? Os versos horacianos não poderiam aludir a palavras de Virgílio? As duas partes da *Eneida* não serviriam também de contraponto a oposições similares?³⁹ Outras epopeias, mesmo posteriores à ode, não ofereceriam curiosas leituras contrastantes? A resposta a todas as perguntas é *sim*. Cabe ao leitor esmiuçar os paralelos em sua prática de leitura, fazer vir à tona relações interessantes, contar a sua história sobre os textos em confronto, para retomar propostas de Fowler.⁴⁰

A alusão é um projeto artificioso cujas forças esgotam quem ousar domá-la. Apostar em sentidos predominantes, não corretos ou exclusivos, é reconhecer a heterogeneidade do fenômeno e sua impossível apreensão definitiva. Uma alusão

³⁸ Admirado, Horácio diz, na abertura da ode, que Pompeu regressou aos deuses pátrios (*dis patriis*, 4). Ao reconhecer Ulisses, Penélope diz que os deuses fizeram-no regressar (*Od.* 23.258); há jarras destinadas ao amigo (v. 20) e Euricleia guarda vinho para o retorno de Ulisses.

³⁹ Como sugestão a se explorar, vejam-se uns paralelos verbais instigantes: 1. a *Eneida* também desenvolve cenas de mortes cruentas: Dríope atingido por Clauso (*Aen.* 10.345-9), notem-se *sub mentum* (“sob o queixo”) e *fronte ferit terram* (“com a fronte feriu a terra”); Palante por Turno (*Aen.* 10. 489: *et terram hostilem moriens petit ore cruento*, “e, morrendo, cai na terra inóspita com a boca ensanguentada”); em seu discurso a Drances e ao rei Latino, Turno usa os termos *humum semel ore momordit* (*Aen.* 11.418, “mordeu a terra uma vez com a boca”) ao lembrar dos companheiros mortos; 2. o *denso... aere* (14), em que Horácio diz ter sido envolvido, guarda semelhanças com o *obscurum... aëre* (*Aen.* 1.410) que Vênus usa para proteger Eneias e Acates em terras cartaginesas; 3. Virgílio vale-se dum símile marítimo para ilustrar um embate entre troianos e latinos (*Aen.* 11.624-8) e alguns dos étimos (*unda, aestu, retro, resorbens*) ressoam na ode (*unda, aestuosis*, 16; *rursus, resorbens*, 15). Enfim, cabe ao analista explorar as relações intertextuais e seus sentidos, que não prescindem dele para ganhar uma voz. Cf. C 2.17.27ss. com N-H: 286.

⁴⁰ Fowler (2000: 127): “Intertextuality, like all aspects of literary reception, is ultimately located in reading practice, not in a textual system: meaning is realized at the point of reception, and what counts as an intertext and what one does with it depends on the reader.” Cabe acrescentar que (*idem*: 131): “To admit that traces of one’s present inevitably affect the reading of past texts is self-evidently a historicist position” – e não há conflito entre comentários e histórias que se produzam sobre os textos antigos e as práticas intertextuais. Talvez possa não soar tão grave ou engenhoso, mas, como insiste o autor (*idem*: 123), “a good story will make us sensitive to smaller correspondences which we might otherwise think lost in the background noise.”

clara não é senão engodo, ludíbrio. Clara para quem? Para quem a propôs? E se a língua não só permite mas engendra múltiplas referências, a alusão continua clara?

Substancialmente ligados estão os termos *allusio* e *illusio*; esse corresponde, na linguagem da retórica, ao grego “ironia” (εἰρωνεία):⁴¹ simula-se dizer uma coisa enquanto se diz outra, quase como uma zombaria. Um texto parece ter sido evocado, mas dele se vê apenas uma sombra, um fantasma. O poeta escolhe e profere suas palavras com a seriedade de quem jamais deixa de dissimular e notar que joga um jogo perpétuo.⁴² Se no sistema da linguagem não há garantias entre o dito e o apreendido, não fogem à regra, a rigor, os variados processos de alusão textual.

Ilude-se, então, quem pensa ter “entendido o sentido” de uma alusão. Por que apenas um? Por que esse ou aquele? Quem garante? Por quanto tempo? Sentidos se descartam? Se sobrepõem? Seguem ordem? Sob a rubrica do *cf.* (*confer*), tudo parece esclarecer-se, quando nem mesmo os sentidos que a própria sigla pretende veicular são claros: confrontar, comparar, consultar, conferir – o que se pretende extrair daí?⁴³ Como demarcar os sentidos da palavra aludida?

Vem abonar as definições desse jogo alusão-ilusão a própria poesia, encontro do leitor com o texto, sem que se encerrem o reencenar de sua polissemia:

E são todas as coisas uns momentos
de perdulária fantasmagoria
– jogo de fugas e aparecimentos.⁴⁴

⁴¹ Segundo o DGP, εἰρωνεία: “dissimulação, fingimento; hipocrisia; falsa modéstia; (ret.) ironia, sarcasmo; escapatória, subterfúgio.” Como notam Ernout e Meillet, de uso correlato é χλευασμός: “zombaria, troça; ironia; gracejo.” Cf. Chantraine (1968: 326 e 1262).

⁴² Oliva Neto (1996: 52): “Portanto, engendrada como signo que brinca com a realidade (o poeta nomeia com seu próprio nome a *persona* lírica e a satírica) mas programaticamente perceptível como simulacro e ilusão (o poeta separa poeta e poema), essa poética exhibe-se como espelho, como jogo (*lusus/ludere*), diversão e afastamento que a investem da capacidade de dizer certas coisas com a seriedade própria de tudo aquilo que importa por nada mais a não ser pelo fato de tratar-se só de um jogo.”

⁴³ Na profusão de comentários e cruzamentos intertextuais, tem-se a impressão momentânea de que o leitor está na periferia do texto, mas cumpre recordar a série de incertezas que permeiam o próprio texto antigo e sua presumida estabilidade, como lembra Edmunds (1992: ix): “Textos antigos não são acessíveis sem o conhecimento das línguas antigas, que não pode jamais ser tão perfeito quanto o conhecimento de uma língua moderna, falada. Textos antigos chegam até nós por meio de um longo processo de cópia manuscrita, durante o qual eles foram alterados por erros e correções. Por essas razões, a leitura de um texto antigo tem que ser amparada pela filologia, na forma do aparato crítico e do comentário.” Edições, aparatos, comentários, artigos e outros textos são manifestações dos textos antigos e de suas interpretações, sem que seus sentidos tenham sido definitivamente encontrados, equacionados, solucionados.

⁴⁴ Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*, Cenário (I), estrofe 23.

A ÉPICA DE HOMERO E ALGUMAS ESPÉCIES MÉLICAS

Segundo o gramático Diomedes (séc. IV d.C.), a lírica e a épica são subespécies poéticas de um “gênero misto” (*genus commune* ou *koinon vel mikton*), em que o poeta, habitualmente o narrador da história, por vezes passa a voz a seus personagens, que falam em primeira pessoa no poema.¹ Essa classificação remonta a Platão (*Resp.* 392-394), que propõe separar as *imitações* poéticas em três grupos – daí lírica e épica acabarem reunidas no mesmo conjunto de composições que misturam voz narrativa e discursos diretos das personagens.² Tal separação passa por cima de diferenças importantes entre os poemas, sobretudo quanto a forma, a ocasião, a extensão, o conteúdo e suas performances.

Convém separar tais espécies. Em suas epopeias, Homero menciona exemplos distintos de poesia, diferentes da declamação épica que ele próprio praticava em hexâmetros.³ Tais tipos de canção oral, acompanhada ou não por instrumentos musicais,⁴ vieram reunir-se, séculos mais tarde, sob o rótulo de *lírica*, segundo uma sistematização alexandrina, de que tratarei adiante.

No canto 18 da *Iliada*, por exemplo, o vate descreve a laboriosa ourivesaria de Hefesto a adornar o escudo de Aquiles:

Duas cidades belíssimas de homens de curta existência
grava, também. Numa delas celebram-se bodas alegres.
Saem dos tálamos noivos, seguidos por seus convidados,
pela cidade, à luz clara de archotes; os hinos ressoam.
Ao som das flautas e cítaras moços dançavam, formando
roda, em cadência agradável. Nas casas, de pé, junto às portas,
viam-se muitas mulheres que o belo cortejo admiravam.
Il.^{CAN} 18.490-6

Diz Homero que ressoa o “himeneu” (ὑμέναιος, 493), espécie de canto nupcial. Diferente do poema épico, esse epitalâmio tem uma ocasião especial: a

¹ Fedeli (1991: 95). Curtius (1990: 439-40) explora tais categorias e sua origem.

² Cf. Oliveira (2005/6).

³ Pode soar óbvia a observação de Viëtor (1986: 27), mas “a aparição, mesmo que descritiva, de um gênero em outro não invalida a noção de gênero.” Como nota Oliveira (2005/6: 61), “de fato, no período arcaico e no período clássico os gregos não tinham consciência da lírica como um gênero uno, que tivesse características claras e definidas que o diferenciasses, por exemplo da épica.” Cf. Eschenburg *apud* Wellek (1970: 234) e Kurke (2007: 142).

⁴ Para a divisão em poesia coral e monódica, cf. Platão (*Leis* 6.764d-e). e Pfeiffer (1968: 282-3).

celebração matrimonial e das bodas (i.e., do banquete) de casamento. A ocasião específica costuma ser acompanhada por dança e instrumentos musicais,⁵ e se configura como um subtipo de poesia mélica.

Pouco adiante, em meio ao coro de virgens e rapazinhos, também cinzelado pelo poeta no escudo de Aquiles, canta um menino:

Gravou também um friso fosco
de esmalte azul-metálico, e à roda, de estanho,
um cercado. Uma só trilha dava ao local.
Ao longo dela, à vindima, iam os vinhateiros;
meninas e meninos carregavam cestos de uvas-mel.
Voz suavíssima, entre eles, entoando,
aos acordes da lira, o lindo hino de Lino,
ia um menino cantor; batendo os pés, os outros,
acompanhando o canto, dançavam, ritmados.
Il.^{-HC} 18.564-72

Entoando com voz e instrumentos,⁶ um rapazinho toca a canção de Lino, acompanhado por outros a dançar. Embora se misturem as lendas antigas acerca de Lino, sobressaem traços comuns que fazem-no herói e, ora cantor, ora matéria de uma canção, como recolhe Grimal.⁷ Referido também como lamento, o carme claramente distingue-se da epopeia, como já se notou, embora seja difícil precisar-lhe a natureza musical ou os detalhes de seu canto: a colheita de uvas é uma das hipóteses acerca de sua ocasião performática.⁸

Ao fim da epopeia, nos funerais de Heitor homens e mulheres modulam suas vozes para os cantos fúnebres do herói, cena que prenuncia a derrocada de Troia:

Mas quando chegaram ao famoso palácio, depuseram-no
numa cama encordoada; e junto dele colocaram cantores

⁵ *Il.* 18.494: ὀρχηστής (dançarino); 495: αὐλός (aulo, espécie de duplo oboé); φόρμιγξ (lira ou pequena harpa). Veja-se também Aristóteles *Poét.*1447a.

⁶ Há uma dupla instrumentação na descrição musical do menino: 1. φόρμιγγι λιγείη (569: com a clara/límpida lira) e 2. κιθάριζε (570: tocava/dedilhava a cítara), além do verbo “cantar” (ἄειδε, 570) a seguir, dificultando a tarefa dos tradutores (Odorico Mendes: “**Tange** um menino harmônico alaúde, / E canta com voz meiga ao som das cordas” (v. 486-7); Carlos Alberto Nunes: “Com uma lira sonora, no meio do grupo, um mancebo / o hino de Lino **entoava** com voz delicada, à cadência / suave da música”; Frederico Lourenço: “No meio deles um rapaz **dedilhava** com amorosa saudade / a lira de límpido som; na sua voz aguda e delicada entoava / o canto dedicado a Lino”). Benner (1903) explica que “ἰμερόεν, uma ‘saudosa’ melodia, forma um cognato com o verbo κιθάριζε, daí a tradução usual ser uma ‘linda melodia’.”

⁷ Grimal (1993: 284). Cf. Nagy (1990: 352-3) e Budelmann (2009: 398).

⁸ Veja-se Pereira (1988: 185), Ford (1997: 400-1) e Carey (2009: 21). Cf. a utilidade da lira e da cítara à *pólis* (e da siringe aos pastores) em Platão (*Res.* 3.339d).

para darem início aos cantos fúnebres, eles que cantaram
o canto de lamentação, ao que as mulheres se lamentaram.
Il.^{FL} 24.719-22

O funeral demanda canto próprio à lamentação. Em Homero, destacam-se os “cantores de trenos” (ἀοιδούς/ θρήνων, 720-1), subespécie de aedos dedicados a tais momentos fúnebres. Aos tristes cantos lacrimosos, as mulheres juntam coros em uníssono, ao que parece, sem acompanhamento instrumental.⁹

Para apaziguar Apolo, os gregos cantam uma peã no começo da *Ilíada*:

Todo o dia os filhos dos Argivos, com seus cantos,
apaziguaram o deus, entoando belos peanes
para celebrar o que afasta os males. Este escutava-os com deleite.
Il. 1.472-4 (trad. Maria Helena da Rocha Pereira 2009: 31)

Derivado de um dos nomes do próprio deus, o canto em honra à divindade (Apolo) tem designação específica (peã: Παιάν, 473), que a tradição consagrará.¹⁰ Composto para suplicar à divindade e, ao mesmo tempo, homenageá-la, o hino acresce mais uma espécie poética – com ocasião, função, matéria e metro próprios – à lista que o epos homérico registra.

Outro tipo de melodia, ora entoada para acompanhar o trabalho, surge mencionado sob a voz da deusa Calipso na *Odisseia*:

Ela cantava com linda voz, [ἀοιδιάουσ' ὀπι καλῆ]
e com lançadeira dourada trabalhava em seu tear.
Od.^{FL} 5.61-2 (com alteração)

Assim como o faz Circe, também tecendo:

Ante o vestib'lo da deusa de tranças bem-feitas pararam,
e Circe ouviram, que dentro cantava com voz amável [ἀειδοῦσης ὀπι καλῆ]
e no seu ritmo tecia uma tela imortal como as deusas
fina e graciosa costumam fazer, de brilhante textura.
Od.^{CAN} 10.220-3 (com alteração)

O simples entoar da voz, companheira da imaginação solitária, preenche o espaço do trabalho de modo diferente das execuções mencionadas acima. Ainda que não se identifiquem os temas dessas canções, nada impede que partilhassem

⁹ Dos verso 723 até o final, seguem-se os lamentos proferidos por Andrômaca, Hécuba, Helena e Príamo. Cf. os lamentos a Pátroclo de Aquiles (*Il.* 23.1-23) e de Briseida (*Il.* 19.282-302).

¹⁰ Chantraine (1968: 864) registra as variantes Παιάν e Παιών para nomear o deus Apolo. Cf. ditirambo, um dos nomes de Dioniso, em Liddell-Scott (1996) *s.v.* διθύραμβος II.

personagens, situações, narrativas, imagens, vocabulário e mesmo fórmulas já tradicionais em outros poemas populares.

Antes de voltar à guerra para vingar a morte de Pátroclo, Aquiles deleita-se cantando feitos gloriosos em sua lira, cujos detalhes Homero não deixa de narrar:

Já no arraial dos Mirmidões o encontram
A recrear-se na artefata lira,
Que travessa une argêntea, insigne presa
Dos raros muros d'Étione: façanhas [κλέα]
De valentes cantava, e só Patroclo
Tácito à espera está que finde o canto.
Il.^{OM} 9.149-54 (versos gregos 185-91)

Sob cuidadoso labor poético, a “artefata lira” de Odorico condensa tanto sua beleza física (καλῆ δαιδαλέη: “bela, bem lavrada”) quanto sua sonoridade límpida (λιγυεῖη: “de som claro, melodiosa”). A matéria do canto, os feitos gloriosos dos homens (κλέα ἀνδρῶν), soa propriamente como *res* épica, modulada nas cordas de uma excelsa lira.

Depois de matar Heitor, o mesmo Aquiles incita os companheiros a celebrar a vitória também com canto, denominado epinício:

Mas agora entoando o canto vitorioso [αἰείδοντες παιήονα], ó jovens dos Aqueus,
regressemos para as côncavas naus e levemos este cadáver.
Il.^{FL} 22.391-2 (com alteração)

As celebrações variadas, com ou sem música instrumental, acompanhada ou não pela dança, já fornecem razões suficientes para distinguir (e não reunir) cada variedade poética, ao que caberia acrescentar os motivos e locais distintos de cada tipo de canção.¹¹ Somem-se o ditirambo, o *partenéion*, o nómos, o hiporquema, o encômio, o epigrama votivo e tantas outras espécies poéticas.

As multiplicidades de ocasiões e temas já bastaria para diferenciar tais canções das epopeias, cuja longa extensão propicia sua natureza declamatória e estrutura a feição narrativa do gênero.¹² Ainda que tangencie temas variados (por exemplo, citando todos esses tipos de canções), a poesia épica dá ênfase a

¹¹ Pode-se também acrescentar o canto de Demódoco (*Od.* 8.256-65) acompanhado de dança.

¹² Bowra (1952: 4): “Heroic poetry is essentially narrative and is nearly always remarkable for its objective character. It creates its own world of the imagination in which men act on easily understood principles, and, though it celebrates great doings because of their greatness, it does so not overtly by praise but indirectly by making them speak for themselves and appeal to us in their own right. It wins interest and admiration for its heroes by showing what they are and what they do.” Cf. Jensen (2005: 46).

matérias ditas elevadas (guerras e batalhas, viagens, genealogias etc.), cujas ações são desempenhadas por personagens grandiosos (deuses, reis ou filhos de reis, heróis etc.). Os recursos compositivos (símiles, anáforas, hipérbolos, quiasmos, adiantos, epítetos, repetições, ordenações paratáticas etc.), além da mencionada alternância elocutória, são meios de que espécimes poéticos distintos partilham e se valem ao se estruturar.¹³ Podem ser mais ou menos explorados em cada gênero mas não são exclusivos a nenhum, são recursos da linguagem.¹⁴

O grupo heterogêneo, de início reunido sob o rótulo de poesia *mélica*, passará posteriormente a ser chamado de *lírca*,¹⁵ embora, provavelmente, mal se reunissem dentro do mesmo conjunto aos olhos e ouvidos de um grego antigo.¹⁶ Inserida numa “cultura da canção”, a poesia grega até o século V a.C. vinculava-se diretamente à vida da comunidade e de sua *pólis*.

Por um lado, diferentes tipos de poemas exemplificam não apenas uma variedade de ocasiões para performances poéticas, mas também os ramificados estratos institucionais (econômico, religioso, político, social etc.) que o poeta e seu público partilham nas composições. Por outro, além da natureza oral e musical intrínseca ao *fazer da poesia*, temas dispersos por gêneros distintos representam traços comuns, qual um tradicional substrato mitológico, a diferentes espécimes poéticos, como as epopeias e as várias canções da Grécia antiga.

“Não se deve duvidar que existiram poetas antes de Homero,” diz Cícero.¹⁷ Assim como gerações de poetas valeram-se dos épicos homéricos ao recontá-los,

¹³ Vejam-se Abercrobie (1914: 41 e 52), Rambo (1932:22) e Hunter (2006: 81-3).

¹⁴ Costuma-se dizer, *grosso modo*, que são características da épica o desenvolvimento lento da narrativa, o alargamento das proporções, a multiplicação de pormenores que delineiam uma cena, um personagem, um local etc., enquanto, por outro lado, a lírica se atém à exploração da saudade do passado, ao aproveitamento de conotações sentimentais da linguagem, à comunhão com a natureza etc. – veja-se Rónai (1990: 104). Ao detalhar certos procedimentos líricos, os estereótipos podem ser úteis à análise, mas merecem ser continuamente reavaliados.

¹⁵ Antecipando o desenvolvimento a seguir, o termo *λυρικός*, como se sabe, é fruto da seleção dos “nove poetas” (Píndaro, Baquilides, Safo, Anacreonte, Estesícoro, Simônides, Íbico, Alceu e Álcman) pelos gramáticos alexandrinos. Cf. Ragusa (2014: 27-33), Barbatani (2009: 299-302), Carey (2009). Para um tratamento técnico-musical, Mathiesen (1999: 29ss.).

¹⁶ Vejam-se Harvey (1955) para debate detalhado das divisões antigas. Cf. Ford (1997: 400-13) e Kurke (2007: 146-7).

¹⁷ *Brutus* 71: *nec dubitari debet quin fuerint ante Homerum poetae*.

preenchê-los, negá-los e alterá-los, o expoente máximo dos aedos gregos também tomou poemas e narrativas precedentes ao cantar suas epopeias.¹⁸ Nas palavras de Oliveira (2005/6: 63),

o tipo de poesia que costumamos considerar como lírica grega era, assim como a épica, de origem tradicional e oral: ou seja, estruturava-se em torno de *tópoi* tomados de um repertório tradicional e era composta, transmitida e preservada oralmente. Esse tipo de poesia é tão ou mais antigo que a épica. (...) a lírica não sucede cronologicamente à épica; um espírito lírico não substitui o épico: lírica e épica coexistiam e se caracterizavam pela oralidade e pela tradicionalidade de seus temas.

As canções gregas (mais bem rotuladas de *mélicas*), compostas e executadas em contexto específico de apresentação pública, como cerimônias religiosas, celebrações sazonais, festividades sociais etc., foram paulatinamente se afastando de suas funções originais no mundo arcaico, tal qual instituições e agrupamentos generalizados pelo título de Grécia Antiga continuamente se alteraram.¹⁹

Consideradas a amplidão de dois gêneros, que modificam-se com tempo, e de seus intercâmbios, convém restringir o escopo desta tese às duas epopeias de Homero, *Iliada* e *Odisseia*, e às *Odes* de Horácio, buscando perceber momentos em que a leitura dos versos latinos possa se enriquecer no confronto intertextual. As alusões a cantos, cenas, personagens e versos de Homero criam simulacros que permitem realçar efeitos específicos modulados pela lira do poeta, que incorpora e transforma, já textualmente, uma memória poética coletiva. Além disso, notam-se, vez ou outra, efeitos *contrários*: ou seja, momentos em que os versos latinos passam a alterar a recepção da épica grega.

Ciente das restrições impostas, cumpre questionar o recorte homérico, mesmo que brevemente, bem como repassar a distância de Roma em relação ao antigo mundo grego. As simplificações não devem suprimir questões como: o que

¹⁸ Cf. Aristóteles, *Poét.* 1448b. Como diz Burgess (2001: 47) em *The tradition of the Trojan War in Homer and the epic cycle* (*apud* Ragusa 2010: 219): “A mitologia grega estava bem desenvolvida antes da composição dos poemas homéricos. Estes se referem repetidamente a um material mítico estranho à guerra de Troia. A *Iliada* claramente pressupõe uma bem desenvolvida lenda troiana, que se estendia para muito além do curto período de seu tempo dramático. Frequentemente menciona a morte de Aquiles e a queda de Troia e alude a eventos como o julgamento de Páris (24.28-30), a ferida de Filoctetes e seu retorno vindouro (2.718-25), a morte de Protesilau (2.698-9). Na *Odisseia*, a guerra de Troia é assunto de canção para Fêmio (1.325ss.), Demódoco (8.72ss., 499-520) e as Sereias (12.189-90). E o poema menciona muitos detalhes sobre eventos pós-iliádicos (...)”

¹⁹ Johnson 1982: 72), Miller (1994: *passim*), Harrison (2007: 169) e Kurke (2007: 143-5).

se entende por “homérico” (hoje e nos tempos antigos)? Apenas os textos épicos? Os poemas cíclicos? Os hinos homéricos? A *Batracomiomaquia*? Também o *Margites*?²⁰ Como as questões homéricas influenciam a recepção desses textos?

Os ciclos épicos se viram, desde a antiguidade, excluídos da produção atribuída a Homero, embora viessem completar lacunas de seu amplo roteiro. Já Heródoto duvidava que Homero tivesse escrito a *Cípria*²¹ e, nas bibliotecas de Alexandria, depois de Aristarco, nota Griffin, “os antigos usavam a palavra *cíclico* para transmitir banalidade, inexatidão e repetição.”²² Partilhando da apreciação de Horácio, que faz questão de distinguir um proêmio cíclico de um homérico,²³ limitei meu corpus homérico, também para fins práticos, a *Iliada* e *Odisseia*, sem ignorar a arbitrariedade das fronteiras e sua complexidade.

Quanto à *lírica* e ao longo espaço-tempo entre Roma e Grécia, talvez seja preciso dar um passo atrás. Se, por um lado, a mélica arcaica tanto convivia simultaneamente com a épica grega quanto partilhava com ela substratos comuns, por outro, tais legados poéticos se alteraram paulatinamente com a separação entre música e texto.

Não só a natureza da mélica grega é diferente da lírica latina que se praticava no primeiro século antes de Cristo, mas um longo intervalo – temporal, espacial, cultural – separam Homero, Horácio e seus textos.

²⁰ Cf. Aristóteles *Poét.* 1448b-1449a.

²¹ Cf. Fowler (2004: 231). Na tradução de Brito Broca (2001: 257), Heródoto 2.117: “Esses versos do poeta, principalmente a primeira passagem, provam que os *Cipriacos* não são de Homero, mas de algum outro aedo, pois lê-se nesse poema que Alexandre, aproveitando-se da tranquilidade do mar e de um vento favorável, atingiu Tróia com Helena três dias depois de partir de Esparta, no lugar em que Homero diz na *Iliada* que, sonhando com ela, errou durante muito tempo.” Durante essa viagem é que se dá profecia de Nereu em C 1.15, de que tratarei mais a frente (vejam-se pp. 202ss.).

²² Griffin (1977: 48-9): “After Aristarchus the ancients used the word *κυκλικῶς* to convey banality, inexactness, and repetition.” Aristóteles (*Poet.* 1459b) tece suas críticas à *Cípria* e à *Pequena Iliada*, notando-lhes os diversos núcleos trágicos, em oposição à unidade da *Iliada* e *Odisseia*.

²³ A 136: *scriptor cyclicus olim* (“escritor cíclico de outrora”). Vejam-se páginas 131ss.

UM LONGO INTERSTÍCIO: A HERANÇA DE ALEXANDRIA

Mudanças e continuidade de um amplo e antigo repertório poético, de origem popular e coletiva, passam também pela alteração do meio físico, do oral ao escrito. Essa transformação promove uma gradativa fixação e, ao mesmo tempo, a eliminação de certas formas poéticas, que são, então, selecionadas e depois propagadas em um cânone helenístico, de natureza histórico-documental, ponto de partida do conceito de lírica.

Parece-me útil um parágrafo de Pfeiffer (ainda que algo longo) como resumo das noções que transitaram entre a mélica e a lírica antiga, bem como da origem e das evoluções associadas a tais termos, perpassando o universo dos estudiosos alexandrinos:

Em tempos modernos, toda poesia não épica e não dramática é normalmente chamada de lírica. Mas os teóricos e editores antigos distinguiram entre poemas elegíacos e jâmbicos, de um lado, e poemas mélicos, de outro. Os poemas em estrofe ou em dísticos de ritmo datílico ou jâmbico, enquadrados em ‘versos’ recorrentes bem demarcados, eram vistos como tipos especiais de ἔπη [“poesia épica”], poesia recitada como os poemas épicos em hexâmetro ou os hinos, e seus marcadores eram denominados ἔλεγιοιποιοί e ἰαμβοιοιοί. Ainda que às vezes houvesse prelúdios e interlúdios com instrumentos, a transmissão da elegia e do iambo era declamatória ou talvez melodramática, em oposição ao canto, de acompanhamento instrumental obrigatório. A poesia que era cantada, com acompanhamento de música e, muito frequentemente, também de dança, e era composta de elementos de ritmo e duração variados, era chamada de μελική ou λυρική ποίησις. Pode parecer surpreendente, tendo em vista a afirmação de que os gramáticos se concentraram no texto e permitiram que a música se extinguisse, que essa forte distinção estava baseada na relação entre texto e música. A forma métrica, contudo, permaneceu e era o aspecto que distinguiu principalmente o texto lírico de todos os outros textos. Um poema lírico era um μέλος na literatura grega antiga, o poeta um μελοποιός, um “criador de canções”, ou μελικός (sc. ποιητής), e todo o gênero μελική ποίησις; e esses permaneceram os termos usuais nas investigações sobre teoria poética e a classificação da poesia. Mas em referência às edições de textos e em listas de ‘criadores’ os autores eram chamados λυρικοί; Περὶ λυρικῶν ποιητῶν [“Sobre os poetas líricos”] era o título que Dídimo deu ao livro que escreveu no período de Augusto, baseado na pesquisa de toda a era helenística. Os maiores poetas eram sempre referidos como os εννέα λυρικοί [“nove líricos”] e, do primeiro século antes de Cristo em diante, sua produção passou a ser nomeada como λυρική ποίησις, isto é, ‘poesia cantada com a lira’ (já que a lira fora outrora o

mais importante dos instrumentos de acompanhamento). Escritores latinos ocasionalmente usaram *melicus*, como Cícero o faz quando empresta da literatura grega teórica, mas *lyricus* tornou-se o termo latino comum na época de Augusto em diante. Horácio espera ser incluído entre os *lyrici vates* [cf. C 1.1.35] (não os *melici*); Ovídio sempre diz *lyricus*, bem como o fazem Quintiliano, Plínio e Sêneca. Mesmo nos teóricos latinos *melicus* foi substituído por *lyricus* e suas derivações tornaram-se cada vez mais meramente termos musicais. O uso moderno do termo ‘lírico’, com que começamos este parágrafo, vem da literatura latina, já que Quintiliano, assim como Ovídio e Horácio, eram leitura favorita no Renascimento italiano.

A transição entre o universo da poesia oral e o surgimento e uso contínuo da escrita deixa lacunas que jamais extinguiremos. Inúmeras canções se perderam nesse obscuro intervalo,¹ outras nasceram com o advento da escrita. O texto do poema ganhou forma também visual, antes apenas auditiva, e a palavra grafada atravessou fronteiras no espaço e no tempo. A Musa, enfim, aprende a escrever. Empilham-se versos como se acumulam poemas: a poesia passou a ser reunida, selecionada, catalogada. O poeta torna-se um pesquisador, que reconta nos versos o que lhe chegou aos olhos e ouvidos; testemunha do passado, conforme Calímaco: “não canto nada que não esteja documentado.”²

Um epigrama da *Antologia Palatina* (9.184) tanto demonstra o primeiro uso helenístico do termo *lírico* (que Pfeiffer notou) com que foram classificados os antigos poetas mélicos,³ quanto dá indícios verbais da mudança da poesia oral para a escrita, fenômeno central na formação e propagação dum cânone poético:

Πίνδαρε, Μουσάων ἱερὸν στόμα, καὶ λάλε Σειρήν,
 Βακχυλίδη, Σαπφοῦς τ' Αἰολίδες χάριτες,
 γράμμα τ' Ἀνακρείοντος, Ὀμηρικὸν ὅς τ' ἀπὸ ρεῦμα
 ἔσπασας οἰκείοις, Στησίχορ', ἐν καμάτοις,
 ἢ τε Σιμωνίδεω γλυκερῆ σελῖς, ἠδὺ τε Πειθοῦς, 5
 ἴβυκε, καὶ παιδῶν ἄνθος ἀμησάμενε,
 καὶ ξίφος Ἀλκαίου, τὸ πολλὰκις αἶμα τυράννων
 ἔσπεισεν, πάτρης θέσμια ρυόμενον,
 θηλυμελεῖς τ' Ἀλκμᾶνος ἀηδόνες, ἴλατε, πάσης
 ἀρχὴν οἱ λυρικῆς καὶ πέρας ἐστάσατε.⁴ 10

Píndaro, boca sacra das Musas, e loquaz Sirena –
 Baquilides –, e graças eólias de Safo,
 e escrita de Anacreonte, e quem da fonte homérica
 extraiu sua própria obra – Estesícoro –,

¹ Cf. Keats em *Ode to a Grecian Urn* (vv. 11-2): “Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter.”

² Pfeiffer, fr. 612: ἀμάρτυρον οὐδὲν αἶδω. Trad. Rocha Pereira (2009: 483).

³ Acosta-Hughes (2010: 217).

⁴ Servi-me do texto grego impresso em Acosta-Hughes (2010: 214), que debate o poema.

e doce página de Simônides, e Íbico, que 5
da Persuasão e dos meninos colheu a doce flor,
e espada de Alceu, que o sangue de tiranos muitas vezes
derramou, protegendo as leis da pátria,
e melódicos rouxinóis encantadores de Álcman. Sede graciosos,
vós que fincastes o início e o fim de toda a lírica. 10
(trad. Giuliana Ragusa [2014: 11], com alterações)

À criação e elaboração de novos poemas mistura-se o labor do catalogador, que recolhe engenhosamente em texto nove poetas (outrora orais) em nove versos escritos, evocando a cada um deles qualidades celebradas pela tradição. O total de poetas líricos coincide com as nove Musas do catálogo de Hesíodo (*Teog.* 76-9). Esses e outros artífices da palavra costumavam retratar-se como vates ou profetas inspirados por Apolo ou pelas Musas, prática das mais antigas.⁵



Ilustração 1: as nove Musas – a lira ao centro (mosaico do fim do período helenístico)
Palácio do Grão-Mestre dos Cavaleiros, em Rodes

⁵ Embora o epigrama destaque apenas a relação de Píndaro com as Musas (v. 1), outros poetas também as evocavam: exemplos em Nisbet e Hubbard (1970: 349). Confrontem-se Minton (1960) e Calhoun (1938) para a invocação das Musas nas epopeias de Homero, que não as nomeia no épos (*Il.* 2.594), só as numera (*Od.* 24.60); já os *nomi parlanti* das Musas hesiódicas ditam insígnias caras à lírica: Clio (glória), Euterpe (alegria), Talia (festa), Melpômene (melodiosa), Terpsícore (dança-deleite), Erato (amável), Polímnia (hinária), Urânia (celeste) e Calíope (bela voz).

O arremate do cânone cabe ao último verso, seleção com princípio e fim aí aludidos: tanto o esmero compositivo quanto o espírito arquivista são legados à tradição poética romana. Dão sinais de escrita não só a γράμμα (3) atribuída a Anacreonte mas a folha ou a página (σελίς, 5) associada a Simônides – evocam ambos um texto gravado em suporte material e passado a um público vindouro. Em certa medida, o uso concreto de termos ligados à escrita prenuncia a “colheita da essência literária” materializada na palavra *antologia*, que o verso 6 (cf. ἄνθος) disfarça.

Além de recriar e definir momentos importantes da poesia arcaica e nomear, um a um (Píndaro, Baquilides, Safo, Anacreonte, Estesícoro, Simônides, Íbico, Alceu e Álcman), nove poetas que compõem a coletânea lírica elaborada pelos alexandrinos, os versos elencam um nome alheio ao catálogo, mas que nele é fundamental: Homero. Ligada à poesia de Estesícoro, tal menção “pode evocar o direcionamento dos temas, das figuras ou da linguagem do poeta épico exercido sobre o verso lírico [de Estesícoro],” como nota Acosta-Hughes,⁶ e dá provas da relação vital entre poetas – ou, melhor, entre gêneros poéticos. Esse princípio de ciúme, zelo e rivalidade, que eclode na emulação (ζῆλος, *aemulari*) textual, será norteador à constituição da poesia romana ulterior, como ilustra a avaliação de Quintiliano (*I.O.* 10.1.62):

Stesichorum quam sit ingenio validus materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem. Reddit enim personis in agendo simul loquendoque debitam dignitatem, ac si tenuisset modum videtur aemulari proximus Homerum potuisse, sed redundat atque effunditur, quod ut est reprehendendum, ita copiae vitium est.

Quanto a Estesícoro, as matérias [de seus poemas] também mostram a força de seu engenho, ao cantar as maiores guerras e os mais ilustres líderes, e ao suportar as cargas do poema épico em sua lira. Pois ele atribui a suas personagens a devida dignidade tanto no agir quanto no falar; e, se ele mantivesse a medida, parece ter sido o mais capaz de rivalizar com Homero; mas, ele redundante e transborda – vício que, do mesmo modo que deve ser repreendido, é de exuberância.

⁶ Eis a passagem completa de Acosta-Hughes (2010: 215-6), de que só traduzi uma parte: “The anonymous author’s portrayal of Stesichorus’s verse similarly allows a multilayered interpretation. His drawing off (sic.) Homer’s stream οικείοις ἐν καμάτοις (“into his own works”) may evoke the directing of the epic singer’s themes, figures, or language into his own lyric verse, and at the same time the transference of Ionic song to the Doric West.”

Sob o risco de antecipar a discussão do “cruzamento de gêneros”, de que trato a seguir, note-se que a relação entre Estesícoro e Homero, já sob signo da “rivalidade (*aemulari*) artística” na avaliação de Quintiliano, evidencia o ônus da matéria épica sobre as cordas da lira. A nobreza (*dignitas*) é um dos efeitos desse jogo poético, que requer moderação para evitar vícios indesejados.⁷

Se os poetas mélicos já brincavam em suas alusões, oral e musicalmente, ao modular suas canções, não deixaram de fazê-lo os líricos por escrito: surgiram novas técnicas, outros artifícios desapareceram. “É de crer que no mundo grego arcaico e clássico fosse igualmente evidente a associação da lírica a Homero, tal a dívida, consciente e reconhecida, dos poetas líricos com o épico,” diz Achcar.⁸ A sequência histórica de mudanças e transformações na produção e transmissão da poesia, ainda que altere parte do intercâmbio entre poetas e seus textos, não afeta sua essência, cujo princípio reside na própria natureza da linguagem e, por consequência, do material literário. Os simulacros e jogos alusivos ainda estão no centro da atividade poética e de sua discussão crítica. O tempo e a escrita vieram adicionar requintes de erudição à poesia, bem como sedimentar estereótipos sobre autores, períodos, estilos e gêneros poéticos – veja-se, por exemplo, “a espada de Alceu” no poema acima.

“Toda a idéia de cânone depende de um mundo de letras,” diz Barchiesi, “baseado em críticos, em ampla leitura, comércio de livros, antologias e escolas, algo que só veio existir por um processo muito mais tardio, nos séculos entre Isócrates [V-IV a.C.] e Meléagro [I a.C.]”⁹ Às seleções poéticas eruditas veio se adicionar uma estética de refinamento e leveza, que Roma soube levar adiante. O século final da República romana é já um período de leitura e papiros, de ensino e aprendizado ligados à forma escrita, ainda que restrita de certa maneira.

⁷ Veja-se Acosta-Hughes (2010: 40-9) para o influxo oposto, isto é, de temas líricos (amorosos) na épica alexandrina (nas *Argonáuticas*).

⁸ Achcar (1994: 35), que vem acrescentar em nota: “não há dúvida de que se encontram nos líricos muitos empréstimos de Homero.”

⁹ Barchiesi (2009: 319): “the whole idea of a canon is dependent on a world of letters based on critics, wide readership, book trade, anthologies and schools, something that came into existence through a much later process, in the centuries between Isocrates and Meleager.” Cf. Johnson (1982: 76-95) e Miller (1994: 37-52) sobre a disputa genérica no âmbito acadêmico antigo.

Assim como o mundo da escrita não feneceu em Roma – ao contrário –, não diminuíram aí o interesse e o fascínio pela poesia homérica, como prova-o, por exemplo, a profunda familiaridade que Cícero demonstra ter com Homero, desde a disputa entre as cidades pela pátria do aedo, mencionada no *Pró Arquia* (19), passando pelas dúvidas quanto aos acontecimentos das epopeias e à era (*incerta... tempora*) em que viveu o poeta, tratadas no *Bruto* (40), até o tradicional retrato do poeta como um cego.¹⁰ Na visão do orador, Homero é o poeta excelente,¹¹ e mesmo a organização dos épicos em livros, atribuída a Pisítrato, ele confessa conhecer,¹² além de se empolgar ao recordar as palavras de Alexandre sobre o túmulo de Aquiles.¹³

Exemplos de entusiasmo e debate acerca de Homero permitem refletir não só sobre a familiaridade de Cícero, mas de seus contemporâneos romanos com a épica grega antiga:¹⁴ tal intimidade literária ensejava jogos diversificados com essa poesia que estudiosos alexandrinos editaram, copiaram e sistematizaram. Catulo, Virgílio, Horácio e tantos outros leram poesia grega, épica e mélica, em papiros editados e copiados por tais esforçados *scholars*, cujo estudo e exegese acabaram por instituir um passado poético segundo parâmetros estéticos específicos.¹⁵

Todo o legado de uma antiga tradição a outra, em meio a filtros, alterações, supressões e mudanças, envolveria um extenso estudo para o qual não convém desviar o curso deste texto. Passarei, então, às definições que o próprio Horácio propõe sobre os conceitos (ou gêneros, já bem definidos) de épica e lírica, bem como as relações notadamente de intercâmbio entre os gêneros poéticos. Muito dessas ideias retomam o legado helenístico, como já se mostrou.¹⁶ Então, observar as próprias palavras de Horácio e intuir daí algumas das noções ligadas a tais questões poéticas me parecem etapas importantes.

¹⁰ *Tusc. Disp.* 5.114.

¹¹ *Topica* 55.

¹² *De Oratore* 3.137.

¹³ *Pró Arquia* 24.

¹⁴ Vejam-se outros exemplos, além dos detratores de Homero, em De Martino (1991: 40-2).

¹⁵ Novamente, Acosta-Hughes (2010: 131): “At the same time, he [Horace] is a reader of Alcaeus in his Alexandrian edition – that is, Alcaeus the object of Alexandrian study and exegesis. Horace is further a reader of Alexandrian poets who themselves reconfigured Alcaeus into their own poetry.”

¹⁶ Vejam-se Rosado Fernandes (1984: 26-33) e Santos (2000), por exemplo, para o debate da *Arte Poética* com Neoptólemo de Pários e Filodemo de Gádara, dentre outros.

DEFINIÇÕES E (INTER)RELAÇÕES DE GÊNERO EM HORÁCIO (A 73ss.)

Mais de quinhentos anos após Homero, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, e renovam-se certas qualidades. Convém que as espécies poéticas de que fala Horácio, na segunda metade do séc. I a.C., sejam revistas e precisadas.

O poeta tece uma definição bastante breve dos principais gêneros poéticos classificados segundo sua forma, que associa metro e matéria (ou *res*, tema, assunto, conteúdo...) e, por vezes, seu *auctor*:

75 *Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emisit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
Archilochum proprio rabies armavit iambo;*
80 *hunc socci cepere pedem grandesque coturni,
alternis aptum sermonibus et popularis
vincentem strepitus et natum rebus agendis.
Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem victorem et equum certamine primum*
85 *et iuvenum curas et libera vina referre.
descriptas servare vices operumque colores
cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?
cur nescire pudens prave quam discere malo?
versibus exponi tragicis res comica non vult;*
90 *indignatur item privatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.
singula quaeque locum teneant sortita decentem.
interdum tamen et vocem comoedia tollit
iratusque Chremes tumido delitigat ore*
95 *et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus et Peleus, cum pauper et exsul uterque
proicit ampullas et sesquipedalia verba,
si curat cor spectantis tetigisse querela.*
(A 73-98)

75 Feitos de reis e de generais e as fúnebres guerras
Homero mostrou em que metro possam ser escritos.
Com versos unidos desigualmente, primeiro a lamentação,
depois mesmo os epigramas votivos foram expressos.
No entanto, que artífice publicou as exíguas elegias,
disputam os gramáticos e até aqui o litígio está em juízo.
80 A raiva armou Arquíloco com o próprio iambo:
os socos [da comédia] e os grandes coturnos [da tragédia] tomaram esse pé,
apto aos diálogos alternados, capaz de vencer
os estrondos populares, nascido para coisas de ação.
A Musa deu às cordas [da lira] referir deuses e filhos

- 85 dos deuses, e o pugilista vencedor, e o primeiro cavalo
na corrida, e os cuidados dos jovens, e os vinhos libertadores.
Por que eu sou saudado como poeta, se não sei nem sou capaz de
observar as variedades definidas e as nuances das obras?
Por que prefiro desconhecê-las, em meu torto pudor, a aprendê-las?
Em versos trágicos, a matéria cômica não quer ser exposta.
- 90 É igualmente indigno narrar a ceia de Tiestes
em canções privadas e dignas quase do soco [da comédia].
Que cada coisa detenha o lugar apropriado que lhe foi destinado.
Às vezes, no entanto, também a comédia levanta a voz,
e um Cremes irado bate boca de maneira inflada;
- 95 e, as mais das vezes, um personagem trágico, como Télefo e Peleu, se lamenta
em discurso pedestre, quando, pobre e exilado, ambos
pronunciam palavras empoladas e de um pé e meio,
se cogitam tocar o coração do espectador com a lamentação.

Reforça-se a noção de adequação (τὸ πρεπόν, *decorum*): a cada gênero, se ajustam matéria (*res*) e metro.¹ Poemas épicos cantam guerras em hexâmetros (73-4); dísticos elegíacos se prestam a lamentos e oferendas (75-8); jambos, às invectivas e, posteriormente, aos diálogos dramáticos, cômicos e trágicos (79-82); à lírica, por último, embora sem um verso específico, cabem temas diversos, dados pela Musa (83-5).²

Antes de prosseguir e observar algumas peculiaridades relativas aos gêneros épico e lírico, tratados mais detalhadamente a seguir, convém notar dois detalhes. Em primeiro lugar, o gênero bucólico, excluído do breve rol horaciano, vale-se, nas éclogas ou nos idílios, do mesmo hexâmetro heróico, ao menos entre Teócrito e Virgílio. Esse é apenas um exemplo – a que se podem juntar composições como as sátiras (de Lucílio, Horácio, Juvenal) e as epístolas poéticas, em que pese aos críticos os diferentes *genera* ou *stili* ou “essências da matéria poética” – que ilustra que o hexâmetro datílico não é de uso exclusivo da poesia épica.

Segundo, desde o fim da antiguidade, gêneros como o elegíaco, o bucólico, o epigramático, dentre outros, passaram a integrar um mesmo grande grupo identificado como *lírico*, seja porque não se encaixavam nas divisões poéticas existentes, como o épico ou o dramático, seja porque outras classificações não

¹ Cf. Aristóteles, *Ret.* 3.7. Cf. Rosado Fernandes (1984: 68) e Guillen (1971: 112), que nota que muitos críticos entendem “gênero” como um princípio de adequação ou conveniência (*fittingness*), derivado desse passo da *Ars Poetica* horaciana.

² Veja-se o quadro sinóptico (para cada gênero, a respectiva matéria, metro e inventor) em Oliva Neto (2004: 115). Brink (1971) e Rudd (1989) trazem bons comentários para todo o trecho.

tenham prosperado.³ Por exemplo, noções como os campos amenos, espaço típico da poesia pastoril, ou as lamentações amorosas, lugar comum da poesia elegíaca, adentraram a lírica não só na modernidade, mas em seus antepassados românticos, neo-clássicos, barrocos, renascentistas...⁴ Em Horácio, como se vê, tais distinções não só existem como são necessárias e produtivas a seu labor poético: as fronteiras entre os gêneros tornam-se notas veladas em sua lira.

O destino da tripartição clássica (épico, lírico e dramático) na literatura ocidental acabou não só “inchando” um de seus grupos (o lírico) com espécies e sub-espécies variadas e outrora distintas, como também diluindo ou eliminando as separações dos gêneros estilísticos (*genera dicendi, orationis* ou *elocutionis*).⁵ “Na estética clássica,” vem explicar Auerbach, “o tema e a maneira de tratá-lo foram divididos em três categorias: o grandioso, trágico e sublime; depois, o médio, agradável e suave; e por fim, o baixo, ridículo e grotesco.”⁶

A ordem em que Horácio expõe as espécies poéticas (épica, composições em dísticos elegíacos, iâmbicas, dramáticas, líricas) permite não apenas associá-las à ordem de tais estilos mas, sobretudo, inferir gradações de valor similares, como uma análoga escala poética. Dito de outra forma, a exposição horaciana procede do mais “elevado”, passa pelos estilos “médios” e chega, enfim, ao mais “simples” – em resumo, parte do épico e vai até o lírico; começa pelo gênero “mais alto” e conclui com o “mais baixo.” Essas correlações se mostram úteis e produtivas à lira do poeta, sobretudo em suas *recusationes*, em que subjaz um princípio de adequação entre matéria e gênero poéticos, que insiste na ideia de que à poesia lírica não competem os temas e a dicção épica.

Embora a parte final do trecho citado (A 89-98) detenha-se sobre exemplos dramáticos, os “empréstimos literários” parecem corriqueiros (cf. *interdum*, 93; *plerumque*, 95) e nem sempre usados de maneira apropriada, segundo Horácio.

³ Curtius (1990: 438-42). Cf. Rossi (1971: 78), Johnson (1982: 80) e Harrison (2007: 2-3).

⁴ Veja-se Pfeiffer (1968: 182-3), citado atrás na página 23, confrontando-o a Johnson (1982) e Miller (1994), que exploram moderna e largamente o assunto.

⁵ Cf. Davis (2002: 111-2), Shuger (1984) e Wellek (1970: 241).

⁶ Auerbach (2007: 309). Adiante, o estudioso destaca as “muitas gradações e casos especiais” dentro das três categorias, que se mostram úteis para ressaltar interseções entre espécies poéticas que tornam mais complexo e nuançado o próprio grupo da lírica.

Tais apropriações sinalizam não só a presença frequente, no trabalho dos poetas dramáticos, sobretudo, de um fenômeno já célebre sob a expressão “cruzamento de gêneros,”⁷ mas também a possível extensão do conceito a outras espécies poéticas, como se vê adiante. Mas, antes de explorar esse intercâmbio entre os gêneros, convém notar algumas peculiaridades acerca da épica e da lírica.

Definições: sobre a épica

A atribuição do hexâmetro à épica segue uma lição de Aristóteles.⁸ Mas essa poesia, que se materializava oralmente na Grécia, em Roma dispersa-se na escrita (*scribi*, 74) dos poetas. Com os deuses ausentes da definição horaciana, ao texto épico cabe o registro não só das tristes guerras, mas das *res gestae* (73), feitos públicos de nobres líderes romanos, matéria adequada a gêneros elevados, que resistiriam às intempéries do tempo. Assim o praticavam os contemporâneos do imperador,⁹ conforme indaga o próprio Horácio a Júlio Floro:

*quis sibi res gestas Augusti scribere sumit?
bella quis et paces longum diffundit in aevum?*
E 1.3.7-8

Quem se encarrega de escrever os feitos de Augusto?
Guerras e pazes, quem as transmite ao longo tempo?

Não apenas as *gestas* e a escrita (*scribere*) se repetem: a coordenação *bella... et paces* (v. 8), aqui, ajuda a destacar outra coordenação, *regumque ducumque* (A 73), em que os enclíticos *-que* (o 2º seguido por *et*) ressaltam o atavio épico do verso horaciano. Composição cuidadosa requerem tais feitos, como a recusa do poeta a Augusto deixa entrever:

(...) *nec sermones ego malle* 250
repentis per humum quam res componere gestas
E 2.1.250-1

⁷ Ou *Kreuzung der Gattungen*, nas palavras de Kroll (1924).

⁸ *Poét.* 1459b: Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἠρωϊκὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· (trad. Eudoro de Souza 1993: 127): “Quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heróico o único adequado à Epopéia; efetivamente, se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heróico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa.”

⁹ Sem a carga política, *facta* e *res gestae* se aproximam no passo horaciano (S 1.10.42-4) que menciona tragédias de Asínio Polião e épicos de Vário: *Pollio regum / facta canit pede ter percusso; forte epos acer / ut nemo Varius ducit*. “Polião canta feitos de reis em pé três vezes compassado; o ardente Vário conduz sua brava épica como ninguém.”

(...) E nem preferiria eu [escrever] 250
discursos arrastados por terra [i.e., esta epístola] a compor tuas gestas

Como se vê ao longo desta tese, essa recusa em cantar matéria elevada, como as *res gestae* do imperador, sobretudo em metros não heróicos, não só respeita um decoro genérico-temático prescrito pela tradição (e pelo próprio poeta), como também constitui tema frequente à lira de Horácio e de seus pares.¹⁰

É o que faz Virgílio no início de sua sexta *Écloga*:

*cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit et admonuit: 'pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.'*
Ec. 6.3-5

Quando eu cantava reis e prelos, Cíntio [i.e. Apolo] puxou-me a orelha e advertiu: “Tíro, convém ao pastor apascentar suas gordas ovelhas, cantar canção tênue.”

Horácio modula uma repreensão divina análoga na última de suas odes (4.15), sem ter, de fato, cantado louvores épicos ao imperador: o mesmo deus, Apolo, vem vetar que se entorem prelos em metros suaves.¹¹ Mais que simples recusa polida, a própria elaboração retórico-poética da recusa torna-se assunto fértil aos escritores romanos, como se vê nos capítulos seguintes.

Por último, ainda que Homero (A 74) seja visto como *auctor* (cf. A 77) do gênero épico, próprio para narrar feitos grandiosos em hexâmetros, seus deuses e a interação frequente com os homens está descartada da definição horaciana. A ausência dos deuses se faz notar, já que, poucos versos adiante (A 83), estão associados ao gênero lírico. Nos moldes da épica proposta por Horácio, esse afastamento divino revela, sob outra perspectiva, uma peculiar integração entre documentação histórica e poesia laudatória, feições a que aspiravam as epopeias em Roma.¹² Por outro lado, a assiduidade dos deuses na épica propicia não só leituras alegóricas mas uma progressiva banalização interpretativa, como parece atestar a leitura de Heráclito sobre Homero.¹³ Assim, quanto menos deuses no longo “documento” poético, mais verossímeis passam a ser as *res gestae* do

¹⁰ Veja-se Wimmel (1960), ainda muito útil. Heyworth (1994: 56) argumenta a favor duma certa “postura calimaqueana” em passos específicos (com *reges, greges* etc.).

¹¹ Mais nas páginas 159ss.

¹² Veja-se Feeney (2002).

¹³ Em Russel e Winterbottom (2005), vejam-se parágrafos 6, 9, 13, 19 etc.

imperador, louváveis por seus valores desligados da divindade.

Definições: sobre a lírica

Cinco são os subtipos de poesia lírica que a Musa deu às cordas (*fidibus*, A 83) do instrumento, metonímia para todo um gênero poético:

1. os hinos e as espécies associadas (peãs, ditirambos, adonídios etc.), não apenas acerca dos deuses (*divos*, A 83), mas ofertados a eles;
2. os encômios, sobre e para os filhos dos deuses (*puerosque deorum*, A 83);
3. os epinícios ou “cantos de vitória”, ora sobre um pugilista vitorioso, ora sobre um ganhador nas corridas de cavalo (A 84);¹⁴
4. as canções de amor, que retratam amiúde os sofrimentos e preocupações dos jovens (A 85);
5. por último (A 85), os restantes (ditos σκολιά), os poemas de simpósio, cantados à mesa, sobre temas variados, incluindo-se os louvores ao vinho (ditos παροίγια).

Se a épica carece de deuses, na definição horaciana, a lírica não. Por outro lado, se o hexâmetro revela-se como metro épico único e fundamental, a lira não tem seus metros mencionados, nem mais ou menos usuais. Fala-se apenas das cordas do instrumento, o que pressupõe acompanhamentos musicais aos textos poéticos cantados – prática essa que, talvez, fosse menos comum na Roma de Horácio que nas terras de Arquíloco, Alceu, Píndaro e doutros séculos atrás. Seja como for, com ou sem música instrumental, adaptavam-se temas variados em texto e ritmos próprios. São essas teias fônico-musicais que o poeta propõe convencionalmente classificar.

A divisão dos (sub)gêneros líricos é tributária dos bibliotecários do período helenístico, cujas cópias Horácio e seus pares liam.¹⁵ Não apenas a sistematização genérica mas a própria sobrevivência dos textos desses poetas arcaicos deve-se aos estudiosos alexandrinos, como lembra Acosta-Hughes: “pois é graças ao interesse deles [dos alexandrinos] que se preservaram esse poetas, mas também a maneira como os lemos.”¹⁶ No entanto, diferente do poema visto da *Antologia*

¹⁴ O canto 23 da *Iliada* trata de disputas variadas, como essas, após a morte de Heitor.

¹⁵ Villeneuve (1955: 207) remete ao confronto da enumeração feita pelo gramático Dídimos Calcenteros (ca. 63 a.C. – 10 d.C.). Nogueira (2006: 15-6) traz o testemunho indireto de Proclo que propõe subdivisões similares às de Horácio. Cf. Zetzel (1980: 97ss.).

¹⁶ Misturei paráfrase e tradução de Acosta-Hughes (2010: 218): “We owe the Alexandrians not only the preservation of these Archaic poets, for it is due to their interest that these figures were preserved in the first place, but also the way in which we read them.” Cf. Barchiesi (2009: 332): “leitores romanos parecem ver a lírica grega como um gênero compacto e estanque, efeito da produção

Palatina (9.184), que seleciona nove poeta líricos e a eles associa traços peculiares, Horácio escolhe cinco (ou seis) temas corriqueiros da poesia lírica e apresenta-os segundo uma ordem e uma disposição nada gratuitas.

Uma escala análoga de “grandeza,” tal qual se viu acima para a exposição dos gêneros poéticos, pode ser inferida para os subtipos líricos expostos entre os versos 83-5.¹⁷ Em outras palavras, a primeira das subespécies líricas (os hinos) trataria de assunto mais “elevado” ou “nobre” e estaria acima da segunda (os encômios), que estaria acima da terceira (os epinícios) e assim por diante. Paira uma avaliação que atribui *status* à composição lírica conforme seu assunto.

Um verso (83) apresenta dois tipos de poesia lírica (1 e 2); um verso (84), outro (3); e o último (85), mais dois (4 e 5). A simetria (2-1-2) dessa apresentação se mostra estimulante ao se avaliar a “extensão” de cada subespécie. As formas ditas “elevadas” (1. hinos; 2. encômios) ocupam apenas meio hemistíquio do verso 83, enquanto as “menores” (4. poemas de amor; 5. canções de simpósio) dividem o verso 85 em duas partes. Inversamente proporcional ao *status* é o espaço dos versos, confrontados os subgêneros simetricamente opostos. Tais relações de simetria, proporção e espelhamento permitem realçar vários efeitos de sentido nas modulações líricas do poeta, como se vê ao longo da tese.

Ora, embora Horácio pratique alguns hinos e encômios nas *Odes*,¹⁸ além de composições de tom fúnebre, reflexivo e filosófico, a maior parte de seus poemas são dos dois últimos tipos, canções de amor (4) e poemas de simpósio (5. *paroínia*), além dos *skoliá* (5).¹⁹ Vale a pena lembrar que, na épica de Homero, a lira é o acompanhamento dos banquetes, exemplo de associação das canções com a atividade e o tema dos simpósios: “ressoa a voz / da lira, que os deuses criaram

escrita romana e das construções helenísticas.” A lacuna entre o passado grego e o presente romano, que destaca o estudioso (p. 333), ofereceu uma dinâmica intercultural importante para se constituir um senso de unidade greco-romana na poesia antiga.

¹⁷ Cf. Nogueira (2006: 12-8).

¹⁸ Por exemplo, vejam-se os hinos a Mercúrio (C 1.10; C 3.11), a Baco (C 2.19), a Vênus (C 1.30), etc. No entanto, esses mesmos “hinos” podem ser reinterpretados como exemplos de autoafirmação da própria lírica horaciana, como o faz Davis (1991), em que se destacam temas de amor (Vênus), de simpósio (Baco) e da própria poesia (Mercúrio). Costuma-se ver o quarto livro das odes como reunião de encômios (por exemplo, C 4.4 a Druso; C 4.8 a Censorino; C 4.9 a Lólio; C 4.15 ao imperador etc.), mas releituras similares podem revelar sentidos latentes nesses poemas, como se verá na seção final da tese.

¹⁹ Richard Heinze (1972) toca na questão, sobretudo em relação aos destinatários nas odes.

para fazer parte no festim.”²⁰ O poeta latino perpassa em sua definição genérica, primeiramente, os “outros” gêneros poéticos e, por último, define aqueles que mais pratica, espécies populares desde sua menção na antiga epopeia grega.

Em suma, o trecho que define as espécies poéticas (vv. 73-85) começa com a épica de Homero e termina com a lírica de Horácio; eis que o poeta questiona, nos versos seguintes, seu título de “profissional” (*cur ego... poeta salutor*, 87), alegando supostas “incapacidade e ignorância” das regras do jogo poético. A reprova que dirige a si não é simples “falsa modéstia”: mascara uma censura ao decoro (ou à falta dele) dos demais poetas e de suas composições inadequadas.

Observar ou aderir às variedades das obras, já definidas pela tradição, é papel fundamental do poeta, segundo Horácio (v. 86). Antes de passar a tais nuances (*colores*, 86), que certamente envolvem empréstimos e intercâmbios entre os gêneros, vale notar que as cordas da lira (*fidibus*, 83) horaciana mesclam simultaneamente gerações poéticas distintas e elevadas, como Homero e Hesíodo, numa lírica declaração de amor à inspiradora (*Musa*, 83) da lira.

Numa ode, o poeta confessa-se “amigo das Musas.”²¹ Na *Odisseia*, a voz de Homero diz que a Musa muito amava o aedo feácio – emblema de tantos poetas e do próprio Homero.²² Mais amplo e sentencioso, Hesíodo profere, na *Teogonia*: “feliz é quem as Musas / amam.”²³ Menos afeita à altivez épica, essa Musa latina, por vezes dita *Camena*, abençoa Horácio ao guiá-lo nas escolhas e justificativas de seu labor poético, não apenas nas palavras de seus versos líricos.

Em Roma, se o poeta épico lidava com a cobrança de legar uma produção elevada, à altura das figuras homenageadas e capaz de perdurar por gerações, o poeta lírico, por outro lado, aparece menos vinculado a obrigações e pretensões compositivas, além de pisar em terreno temático mais variado, como sugere o trecho da epístola (vv. 83-5). Mas a tarefa não se mostra tão simples quanto possa parecer. “O romano que escreve na tradição lírica tinha que confrontar

²⁰ *Od.*^{Fl.} 17.271. De fato, o instrumento mencionado é o φόρμιγξ.

²¹ C 1.26.1: *Musis amicus*. Recordando a raiz de *amor*, pode-se bem traduzir a expressão como “o que ama as Musas.”

²² *Od.* 8.63: τὸν πέρι μοῦσ’ ἐφίλησε.

²³ *Teog.* 96s.: ὁ δ’ ἄλβιος ὄν τινα Μοῦσαι / φίλωνται. A tradução é de Jaa Torrano.

diferentes modelos”, enfatiza Barchiesi, “entre eles do cantor-louvador, o poeta da corte, o companheiro/adepto e partidário do simpósio, o autor comercial de canções de *amor e vinho*.”²⁴

Enquanto a memória helenística tanto prezou os feitos poéticos hesiódicos e seu caráter didático-enciclopédico, Horácio soube valer-se desse apreço sem que precisasse desprezar a contribuição originária do epos homérico.

Talvez por isso possa declarar-se tão genuinamente *Musis amicus*.

(Inter)relações: sobre a “incorporação” genérica

“Nada é mais poético do que todas as transições e misturas heterogêneas,” diz Novalis.²⁵ Embora filiadas à expressão do Romantismo alemão, as mesmas misturas e transições estão também presentes no cerne da poesia latina e formam uma espécie de horizonte estético para onde dirigem-se os poetas.

De volta aos versos da *Arte Poética*, Horácio nota que as variedades (*vices*) e as nuances (*colores*) das obras estão já estabelecidas e determinadas (*descriptas*) – pela tradição, pelo passado poético, é de se supor. Cabe, então, ao poeta observá-las (*servare*, 86).²⁶

A declaração de ignorância e incapacidade (*nequeo ignoroque*), do verso 87, crítica, com elegância, os erros alheios, isto é, de poetas que não observam os preceitos consagrados pelo tempo. Mas não só. Paira na frase a sugestão (falsa!) de que Horácio “desrespeitaria” tais regras poéticas; o questionamento seguinte pode servir de reforço: por que prefiro desconhecer-las [i.e., as regras e leis da tradição], em meu torto pudor, a aprendê-las? (v. 88) O efeito é retórico e ainda que possa soar como preferência ao amadorismo,²⁷ a pergunta dá indícios do jogo voluntário (cf. *malo*, 88) que o poeta propõe em seu texto, que pode, por vezes, ferir o que se estabeleceu como poeticamente adequado, conveniente ou correto.

²⁴ Barchiesi (1996: 5): “Roman writing in the lyric tradition had to confront several different role models, among them the praise-singer, the court poet, the sympotic hetairios and partisan, the commercial author of love-and-wine songs.”

²⁵ Schulz (2001: 537): “Nichts ist poetischer als alle Übergänge und heterogene Mischungen.” Cf. Fraenkel (1957: 258-9).

²⁶ Como anota Brink (1971: 172), Ps.Acrão (*ad l.*) parafraseia bem *vices* (“pode denotar os estados por que uma coisa passa ao mudar, bem como as próprias mudanças”) por *varietates*.

²⁷ Cf. Brink (1971: 174), mais direto nos apontamentos. Os versos 416-8 reiteram o argumento.

As misturas de assunto cômico (*res comica*) em cenas de tragédia (*versibus... tragicis*, 89) ou de cenas trágicas (como o banquete de Tiestes, v. 91) em versos de comédia (cf. *socco*, 90) ilustram, de maneira simplificada e com algum exagero, o que é inapropriado. Subentendido à conclusão de “que cada coisa detenha o lugar apropriado que lhe foi destinado” (v. 92) está o reconhecimento de que gêneros incorporam, de fato, elementos de outros gêneros, ao promover efeitos estéticos diversos. Se fazem-no com propriedade, essa é outra questão.

Tomar o lugar de outro gênero pode ser “indecoroso”, mas a inter-relação ou o “cruzamento de gêneros” fica não apenas patente na passagem, como é uma das principais características criativas da poesia helenística, reabsorvida na produção poética romana. Embora modestos no escopo, os exemplos horacianos (paratragédia na comédia, dicção caseira na tragédia) trazem a questão à tona.

Parte desses jogos de incorporação genérica são ilustrados por um poemeto das *Anacreontea*, poemas à moda de Anacreonte, a seguir. Vale a pena notar os “empréstimos” que o eu lírico toma dos emblemas da épica homérica, seja do próprio nome do poeta (como epítome do gênero épico), seja de seus personagens ou da aura bélica de suas epopeias. Resumidamente, as variadas incorporações promovem tensões entre a *res* bélica e os assuntos “mais leves”, convenientes à suavidade da lira, como preza o clichê do gênero. Como se vê, esses estereótipos tornam-se também assunto produtivo em certas *Odes*:

	Δότε μοι λύρην Ὅμηρου φονίης ἄνευθε χορδῆς. φέρε μοι κύπελλα θεσμῶν, φέρε μοι νόμους κεράσσας, 5 μεθύων ὅπως χορεύσω ὑπὸ σῶφρονος δὲ λύσσης μετὰ βαρβίτων αἰῶδων τὸ παρανοίσιον βοήσω· Δότε μοι λύρην Ὅμηρου 10 φονίης ἄνευθε χορδῆς. (<i>Anacreontea</i> 2) ²⁸		Dai-me a lira de Homero, sem a corda assassina. Traz-me taças de sacrifícios, traz-me, misturadas aos ritos! Embriagado assim, dançarei 5 e, sob um comedido desvario, cantando com os bárbitos, clamarei o poema-de-vinho! Dai-me a lira de Homero, sem a corda assassina. 10
--	---	--	--

Abre o poema um gracejo entre música, tema e gênero. Dificilmente Homero tocou uma lira, mas o poema vem requisitá-la. Mas não qualquer lira.

²⁸ Adotei o texto grego impresso em Martins de Jesus (2009: 28). Emprestei também sua solução “corda assassina.”

Ao rejeitar a “corda sanguínea” (φονίης... χορδής), no segundo verso, a *persona loquens* destaca a inadequação entre a matéria homérica, bélica e sanguinária, e os temas que pretende cantar. De fato, o que canta e propõe cantar o poeta, devidamente instrumentalizado,²⁹ é apropriado às ocasiões festivas, como o simpósio, em que muito se bebe (μεθύων, 5), se canta (ἀείδων, 7) e se dança (χορεύσω, 5). Símbolo de uma grandiosidade poética, a épica homérica transforma-se, aqui, na “lira de Homero”, devidamente ajustada à situação e repetida no desfecho da composição.

Ainda que Horácio julgasse afetado ou insosso um poemeto como esse, não escapa a mistura de símbolos épicos e líricos. Indecoroso ou não, as tensões distintas nos versos dão a tônica do amálgama estilístico que busca o torneio da expressão a partir do contraste emblemático-genérico. O jogo entre o *éthos* dum gênero elevado, grave e grandiloquente, por um lado, e, por outro, seus opostos (baixo, breve, ligeiro, brincalhão), materializa-se amiúde nas oposições entre os emblemas da épica (a guerra, o herói, o combate, a vitória, os conjuntos de soldados, cavalos, naus, os morticínios) e os assuntos “frívolos” e adequados à lira, como os casos de amor e as bebedeiras nos simpósios. Não é improvável que isso já ocorresse na poesia grega arcaica, pré-homérica inclusive, de que quase não há registro; o florescimento de contrastes temáticos na era helenística, porém, influencia diretamente Roma e seus poetas.³⁰

De volta à epístola latina, o retorno, mesmo ocasional (cf. *interdum*, A 93), do cruzamento de gêneros é destacado por Horácio mais uma vez. Novamente, demonstram-no exemplos teatrais (vv. 93-8), como Cremes, típico pai avarento e irascível das comédias a ralhar em tom patético (*tumido ore*, 94), ou personagens trágicos, como Télefo e Peleu, expressando-se sobre pobreza e exílio em estilo rasteiro, baixo (*sermone pedestri*, 95).

Tais exemplos vêm abrir caminho à reflexão dos parâmetros de avaliação

²⁹ O bárbito (v. 7) alterna com a lira seu papel de acompanhante da composição poética, por exemplo, na expressão horaciana *lusimus tecum... barbite* (C 1.32.2-4), como se viu na pág. 7.

³⁰ Cf. Acosta-Hughes (2010: 146): “Anacreon’s extant poetry is further characterized by a metrical polyeideia, a feature too of, for instance, his ‘Alexandrian’ emulator Horace.” Cumpre notar, ainda, que Horácio e seus colegas de ofício romanos leram Anacreonte e tantos outros poetas gregos, antigos e contemporâneos, por meio de edições alexandrinas.

do sucesso (ou fracasso) das composições poéticas, aí incluídos os empréstimos entre os gêneros. Não basta a beleza formal (vv. 99-100): a emoção estética transmitida pelas personagens do poema deve estar em perfeita consonância com as expectativas do público (vv. 101ss.), que se vale da tradição ao formar seus anseios. Dito de outra forma, o poeta deve modular seu discurso segundo a natureza consagrada da ação exposta (vv. 108) para, então, propor mudanças.

Poucos versos adiante na carta, Horácio volta a exemplificar a adequação entre o tema proposto e a força dos modelos, cultivados e firmados pelo tempo, com a imagem do Aquiles homérico:

*Aut famam sequere aut sibi convenientia finge.
scriptor †honoratum† si forte reponis Achillem,* 120
*impiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.*

A 119-22

Ou segue a tradição ou molda [personagens] com consistência.

[Ó] escritor, se acaso reencenas Aquiles “em sua honra” – 120
[mostra-o] incansável, irascível, inflexível, obstinado –
que ele diga que as leis não foram feitas para si, que atribua tudo a suas armas.

Ora, se o poeta decide tratar de Aquiles em seu poema, que retrate um herói com as qualidades observadas nas epopeias de Homero. Esse é o Aquiles pelo qual o público espera – mais fácil, portanto, de atender às expectativas de leitores, ouvintes e espectadores. Enfim, um Aquiles “homérico.”³¹

No entanto, a segunda aparição de Aquiles na sequência dos *tribiblos* (C 1.8) desrespeita frontalmente essa recomendação.³² Veja-se:

*quid latet, ut marinae
filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiae
funera, ne virilis
cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?*

C 1.8.13-6

Por que [Síbaris] se esconde, como o filho – dizem – da marinha Tétis, antes dos chorosos funerais de Troia, para que sua veste viril não o arrastasse rumo à morte e

³¹ No lugar do suspeito *honoratum* (120), Bentley (1711: 419-20) propõe *homericum* (*qualem Homerus memoriae prodidit*) [“homérico (qual Homero transmitiu à tradição)”], o que abona a descrição fundamentalmente épica que se segue na *Ars*, com a série de adjetivos (121) e atitude altiva (122) – e cita trechos de Cícero, Sêneca, Apuleio e outros em que o adjetivo *homericum* é usado de modo semelhante. Brink (1971: 199) e Shackleton-Bailey (2001: 315) também marcam *honoratum* entre óbelos, que manteve aqui.

³² A primeira (aparição) está em C 1.6, de que tratarei mais a frente. “Aquiles é o herói que tem maior destaque em Horácio,” como observa Cremona (1995: 495). Notem-se seus diferentes retratos líricos: ora amante insolente (C 2.4.2-4), ora líder de sua irada frota (C 1.15.32-3), ora ilustre guerreiro que morre jovem (C 2.16.29), ora herói vencido por Apolo (C 4.6.3ss.).

às tropas lícias?

Horácio associa o desaparecimento de Síbaris, amante de Lídia na ode, ao sumiço de Aquiles antes da longa guerra troiana (vv. 14-5), ausência que Homero não canta (entenda-se, na *Ilíada* e na *Odisseia*). “Ao começo da Guerra de Troia,” recordam Nisbet e Hubbard, “Aquiles estava escondido em Esquiro, disfarçado de uma menina; ali ele se apaixonou por Deidamia, a filha do rei Licomedes” – história compilada por Apolodoro.³³

Os ciclos épicos atribuíram a Aquiles diversos amores, segundo Griffin, ao que completam os estudiosos ingleses: “a lenda pode ter sido encontrada na *Cípria* ou na *Pequena Ilíada* (...), convinha aos alexandrinos e seus imitadores.”³⁴

Toda a ode (C 1.8) trata dos estranhos hábitos dos amantes, ilustrados pelo comportamento de Síbaris: alheamento social, recusa à prática de atividade física, isolamento. A lenda que acresce ao sumiço de Aquiles um caso amoroso intensifica a analogia com o poema, embora nem todo compilador antigo a reporte. Horácio dá pistas dessa versão não convencional com uma remissão alexandrina (*ut... / dicunt*, 13-4),³⁵ que pode sinalizar várias coisas: erudição do poeta ao recolher uma variante rara do mito, o distanciamento de seus versos das narrativas consagradas (como as epopeias de Homero), a origem incerta ou variada do que o poema reporta, isenção ou resguardo do próprio poeta etc.

Esse retrato de Aquiles que difere de seu *éthos* consagrado (i.e., homérico),

³³ Apolodoro 3.13.8 (*apud* Hard 1997: 129): “Quando Aquiles tinha nove anos, Calcas declarou que Troia não poderia ser tomada sem o herói, mas Tétis – que sabia de antemão que seu filho estava predestinado a morrer, caso ele se juntasse à expedição – disfarçou-o em roupas de mulher e confiou-o com aparência de moça a Licomedes. Enquanto crescia em sua corte, Aquiles teve relações com Deidamia, filha de Licomedes, e daí nasceu-lhe um filho, Pirro, mais tarde chamado Neoptólemo.” Dentre os latinos, Higino (*Achilles*) e Ovídio (*Met.* 13.163ss.) relatam o paradeiro de Aquiles antes do início da guerra, sem mencionar amores do herói.

³⁴ Griffin (1977: 44). Nisbet e Hubbard (1970: 115): “At the beginning of the Trojan War Achilles lay hid at Scyros, disguised as a girl; there he fell in love with Deidamia, the daughter of King Lycomedes (...). The legend may have been found in the *Cypria* or *Little Iliad* (...); it suited the Alexandrians and their imitators.”

³⁵ Expressões (ex.: *dicitur*, *ferunt*, *scilicet*, *fama est* etc.) que sugerem uma outra fonte para a informação que se narra, que Wills (1996: 30-1) classifica como “marcadores externos,” comparando às aspas da citação moderna. Dada sua recorrência na poesia latina, Hinds (1998: 2) as destaca como “um tropo para a atividade alusiva do poeta, uma mudança figurativa.” A expressão “Alexandrian footnote” é creditada por ambos a Ross (1975). Na ode 1.8, tanto o recurso (referência poética reportada) quanto o tema (Aquiles ausente antes da guerra de Troia) são caros aos poetas helenistas. Cf. Nisbet e Rudd (2004: 244) em *fertur* (C 3.20.13).

opera não só uma incorporação refinada, mas, principalmente, a autoafirmação do gênero lírico. O amor e seus desdobramentos, matéria afeita à lira, levam o poeta a versejar não o que se espera (cf. A 119), ou seja, um irado Aquiles, mas a disfarçar os efeitos do “inesperado” – Aquiles absorto por uma amada – em meio à terminologia épica tradicional.

A denominação do herói pelo circunlóquio “filho da marinha Tétis” (13-4) funciona como um desvio épico elegante, espécie de epíteto de dignidade heroica. Porém, o que Horácio coloca em evidência não é sua feição guerreira, irascível e inflexível (A 121), mas a imagem dum jovem amante, alheio à guerra, que destoa da motivação épica. O comportamento amoroso se esconde (*latet*, 13) por entre étimos e símbolos bélicos fundados na tradição:³⁶ o poema traz uma “novidade” ou “raridade” temática e reinsere-a entre signos conhecidos do público. Com os empréstimos épicos e a sutileza do influxo helenístico, a lira de Horácio explicita sua arte de estilização e, assim, define um dos modos de sua afirmação genérica.³⁷

Ao fugir do preceito em que recomenda seguir a tradição (*famam sequere*, A 119), o poeta delimita o que parece uma estratégia deliberada de incorporação intertextual: integrar elementos épicos, a princípio inadequados às temáticas da lira, modulando-os entre delicadeza e conveniência projetadas, que atribui ao gênero lírico matérias como os cuidados de amor (4), como se viu. Ao se autoafirmar como composição amorosa, a ode 1.8, nos versos acima, absorve um desusado Aquiles (“delicado”), mesclado à terminologia épica, e transforma-o na imagem rara e frágil do herói apaixonado, alheio à guerra – símbolo afeito à autenticidade do discurso lírico.³⁸

Tais absorções poéticas dão indício não apenas de alguns procedimentos que o jogo lírico desempenha, mas, quiçá, de variedades e de matizes (A 86) que

³⁶ Cf. *sub lacrimosa Troiae / funera* (14-5) emblema do fim da *Ilíada*, além de *in caedem* (16) e das *Lycias... catervas* (16).

³⁷ Veja-se Pasquali (1920: 520).

³⁸ A menção à mesma lenda heróico-amorosa chega, por exemplo, até a *Marília* de Gonzaga, quiçá via influxo da ode horaciana (o fenômeno da incorporação genérica não se restringe à Roma):

Vês estoutra formosura?

É a bela Deidamia;

Lá tem Aquiles ao lado,

De uma saia disfarçado,

Como com ela vivia. (*Marília de Dirceu* – Parte 3, Lira 1, estrofe 20)

certas obras ou gêneros requerem – por vezes estranhas à sisudez do épos ou do diálogo trágico. A título de exemplo, note-se como o contraste entre as temáticas “elevada” (épica, trágica etc.) e “simples” (lírica) é produtivo como assunto à lira:

<p>Θελω λέγειν Ἀτρείδας θέλω δὲ Κάδμον αἰδεῖν, ὁ βάρβιτος δὲ χορδαῖς ἔρωτα μῦνον ἤχει. 5 ἤμειψα νεῦρα πρῶην καὶ τὴν λύρην ἄπασαν· κάγω μὲν ἦιδον ἄθλους Ἡρακλέους, λύρη δὲ ἔρωτας ἀντεφώνει. 10 χαίροιτε λοιπὸν ἡμῖν ἥρωες· ἡ λύρη γὰρ μόνους ἔρωτας αἶδει. (<i>Anacreontea</i> 23)³⁹</p>	<p>Quero falar dos Atridas, quero acerca de Cadmo cantar, mas o bárbito e suas cordas amor apenas vêm entoar. Troquei os cordões 5 e a lira inteirinha: comecei a cantar os trabalhos de Hércules, mas a lira com amores me respondeu. Alegrai-vos, então comigo, 10 heróis: é que minha lira só canta Eros. (trad. M. de Jesus [2009: 81], com alterações)</p>
--	---

Reaparece o bárbito, dessa vez com vontade própria na expressão de sua sonoridade – figurativamente, sua temática. O poeta e seu instrumento revelam desejos dissonantes: o pendor altivo de um não se ajusta às vibrações de outro. Lira e bárbito soam como sinônimos de um emblema: a leveza dos temas do gênero lírico, notadamente amorosos. Enquanto as cordas são afeitas apenas ao amor (ἔρωτα, 4; ἔρωτας, 9 e 12), o arbítrio da *persona* poética almeja temas tradicionais e grandiosos (Agamêmnon e Menelau, Cadmo, Hércules e seus trabalhos). Uma sutil semelhança fônica entre “heróis” (ἥρωες, 11) e “amores, coisas eróticas” (ἔρωτας, 9 e 12) , além de desafiar tradutores, permite que se aproximem as matérias épicas e líricas também no som dos versos.

O amor, o vinho e outros temas *leves e amenos* têm preferência nas cordas da lira de Horácio, como se viu ao fim das definições de lírica (A 85). Tal preferência, aliada a recusas, preterições e rejeições variadas da épica e de seus estereótipos (grandiosidade, sisudez, longa extensão etc.), acaba por se tornar argumento costumeiro aos poetas, que trocam o arco pela lira. Não é anormal encontrar líricos buscando a definição de sua essência poética no contraste com gêneros não líricos – e o épos homérico desempenha aí papel importante. Tais traços da inter-relação entre os gêneros tornam-se prolíficos à produção de poetas helenísticos e romanos, Horácio dentre esses. De modo mais específico, estudos e

³⁹ Adotei o texto grego de Martins de Jesus (2009: 80).

comentários abordam há tempos relações várias entre o poeta latino e Homero, como se vê a seguir.

BREVE PERCURSO POR QUEM PASSOU PELO ASSUNTO

Os antigos comentadores, Porfirião (séc. III d.C.) e um falso Acrão (séc. III e IV d.C.), cujas obras chegaram até nós,¹ estão atentos a possíveis ressonâncias que o latim de Horácio possa promover de passagens de Virgílio. Mas ignoram quase por completo ecos de trechos de Homero. Quando anotam algo que remeta ao aedo épico, apenas elucidam personagens, ou um patronímico, ou outro traço inusual, sem precisar a localização dos trechos gregos.² Em nenhuma das ocasiões procuram destacar algum efeito de sentido específico que possa produzir a contraposição dos textos. Suas explanações são didáticas, como cabia ao propósito dos comentários.³

O volume intransponível da bibliografia e as limitações da pesquisa não permitiram consultar completamente os primeiros editores e comentadores modernos (como Lambinus, Cruquius, Bentley etc.), como previ de início.⁴ Uma investigação interessante seria vasculhá-los em busca de anotações com remissões a Homero, ao menos para se avaliar a leitura das epopeias gregas, entre os séculos XVI e XVIII, em confronto com os textos de Horácio. Por fim, acabei me detendo no material acadêmico recente, que, vez ou outra, resgata os antigos.

¹ Cf. Santos (2000: 241).

² Por exemplo, Nireu (C 3.20.15 ~ *Il.* 2673). Ou Pantoída (C 1.28.10) para Euforbo, filho de Pantoo (*Il.* 17.79). Ou Ericina, deusa do monte Érice, rindo (C 1.2.33), análoga a Afrodite, deusa dos sorrisos (*Il.* 3.424).

³ Há centenas de remissões a Virgílio, mormente à *Eneida*, nos dois comentadores. Por outro lado, Porfirião remete nove trechos das odes (C 1.2.33; 1.3.9; 1.6.2; 1.6.13; 1.7.9; 3.19.4; 3.20.5; 4.8.27; 4.9.1) a Homero e, Pseudo-Acrão, sete (C 1.6.2; 1.28.10; 3.3.31; 3.20.15; 4.9.1, 5 e 17). Agradeço à Fondation Hardt a estadia de estudos (out./nov. 2011) durante a qual pude realizar essa pesquisa de forma concentrada.

⁴ Como diz Marvell, “Had we but world enough, and time.”

Aldo Setaioli, no princípio da década de 1970, publicou um artigo em que elenca mais de oitenta fontes homéricas para passagens de Horácio.⁵ No cenário italiano de latinistas, helenistas e estudiosos da antiguidade greco-latina, ficou a cargo do próprio Setaioli a redação do verbete *Omero* para a *Enciclopedia Oraziana*, publicada, em 1996, sob a direção de Scevola Mariotti. No verbete, colige o estudioso, como a bibliografia do assunto: uma dissertação (de 1936) de mestrado espanhola; dois volumes mais amplos sobre a influência de Homero nos textos antigos,⁶ além do livro de Ronconi, de 1968, *Filologia e linguistica*; e outros cinco artigos, além do seu próprio, publicados entre 1973 e 1988.⁷

Essa simples lista está longe de ser completa. Na mesma enciclopédia, no verbete subsequente intitulado *Parodia Omerica*, acrescentam-se sete textos: quatro anteriores ao século XX⁸ e três artigos distintos (da compilação acima), publicados entre os anos de 1968 e 1980.⁹ Enfim, não mais que quinze textos.

Frente aos milhares de artigos, teses, livros, comunicações e outros textos compilados no *ANRW*,¹⁰ com produção bibliográfica de 1936 a 1975, além da complementação publicada em 1994,¹¹ a seleta da *Enciclopedia Oraziana* parece inadequada. Dispersam-se, pelo crescente volume de textos e artigos acadêmicos, infundas menções a Homero, tanto com sugestões de fontes quanto com relações

⁵ Setaioli (1973). Essas e outras “fontes” estão compiladas no anexo ao final da tese. De Martino (1984) traça um fascinante percurso de estudiosos mais ou menos afeitos a Homero.

⁶ O texto de Buffière (1973) apareceu em 1956; de 1900 é a 1ª edição alemã de Tolkien (1991).

⁷ Broccia (1982-3) e Davis (1987) desenvolvem o tema extensamente. Jacobson (1987) nota o uso do patronímico *Maeonides* para Homero, em meia página. Não tive acesso aos textos do alemão K. H. Eller (*Zur Rezeption des Odysseus-Mythos*, AU 23/2, 1980, pp. 70-95) nem do polonês Z. Glombiowska (*Horacjuszowa interpretacja ‘Iliady’*, Meander 43, 1988, pp. 197-212).

⁸ Um texto de Cambridge de 1773 (Prescot, H. *Letters concerning Homer the Sleeper in Horace with Additional Classical Amusement*) e três dissertações acadêmicas produzidas na Alemanha, duas em latim e uma em alemão: Arnold, Th. *Quaestionum de Horatio Graecorum imitatore particula*, Halle, 1845; Idem, *Abhandlungen über die griechischen Studien des Horaz*, Halle 1855-6; Friedländer, U. *De Zoilo aliisque Homeri obtrectatoribus*. Königsberg, 1895. Não consultei nenhum deles.

⁹ Tate (1927) traz uma nota curtíssima com passagens correlatas a E 1.19.6, e Bushala (1968) parte do *Epodo* 17 (vv. 15-8) e percorre outros adjetivos exemplares correlatos à épica. Some-se (sem tê-lo consultado) Buchheit, V. *Homerparodie und Literaturkritik in Horazens Satiren I 7 und I 9*. Gymnasium 75, 1968, 519-55.

¹⁰ Kißel (1980). São mais de 1500 páginas de lista bibliográfica, citada por Fedeli (1991:130).

¹¹ Kißel (1994), com “meras” 70 e poucas páginas com títulos de textos.

intertextuais desenvolvidas.¹² Se houve estudos de conjunto sobre a presença de Homero na lírica horaciana, tais textos tornaram-se, hoje, já antigos ou carecem de novo olhar crítico, de nova reavaliação.

Holzberg compilou em 2007 “uma bibliografia” mais atualizada (sobretudo de textos publicados após os anos 1990, mas não apenas), em que são listados seis novos artigos no subitem *Homer*, dentre os tópicos de “a intertextualidade com gêneros e antecessores individuais.”¹³ Os seis debatem a ampla questão da influência homérica na obra de Horácio, ora de modo mais pontual (como Maróti, Di Lorenzo, Citroni e Jones), ora de forma mais ampla e difusa (como Cremona), porém todos já habituados a conceitos e termos das modernas teorias de intertextualidade.¹⁴

Enciclopédias, compilações sobre literatura latina e, mais especificamente, recolhas variadas sobre Horácio, costumam também abordar a questão.¹⁵ Por exemplo, o verbete sobre “Homero na literatura latina do mundo antigo,” escrito por Philip Hardie para o *Homer-Handbuch* de Rengakos e Zimmermann (2011), traz, além de sucinta e atualizada bibliografia, uma visada algo didática e resumida sobre a questão.¹⁶ Dividindo-a em cinco seções,¹⁷ a página dedicada à lírica destaca o papel da *recusatio* em produções de gêneros não épicos (bucólico, elegíaco, lírico), espaço em que Horácio ganha preeminência com as odes a

¹² Por exemplo, nenhuma recolha que ligue Horácio e Homero menciona Cessi (1936), Ronconi (1973: 59ss.) e Ronconi (1972), Traina (1975), Harrison (1988), Owens (1992), Lupino (1997) etc, tampouco um antigo estudo, *apud* Traina (1975: 96), de E. Paszkiewicz (1888), *De Horatio Homeri imitatore* que não consultei, mas que atesta mais uma lacuna bibliográfica das recolhas.

¹³ Intertextualität mit Gattungen und einzelnen Vorgängern, parte do item 2. “Tópicos de pesquisa” (Forschungsschwerpunkte).

¹⁴ Cremona (1995), Maróti (2000), Citroni (2001), Di Lorenzo (2003), Jones (2001). Agradeço à Dr^a. Isabella Tardin Cardoso, à Dr^a. Lilian Nunes da Costa e ao Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos o envio de cópias digitais desses artigos quando estavam em suas viagens.

¹⁵ Vejam-se as dezenas de remissões a Homero em Davis (2010), Harrison (2007) e Harrison (2005), boa parte tratando da releitura pedagógica da epístola 1.2. Cf. *Paulys Realencyclopädie*, vol. 8b (1913: 2388-9).

¹⁶ Faz recordar o estudo de Tolkiehn (1991), porém de forma condensada.

¹⁷ Exceto as seções iniciais (1. Abertura) e finais (4. Roma e a lenda de Eneias: ideia e realidade de Troia; e 5. Homero na cultura Romana), subdividem-se, não sem alguma surpresa, as partes: 2. A tradição épica (2.1. de Lívio Andronico a Virgílio; 2.2. Depois da épica e retórica virgiliana; 2.3. *Ilias latina*; Dares e Dictys) e 3. Gêneros não épicos (3.1. Tragédia; 3.2. Sátira: Lucílio e Horácio; 3.3. Poema didático; 3.4. Catulo, Lírica e Elegia; 3.5. Ovídio; 3.6. O romance: Petrônio, Apuleio).

Agripa (1.6) e a Lólio (4.9), porém se ofusca entre outros poetas e suas produções.¹⁸

Boa parte dos grandes estudos sobre Horácio vem contrapor versos de Homero a diversos passos latinos. Por exemplo, Galli (1917) abre seu estudo sobre “o sentimento da morte na poesia de Horácio” com um aceno grego: o estudioso deriva da resposta de Aquiles a Odisseu nos infernos (*Od.* 11.488ss.) o cerne psicológico de composições à *carpe diem*. Pasquali (1920), embora trate majoritariamente dos influxos helenísticos e da lírica arcaica (Alceu, sobretudo), menciona Homero várias vezes.¹⁹ Igualmente fazem Fraenkel (1957) em seu *overview* da obra horaciana, ou Lyne (1995), Ferri (1993), Harrison (2007), Breuer (2008) e tantos outros. A tais estudos de conjunto, podem se somar os eruditos comentários modernos, como os de Nisbet e Hubbard (1970 e 1978), Nisbet e Rudd (2004), Thomas (2011), Mayer (2012) etc., repletos de citações, apontamento de fontes e remissões (“cf.”!), ora mais ora menos elaborados.²⁰

Este panorama tem ao menos dois propósitos: 1. nos catálogos que reúnem bibliografias da crítica horaciana, notar a incompletude de textos que relacionam o poeta latino a Homero – em outras palavras, sempre há mais textos dispersos sobre o assunto do que costumam notar tais compilações; todavia, preencher essa lacuna não é pretensão desta tese; 2. destacar a falta de estudos de conjunto sobre o tema, sejam reunindo grupos de menções ou alusões, sejam analisando tais referências, sejam categorizando-as ou esmiuçando-as. Se, por um lado, a relação entre Virgílio e Homero é quase ponto de partida para se estudar a épica romana, por outro, a ligação entre Horácio e a épica grega tem recebido menos apreço por parte da crítica, detalhe algo compreensível, porém que cumpre remendar.

Nesse infindo mar de crítica, entretanto, Setaioli (de quem havia partido) propõe uma instigante reflexão ao aproximar Horácio e Homero. Agrupando

¹⁸ Ex.: Catulo 64.353ss. e 101. Propércio 1.9.11; 2.8; 3.1.25ss.; 3.12; 4.7 e 4.8. Tibulo 1.3.

¹⁹ Cf. pp. 67-8, 115-6, 118-9, 155-9, 219-20, 246, 294, 310, 318, 491, 518, 533, 579 etc.

²⁰ Vejam-se o final da tese (anexo), dezenas de “fontes homéricas” que topei no curso das leituras, especialmente sob a forma dos “cf.”.

casos variados de alusões, citações, traduções e outras referências num conjunto sistemático, diz o estudioso:²¹

Na lírica horaciana o elemento homérico representa-se essencialmente em três formas: [1] com a alusão a episódios inteiros do *epos* com poucos traços fortemente condensados à maneira alexandrina; [2] com a recorrência alusiva dos epítetos e fórmulas características da poesia homérica; [3] com a citação e adaptação literal de passos determinados, com concentrada tradução-emulação. Muitas vezes, então, Horácio tem em mente todo um trecho homérico do qual múltiplas influências fragmentárias aparecem numa ode.²²

Enumerei as formas propostas para refletir sobre seu uso e, a seguir, tentar colocá-las numa escala virtual de “fidelidade referencial.” Por exemplo, o passo da ode 2.7 observado acima (vejam-se páginas 12ss.), estaria em qual grupo? No primeiro [1], pois alude a episódios em que um deus subtrai o herói da batalha? Ou no segundo [2], em que uma fórmula característica (de morte: “tocaram torpe o chão com o queixo”) é estilizada em latim?

Mais um exemplo: a fórmula “filho da marinha Tétis” (vv. 12-3) da ode 1.8 (vejam-se páginas 44s.) é um epíteto recorrente para Aquiles na lírica de Horácio [grupo 2]²³ ou uma tradução concentrada duma passagem homérica [3]? Ou um maneirismo alexandrino [grupo 1], entremeado por *ut... dicunt*?

Embora pareça pairar, na proposta de sistematização de Setaioli, uma escala de fidelidade referencial na representação dos elementos homéricos – das menções mais alusivas ou *tênues* [grupo 1] às mais “fiéis” ou *tradutórias* [grupo 3] –, a organização ofusca a percepção dos efeitos que as passagens épicas propiciam à constituição do discurso lírico em cada ode. O olhar detido sobre cada poema e seus torneios expressivos pode revelar algo a mais (quicá alguns “homerismos

²¹ Setaioli (EO v.1: 827-30). Pode-se também destacar (na p. 830): “O elemento homérico serve muitas vezes para dar *solenidade* a odes de argumento político ou de sério compromisso moral.” (ênfase acrescida).

²² Setaioli (EO v.1: 830): “Nella lirica oraziana, l’elemento omerico si presenta essenzialmente in tre forme: con l’allusione ad interi episodi dell’*epos* con pochi tratti fortemente condensati alla maniera alessandrina; con la ripresa allusiva di epiteti e formule caratteristici della poesia omerica; con la citazione e adattamento letterale di passi determinati, con concentrata traduzione-emulazione. Più volte, poi, H. ha in mente tutto un brano omerico di cui compaiono molteplici frammentari influssi in un’ode.”

²³ Para expressões similares, vejam-se páginas 98 (sobre o Ia 13.12) e 294 (sobre C 4.6.6).

horacianos”, como diz Traina),²⁴ sobretudo quanto à definição dos poemas e sua filiação genérica, que acaba por colocar em dúvida os limites das categorias propostas por Setaioli – mas não sua validade. Embora as observações ao longo da tese não sejam sistemáticas o bastante para analisar diferenças quanto aos “meios” poéticos (ritmo, linguagem, harmonia), depois em relação aos “objetos” (ações elevadas ou baixas) e, por último, ao “modo” poético (narração, representação, ambos), como Aristóteles propõe fazer em sua *Poética* (1447a), elas se propõem detectar efeitos de sentidos que surgem no confronto intertextual com o material homérico.

Minha análise centra-se nas implicações genéricas que subjazem aos jogos variados (alusões, citações, adaptações etc.) de elementos épicos modulados pela lira de Horácio. Detalhar a presença de Homero e seus épicos na lírica cumpre minimamente dois papéis: por um lado, observar efeitos intertextuais que gera o cotejo dos versos líricos com passagens épicas e, por outro, colocar em evidência questões de *decorum* genérico no processo de instituição da lírica em relação à épica, como apropriações estilísticas, escolhas temáticas etc., que permitam perceber como a herança épica influencia a afirmação de um discurso próprio por parte da lira.²⁵

Os dois vieses cruzam-se no conceito de modulação poética, em que tanto os efeitos da leitura intertextual quanto as tensões genérico-discursivas em jogo nas odes podem ser evidenciados. Passo, então, à tal *modulação*.

²⁴ Diz Traina (1975: 96) sobre o livro de Ronconi (1973): “mas e Horácio poeta? O autor nos abandona quando esperávamos que começasse a tratar dos homerismos horacianos. Tratamento tão urgente quanto negligenciado pela crítica em favor das relações com a lírica: não me recordo de nada completo salvo o velho E. Paszkiewickz, *De Horatio Homeri imitatore*, Sambor 1888.” Agradeço ao professor Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos pela cópia da resenha de Traina.

²⁵ Davis (1991) está na base dessa abordagem, aqui concentrada nas relações entre épica e lírica. A estratégia de leituras perfaz um movimento de análise “de dentro para fora” do poema, ou seja, que busca alinhar motivações a partir da construção da ode (em seu arranjo de versos, palavras etc.) em direção aos sentidos do conjunto do texto e dos gêneros em questão. Um movimento contrário (“de fora para dentro”) é, por exemplo, o de Cairns (1972), que procura aplicar esquemas preexistentes, recolhidos nos antigos manuais de retórica, à leitura dos poemas, como notou Davis (1991: 249). Assim, neste texto, a palavra *gênero* jamais terá o sentido de “categoria retórica preceptista.” Cf. Conte (1981: 154ss.).

MODULAÇÃO POÉTICA: DISCURSO RECANTADO, CANTO REQUENTADO

Buscando formalizar diferentes recursos e efeitos tanto da elaboração das odes quanto dos jogos intertextuais em discussão, a terminologia associada à música – como *modulação* ou a ação de *modular* – parece-me significativa e adequada para tratar das modificações variadas que um poema promove a partir de elementos poéticos “alheios.” Poesia é, antes de tudo, música:¹

Sons e ritmo sob as palavras,
 nas palavras,
 dentro das palavras,
 Sons e ritmo sobre as palavras.

“Entrelaçar palavras que hão de mover o som da lira.”²

Útil à teoria é formular que a lírica **modula** elementos variados da poesia épica (ou trágica, ou cômica, ou elegíaca etc.), segundo regras próprias que visa atribuir a seu gênero: cabe ao público perceber e destacar os efeitos de sentido que as leituras do poema podem alcançar.³

O conceito não é radicalmente novo nos estudos clássicos ou dentre teóricos de literatura; mas a terminologia compreende *novos* rótulos para ideias há muito familiares, busca congrega noções minimizadas ou por vezes esquecidas.

A rubrica da música destaca – sobretudo, mas não só – a passagem de um tom (e de um som) a outros, assim como se mudam nuanças de ritmo, duração,

¹ Cf. Cíc. *Orator* 163 acerca dos poetas e sua escolha de palavras pelo som.

² E 2.2.86: *verba lyrae motura sonum conectere*. Cf. v. 143: *verba sequi fidibus modulanda Latinis*, “perseguir palavras que deverão ser moduladas por cordas latinas.” Acresça-se a “gênese do poema” (Safo, fr. 118 L.-P.) transcrita por Haroldo de Campos (2004: 172):

vem
 lira quelônia
 divina:
 vira
 sompoema

³ O conceito de remodelagem genérica proposto por Davis (1991) foi bem observado por Achcar (1994: 182) segundo esse mesmo enfoque, ou seja, a “adaptação de matéria própria de um a outro gênero ou estilo” é um fenômeno que se pode descrever “com uma metáfora de inspiração musical: *modulação genérica*.”

melodia entre um arranjo poético e outro. Por trás de um “mesmo” significante, partilhado, aludido, engendram-se efeitos de sentido que não se preveem *a priori*. Mudam-se também enfoques, gradações, significados entre os gêneros poéticos. Equilibrando signos alheios, consagrados, tradicionais e/ou importados, a poesia harmoniza-os à nova mensagem. Cumpre rever e ouvir as incorporações repetida e constantemente, nunca estáveis e sempre ilusórias.

Muda-se também o discurso (mensagem, exposição, pensamento, elocução, ideologia, circunstância histórica etc.): as sutis proporções entre contrastes e semelhanças naturalizam, sob a harmonia da forma bem medida no poema lírico, tanto as mudanças nos significados quanto os empréstimos de significantes. Um étimo particular bem equilibrado passa a revelar sentidos *novos*: a persuasão do texto transita no balanço e nos *insights* que uma ou outra alusão específica permite engendrar. Entre um texto e outro, cabe aos olhos do leitor notar alterações e permanências, pontos comuns e divergentes, associações e dissociações que não esgotam as possibilidades de intercâmbio intertextual.

Novamente, voltar às palavras pode não ser vão.

Em português, tanto o verbo **modular** quanto seu substantivo, **modulação**, provêm de *modulus* (-*aris*, -*atus sum*, -*ari*), que é usado em latim para descrever o tocar dum instrumento bem como o versificar, dotar uma composição de ritmo e melodia.⁴ Se soa clara a associação com o meio musical, antigos sentidos do indo-europeu também se fazem notar sob a raiz *mod-*, presente noutras palavras latinas, também em seu grau *e*: *med-*.⁵

Benveniste explora noções arcaicas de moderação, limite, ajuste e harmonia que se fazem sentir no cerne dessa raiz ancestral:⁶

Partamos do latim *modus*; é a “medida”, mas não uma medida que seja uma dimensão própria das coisas; para “medir” o latim emprega um verbo distinto, *metior*. Por *modus*, exprimimos uma medida imposta às

⁴ Reuni as acepções de OLD *modulus* 2 e 3. A primeira é ainda mais técnico-musical: “regular (sons) de acordo com as regras de melodia, passo, ritmo etc.” O léxico de Forcellini também é útil: *modulari est modulis dimetiri, cum mensura et numerorum ratione componere, moderari*, μετρέω “modular é medir, compor com medida e cálculo dos números, moderar, *medir*.”

⁵ Ernout e Meillet (1951: 726) falam em contaminação de duas palavras diferentes: uma em -*o-*, de sentido abstrato e gênero animado; outra em -*e-*, de sentido concreto e gênero inanimado.

⁶ Benveniste (1974: 127-8). Todo o capítulo “**med-* et la notion de mesure” é esclarecedor. Cf. de Vaan (2008: 384-5).

coisas, uma medida da qual nós somos senhores, que supõe reflexão e escolha, que supõe também decisão. Brevemente, não é uma medida de *mensuração*, mas de *moderação*, isto é, uma medida aplicada ao que desconhece a medida, uma medida de limitação ou de restrição. É por isso que *modus* tem mais um sentido moral que material; “aquele que é provido de medida, que observa a medida” é dito *modestus*; *moderari* é “submeter à medida (aquilo que lhe foge).”

Ao selecionar os étimos de sua composição, o poeta lhes confere as medidas demandadas pela criação poética, da qual é senhor, adaptando-os ao gênero, à matéria e ao estilo da obra. Permanente é a tensão dos sentidos que passam a operar entre a adequação proposta no *novo* poema e os “empréstimos” alheios tomados da tradição.⁷ Na lira de Horácio, pode-se ver a forma equilibrada e bem proporcionada como recurso que suaviza incorporações e harmoniza adaptações no torneio do poema, naturalizando empréstimos “alheios” ao gênero lírico.

Ajustadas às “cordas musicais” (ao gênero, à matéria, à *persona* poética etc.), as escolhas do poeta buscam uma calculada conveniência, que permita dizer algo próprio com sons e sentidos familiares.⁸ A medida do poeta faz o conteúdo tomar forma não raro moderada, afinada a suas escolhas temáticas criativas – cabe, então, ao leitor avaliar os efeitos de sentido latentes nessa conjunção melódica.⁹ Como propõe Paz, “ritmo, imagem e significado apresentam-se simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso.”¹⁰

A seguir, alguns passos ilustram o uso dessa raiz verbal (*modul-*) associado diretamente ao labor poético-musical: os sons da lira ou de outro instrumento ajustam-se à composição sob diferentes execuções. Como Mopso diz a Menalcas:

*Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi
carmina descripsi et modulans alterna notavi,
experiar.*
Virgílio, *Ecl.* 5.13-5

De fato, estes versos que na verde casca da faia

⁷ A definição aproximativa que Benveniste (1974: 129) propõe à raiz **med-* pode se unir à ação conceitual de *modulação poética* que se desenvolve aqui: “tomar com autoridade as medidas que são apropriadas a uma dificuldade atual; trazer de volta à norma, por um meio consagrado, um problema definido.”

⁸ “(...) Graves numes guardam / As lindas do que é uso.” – na elaboração de Ricardo Reis.

⁹ Por exemplo, se tivesse contido a “medida” (cf. *modum*), Estesícoro poderia ter rivalizado com Homero, diz Quintiliano – veja-se página 26.

¹⁰ Octavio Paz (1982: 84-5).

há pouco inscrevi e, tocando alternadamente anotei,
vou ensaiar.¹¹

Dois verbos se coordenam no “fazer” do poeta: *descripsi* e *notavi* (14), ambos denotando ações concluídas de escrever, anotar, gravar, entalhar. Paralela e continuamente insere-se o ato de tocar, o **modular**: ajustar a música, regular os sons. Só assim o carme se completa. É parte essencial do *métier* poético pós-helenístico essa fusão cuidadosa de quem grava e anota, em suportes variados, uma canção, um poema devidamente concertado por suas convenções musicais. Verdadeira performance, o fazer da música revela um ato contínuo e fugaz, como expressa o durativo *modulans* (14), ao meio dos dois perfeitos.

Tibulo reitera a feição musical que combina instrumentação às palavras poéticas, ao lembrar os tempos míticos dos lavradores primevos que saciaram com primitivas canções o cansaço dos arados:¹²

*agricola adsiduo primum satiatus aratro
cantavit certo rustica uerba pede
et satur arenti primum est modulatus auena
carmen, ut ornatos diceret ante deos;*
Tib. 2.1.51-4

O camponês, saciado do incessante arado, primeiro
cantou palavras rústicas com um pé firme,
e, saturado, ele foi o primeiro a modular em seca avena
seu carme, para que cantasse ante os deuses adornados.

A modulação poética requer uma regulada harmonia entre texto e música. Quando toma emprestada uma palavra alheia ou uma expressão de uso comum ou marcada por outro poeta ou gênero, o poema recombina sons e sentidos em sua manifestação a fim de dizer algo próprio, seu.

No trecho acima, o termo *certo... pede* (52) troça com um trocadilho: joga tanto com o pé que bate no chão e marca o ritmo da canção quanto com a unidade métrica do verso, ajustado às palavras rústicas.¹³ Além da cena musical, com estátuas adornadas de deuses e a saciedade de vinho (outro trocadilho: sátira e *satur*, 53), ao carme mítico de priscas eras o poeta atribui não só o som da seca

¹¹ Cf. interpretação de Odorico Mendes (2008: 105 e 114) e comentários do grupo de estudos, que, como Clausen (1994: 157), falam em marcação dos interlúdios musicais.

¹² Horácio conta lenda similar a Augusto em E 2.1.139-55, mas com outros termos (cf. v.146).

¹³ Cf. Maltby (2002: 373-4).

flauta pastoril (*arenti auena*, 53), mas três diferentes formas verbais: *cantauit* (52), *modulatus est* (53) e *diceret* (54). Recontar as origens da canção poética como descanso e lenitivo demanda a Tibulo verdadeiro esforço de ajuste verbal.

Ao se passar um tema – como uma batalha de guerra, “usualmente” épico, mas não exclusivo da épica; ou uma lamentação, “comum” nas elegias mas, da mesma maneira, não restrita aos poemas elegíacos – de um gênero a outro, o poeta busca **modular**, medir, regular, dar precisa expressão, ajuste e proporção ao material que incorpora a seu poema, seguindo normas verbais e melódicas que julga mais adequadas. Outro exemplo de Virgílio ilustra o uso do termo:

*ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu
carmina pastoris Siculi modulabor auena.*
Virgílio, *Ecl.* 10.50-1

Irei e as canções que foram compostas por mim em verso
calcídico modularéi com avena de pastor Sículo.

Mais uma vez instrumentalizada – aqui também pela *avena* (51) – a ação de tocar ou modular (*modulabor*, 51) projeta-se ao futuro, a uma composição que permita reunir feições distintas em uma única canção. O dístico de Eufóron, cujas elegias Cornélio Galo teria traduzido, vem representado na menção preciosa a sua cidade natal, Cálcis (na Eubeia) – pois, *Chalchidico... uersu* (50). A remissão culta e emblemática, à moda alexandrina, adapta-se à flauta do pastor siciliano, que propõe tons simples ao refinamento alusivo. Nos efeitos da modulação podem-se ver tanto condensada moderação quanto incorporação preciosa – e cabe ao leitor desfrutá-los e explorá-los.

Se a apropriação do éthos da poesia elegíaca por esse poema pastoril de Virgílio (de matrizes em Teócrito) é a “operação poética que sustenta a Bucólica décima”, como propõe o tradutor-poeta Raimundo Carvalho,¹⁴ o processo dessa operação – que ora aproxima, ora afasta, ora recusa, ora assimila outros gêneros poéticos –, aliado à adequação, ao ajuste harmônico entre o que se traz e o novo poema, é o que tenho chamado modulação poética, cujos efeitos de sentido não são estáveis, mas se associam a cada releitura. Se a mélica grega arcaica, por um

¹⁴ Carvalho (2005: 190). Eis sua tradução dodecassilábica aos versos citados:

Irei cantando, com flauta de pastor sículo,
os versos que compus em estilo calcídico.

lado, vincula-se fortemente à ocasião e à performance que dão vida aos poemas, por outro, a lírica latina do período de Augusto estreita seus laços com o texto escrito, ainda que não abandone a musicalidade intrínseca à poesia: condições essenciais à experiência estética antiga, ocasião e performance acomodam em múltiplas releituras a fruição poética no mundo pós-helênico e romano. Precioso e condensado, o labor da lira revela-se renovado no eterno retorno do leitor.

A condensação é não só um efeito da modulação poética, mas, não raro, uma de suas engrenagens. Mas não a única. Por vezes, muda-se o foco narrativo, realçam-se impressões distendendo descrições, enraíza-se um *hic et nunc* que a épica ou outro poema tenha planejado sob uma única perspectiva.¹⁵ Não apenas se incorporam elementos: eles primordialmente se transformam.

A famosa abelha poética de Horácio reforça essa ideia na **modulação**:

(...) *ego apis Matinae*
more modoque
grata carpentis thyma per laborem
plurimum circa nemus uvidique
Tiburis ripas operosa parvus
carmina fingo.
 C 4.2.27-32

(...) eu, à maneira e ao modo de uma abelha de Matino, que vai colhendo seu grato tomilho com enorme trabalho ao redor do bosque e das margens da úmida [vila de] Tibur [sc., rio Ânio], moldo – pequenino – meus esforçados poemas.

As dimensões reduzidas, tanto da abelha quanto do adjetivo *parvus* (31), aplicado ao poeta, se contrapõem à grandiosidade do rio e do cisne pindárico na abertura da ode.¹⁶ A dissimulada confissão de quem não deseja tratar de temas elevados em seus versos esconde efeitos ilusórios: não são só os poetas sublimes que terão trabalhos enaltecidos.

Entretanto, o mecanismo confesso dessa produção poética é não só um trabalho incessante por meio de “empréstimos” tomados (cf. *carpentis*, 29) de

¹⁵ Exemplo de “narrativa lírica,” que realça um *aqui e agora* especiais e destaca uma perspectiva única de elocução, é a parte final da ode 3.11 (vv. 37-52), em que Hipermnestra, mais velha das filhas de Dânao, poupa Linceu da morte: o poeta lírico vem modular as palavras de despedida da esposa ao marido. Ver Lowrie (1997: 314-6) para recursos e efeitos do “adeus repetido.”

¹⁶ C 4.2.5-8: *monte decurrens velut amnis... Pindarus* (“tal qual um rio arrojando monte abaixo... Píndaro”); v.25: *Dircaeum... cycnum* (“cisne de Dirce”). Como explica Ps.Acrão (*ad l.*), Dirce é uma fonte em Tebas, e Píndaro era tebano. Por sua vez, Matino é um monte na Calábria (atual Apúlia), terra natal de Horácio, conforme Porfirião (*ad l.*) explica.

lugares diversos,¹⁷ mas também o costume (*more*, 28) e, principalmente, o *modo* (28) dessa abelha poética. Ou seja, a medida, o ajuste, a adequação que o poeta faz desse material (*thyma*, 29) colhido aqui e ali. É mesmo essa **modulação** que faz o poeta moldar suas canções sob um labor incessante, esforçado (*operosa... carmina*, 31-2), como quem “trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”

O verso 32, chamado de adônico, compõe-se de um dátil $\bar{~} \sim \sim$ mais um espondeu $\bar{~} \bar{~}$ ou um troqueu $\bar{~} \sim$. Curiosamente, coincide com a parte final do hexâmetro, ou seja, equivale a seus dois últimos pés (5° e 6°). Postas de lado as coincidências métricas, parte dos sentidos da expressão *carmina fingo* (32), “moldo poemas”, poderia ser trocada por *modulor lyra* (“modulo com a lira”) e desfrutar da mesma medida de *more modoque* (28).

Outro exemplo de Horácio reitera o uso do termo **modulação** e as noções aqui associadas. O poeta latino vem reverenciar o lésbio Alceu: Horácio dirige-se não a seu predecessor, mas, sim, ao instrumento musical repassado entre poetas:

Lesbio primum modulate ciui

C 1.32.5

(ó, bárbito) primeiramente modulado pelo cidadão Lésbio

A menção ao instrumento condensa uma reverência material: o poeta lésbio modulara outrora seu bárbito e Horácio, agora, evoca o conjunto – instrumento, poeta e fazer poético passados, jogo de múltiplos signos. Herança, louvor e novidade se ajustam aos sons da lira latina, o que permite pensar o conceito de **modulação** como uma operação típica da poesia lírica, que, para tocar algo *novum*, ajusta o arranjo de seus condensados sons e sentidos às vozes do passado.¹⁸

Antes de passar às *Odes* de analisar efeitos variados que a modulação da épica homérica propicia à lira de Horácio, destacarei um meio da modulação amiúde tratado como efeito: a condensação.

¹⁷ O “bosque” (*nemus*, 30) pode evocar o legado da literatura grega, mais dispersa e indefinida, enquanto as “margens do Tivoli” (*Tiburis ripas*, 31), da latina, mais bem localizada, nas cercanias onde Horácio possuía sua propriedade. Cf. Thomas (2011: 113-4).

¹⁸ Ao fim da ode (C 1.32), o mesmo bárbito (v. 4) é chamado, então, de *testudo* (v. 14: “lira quelônia”), instrumento que tanto é glória de Apolo (*decus Phoebi*, 13) quanto grato aos banquetes de Júpiter, tal como o fórmix, espécie de cítara que aparece em Homero sempre acompanhando os banquetes e festins: *Il.* 1.602s. (às mãos de Apolo), *Od.* 8.99s., *Od.* 17.271s.

Condensação: um meio mais que um efeito

Tornou-se lugar comum da crítica a noção de que a poesia lírica, em suas modalidades distintas, é marcada pela concisão.¹⁹ No domínio da lírica romana, a concisão poética é herança atribuída aos poetas alexandrinos. Ainda que veiculem doses de verdade, tais generalizações não são dogmas invioláveis: merecem ponderações.

Condensar sua expressão, me parece, é um meio de que se valem poetas ou escritores para atingir certos fins.²⁰ Em alguns casos, a condensação em si pode ser um dos efeitos pretendidos; raramente é o único. Portanto, prefiro tomá-la como meio ou instrumento para expressar efeitos subjacentes a palavras e versos amiúde condensados. Cabe ao leitor notá-los e, ao crítico, esmiuçá-los.

Um exemplo: em seu hino a Mercúrio (C 1.10), Horácio louva as qualidades variadas do deus: sua linhagem, os dons concedidos aos homens (linguagem, os jogos, a música, a esperteza) e os serviços prestados aos súperos (como núncio e “condutor de almas”). A quarta estrofe sintetiza o papel divino de guiar os homens em empreitadas difíceis, ilustrando-o com a ajuda que Hermes/Mercúrio presta a Príamo, ao final da *Iliada* (canto 24), para atravessar o acampamento grego e, então, resgatar o corpo de Heitor:

*quin et Atridas duce te superbos
Ilio dives Priamus relictio
Thessalosque ignis et iniqua Troiae
castra fefellit.*

C 1.10.13-6

E, ademais, contigo [sc. Mercúrio] como líder, o rico Príamo enganou os Atridas soberbos, abandonada Ílion, e os fogos tessálios e as tropas hostis a Troia.

Na *Iliada*, Homero canta em detalhes a ajuda divina. Desde a preparação do monarca troiano (vv. 228-321), até a ordem de Zeus a Hermes (vv. 333-8) e os primeiros contatos entre “Matador de Argos” e Príamo (vv. 339-71): depois, dialogam longamente (vv. 372-459) antes do deus revelar sua identidade divina

¹⁹ Johnson (1982: 72-3): “What distinguishes lyric from epic and drama (...) are the extreme compressions of the things that are imagined – inward motions of the soul that are revealed not through a series of actions (*ta dramata*), but through words alone – and the total concentration of the moment of private discourse (...).” Cf. Pound (1995: 40s.).

²⁰ Que se investiguem, pois, os efeitos expressivos, senão a própria expressividade: conforme Pound (1995: 40), “poesia é a mais condensada forma de expressão verbal.”

(vv. 460-7), quando, enfim, o rei adentra a tenda de Aquiles (vv. 471ss.). Homero declama hexâmetros e mais hexâmetros (mais de duzentos...) em que percalços e dificuldades destacam toda a empreitada – que o poeta lírico condensa em quatro versos, ou dezessete palavras.²¹ Não se trata simplesmente de números, claro, mas de gêneros poéticos distintos: a temporalidade extensa e transbordante da épica não cabe à lira.

É claro que a economia do resumo é o que salta aos olhos à primeira vista, mas não é o único efeito da passagem. Vale notar que o Horácio compõe um hino à divindade, em que cumpre elogiar o deus, seus atributos e feitos notórios. A qualidade de guia ou condutor (διάκτορος), por exemplo, é cara Hermes e enunciada pelo próprio Zeus homérico:²² a condensação lírica a associa (cf. *duce*, 13) à esperteza divina, que permitiu a Príamo enganar (cf. *fefellit*, 16) os inimigos gregos. Enganador e condutor se reúnem na homenagem da lira, que concentra-se no louvor ao deus sem prescindir do legado épico e de sua narrativa.²³

As virtudes de Mercúrio se reforçam no hino entrelaçadas à cena épica. Mesmo que a leitura alegórica complemente a sugestão horaciana,²⁴ “nenhum grego atribuiria às ἀρεταί do deus aquilo que se considerava justamente invenção de Homero.”²⁵ Ora, Horácio retoma a invenção homérica e ainda confere aura histórico-militar latina à empresa do deus, por meio do ablativo absoluto *duce te* (13).²⁶ Com a liderança divina, Príamo passa ileso pelos inimigos, a começar pelos filhos de Atreu (*Atridas... superbos*, 13).

O confronto com dois versos do *Epodo* 17 realça escolhas e omissões: não se pretende, aí, louvar a divindade, embora também se condense a saída do rei troiano de Ílion até sua chegada aos pés de Aquiles. Tudo isso sem ajuda divina:

²¹ É a arte alexandrina em si, que deixa ao leitor a lembrança dos detalhes: há vez em que um epíteto evoca todo um mito. Nada menos alexandrino que a copiosidade de um Cícero orador.

²² *Il.*-Fl. 334-5: “Hermes, já que aquilo que de tudo mais te agrada / é acompanhares um homem.”

²³ Por exemplo, o adjetivo *dives* (14) para Príamo parece condensar três versos (*Il.* 24.544-6) em que Aquiles louva a riqueza proverbial do monarca, eco dos “muitos metais” de *Il.* 18.288-9.

²⁴ Na linha de Heráclito: “a companhia de Hermes teria levado inteligência e persuasão ao rei troiano.” Cf. Russel e Konstan (2005: 97-9).

²⁵ Wilamowitz *apud* Setaioli (1973: 210-1), que acrescenta que a estrofe “condensa com técnica alexandrina o conteúdo da *Il.* 24.333-467 (a embaixada de Príamo a Aquiles)” – como notam Kissling e Heinze (1910: 69-70), Nisbet e Hubbard (1970: 132-3) e outros.

²⁶ Cf. Miller (1994: 144-6, 148) para associação entre Mercúrio e Augusto nas odes. Na ode 1.6, o ablativo *te duce* (v. 4) vem empregado em claro contexto histórico-militar (vejam-se pp. 171s.).

*postquam relictis moenibus rex procidit
heu peruicacis ad pedes Achillei.*

Ia 17.13-4

Depois que o rei, abandonadas as muralhas [de Troia], prostrou-se –
ai! – aos pés do pertinaz Aquiles.

Embora partilhe uma construção similar (cf. *relictis moenibus*, 13; *Ilio... relicto*, C 1.6.14), os versos do epodo levam Príamo diretamente aos pés de Aquiles, sem o auxílio de Hermes/Mercúrio e sem os perigos do acampamento inimigo. Há condensações e condensações...

O contraste destaca como a modulação da ode 1.10, na estrofe em questão, é solene e de matriz épico. Note-se a escolha lexical: *Atridas* (13), *Ilio*, *Priamo* (14; cf. *rex* no epodo), *Thessalos*, *Troiae* (15).²⁷ Ademais, a estrutura equilibrada de nomes e qualificativos (*qual.*) confere harmonia à construção dos versos:²⁸

v. 13-4	<i>Atridas [duce te] superbos Ilio [dives Priamus] relicto</i>	nome [<i>qual.</i> proNome] <i>qual.</i> nome [<i>qual.</i> nome] <i>qual.</i>
v. 15-6	<i>Thessalosque ignis et iniqua... castra..</i>	<i>qual.</i> nome + <i>qual.</i> nome

Apesar das estruturas similares, os versos 13 e 14 tem papéis “invertidos” em relação ao ablativo absoluto: se, no primeiro, *duce te* está envolvido por nome e qualificativo (*Atridas... superbos*), no segundo, *Ilio... relicto* envolve o composto *dives Priamus*. Essa “inversão” já sugere um primeiro contraste. Por sua vez, os versos 15 e 16 repetem a disposição qualificativo + nome, que contrabalança – como um duplo quiasmo – a estrutura repetida inicial (nome [...] qualificativo). As palavras dispõem-se minuciosa e espelhadamente: a organização e a simetria da forma equilibram um conteúdo épico em acordes líricos harmoniosos.

O hino latino a Mercúrio se enaltece modulando tema e vocabulário épicos, ou seja, ajustando-os para louvar o deus da linguagem poética.²⁹ A cena homérica enxuga-se (*Ilio... relicto*, 14) e ornamenta uma estrofe da ode, que vem conferir ares romanos (cf. *castra*, 16) e épico-históricos ao louvor divino. Enquanto

²⁷ Das 17 palavras, 5 (quase 1/3) são homéricas. Cf. Viëtor (1986: 35): “Quand un poème porte l’étiquette du genre, un rapport véritable au genre est en règle générale présent (...).”

²⁸ Além dos adjetivos, os qualificativos participios e nomes (cf. *duce*) que ditam qualidades.

²⁹ Que, a propósito, salvara Horácio da guerra de Filipos na ode 2.7. Vejam-se páginas 11ss.

Homero narra Hermes auxiliando Príamo na difícil empreitada épica, Horácio louva Mercúrio relembrando a cena homérica modulada pela suavidade da lira.

Mais que um efeito, a condensação revela-se um meio para se realçarem nuances outras, como a instituição do hino como espécie lírica cuja matéria se eleva pelo influxo épico. Resumidas ou estendidas, as transformações acabam destacando minúcias, suprimindo detalhes, reordenando eventos, mascarando sutilezas, propondo nova musicalidade etc. Perceber e (re)interpretar tais efeitos é tarefa do público leitor – ou seja, também desta tese em relação a algumas odes.

Enaltecer temas líricos (como um hino à divindade) é um efeito comum que a modulação do material épico, amiúde condensado, promove. Em composição de pendor elevado (C 1.37), as pretensões históricas da lira ganham nobres adornos legados por reverberações de estilo épico:

(...) *sed minuit furorem*
vix una sospes navibus ab ignibus
mentemque lymphatam Mareotico
redegit in veros timores 15
Caesar ab Italia volantem

remis adurgens, accipiter velut
mollis columbas aut leporem citus
venator in campis nivalis
Haemoniae, daret ut catenis 20

fatale monstrum.
 C 1.37.12-21

Mas só uma única nau, salva dos fogos, diminuiu seu furor [i.e., de Cleópatra]; e seus sentidos, diluídos em [vinho] Mareótico, César os reconduziu aos verdadeiros temores, constringendo-a com remos a voar para longe da Itália, como um falcão sobre as brandas pombas ou, sobre a lebre, um veloz caçador nos campos nevosos da Hemônia [i.e., da Tessália], para que pusesse grilhões nesse monstro fatal.

Ainda que composta em notas insígnies e imponentes,³⁰ a perseguição de Otávio a Cleópatra modulada pela lira está longe de uma longa descrição de epopeia. Os símiles encadeados compõem um detalhe que deixa a “fuga lírica” mais próxima do éthos da épica – e o símile é um recurso convencional em Homero. Quando Aquiles persegue Heitor ao redor das muralhas de Troia, o poeta da *Iliada* também evoca uma águia/falcão voando sobre uma pomba:

³⁰ Cf. *Mareotico* (14) para “vinho egípcio” (da região do lago Mareotis); a oposição em *Caesar ab Italia* (16); a estima pela águia (*accipiter*, 17); o nome culto para a Tessália, *Haemonia* (20). Quinn (1980: 194) vê ironia em alguns desses símbolos.

Tal como o falcão [κίρκος] das montanhas, mais célere das aves voadoras, facilmente se abate sobre a pávida pomba [τρήρωνα πέλειαν] que foge à sua frente, mas o falcão cada vez mais perto, com gritos agudos, sem desistir se lança contra ela, pois ordena-lhe o ânimo [θυμός] que a apanhe – assim Aquiles voava furioso em frente e Heitor fugia sob as muralhas dos Troianos, flectindo célere os joelhos.
Il.^{FL} 22.139-44 (com alterações)

Variados são os efeitos que a condensação lírica associa à elevação épica no contraste intertextual: o confronto de oponentes desiguais (César *vs.* Cleópatra, águia *vs.* pomba[s], Aquiles *vs.* Heitor) e suas associações (César e Aquiles, Heitor e Cleópatra) conferem atavios mítico-literários às pretensões históricas da ode.³¹ A batalha de Ácio, em 31 a.C., é “retratada” (aludida, alguns diriam...) em estreita relação com o descrever da perseguição heroica em Homero. A águia (κίρκος, 139) épica lança-se contra a pomba porque seu *thymós* lhe ordena – instinto que cabe na comparação do líder romano a perseguir Cleópatra.³²

Mas o poema lírico não alcança a premência da narrativa épica: participípios presentes (*volantem*, 16; *adurgens*, 17) em meio a um perfeito (*redegit*, 15) é um recurso tênue ante encadeamentos descritivos de Homero. Por outro lado, a imagem de Cleópatra “voando para longe da Itália” não só eleva à hipérbole a velocidade da fuga, como predispõe o leitor ao símile alado a seguir (*accipiter... columbas*, 17-8) – predisposição descartada no passo épico. O símile, porém, não se estende na lírica; se desdobra: de águia, Augusto torna-se um veloz caçador, cujo adjetivo (*citus*, 18) talvez ressoe um tradicional epíteto homérico (“pés velozes”), assim como os campos de neve da *Haemonia* (20) possam sugerir a terra do Pelida (Ftia, na Tessália), segundo DeForest.³³

³¹ Por um lado, a ligação da pomba a Afrodite e às rainhas do Egito Ptolomaico, como nota DeForest (1989: 169), destaca o poder sedutor de Cleópatra, já mítico no mundo romano. Assim como Aquiles vai até Troia perseguir Heitor, Otávio vai à Grécia combater Cleópatra.

³² Ricas são as descrições da épica homérica: notem-se os predicados das aves, por exemplo. A ode descarta adjetivos para a águia (*accipiter*, 17) e preserva o da delicada pomba, *mollis* (v. 18; cf. τρήρων, 140: “temeroso, tímido”), que também se associa aos emblemas da poética calimaqueana.

³³ DeForest (1989: 168). O leitor romano erudito talvez se lembrasse de Aquiles caçando, quando criança, nas terras de Fíliira (i.e., na Tessália), mãe do centauro Quíron, como descrito na *Nemeia* 3 (vv. 43ss.) de Píndaro.

Embora a crítica debata sentidos associados ao *fatale monstrum* (21),³⁴ não se destacou, que eu saiba, como a ação final de “lançar grilhões” (20) em tal portento monstruoso reitera analogias com o símile homérico inicial. Aquiles não só mata Heitor como ata-lhe correias nos pés, antes de arrastá-lo ao redor das muralhas troianas.³⁵ Como nota Fraenkel, era o que Otávio gostaria de ter feito com a rainha egípcia, mas o assunto talvez mais bem se adequasse à épica ou à prosa histórica.³⁶ Na extensão das analogias, as mortes de Heitor e Cleópatra são igualmente ruinosas e inevitáveis (*fatale*), ainda que distintas.

Ao se valerem de um recurso épico convencional – o símile –, os versos da ode 1.37 clamam a nobreza narrativa de sua matéria (*res*); porém, uma narração mais rica e pormenorizada não lhes compete. A braquilogia da lírica é avessa à extensão expositiva do épos. No entanto, a perseguição a Cleópatra é um evento digno da épica homérica, tal como boa parte do canto 22 da *Iliáda* narra, em detalhes, Heitor perseguido e capturado por Aquiles.

Na modulação de sua lira, Horácio equilibra a concisão sintagmática com a profundidade paradigmática que as associações intertextuais (épicas, em especial) propiciam. Em outras palavras, a *brevitas* horaciana apoia-se direta e recorrentemente nos jogos intertextuais que tornam mais significativos os efeitos de sua expressão. A ode (1.37) não se pretende um épico: pode-se lê-la como uma *laudatio* a Augusto, a celebrar a liberdade que o imperador reconquistara por meio da derrota da tirania, simbolizada na morte de Cleópatra, qual Alceu (fr. 20) fizera séculos antes cantando a morte de Mirsilo. Porém, o recurso épico do símile e os efeitos do intertexto homérico tanto enaltecem, no plano estilístico, a composição lírica, quanto indicam que as “matérias históricas” por que passa o poema (por exemplo, a perseguição naval ou a batalha de Ácio), são dignas das descrições de epopeias como a *Iliáda*. As pretensões épico-históricas e laudatórias

³⁴ Cf. Kiessling e Heinze (1901: 153), Pasquali (1920: 54-7), Fraenkel (1957: 160), Nisbet e Hubbard (1970: 417), Quinn (1980: 193-4), DeForest (1989: 169), Davis (1991: 237-9), West (1995: 187). Commager (1958: 49-50) questiona a associação entre Otávio e o cruel e derrotado Aquiles de C 4.6, ode composta, porém, bem mais tarde.

³⁵ Cf. *Il.* 22.397: δ' ἐξήπτεν ἰμάντας “e atou correias” termina o verso como *daret ut catenis* (20). (

³⁶ Fraenkel (1957: 160), porém sem notar a relação homérica. O pendor histórico da ode 2.12 faz Horácio recordar feito similar (cf. vv. 11-2: *ductaque per vias / regum colla minacium*, “e os pescoços de reis ameaçadores conduzidos pelas ruas”). Vejam-se páginas 166s.

da ode só se sustentam, em boa medida, nos andaimes do jogo intertextual com Homero.

Entretanto, o material homérico nem sempre é modulado nas *Odes* do mesmo modo – eis minha hipótese. Assim, caberá ao desenvolvimento da tese vasculhar tais modulações e apontar alguns dos efeitos que a lírica de Horácio promove a partir de elementos variados das epopeias de Homero. Inerente ao *modus operandi* da lira, a condensação discursiva tende a ser um recurso recorrente em sua expressão – e, por vezes, um efeito –, mas os torneios desse recurso devem revelar operações e consequências distintas para a interpretação de cada poema, como pressuponho, sobretudo nas relações de recusa, rejeição, negação, incorporação, assimilação etc. entre os gêneros épico e lírico.

A fim de agrupar e organizar temas e odes de Horácio segundo suas alusões homéricas, tomo um receituário épico proposto pela poesia romântica inglesa. Em seu longo poema (mais de 16.000 versos) épico satírico (*Don Juan*), Byron ilustra as pretensões poéticas da vasta obra:³⁷

My poem's epic, and is meant to be
Divided in twelve books; each book containing,
With love, and war, a heavy gale at sea,
A list of ships, and captains, and kings reigning,
New characters; the episodes are three:
A panoramic view of hell's in training,
After the style of Virgil and of Homer,
So that my name of Epic's no misnomer.

All these things will be specified in time,
With strict regard to Aristotle's rules,
The *Vade Mecum* of the true sublime,
Which makes so many poets, and some fools:
Prose poets like blank-verse, I'm fond of rhyme,
Good workmen never quarrel with their tools;
I've got new mythological machinery,
And very handsome supernatural scenery.³⁸

³⁷ Agradeço ao prof. Stephen Harrison a indicação.

³⁸ Numa tradução de serviço:

Meu poema é épico, e é feito para ser
Dividido em doze livros, cada livro contendo,
Com amor e guerra, uma forte procéla no mar,
Uma lista de naus, e capitães e reis a governar,
Novos personagens. Os episódios são três:
Uma visão panorâmica do inferno está a se formar,
Segundo o estilo de Virgílio e de Homero,
De modo que meu nome à Épica faça esmero.

(*Don Juan*, Canto I, estrofes 200 e 201)

Byron brinca explicitamente com as fronteiras genéricas de seu texto, como outrora fizera Ovídio. A divisão em doze livros, índices de extensão e grandeza do gênero épico,³⁹ vem postular que não há épico que não seja longo.⁴⁰ O número 12 talvez desperte a atenção dos leitores da *Eneida*, que podem associar amores, guerras e viagens marítimas ao enredo da epopeia latina, algo semelhante ao que promete o poeta inglês. Mesmo os recursos formais, como as listas (de navios, personagens etc.) reaparecem, às vezes, enxutos no discurso lírico.

O receituário romântico serve de inspiração para as divisões propostas a seguir na tese. Depois de perpassar diferentes “rejeições” líricas à épica, reúno, primeiramente, odes que lidam com amores e guerras, de modo a perceber como o uso variado dos elementos homéricos permite modulações da lira igualmente diversas. Em seguida, a *panoramic view of hell* me inspirou a tratar dos retratos líricos do submundo infernal, cujas cores e personagens épicas insinuam efeitos sutis quando reabsorvidos pela lira latina. Por último, a celebração da memória poética que Homero e Horácio propõem guarda pontos genéricos de contato e separação dignos de aprofundamento, a fim de notar possíveis efeitos subjacentes na modulação de elementos poéticos comuns.

Em certa medida, a noção de **modulação** ajusta-se à percepção de que, na linguagem, não há efeito ou sentido isolado: as impressões estéticas se constroem

Tudo isso há de ser no tempo especificado
 Com estreita observância às regras de Aristóteles,
 O *Vade Mecum* do sublime incontestado,
 Que produz tantos poetas, e alguns abobalhados:
 Poetas de prosa gostam de verso branco, a mim a rima contenta,
 Bons trabalhadores nunca discutem com suas ferramentas;
 Tenho novo mitológico maquinário
 E lindíssimo sobrenatural cenário.

³⁹ Esse é um dos sentidos informais correntes do adjetivo *épico*, veiculando a acepção de grandeza aliada à intensidade fora do comum, a que o dicionário Houaiss acresce: “fantástico, desmedido, memorável, extraordinário e homérico.”

⁴⁰ Para as diferenças de extensão entre poesias épica e trágica, *Poét.* 1459b [esp.: διαφέρει δὲ κατὰ τὴν συστάσεως τὸ μῆκος ἢ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. “Mas diferem a Epopeia e a Tragédia pela extensão e pela métrica” – trad. Eudoro de Souza]. Mesmo o epílio, espécie de “miniatura épica” difundida pelos alexandrinos, é extenso, como a *Hécale* de Calímaco, o *Idílio* 24 de Teócrito, sobre Hércules criança, ou as bodas de Tétis e Peleu de Catulo 64. Veja-se Fantuzzi e Hunter (2005: 191ss.).

por contrastes, analogias, convergências. Inerente e concomitante à análise de trabalhos literários é a comparação, pois não há efeito absoluto, assim como nos domínios da linguagem não há sentido em separado. Não quero postular, como já se fez,⁴¹ que a poesia latina do início da idade Augusta tenha sido imperfeita ou erroneamente interpretada, mas, sim, acrescer minhas modestas leituras dum pequeno conjunto de poemas de Horácio a sua exegese tradicional. A tensão, o confronto, a mudança, o rearranjo estão na essência não só da atividade crítica, mas da própria *uariatio* artística, algo próxima da ποικιλία retórico-poética helenista.⁴² Às análises caberá notar tanto sutilezas quanto essências e efeitos das incorporações textuais a partir do cotejo entre os textos e suas partes.

Entretanto, antes de me deter sobre tais procedimentos em certas *Odes*, perpassarei brevemente as demais obras de Horácio, que destaque a importância de Homero no conjunto da produção do poeta latino.

⁴¹ Veja-se Williams (1980: 21).

⁴² Cf. DGP (2009: IV, 101): 3. variedade de estilos *ou* de ornamentos artísticos (*em música, discurso*); ornamento. Veja-se Martins (2008: 190).

II. Ecos homéricos em Horácio

*si vox infragilis, pectus mihi firmitus aere,
pluraque cum linguis pluribus ora forent,
non tamen idcirco complecterer omnia verbis
materia vires exsuperante meas.*¹

Ovídio, *Tristia* 1.5.53-6

Mesmo fora de seu contexto, a citação de Ovídio tem várias leituras. Além duma alusão a uma célebre passagem homérica, pela qual perpassaram Ênio, Hóstio, Lucrécio, Virgílio e outros, Hinds ainda propõe ao menos dois outros vieses interpretativos que ilustram o poder incontável de leituras que sucessivos reúsos de um material literário passam a proporcionar aos leitores desses textos.² Casual ou voluntariamente (não importa), a ideia de que o assunto geral desta tese – os diversos ecos intertextuais entre Horácio e Homero – em muito supera as próprias forças de quem trata dele, aqui, é uma ressonância que me apraz. E, tal qual no passo de Ovídio, não há Musas a se conclamar em auxílio.

O trecho da *Iliada* (2. 484ss.) amiúde “evocado” por vários poetas – ou, resumidamente, que de tanto ser evocado e transformado, passou à categoria de lugar comum ou *tópos* literário³ – vem abrir o célebre catálogo das naus, ao meio do livro dois. A quantidade de guerreiros e a extensão do que deve ser narrado são tão grandes e descomunais que o poeta épico não só pede auxílio às Musas, conclamando-as novamente (desta vez, com a epopeia em curso), mas também realça a inaptidão humana à empreitada por meio de quatro hipérboles:

πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἴεν,
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,

Mas a multidão eu não poderia dizer nem nomear,
nem se eu dez línguas e dez bocas tivesse,
e voz inquebrantável, e um peito brônzeo tivesse

¹ “Se uma vez inquebrantável, um peito mais forte que o bronze / e mais bocas com mais línguas eu tivesse, / mesmo assim, todavia, não abarcaria tudo com palavras, / estando o assunto a superar minhas forças.” Trad. Patrícia Prata (com alteração).

² Veja-se, em especial, o item 2.4 “*Topoi* and accountability” em Hinds (1998: 34-47).

³ A observação de Hinds (1998: 40) sobre o traço dinâmico do conceito é importante: “O assim chamado lugar comum, apesar do nome que lhe damos, não é uma categoria inerte nesse discurso [poético], mas uma categoria ativa, com potencial tanto para atrair poeta e leitor para dentro de suas relações repletas de minúcias e história, quanto para afastá-los delas.”

Il. 2.488-90⁴

Interessa-me, aqui, a última hipérbole: o peito de bronze.

Na terceira de suas odes, após recomendar ao navio (personificado), que leva Virgílio à Grécia, que traga de volta são e salvo o amigo tão querido (*animae dimidium meae*, C 1.3.8), Horácio assim inicia suas imprecações contra a infame impiedade das navegações:

*illi robur et aes triplex
circa pectus erat, qui fragilem truci
commisit pelago ratem
primus,*

C 1.3.9-12

Tinha carvalho e tríplice bronze ao redor do peito aquele que primeiro entregou sua frágil nau ao furioso pélagos...

A condenação do “sacrilégio das navegações” era tema antigo e frequente, outro lugar comum da poesia, que permanece até Camões, ao menos.⁵ Em Hesíodo, os homens justos prosperam, “não partem em naus.”⁶ Igualmente nos primórdios da civilização, segundo Lucrécio, os mares se enfureciam em vão diante do homem primitivo: “a arte ambiciosa da navegação jazia ainda encoberta.”⁷

⁴ A natureza metapoética da passagem induz a confrontar as soluções tradutórias. Primeiro, os decassílabos de Odorico e os dodecassílabos de Haroldo de Campos:

Nem que dez bocas, línguas dez houvesse,
Voz infrangível, coração de bronze,
Pudera eu memorar quantia e nomes
Il.^{-OM} 2.423-5.

O total de nomes
da multidão, nem tendo dez bocas, dez línguas,
voz inquebrantável, peito brônzeo, eu saberia
dizer,
Il.^{-HC} 2.488-91

Então, os hexâmetros em português de Carlos Alberto Nunes:

Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo os seus nomes,
em que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse,
voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito.
Il.^{-CAN} 2.488-90

E a solução justalinear de Frederico Lourenço:

A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,
uma voz indefectível e um coração de bronze,
Il.^{-FL} 2.488-90

⁵ Além da “... fatídica nau que ousou primeiro / Tentar o mar Euxino, aventureira.” (4.83.7-8), famosa é a passagem n’*Os Lusíadas* do velho do Restelo (cf. 4.102.1-2: “Oh! Maldito o primeiro que no mundo / Nas ondas vela pôs em seco lenho!”). Cf. Nisbet e Hubbard (1970: 49) para exemplos em língua inglesa.

⁶ *Os trabalhos e os dias*, vv. 236-7. A tradução é de Moura (2012: 87).

⁷ DRN 5.1006: *improba navigii ratio tum caeca iacebat*.

Contemporâneos de Horácio, que cantara variações do tema,⁸ também tocaram o assunto em seus versos, como Tibulo,⁹ Propércio¹⁰ e Virgílio.¹¹

Entretanto, descrever a ousadia inabalável do primeiro marinheiro por meio de uma hipérbole, cujo labor é quase heféstico, parece “novidade.” No século III d.C., Porfirião anota que as palavras dos versos 9 e 10 são de inspiração homérica, embora a passagem lírica possa parecer distante da épica grega:

Exsecratur eum, qui primus ausus sit nauigare, dicitque eum durissimo corde ac pectore fuisse, qui tanta pericula non timuerit. Habet autem hic quiddam Homericum: Χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη, id est ferreum pectus.

[a passagem] execra esse que primeiro ousou navegar, e diz que tinha um coração e peito duríssimo esse que não temeu tamanhos perigos. Mas isso tem aqui algo homérico: “e tivesse eu um brônzeo coração” (isso é, um peito de ferro).

Um leitor ferrenho e afeito a detalhes lançaria objeções: Porfirião não precisa donde tira o trecho grego (*Il.* 2.490) e propõe uma “tradução” como paráfrase (*id est...*) que troca displicentemente os metais, usa ferro no lugar de bronze.

No entanto, um leitor atento aos efeitos intertextuais pode se valer dessa “confusão” material para lembrar doutro passo homérico, em que Hécuba fala a Príamo quando esse decide resgatar o corpo de Heitor: “tens as entranhas de ferro.”¹² A empreitada do rei troiano, de fato, parece um desvario comparável à do primeiro navegador: ambos tinham frente a si desafios descomunais e lançam-

⁸ À sonhada “Ilha dos Bem-aventurados” não aportaram navios aventureiros, como o Argo: *Il.* 16.57: *non huc Argoo contendit remige pinus* (“Para cá, não veio o lenho com seu remador argonauta”); ou outros célebres navegadores: vv. 59-60: *non huc Sidonii torserunt cornua nautae / laboriosa nec cohors Ulixei* (“Para cá, Sidônios nautas não penderam suas vergas, / nem a sofredora tripulação de Ulisses”). Cf. Di Lonrenzo (2003: 54-5).

⁹ Tibulo tangencia o feliz reino de Saturno, quando “o lenho ainda não desdenhara as ondas cerúleas” (cf. 1.3.37: *nondum caeruleas pinus contempserat undas*). A navegação e os mares perpassam toda a elegia 1.3, desde a despedida de Messala, na abertura, até a lápide do poeta e seu curso pelos infernos.

¹⁰ Propércio (3.7) decanta as dores que lhe provocou um naufrágio: a perda do amigo, Peto, permite ao poeta apostrofar a ganância humana nas navegações.

¹¹ O prometido novo mundo da *Écloga* 4 ainda há de guardar traços de velhas impiedades (vv. 31-3): *Pauca tamen suberunt priscae uestigia fraudis, / quae temptare Thetim ratibus, quae cingere muris / oppida, quae iubeant telluri infindere sulcos*. (Poucos vestígios, no entanto, persistirão das antigas fraudes, / que ordenem tentar Tétis com as naus, e cingir / as cidades com muros, e demarcar sulcos na terra).

¹² *Il.* 24.205: σιδήρειόν νύ τοι ἦτορ. A tradução é de Haroldo de Campos. Como se vê, o passo é mais próximo, *verbum pro verbo*, da tradução latina de Porfirião.

se contra eles apesar de suas frágeis condições. O peito de ferro ou de bronze é o símbolo de espíritos impassíveis, da coragem inabalável frente aos perigos.

Esse mesmo leitor poderia ainda preferir uns versos da *Odisseia* (5.190-1), em que Calipso fala a Ulisses quando esse receia partir, suspeitando que a deusa esteja contrariada. Para acalmá-lo, ela reafirma ter boas intenções “e não um coração de ferro no peito.”¹³

Enfim, não é possível precisar donde nenhum verso foi “tirado”, nem a que alude exatamente. Pode parecer ingênuo observar isto, mas a interpretação depende das escolhas e dos desenvolvimentos que o leitor propõe ao texto. Os sentidos florescem no interstício entre o texto lido, a rede de textos e o próprio leitor.¹⁴

Bastariam essas três referências homéricas para atestar a instabilidade alusiva do verso horaciano. E ainda se poderia acrescentar a fala de Telêmaco a Menelau, quando o filho parece não ter mais esperança de encontrar o pai vivo:¹⁵

Eis Telêmaco: “É duro que as virtudes,
Sublime rei, da Parca não o livrassem,
Qual se tivesse um coração de ferro.
Od.^{OM} 4.229-31

Eis que “uma abordagem baseada no controle alusivo cerrado apresenta crescente vulnerabilidade”, como bem dispõe Hinds,¹⁶ e cabe acrescentar que não faz parte da dinâmica intertextual buscar distinções fundamentalistas sobre o que tenha vindo de um ou outro autor, tampouco de uma ou outra passagem. Efeitos de sentido se sobressaem ao elenco das fontes.

Ainda que o “regresso a Homero” seja prática corrente entre comentadores, esta tese não pretende desvendar nem postular origens para *topoi*, *loci similes* ou quaisquer expressões de Horácio mais ou menos vinculadas às epopeias homéricas. Mais produtivo, me parece, é exercitar um jogo dinâmico entre trechos e leituras, novas e antigas, que busque lançar luz variegada ao cotejo intertextual.

¹³ *Od.* 5.190-1: οὐδέ μοι αὐτῆ / θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι σιδήρεος. O dativo “no peito” é um paralelo sintático à expressão *circa pectus* (C 1.3.10).

¹⁴ Ver início da Introdução, pp. 1ss.

¹⁵ *Od.* 4.291ss. No verso 293 é que está a expressão κραδίη σιδηρή.

¹⁶ Hinds (1998: 39).

Sempre persistirão questões como: por que Porfirião sentiu necessidade de comentar algo que “parece” conhecido de todos?¹⁷ Vaidade escolástica ou o eco na metáfora não seria tão (lugar) comum quanto se julga? E por que, então, dizê-la homérica (cf. *quiddam homericum*)? O que está por trás do adjetivo?

Homero, a meu ver, é o autor grego de maior destaque para Horácio. Não apenas porque Horácio confessa relê-lo (E 1.2.2) depois dos quarenta anos, mas sobretudo pela recorrência com que o poeta latino menciona o aedo grego e seus épicos. Conquanto alguns poetas possam ter sugerido formas métricas, outros temas e motivos líricos, outros *motti* e inspirações diversas, Homero permeia toda a obra de Horácio, que diz conhecer seus textos desde a infância (E 2.2.41-2). Demonstram intimidade as qualificações de *magnus* (S 1.10.52), *uinosus* (E 1.19.6), *insignis* (A 401) e mesmo *bonus* (A 359), apreciações todas positivas. Até o cochilo de Homero (A 359) costuma ser visto com bons olhos.

Tomado como medida de excelência poética (E 2.1.50), Homero é mencionado por Horácio diversas vezes, seja nominal¹⁸ ou indiretamente por meio de seus épicos. “Homero é o exemplo da eternidade da poesia (C 4.9.5-6), é o primeiro dos poetas depois dos cantores lendários (A 401) e, se às vezes ‘cochila’ (*sonnecchia*), isso é justificado em uma obra longa,” sintetiza Paolo Fedeli.¹⁹ Ora, se abundam por toda a obra horaciana os elementos homéricos – e por “elemento homérico” entendo as menções a personagens, situações, cenas e episódios épicos, e mesmo as citações diretas e indiretas, ainda que menos frequentes, de passagens e fórmulas da *Iliada* e da *Odisseia* – é tarefa dessa tese perpassá-los e, por fim, deter-se sobre sua presença na lírica. Enfim, é esse caldo homérico que Horácio toma como *publica materies* (A 131) ao modular seus versos.

¹⁷ Sobre o material “extra” dos comentadores antigos, dizem Nisbet e Hubbard (1970: l): “it largely consists of superfluous paraphrases and notes for schoolboys on grammar and mythology. The abundant poetical parallels are often irrelevant.” (minha ênfase). Na página seguinte listam a irrelevância de alguns comentários de Ps.Acrão, dentre eles à palavra *triplex* (do verso em questão): *verbum ab usurariis tractum posuit, quorum avaritia spe lucri vel commercii inventum navigium sit*. “[Horácio] pôs a palavra tirada dos usurários, por cuja cobiça se inventara a navegação, na esperança do lucro ou do comércio.” Paralelos e explicações foram e serão sempre datados, ideológicos e também pessoais, ao que pergunto: irrelevante para quem? Por quê?

¹⁸ Apenas na *Arte Poética* há três menções diretas ao nome de Homero; há uma nas *Sátiras*, uma nas *Odes*, duas nas *Epístolas* – sete ao total. Nenhuma nos *Epodos* e no *Carme Secular*.

¹⁹ Paolo Fedeli (EO v.1: 602).

Para deixar claro a predileção de Horácio por Homero, sem descartar a importância da tradição literária que separa os dois autores, começo tratando sucintamente das *Sátiras* e dos *Epodos*, depois das *Epístolas* e por último da *Arte Poética*, para finalmente deter-me, ao longo da tese, sobre as *Odes*. Esta inspeção ou vistoria (*survey*) não se propõe nem completa nem exaustiva; visa traçar um panorama que recolhe algumas das diversas vezes em que o leitor pode se deparar com Homero e seus épicos no latim de Horácio. Ademais, evitei propor uma visão unificadora, que categorize as influências ou os efeitos intertextuais por trás dos versos. Creio que um estudo detido de cada obra, em suas feições detalhadas, pudesse alcançar tais unidades, que ultrapassa os limites desta pesquisa.

Além de coligir apontamentos variados de estudiosos que trataram mais ou menos brevemente do assunto, teço considerações que tentem realçar efeitos de sentido nos trechos em análise.

NAS SÁTIRAS

Nos dois volumes de seus *Sermones*, primeiros textos que se conhecem de Horácio,¹ o poeta latino usa um metro (hexâmetro) que permite tecer relações não apenas com seu predecessor satírico, Lucílio, ou com a épica clássica, mas também com obras de Pacúvio e Ácio, com o *epílio* (poema 64) de Catulo, com as *Éclogas* de Virgílio, com o *De Rerum Natura* de Lucrécio etc., caso se limitem as obras às que precedem a publicação do primeiro livro das *Sátiras* (c. 35 a.C.).²

Paira a questão: já que matérias distintas são todas tratadas no mesmo metro, que gênero poético melhor usa o hexâmetro? O confronto com a épica, sobretudo, destaca na *prosa* satírica sua afeição pela paródia de experiência prazenteira: emprestando situações e personagens homéricos, por exemplo,³ a sátira os rebaixa a contextos romanos, não raro torpes, cujos diálogos emulam e

¹ Nisbet (2007: 17-21).

² Vejam-se Brown (1995: 3) para datas no livro 1 das *Sátiras*, e Harrison (2007: 75-85) para relações com Virgílio e Lucrécio. Freudenburg (2004: 23-7) debate alguns problemas do gênero satírico e do nome *Saturae* evitado por Horácio.

³ Os empréstimos podem também vir de Ênio.

distorcem passagens heroicas familiares à audiência da época.⁴ Vale notar que, embora se possa ver a sátira como uma espécie de aviltado *Doppelgänger* épico, Horácio não desdoura a aura nem o nome de Homero (cf. S 1.10.52).⁵

Um primeiro exemplo. O breve parêntese em meio ao discurso sobre o poder destrutivo do adultério na *Sátira* 1.3, “repleta de metáforas sutilmente bem sucedidas,”⁶ pode ser também lido em outra chave: a poesia homérica immortalizou seus personagens – assim como a lírica de Horácio proporá eternizar pessoas, paisagens, feitos etc. (além de sua própria poesia), em passo tratado adiante. Quando o poeta diz, em rebaixado tom satírico:

*nam fuit ante Helenam cunnius taeterrima belli
causa, sed ignotis perierunt mortibus illi,
quos uenerem incertam rapientis more ferarum
uiribus editior caedebat ut in grege taurus.* 110
S 1.3.107-10

Pois, antes de Helena, a xota era a causa mais horrível da guerra, mas aqueles pereceram mortes desconhecidas: a esses, que agarram um amor incerto ao costume das feras, feriu um [homem] mais elevado em suas forças, como um touro no rebanho.

É possível ler na passagem uma referência indireta a Homero, cuja poesia eternizou Helena, a guerra de Troia e tantos outros feitos e heróis.⁷ A menção a “aqueles [que] pereceram mortes desconhecidas” (*ignotis perierunt mortibus illi*, 108) reaparece transfigurada em outro passo lírico, em que novamente Horácio

⁴ Já se especulou que pode não ser fortuita a simetria (S 1.5 e S 2.5) das mais extensas paródias épicas nos livros de sátiras de Horácio. Cf. Harrison (2007: 86) e Connors (2005: 131-6).

⁵ Harrison (2007: 85-93) explora alguns exemplos nessa relação de alteridade sátira-épica.

⁶ Rudd (1966: 33).

⁷ Corriqueira é a menção (Brown 1995: 124; Gowers 2013: 141) aos hexâmetros de Lucrécio, que trata do adultério não sem uma reprova solene que usa étimos épicos (*DRN* 1.471-7):

*denique materies si rerum nulla fuisset
nec locus ac spatium, res in quo quaeque geruntur,
numquam Tyndaridis forma conflatus amore
ignis Alexandri Phrygio sub pectore gliscens
clara accendisset saevi certamina belli* 475
*nec clam durateus Troiianis Pergama partu
inflammasset equos nocturno Graiiugenaarum.*

Finalmente, se não tivesse havido nenhuma matéria das coisas nem local e espaço em que cada coisa é feita, nunca o fogo, insuflado pelo amor por meio da beleza da Tindárida, inchando-se sob o peito de Alexandre Frígio, teria acendido as célebres batalhas da seva guerra, nem com fraude o cavalo de madeira teria inflamado aos Troianos sua Pérgamo, pelo nascimento noturno de uma leva de Gregos. 475

se vale de personagens homéricos para destacar a perenidade da memória promovida pela poesia.⁸ O contraste entre os arranjos lírico e satírico ressalta o humor criado a partir de matéria baixa nesse gênero.

O rebaixamento *cunnius* pode ser visto como um trocadilho com κυνός (genitivo de κύων, “cadela”),⁹ forma com que Helena se autodenomina por mais de duas vezes na *Ilíada*: reconhecendo-se responsável pela guerra entre gregos e troianos, Helena se repreende chamando a si própria de cadela, *kunos*.¹⁰ Tomando emprestado a realização fônica, a sátira transverte esse sentido animal e o reduz ao vulgarismo, sem descartar-lhe o tom de repreensão: *cunnius*, “xota.”¹¹

Vale notar que *cunnius* reaparece nos *Carmina Priapea* 68 (9-10), aludindo de forma similar ao épico homérico: *quod nisi Taenario placuisset Troica cunno / mentula, quod caneret, non habuisset opus*.¹² Os vulgarismos *cunnius* e *mentula*, reforçados em suas posições nos versos, visam à produção do humor (note-se a brevidade da síntese que transforma o motivo bélico-amoroso em mera atração sexual), rebaixando o tratamento solene da épica. Como o texto da *Priapea*, a sátira também se vale do hexâmetro e usa igualmente o pano de fundo homérico para produzir seu riso. Não notei quem destacasse esse traço.

Na *Sátira* 1.2, também voltada à questão do adultério, Horácio faz graça com recurso semelhante. Se os heróis homéricos costumam conversar com seus *thymoi*, o *animus* de um personagem horaciano fala consigo usando palavras especiais. Ao comentar um antigo escândalo romano, Horácio cita o caso da filha de Sula, Fausta: essa, mesmo casada com Tito Ânio Milo, teve Vílio e Longareno

⁸ Cf. esp. C 4.9.25-8. Veja-se discussão da ode 4.9 nas páginas 316ss.

⁹ Wills (1996: 19) fala em alusão sonora (marca fonética e fonológica), enquanto O’Hara (1996: 63) fala em “mistranslation,” além das variantes “tradução por homônimo,” “tradução com paronomásia” e “imitação sonora.”

¹⁰ Helena falando a Príamo (*Il.* 6.180: ἔσκε κυνώπιδος, “sou olhos-de-cão/cadela”) e depois a Heitor (*Il.* 6.344: ὄϊερ ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυσέσης, “Cunhado da cadela fria e maldosa que eu sou”), e ainda a Heitor adiante (*Il.* 6.356: εἴνεκ’ ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ’ ἄτης, “pela cadela que sou e pela loucura de Alexandre”). Na *Odisseia* (4.145-6), Helena reitera sua culpa pela guerra, retomando o composto κυνώπιδος (“olhos de cão/cadela”). Excetuadas a primeira e a última, as traduções são de Frederico Lourenço. Veja-se Graver (1995) para um estudo dessa e de outras metáforas como insultos em Homero.

¹¹ Veja-se Harrison (2007: 84-5), para um confronto dos versos 99 a 112 da *Sátira* 1.3 com o livro 5 de Lucrécio.

¹² Porque se à xota tenária [i.e., da Lacônia: Helena] não agradasse o troiano / caralho, não teria havido obra que se cantasse.

entre seus amantes.¹³ Além de ressaltar quanto Vílio sofrera por esse adultério (S 1.2.64-7), Horácio escarnece das relações sociais apelidando o amante de “genro de Sula” (*Sulae gener*, v. 64), e questiona em rebaixado tom épico:

*huic si muttonis uerbis mala tanta uidenti
diceret haec animus 'quid uis tibi? numquid ego a te
magno prognatum deposco consule cunnum 70
uelatumque stola, mea cum conferbuit ira?
quid responderet? 'magno patre nata puella est.'*
S 1.2.68-72

Se este espírito, vendo tamanhos males, dissesse a esse sujeito com palavras de pica “que queres para ti? acaso eu exijo de ti uma xota procedente de um grande cônsul, ou coberta por uma estola, quando ardeu a minha ira?” o que ele responderia? “De um grande pai descende a menina.”

Embora não haja propriamente diálogos entre os personagens homéricos e seus *thymoí*,¹⁴ a sátira brinca com a resposta do tolo que insiste em seu erro. Ao invés de valer-se do popular *mentula*, Horácio parece seguir Lucílio ao usar *mutto*, cuja forma rara Porfirião julga necessário explicar.¹⁵ A sátira insiste na sinédoque que hostiliza (xota por mulher), como nas citações anteriores, e “sem dúvida *cunnum* era particularmente agressivo quando usado *pars pro toto* a respeito dos passivos masculinos,” diz Adams.¹⁶

Em resumo, as palavras – que não são aladas, como amiúde em Homero – inspiradas pelo pênis do personagem não conseguem dissuadi-lo de envolver-se com uma mulher casada (cf. *uelatum stola*, 71) e de linhagem nobre (cf. *magno... consule*, 70; *magno patre*, 72). Vale notar que o verso 70, com sua linguagem empolada (“lofty language”), rima interna e forma áurea, como já se notou, dá indícios dessa apropriação de recursos formais usualmente atribuídos ao gênero épico que a sátira promove.¹⁷

¹³ Fairclough (1926: 23). Cf. Gowers (2012: 105) e Lejay (1911: 49), que corrigem as interpretações de Porfirião e Ps.-Acrão. Esse e outros episódios narrados na sátira ilustram um princípio estoico enunciado na abertura do texto (S 1.2.24): *dum uitant stulti uitia, in contraria currunt* (“os estultos, ao evitar uns vícios, correm rumo aos [vícios] contrários”).

¹⁴ Cf. *Il.* 11.403-10. A pergunta do verso 407 (ἀλλὰ τί ἢ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός; “Mas por que meu caro ânimo diz essas coisas a mim?”) talvez sirva de contraponto.

¹⁵ Cf. Lucílio fr. 307M=308K. Porf. (*ad loc.*): *Muttonem pro uirili membro dixit, Lucilium imitatus*. ([Horácio] diz *mutto* no lugar de membro viril, imitando Lucílio). Para detalhes sobre o termo sexual, Adams (1982: 62-3). Lejay (1911: 50) questiona a associação etimológica com o deus *Mutunus*, “sans expliquer la double consonne.”

¹⁶ Adams (1982: 81): “*Cunnum* was no doubt particularly offensive when used *pars pro toto* of male pathics.”

¹⁷ Harrison (2007: 89).

Toda a *Sátira* 1.5 figura uma espécie de odisseia, ou seja, uma narração de viagem cheia de aventuras singulares e inesperadas, mas com linguagem, cenário e personagens romanos.

Seus primeiros versos tomam como modelo uma fala de Ulisses no relato de suas peregrinações, como comenta Holzberg (2007: 70-2).¹⁸ Depois de revelar sua identidade ao rei Alcínoo e resumir-lhe as belezas de Ítaca e a vida isolada que partilhara com Circe e depois com Calipso (*Od.* 9.1-36), diz então Ulisses:

Quero narrar também a pluridor da volta,
que Zeus me impinge desde a cidadela troica.
De Ílion, o vento me soprou até Ísmaro
dos cíconos: saqueei, matei somente os homens, 40
tratei de ser equânime na divisão
entre nós de mulheres e butim de monta.
Od.^{TV} 9.37-42

Enquanto Odisseu diz ter saído de Ílion para guerrear em Ísmaro, na *Sátira* 1.5 a *persona* de Horácio relata que, após sair de Roma, também declara guerra, mas contra sua barriga (*uentri indico bellum*, S 1.5.7-8).

A viagem de Roma a *Brundisium* (atual Brindisi)¹⁹ começa assim: *Egressum magna me accepit Aricia Roma / hospitio modico*.²⁰ Essa introdução que opõe origem e destino (Ílion, Ísmaro; Roma, Arícia) é apenas o início de uma longa sequência satírica que flerta constantemente com a épica.

Em especial, dois excertos têm destacada formulação épica: a descrição do anoitecer e um exórdio no meio do texto.²¹ Começo pelo primeiro. Compare-se, por exemplo, dois versos da sátira com outros dois da *Eneida*:

iam nox inducere terris
umbras et caelo diffundere signa parabat.
S 1.5.9-10 (grifos meus)

Já sobre a terra desdobrava a noite
Seu manto escuro, de astros cintilantes.
(trad. Antônio Luís Seabra)

¹⁸ Cf. Cavarzere (1996: 98-101) e Harrison (2007: 86-9). Esse, além do intertexto épico (“the most sustained dialogue with the epic mode in *Satires* 1 occurs in *Satires* 1.5”, p. 86), recorda a “Viagem à Sicília” de Lucílio, preservada em alguns fragmentos (livro 3: 96-148M=97-150W), tal como o faz Porfirião (*ad* S 1.5.1: *Lucilio hac satyra aemulatur Horatius*, “Horácio emula Lucílio nessa sátira”).

¹⁹ Ps.-Acrão (*ad l.*): *Iter suum ab urbe Roma usque ad Brundisium describit*. (“[Horácio] descreve seu caminho de Roma até Brindisi”). Note-se que, na rota descrita na sátira, o poeta passa bem próximo de sua cidade natal, Venosa.

²⁰ Tendo saído de Roma, Arícia acolheu-me / em uma hospedagem modesta.

²¹ Vejam-se Fraenkel (1957: 111) e Harrison (2007: 87).

*et iam nox umida caelo
praecepitat suadentque cadentia sidera somnos.*
Virgílio, *Aen.* 2.8-9 (grifos meus)

E já a noite úmida do céu se precipita e persuadem aos sonos as estrelas cadentes.

Com estruturas sintáticas similares (duas locuções verbais coordenadas *vs.* duas coordenadas independentes, separadas pelo enclítico *-que*, atavio épico), ambos os trechos marcam a chegada da noite com monossílabos de quantidade longa (*iam nox*) no segundo hemistíquio e destacam o céu estrelado (*signalsidera*) em um mesmo céu (*caelo*).

Virgílio quase entenece com estrelas cadentes que persuadem, aconselham (*suadent*, 9) aos sonos. Já a dicção épica em Horácio contrasta com as cenas prévia e seguinte. Nos versos anteriores da sátira, o poeta declarara guerra contra sua barriga. Nos seguintes (vv. 11-4), relata meninos e marinheiros a brigar por dinheiro, embate de oponentes chulos e motivo vil, com direito à reprodução de suas falas.

O ritual (o ato de se lavar) da chegada a Ferônia segue a tradição épica, assim como a cidade diretamente interpelada no verso 24: *ora manusque tua lauimus, Feronia, lympa*²² – o que Cucchiarelli (2001: 30) chama de “reescrita paródica” da épica. E a viagem prossegue.

Ao meio da sátira chega-se a um *exordium medio in carmine*, à moda épica:

*Nunc mihi paucis
Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicirri,
Musa, uelim memores, et quo patre natus uterque
contulerit litis. Messi clarum genus Osci;
Sarmenti domina exstat: ab his maioribus orti* 55
ad pugnam uenere.

S 1.5.51-6

Ora, em poucas [palavras], ó Musa, a mim gostaria que rememorasses a luta entre o bobo Sarmento e Méssio Cicirro, e de que pai são filhos os dois que compõem a contenda. Ilustre é a família do osco Méssio; a senhora de Sarmento ainda está viva: nascidos desses antepassados, à luta chegaram.

A Musa é invocada para recordar ao poeta não lutas funestas, reis ou feitos heroicos, mas uma briga teatral. Na *Iliada*, Homero repete não menos que três

²² “Os rostos e as mãos, Ferônia, lavamos com tua água.” Gowers (2012: 192) ressalta que “a combinação *oramanusque* pertence ao respeitado contexto da épica (*Aen.* 6.496, *Ov. Met.* 15.38), bem como a apóstrofe à deusa e elevado nome para suas águas, *lympa*.” Virgílio interpela, de modo análogo, sua Mântua em *G.* 3.12 e *Aen.* 10.200 (cf. Harrison 1991: 124).

vezes o verso “dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas” como fórmula introdutória a elevados combates elevados.²³ Alçando o discurso satírico à aura da épica, um segundo proêmio de inspiração homérica provê os recursos linguísticos (vocabulário, dicção, estilo etc.) que enfatizam o contraste genérico e, ao meio da narrativa, propõe uma “pausa-retomada” em tom elevado.

Note-se que *paucis* (*sc. uerbis*) defronta a extensão dos gêneros: se a épica é longa, o poeta satírico evita cansar seus leitores, poupando as palavras. O anúncio da linhagem dos pretendentes também resgata a tradição das epopeias.²⁴ Entretanto, no lugar de nobres contendores, de linhagem real, a sátira destaca que Sarmiento ainda é escravo de uma senhora e associa Méssio aos oscos, o que lhe confere provincianismo e falta de cultura.²⁵ Em suma, o descrédito é completo quanto a origem (*ab his maioribus*, 55) dos personagens.

Não por acaso a luta na sátira se reduz a mera querela forense (*cf. litis*, 54). “Como a briga de Odisseu e Iro [*Od.* 18.1-116], esse combate verbal é um espetáculo cômico para seus não-participantes,” sintetiza Harrison, “e em ambos os casos a luta é um agradável entretenimento à hora do jantar.”²⁶

A mescla de elementos cômicos e épicos atinge um ponto alto de inversões e distorções na cena de poluição noturna que vem confessar a *persona* do poeta:

*hic ego mendacem stultissimus usque puellam
ad mediam noctem exspecto, somnus tamen aufert
intentum veneri, tum immundo somnia visu
nocturnam vestem maculant ventremque supinum.*
S 1.5.82-5

Aqui, eu, insensato ao extremo, anseio pela mentirosa menina até meia noite; contudo, o sono rouba-me o desejo sexual. Então, os sonhos, por uma visão imunda, sujam minha roupa noturna e meu ventre voltado para cima.

²³ ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι. A tradução é de Frederico Lourenço. O mesmo verso introduz: *Il.* 11.218, Agamêmnon e seu rivais troianos; *Il.* 14.508, os aqueus –Ájax, Antíloco, Meríones, Teucro etc. – que tomaram despojos inimigos; *Il.* 16.112, o fogo que se lançou contra as naus dos aqueus.

²⁴ *Il.* 6.144-51 (Glauco questiona a Diomedes a importância de suas linhagens antes do combate); *Il.* 20.203-4 (Eneias afirma a Aquiles que um conhece a linhagem do outro); *Il.* 21.150-60 (Aquiles indaga a linhagem de Asteropeu, que lhe objeta o valor da pergunta).

²⁵ Veja-se Harrison (2007: 88).

²⁶ Harrison (2007: 88). O *scholar* ainda pontua o divertimento em destaque nas passagens por meio dos verbos *ridere* e *γελᾶω*. Cito (*ibidem*): “Like the fight of Odysseus and Irus, this verbal combat is a comic spectacle for the non-participants; the amusement of Horace and his friends (1.5.57 *ridemus*, ‘we laugh’) echoes that of the suitors after watching the Odyssean beggar-fight (18.111 ἠδὲ γελῶντες, ‘laughing sweetly’), and in both cases the fight is enjoyable dinner-time entertainment.”

Notem-se as oposições. Odisseu espera sua Penélope, esposa paciente e fiel; Horácio espera uma *puella*, dita *mendax* e que nem mesmo aparece. Odisseu é sagaz e experiente, já esteve na cama de deusas como Circe e Calipso, e soube se portar diante de princesas como Nausícaa, mesmo nu frente a ela (*Od.* 6.127ss.); Horácio se diz *stultissimus*, e confessa seu descontrole sexual diante de uma visão noturna em sonho – motivo de riso para seu leitor.

A imagem vã a enganar o poeta, expressa em *immundo somnia visu* (84), e o confuso universo dos sonhos podem relembrar a distinção que Penélope propõe entre os portões oníricos, uns de chifre, outros de marfim (*Od.* 19.560-7), que Horácio fará questão de recordar na ode do rapto de Europa:

*ludit imago
uana, quae porta fugiens eburna
somnia ducit?
C 3.27.40-2
engana-me a vã imagem, que, fugindo pela porta de marfim, conduz ao sono?*

Ainda na sátira (1.5), pouco antes dessa noite desastrada, a cozinha da hospedagem pega fogo, episódio descrito com outra curiosa formulação épica:

*tendimus hinc recta Beneuentum, ubi sedulus hospes
paene macros arsit dum turdos uersat in igni.
nam uaga per ueterem dilapso flamma culinam
Volcano summum properabat lambere tectum.
S 1.5.71-4*

Prosseguimos daqui direto a Benevento, onde um cuidadoso hóspede quase se queimou enquanto vira magros tordos no fogo. Então, a inconstante chama pela velha cozinha, tendo Vulcano se espalhado, se apressava a lamber o alto do teto.

Austin, em seus comentários ao livro 2 da *Eneida*, chega a dizer que Virgílio “usou claramente a comédia de Horácio para sua própria tragédia de Troia em chamas,”²⁷ notando não apenas a retomada de *Volcano* (74) e *ardere* (72), mas um esquema sonoro comum a ambas as passagens:²⁸

ampla ruinam / *Volcano superante* (*Aen.* 2.310-1, grifos meus)²⁹
flamma culinam / *Volcano summum properabat* (vv. 73-4, grifos meus).

²⁷ Austin (1964: 141), ao comentar o v. 312: “Virgil (...) has plainly utilized Horace’s comedy for his own tragedy of burning Troy.”

²⁸ Acrescente-se o mesmo padrão métrico (5º e 6º pés do hexâmetro: dátilo + troqueu, nos dois casos) em *ampla ruinam* (310) e *flamma culinam* (73).

²⁹ “[O] largo [palácio de Deífobo ficou] arruinado com Vulcano superando-o.”

Tanto a viagem em companhia de Horácio quanto os contratemplos, bem como a própria descrição do episódio, conquanto satírica, teriam marcado Virgílio, segundo Austin (*ibidem*).

Não por acaso, a expressão *lambere flamma* reaparece noutro passo do mesmo livro 2 (v. 684) da *Eneida*, quando o prodígio de uma chama celeste vem ungir o pequeno Ascânio. Além de apontar versos de Ênio e Lucrécio como paralelos à expressão do fogo que se espalha na sátira (*dilapso... Volcano*, 73-4), Harrison propõe aproximar Horácio (que vê a fumaça sair da cidade) e Odisseu, com saudade da fumaça de Ítaca (*Od.* 1.58), analogia que reaproxima a sátira do épico homérico.³⁰

Pela profusão de pontos de contato entre a sátira e o relato de Odisseu, cito o resumo de Emily Gowers:

As primeiras linhas parodiam as palavras de abertura de Odisseu aos Feaces, e a viagem se revela à sombra desse viajante original: uma fuga fortuita [vv. 1s.], um cerco [vv. 77ss.], um Ciclope enfrentado por um minúsculo estrangeiro [vv. 62-4], um fogo [vv. 80s.], Diomedes [v. 92], a cidade dos Lestrigões (Fórmias) [v. 37], perífrases épicas para a noite [vv. 9s.; 23], invocação de uma Musa [vv. 51-4] e sugestões de um *nostos* final. Mas uma enganadora menina [vv. 82-5] substitui a fiel Penélope, o fogo na cozinha os fogos de Troia [vv. 71s.], Fórmias agora pertence à família de Mamurra [vv. 37s.], e o cerco se instala no próprio estômago de Horácio após um ataque de diarreia. [vv. 7s.]³¹

Na *Sátira* 1.7, menções explícitas a personagens homéricos se misturam a cenas de gladiadores no mais breve dos *sermones*: “combatentes homéricos – Heitor e Aquiles, Glauco e Diomedes – desempenham à distância embates de triúnviros.”³²

³⁰ Harrison (2007: 89). Como nota Gowers (2012: 205), Vulcano é uma metáfora épica comum para chamas (“a common epic metaphor for flames”). Cf. Ênio *Ann.* 487 Skutsch: *cum magno strepitu Volcanum uentus uegebat* (“com grande estrondo, o vento excitava Vulcano”) e Lucr. *DRN* 5.396.

³¹ Completei entre colchetes na tradução os números dos versos sintetizados da sátira. Eis o texto citado de Gowers (2012: 183): “The first lines parody Odysseus’ opening words to Phaeacians, and the journey unfolds in the shadow of this original traveller: a lucky escape, a siege, a Cyclops pitted against a puny stranger, a fire, Diomedes, the city of the Laestrigonians (Formiae), epic periphrases for night, invocation of a muse and hints of a final *nostos*. But a deceitful girl now replaces faithful Penelope, a kitchen fire the fires of Troy, Formiae now belongs to Marurra’s family and siege is laid to H.’s own stomach after a bout of diarrhoea.”

³² A síntese citada também é de Gowers (2012: 251).

Ao mesmo tempo enaltecendo e rebaixando o duelo entre as personagens centrais da sátira, os litigantes Pérsio e Rupílio, Horácio compara-os a célebres inimigos homéricos:

(...) – *hoc etenim sunt omnes iure molesti,* 10
quo fortes quibus adversum bellum incidit; inter
Hectora Priamiden, animosum atque inter Achillem
ira fuit capitalis, ut ultima divideret mors,
non aliam ob causam nisi quod virtus in utroque
summa fuit: duo si discordia vexet inertis, 15
aut si disparibus bellum incidat, ut Diomedi
cum Lycio Glaucō, discedat pigror ultro
muneribus missis: (...)

S 1.7.10-8

(...) na verdade, todos os briguentos estão na mesma condição em que os valentes, que a guerra faz encontrar frente a frente: entre o Heitor Priâmida, e entre o genioso Aquiles, a ira foi tão capital, que somente a morte podia separá-los, não por outra causa senão que a virtude em um e outro era extrema. Se a discórdia arrasta dois palermas, ou se a guerra faz encontrar homens díspares, como Diomedes com o lício Glaucō, retire-se o mais mole, tendo enviado presentes por livre vontade: (...)

Ponto alto da comparação, primeiramente a desavença entre Rupílio e Pérsio é equiparada à rivalidade de Heitor e Aquiles, em “elaborada linguagem burlesco-heróica.”³³ Como na épica, Heitor é adjetivado com seu patronímico.³⁴ Aquiles, por outro lado, apenas com *animosus* (13).³⁵

O tom grave da “ira capital” bem como a *ultima mors* (eco da fórmula iliádica τέλος θανάτοιο, “termo da morte”),³⁶ no verso seguinte, comprovam que não há rebaixamento na imagem dos heróis. A ênfase mortal em que a rivalidade se condensa faz recordar uma fala de Aquiles a Heitor:

Heitor, não me fales, ó louco!, de acordos.
 Tal como entre leões e homens não há fiéis juramentos,
 nem entre lobos e ovelhas existe concordância,
 mas estão sempre mal uns com os outros –
 assim entre ti e mim não há amor, nem para ambos 265
 haverá juramentos, até que um ou outro tombe morto,
 para faltar com seu sangue Ares, portador de escudo de touro.
 Lembra-te agora de todo o teu valor: agora te compete
 seres lanceiro e aguerrido combatente.

³³ Rudd (1966: 65).

³⁴ Como observa Harrison (2007: 91), na mesma posição de *Il.* 13.316: “Εκτορα Πριαμίδην.

³⁵ Gowers (2012: 256) relaciona a *animosus* os adjetivos homéricos μεγάθυμος (“grande ânimo”) e ἀνεμόδης (“ventoso”), cujos significados e significantes parecem fundir-se no latino. Cf. *insolentem... Achillem* (C 2.4.2-4) e *iratus... Achilles* (E 2.2.42), além da perífrase *grauem Pelidae stomachum cedere nescii* (C 1.6.6-7), e a série de adjetivos de *Ars Poetica* 120-2.

³⁶ *Il.* 5.553; 9.411 e 416; 11.451; 13.602; 16.502 e 855; 22.361. “Termo da morte” é tradução de Frederico Lourenço.

Já não há fuga para ti, pois Palas Atena
 te subjugará pela minha lança. E agora pagarás toda a dor
 pelos meus amigos, que tu mataste desvariando com a lança.
Il.^{FL} 22.261-72

270

Enquanto no texto homérico Aquiles traça símiles e invoca a *areté* de Heitor,³⁷ na sátira Horácio enfatiza o embate dos heróis pela *uirtus*, qualidade que transporta o leitor ao universo Romano.³⁸ Nessa mescla de universos grego e romano, a *discordia* pode tanto evocar as Erínias homéricas, responsáveis por vingar homens perjuros,³⁹ quanto as guerras romanas versejadas por Ênio, que Horácio evocara numa sátira anterior.⁴⁰ A tensão entre elementos romanos e homéricos no texto ajuda a enriquecer os sentidos da passagem e vai além da exibição erudita, como diz Holzberg.⁴¹

A seguir, a comparação entre litigantes é substituída: Diomedes e Glauco.⁴² Em suma, rebaixa-se nos registros épico e satírico. Menos altivos e/ou habilidosos (cf. *inertis*, 15), os dois guerreiros evitam as lanças um do outro em Homero⁴³ e preferem a troca das armas, em respeito à hospitalidade que partilharam seus antepassados.⁴⁴ Horácio prefere tachá-los *pigrrior* (17): seu resgate da *Iliada* destaca, aqui, que a inimizade entre os heróis desce na escala de grandeza. A

³⁷ *Il.* 22.268: παντοίης ἀρετῆς μιμνήσκειο.

³⁸ Confronte-se a expressão emblemática *cum fracta uirtus* (C 2.7.11) e sua sequência: guerreiros que morrem na batalha tombando com o queixo no chão, imagem épica característica de morte em guerra (veja-se páginas 11ss.).

³⁹ *Il.* 19.259-60. Destacando sua superioridade hierárquica divina e seu aspecto infernal, Grimal (1993: 146-7) as diz “protetoras da ordem social.”

⁴⁰ S 1.4.60-1: *postquam Discordia taetra / belli ferratos postis portasque refregit*. (“Depois que a tétrica Discórdia / da guerra arreventou de novo os batentes de ferro e as portas”). A sugestão é de Gowers (2012: 257). Esse verso horaciano é fonte para reconstituição da obra fragmentária de Ênio (*Ann.* 225-6 Sk.), como detalha Harrison (1991) em artigo.

⁴¹ Holzberg (2009: 74) “Mas como Horácio parodiou, com sua descrição da briga, o típico curso de uma cena de batalha na *Iliada* de Homero, há uma tensão entre o evento mundano e as alusões ao pathos heroico, que não apenas íntimos conhecedores do epos de Troia estariam em condições de apreciar.” (“Aber da Horaz mit seiner Schilderung des Streites den typischen Verlauf einer Kampfszene in Homers *Ilias* parodiert, entsteht eine Spannung zwischen dem banalen Ereignis und den Anspielungen auf heroisches Pathos, die zu goutieren nicht nur intime Kenner des Troja-Epos in der Lage sein dürften”).

⁴² *Il.* 6.119-236.

⁴³ *Il.* 6.226: “Evitemos portanto, cruzar nossas lanças,” (trad. Haroldo de Campos).

⁴⁴ A natureza dessa cena leva Schiller (1981: 38) a colocar Homero entre os poetas de tipo *naïve*.

comparação da rivalidade entre Pérsio e Rupílio passa do par de inimigos mortais àquele que voluntariamente trocou armas como presentes.⁴⁵

Por fim, reduz-se de novo a comparação, atribuindo-lhe cores de um arranjado combate de gladiadores (*par pugnant... compositum*, 19-20), ao cabo de um *tricolon* descendente, tanto em tamanho (na média: 4, 2 e 1 versos), quanto na eminência dos pares inimigos comparados.⁴⁶

Eis que surge, na sátira, uma nova analogia: Rupílio é equiparado pelo rival Pérsio à estrela de Cão, *inuisum agricolis sidus*,⁴⁷ descrição que remete às palavras de Príamo ao ver Aquiles em direção à Troia:

viu-o refulgente como um astro a atravessar a planície,
 como a estrela que aparece na época das ceifas, cujos raios
 rebrilham entre os outros astros todos no negrume da noite,
 estrela a que dão o nome de Cão de Oríon.
 É a estrela mais brilhante do céu, mas é portento maligno, 30
 pois traz muita febre aos desgraçados mortais.
Il.^{FL} 22.26-31

Cinco versos épicos vem detalhar a estrela, seu brilho e seus efeitos sobre a terra. No latim de Horácio, tudo surge de forma condensada. Não satisfeito, o narrador da sátira diz que Rupílio *ruebat / flumen ut hibernum*,⁴⁸ imagem recorrente como um símile de guerreiros assolando campos de batalha.⁴⁹

A manutenção dessa atmosfera heroica, como nota Gowers (2012: 259), permite pensar que tais rios são muito épicos para personagens tão pequenos. Em outras palavras, a apropriação da elocução elevada, comum nas epopeias, para tratar um conteúdo irrelevante é uma das chaves cômicas do gênero satírico.

A cena de necromancia da sátira priapeia 1.8 recorda, em chave grotesca, os preparativos de Odisseu ao adentrar o mundo dos mortos no livro 11 da *Odisseia*, conforme observou Harrison (2007:101-3).

⁴⁵ Cf. *ultra muneribus missis* (17-8) e *Il.* 6.232-3.

⁴⁶ Gowers (2012: 258).

⁴⁷ S 1.7.26, “estrela odiosa aos agricultores.”

⁴⁸ S 1.7.26-7, “(dest)ruía como um rio invernal.” Harrison (2007: 91) nota que o *flumen... hibernum* (27) é uma tradução latina para χεϊμάρρους (DGP: torrente, canal de águas; engrossado pelas chuvas ou pela neve de inverno; torrencial), usual nos símiles homéricos.

⁴⁹ *Il.* 4.452-6; 5.87-94 (símiles de Diomedes); 11.493-7 (símile de Ajax).

Por um lado, as duas bruxas, Canídia e Sagana, começaram “a fender a terra com as próprias unhas e a dilacerar com mordidas uma ovelha negra.”⁵⁰ Após derramar o sangue no fosso, daí extraem os manes dos quais não de extrair as respostas (S 1.8.42-3). Por outro, diz Odisseu: “saquei da coxa o gládio / e um fosso abri de um côvado de lado,”⁵¹ onde verte libação aos mortos; mas, antes de ali derramar sangue negro das ovelhas degoladas, acrescentara leite, mel, vinho e cevada branca (*Od.* 11.35-6).

A voz narradora de Priapo zomba de tais rituais,⁵² seja pelo exotismo dos ingredientes,⁵³ seja pela imagem do deus em forma de estátua, que parece troçar de si própria, como destacam os primeiros versos do *sermo*:

*Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum,
cum faber, incertus scamnum faceretne Priapum,
maluit esse deum.*

S 1.8.1-3

Eu era outrora um tronco de figueira, lenho inútil, quando um fabro, em dúvida se faria um banquinho ou um Priapo, preferiu que eu fosse um deus.

Como notou Fraenkel (1957: 121-2), a abertura da sátira é tributária dos epigramas em que um objeto, voz do poema, dá notícia de sua própria história. A semelhança e o contraste com os versos de uma oliveira virgiliana, em que a lança de Eneias estava afixada durante a perseguição a Turno, ajudam a realçar o rebaixamento satírico:⁵⁴

*Forte sacer Fauno foliis oleaster amaris
hic steterat, nautis olim uenerabile lignum.*

Virgílio, *Aen.* 12.766-7

Acaso uma oliveira, sagrada a Fauno, de folhas amargas estivera de pé ali, lenho outrora venerável aos nautas.

Ainda que a escrita e a publicação da *Eneida* tenham acontecido depois das *Sátiras*,⁵⁵ a associação com a épica prescinde do fator temporal em seu contraste

⁵⁰ S 1.8.26-7: scalpere terram / unguibus et pullam diuellere mordicus agnam.

⁵¹ *Od.*^{TV} 11.24-5.

⁵² Sem deixar de notar o *jeu d'esprit* da sátira, Brown (1995: 169) sugere que pode-se ler no texto de Horácio certo ataque à bruxaria consoante à expulsão de feiticeiros e astrólogos que, anos depois, Agripa promoveria em Roma em 33 a.C..

⁵³ Por exemplo, barba de lobo com dente de cobra variegada (S 1.8.42-3).

⁵⁴ Devo ao prof. Paulo Vasconcellos a observação. Notem-se *inutile* x *uenerabile lignum* (ambos em fim de verso), além de *olim* repetido e da descrição das árvores.

⁵⁵ Tabelas cronológicas (Knox 2009: xvii; Harrison 2007: 347; *idem* 2005: x) costumam datar as *Sátiras I* por volta de 35 a.C., e a feitura da *Eneida* entre os anos de 29 e 19 a.C.

com o valor tradicional do elemento épico. O *lignum* (“o lenho, a madeira”), que na épica é venerável e consagrado a uma divindade, é dito inútil na sátira, na mesma posição do hexâmetro, após breve dúvida existencial. O *ficulnus* (1) e seu fruto (*ficus*, 47), entendido como metáfora do ânus,⁵⁶ prenunciam o desfecho grotesco da sátira: o peido (*pepedi*, 46) da estátua que espanta as bruxas. O tom debochado no final súbito ao mesmo tempo espelha e contrasta a saída de Ulisses do mundo dos mortos, como diz Harrison:

Odisseu na *Odisseia* 11 é eventualmente retirado do mundo dos mortos com medo dos fantasmas que clamam e da possível aparição de um monstro (11.632-5); o medo que igualmente expelle Canídia e Sagana de seu quase mundo dos mortos é gerado pela monstruosa flatulência de Priapo. Aqui como em outros detalhados ecos, um motivo épico é incorporado a um contexto satírico mais baixo e enriquece a narrativa horaciana de vida inferior com sua textura literária, mas é apropriadamente transformada em seu novo quadro.⁵⁷

Porfirião já apontara que as últimas palavras da *Sátira* 1.9 evocam uma expressão homérica.⁵⁸ Depois de tentar repetidamente se livrar de uma companhia desagradável, outrora prevista por uma velha Sabina (S 1.9.29-34),⁵⁹ a *persona* de Horácio exclama por fim: “assim me salvou Apolo.”⁶⁰

Por intervenção do mesmo deus, Heitor se safa de Aquiles no final do canto 20 da *Iliada*.⁶¹ Além disso, a tradução latina já fora usada por Lucílio outrora, a

⁵⁶ Vejam-se Adams (1982: 113-4) e Oliva Neto (2006: 197).

⁵⁷ Harrison (2007: 102-3): “Odysseus in *Odyssey* 11 is eventually driven from the underworld in fear at the clamouring ghosts and the possibility of a monster appearing (11.632-5); the fear which similarly expels Canidia and Sagana from their quasi-underworld is generated by Priapus’ monstrous flatulence. Here as in the other detailed echoes a recognizably epic motif is incorporated into a lower satiric context and enriches the low-life Horatian narrative with its literary texture, but is fittingly transformed for its new framework.”

⁵⁸ Porfirião é a fonte desse segundo fragmento do livro 6 de Lucílio (231-2M = 238-9W): *hoc de illo sensu Homericum sumpsit, quem et Lucilius in sexto Saturarum repraesentavit sic dicens ut discrepet ac τὸν δ’ ἐξήραξεν Ἀπόλλων [eum rapuit Apollo] fiat. Ergo significat Horatius se sic liberatum ac recreatum dum illum molestum aduersarius suus rapit Appollinem imitatus.* (“[Horácio] tirou isso da passagem homérica, que também Lucílio, no sexto [livro] das Sátiras, representou dizendo assim: ‘que [nada] seja diferente e que se produza [a expressão] Apolo arrebatou-o.’ Portanto, Horácio quer dizer que ele próprio se livrou e se reanimou quando seu adversário arrebatou aquele inconveniente, tal qual fez Apolo.”) – cf. Charpin (1978: 164).

⁵⁹ Para a influência do discurso oracular na sátira, veja-se Harrison (2007: 95-7).

⁶⁰ S 1.9.78: sic me seruauit Apollo.

⁶¹ Seja em *Il.* 20.443 (τὸν δ’ ἐξήραξεν Ἀπόλλων, “Apolo arrebatou-o”), quando o narrador da *Iliada* relata o resgate de Heitor, seja em *Il.* 20.450 (νῦν αὐτὲ σ’ ἐρύσατο Φοῖβος Ἀπόλλων, “agora mais uma vez te salvou Febo Apolo”), quando o próprio Aquiles constata a proteção divina de seu adversário.

que Horácio vem dar novo uso: “protetor” contra os chatos e inconvenientes.⁶² Assim, importa menos notar as diferenças entre os verbos gregos e o latino do que observar que, no contexto satírico, Apolo torna-se uma divindade de “poderes” distintos.⁶³ Como propõe Holzberg, ao aludir a um verso homérico que o próprio Lucílio parece ter “traduzido” *ipsis litteris* (ver nota 58), Horácio prepara as censuras que fará a seu precursor satírico na peça seguinte (S 1.10).⁶⁴

A décima e última sátira do primeiro volume dá indícios de elementos estéticos diversos que guiam (e guiarão) o poeta em suas obras, desde os leitores seletos (*paucis lectoribus*, S 1.10.74), em oposição à turba (vv. 67 e 73), até o esmero do trabalho refeito (vv. 72-3), opções artísticas usualmente vinculadas à estética calimaqueana.

Pautado não apenas por tais princípios, Horácio vem criticar Lucílio, cujos textos não recebiam revisão ou última demão, valendo-se das mesmas regras propostas por esse precursor satírico. O poeta venusino provoca-o tal qual Lucílio reprendera poetas passados:⁶⁵

At dixi fluere hunc lutulentum, saepe ferentem 50
plura quidem tollenda relinquendis. Age quaeso
tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?
Nil comis tragici mutat Lucilius Acci?
 S 1.10.50-3

Mas eu disse que esse flui barracento, amiúde trazendo mais coisas que devem certamente ser apagadas do que deixadas para trás [no papel]. Dize, por favor: tu, douto, não repreendes nada no magno Homero? O refinado Lucílio nada muda do trágico Ácio?

Críticos costumam relacionar o adjetivo *lutulentus* às águas enlameadas do Eufrates no *Hino a Apolo* (2.107-12) de Calímaco, metáfora a um estilo penoso e

⁶² Cf. Gowers (2012: 303); Holzberg (2009: 77-8).

⁶³ Na lírica de Horácio, Mercúrio será o protetor do poeta, a resgatá-lo da guerra: C 2.7.13-6. Vejam-se páginas 11ss.

⁶⁴ Holzberg (2009: 78): “Denn Lucilius hatte in einer Satire den entsprechenden Prätext aus der *Ilias* wörtlich auf Griechisch zitiert (238 Krenkel). Indem Horaz dies evoziert, schafft er sich eine Brücke zu 1.10. Denn dort wird er wieder ausführlich sein Verhältnis zu Lucilius thematisieren und dabei, (...), die Verwendung griechischer Wörter in seinen lateinischen Versen dezidiert ablehnen.” (“Então Lucílio havia citado o pretexto correspondente da *Iliada* literalmente em grego (fr. 238K=231M). Ao evocar isso, Horácio constrói uma ponte rumo a 1.10. Pois ali ele irá tematizar nova e detalhadamente sua relação com Lucílio e, com isso, (...) rejeitar decididamente o uso de palavras gregas em seus versos latinos.”) Cf. Connors (2005: 133-4).

⁶⁵ Cf. Allen Jr. (1956: 131).

cansativo.⁶⁶ Feita a crítica, surgem as perguntas provocadoras. Os nomes de Homero e Ácio, ambos em fim de verso, sinalizam ápices poéticos a que os arroubos críticos das sátiras de Lucílio, amiúde frívolos, não alcançam.

Ao início do segundo livro de sátiras, um polido exemplo de *repetição* não passou despercebido aos estudiosos. Perto do fim do diálogo, Horácio comenta sobre o mesmo Lucílio a seu interlocutor Trebácio:

atqui
primores populi arripuit populumque tributim,
scilicet uni aequus uirtuti atque eius amicis.

S 2.1.68-70

Mas ele atacou os primeiros do povo e o povo por tribo, benevolente – é claro – apenas com a virtude e com seus amigos.

O poliptoto do verso 69 replica a estrutura e a ordem das palavras de um verso homérico ao início do catálogo das naus, segundo Wills:⁶⁷ “a sintaxe é o recurso formal que efetiva a alusão.” Eis o verso grego:

ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἑρέω νῆάς τε προπάσας.

Il. 2.493

Os primeiros, novamente, das naus enumerarei e as naus todas.

O paralelo entre os versos poderia parecer simples coincidência. O pronome *eius* (v. 70), contudo, e sua rara ocorrência na poesia latina, nota Wills, ajudam a desfazer essa impressão. Dito de outra forma, o poeta poderia ter reforçado o poliptoto com **aequus uirtuti atque uirtutis amicis*, adequando-o à métrica, bem como tê-lo evitado no verso acima.

Outra figura de *repetição* que ecoa uma fórmula homérica aparece na *sátira* 2.3, cujo discurso sobre a insanidade é permeado por alusões literárias. Na longa fala de Estertínio, o poeta debate a loucura de Ajax, retratada por Sófocles:

Cur Ajax, heros ab Achille secundus,
putescit, totiens seruatis clarus Achiuis?
gaudeat ut populus Priami Priamusque inhumato, 195
per quem tot iuuenes patrio caruere sepulcro?

S 2.3.193-6

Por que Ajax (herói inferior apenas a Aquiles) apodrece, ilustre aos Aqueus por tê-los salvo tantas vezes? É para que se alegre o povo de Príamo e Príamo com o não enterrado, por meio de quem tantos jovens ficaram sem sepulcro pátrio?

⁶⁶ Harrison (2007: 78-9) e Conte (1994: 302).

⁶⁷ Wills (1996: 39).

A fórmula “Príamo e o povo de Príamo”⁶⁸ havia se tornado proverbial para expressar a fortuna fugaz e passageira de um povo,⁶⁹ mas Horácio faz algo mais. Além de invertê-la (*populus Priami Priamusque*), o verso latino 195 alude a um passo específico da *Ilíada*, ao aproximar semelhanças entre os verbos *gaudeo* e *γηθέω* (DGP: alegrar-se, estar alegre), ambos de regozijo.⁷⁰ Confronte-se o trecho:

ἦ κεν γηθήσοι Πριάμος Πριάμοιό τε παῖδες
Il.^{FL} 1.255
 Na verdade se regozijariam Príamo e os filhos de Príamo

Nas duas passagens, as alegrias servem de alerta, não sem alguma afetação. Os dois poetas retratam absurdos (na sátira: o não enterro de Ajax; na *Ilíada*: o conflito entre Aquiles e Agamêmnon) que as reações de um suposto regozijo do flanco troiano vem evidenciar.

Na mesma sátira (2.3), versos antes (71ss.), a menção a Proteu ilustra a avidez mutante no comportamento de credores e mutuários.⁷¹ Levado à justiça, quem deve dinheiro acaba “rindo com mandíbulas alheias” (*malis ridentem alienis*, 72), expressão que Horácio empresta letra a letra da *Odisseia*, segundo Fairclough (1929: 159). Ao responder a Agelau, um dos pretendentes, Telêmaco provoca, por ação de Palas Atena, um riso inexaurível, “riso que erra nas bocas louquejantes.”⁷² Ambas expressões, latina e grega, destacam a risada forçada, em contextos e por causas diferentes, porém sob formulações análogas.

Dentre todos os *sermones* dos dois livros, a *Sátira* 2.5 destaca-se tanto por sua “redação brilhante”⁷³ quanto pelo uso de dois personagens homéricos: Ulisses e Tirésias. O diálogo satírico no mundo dos mortos dá continuidade, em outro registro, à cena nos infernos da *Odisseia* 11, e joga com efeitos cômicos similares ao *Diálogos dos Mortos* de Luciano de Samósata.

⁶⁸ Usualmente Πριάμος καὶ λαὸς ἑυμμελίω Πριάμοιο, “Príamo e o povo (bom lanceiro) de Príamo” (*Il.* 4.47 e 165; 6.449), e a variante “Príamo e os filhos de Príamo” (*Il.* 1.255; 3.288; 4.31, 35 etc.).

⁶⁹ Wills (1996: 34).

⁷⁰ Ernout-Meillet (*s.v.* *gaudeo*) falam da aproximação natural (e inconclusiva) a um radical **ga-*.

⁷¹ S 2.3.64-71. Proteu também ilustra a mutação constante dos desejos em E 1.1.90: cf. Piccolo (2009: 259-60). Para o Proteu homérico, *Od.* 4.364ss..

⁷² A citação é da tradução de Odorico Mendes (*Od.* 20.277), que verte a expressão οἱ δ’ ἦδη γναθμοῖσι γελοίων ἄλλοτριόισιν (“e eles, então, riam com mandíbulas alheias”), do verso 347.

⁷³ Rudd (1966: 232). Nas palavras de Setaioli (*EO* v.1: 829), esse é o texto mais significativo de adaptação de situações e personagens homéricos a um tema diatríbico.

Os hexâmetros satíricos de Horácio, firmemente enraizados na vida social romana, como observou Rudd (*ibidem*), misturam um *background* literário grego com situações específicas ligadas a patrimônios e heranças tanto das leis escritas quanto do direito consuetudinário em Roma, o que pode revelar muito mais do que uma simples simulação espirituosa (“witty pretence”).

Por exemplo, a alteração dos papéis das personagens merece destaque. Por um lado, o Odisseu homérico está interessado em chegar a Ítaca e preservar seu reino, expulsando dali os pretendentes que lhe pilham o patrimônio: só assim será possível legar algo material a Telêmaco. Por outro, o Ulisses da sátira horaciana busca “reaver os bens perdidos”⁷⁴ e, em resposta, recebe conselhos de como tirar vantagens das heranças alheias, *quasi* um pretendente da *Odisseia*. Essa inversão de papéis – de ascendente cuidadoso para astuto caçador de heranças, *captator*, figura em voga em Roma, quando da publicação das *Sátiras*⁷⁵ – é uma das tensões que o texto horaciano estabelece com a épica homérica.

Outra inversão se dá com Tirésias. Horácio não apenas pinta um modelo de charlatão, conselheiro de artimanhas variadas, mas graceja com as próprias palavras do adivinho, quando ele assim se dirige a Ulisses:

‘O Laertiade, *quidquid dicam, aut erit aut non:
diuinare etenim magnus mihi donat Apollo.*’

S 2.5.59-60

“Ó Laertiade, o que quer que eu diga, ou será, ou não: pois, de fato, o dom de adivinhar me deu o grande Apolo.”

As alternativas *aut erit aut non* (59) zombam da autoridade apolínea de Tirésias, um adivinho duvidoso. Confronte-se a seriedade com que Homero fala da onisciência do profeta Calcas, inspirado por Apolo (*Il.*^{FL} 1.70): “Todas as coisas ele sabia: as que são, as que serão e as que já foram.” Na sátira, o deus parece de fato invocado para legitimar, em tom grandiloquente (*magnus Apollo*, 60), a falácia do vidente cego, que nomeia Ulisses pelo patronímico, à moda das epopeias.⁷⁶

⁷⁴ S 2.5.2: *reparare res amissas*. Pode-se entender a expressão em relação à chegada miserável do herói a Ítaca (perdido todo o espólio da guerra e os presentes dos Feaces), ou à depredação de seus bens pelos pretendentes.

⁷⁵ Cf. Rudd (1966: 224-7) e Muecke (1993: 178).

⁷⁶ Cf. Muecke (1993: 188).

Parece razoável que “o Ulisses de 2.5 seja uma abstração cômica elaborada como instrumento de crítica social,”⁷⁷ como propõe Rudd, mas discordo de sua afirmação de que Horácio não estava seriamente preocupado com os personagens homéricos. O confronto de trechos latinos com passagens dos épicos pode acrescentar outra perspectiva à interpretação dos textos, que coloque em evidência, por exemplo, o cuidado horaciano em sua releitura paródica de Homero.

Algumas falas na sátira evocam passagens específicas. Quando Ulisses afirma que “não foi assim que se portou em Troia, sempre batendo-se com os melhores”,⁷⁸ a expressão *certans semper melioribus* (19) pode recordar a fórmula homérica κρείσσοσιν ἴφι μάχεσθαι,⁷⁹ usada por Apolo para repreender Ártemis.

Outro exemplo: a réplica de Ulisses (*fortem hoc animum tolerare iubebo; et quondam maiora tuli*, S 2.5.20-1)⁸⁰ faz jus ao herói sofredor e persistente da *Odisseia*, que “suportou muitos males” (cf. πολλά... πάθεν ἄλγεα, *Od.* 1.4). A partir desse contraste, não deixa de soar engraçado o conselho de Tirésias para Ulisses: “resiste e persiste”,⁸¹ não mais na longa volta para casa, mas na vil caça às heranças (*captatio*).

Talvez valha a pena lembrar que Horácio relê moralmente *Iliada* e *Odisseia* na *Epístola* 1.2 (de que falarei adiante) e, inspirado pela imagem resiliente de Ulisses, recomenda persistência ao jovem Lólio. Na sátira, é ao próprio Ulisses que se aconselha persistência.

⁷⁷ Rudd (1966: 235): “Horace was not seriously concerned with Homer’s character at all. The Ulysses of 2.5 is a comic abstraction, designed as an instrument of social satire.”

⁷⁸ S 2.5.18-9: *haud ita Troiae / me gessi certans semper melioribus*.

⁷⁹ *Il.*^{Fl.} 21.486: “pela força a lutar com mais fortes.” Muecke (1993: 182) ainda sugere outras duas passagens: *Il.* 6.207ss. e 11.784.

⁸⁰ “Mandarei que minha brava alma suporte isso: coisas maiores outrora já suporrei.” A fala do herói que enfrentou males maiores reaparece, na lírica de Horácio, com Teucro (C 1.7.30: *o fortes peioraque passi*), bem como em Virgílio (*Aen.* 1.203) – como destacara Ps.-Acrão (*ad* S 2.5.21).

⁸¹ S 2.5.39: *persta atque obdura*.

NOS EPODOS

A tradição crítica costuma destacar a influência de Arquíloco nos jambos de Horácio. Em suas *Epístolas*, o próprio poeta latino declara essa filiação formal, ao observar que seguiu a métrica (*numeros*) e o “espírito” (*animos*) de Arquíloco, não a *res* (o conteúdo, os temas), nem as palavras agressivas (*agentia uerba*):

... *Parios ego primus iambos*
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben.
E 1.19.23-5

Eu primeiro apresentei os jambos pários ao Lácio, seguindo a métrica e o espírito de Arquíloco, não os temas e as palavras agressivas a Licambe.

De fato, a *res* pode provir de inúmeros lugares. Tal como é intensa a ligação entre Arquíloco e Homero, como mostraram estudiosos,¹ também é possível vislumbrar diálogos entre Homero, Arquíloco e Horácio, ora mais ora menos intermediado, que propicie leituras e interpretações frutuosas.

Por exemplo, já se apontou que a abertura do epodo 5 e sua feiticeira Canídia possuem traços similares aos fragmentos de Arquíloco e sua Neobule: no poema latino, entretanto, um símile de feições épicas vem ilustrar o olhar selvagem da interlocutora.² Outro exemplo: no epodo 3, a mesma Canídia preparando banquetes maléficos (Ia 3.7-8) remete o leitor a Circe servindo comida com fármacos nocivos aos companheiros de Ulisses (*Od.* 10.233-6), como anota Watson – e a própria *persona* poética estreitará essa analogia no último epodo da coleção, ao invocar Circe como exemplo de personagem benevolente a fim de aplacar Canídia.³ Ainda no mesmo poema (Ia 3), não escapou aos comentadores que a expressão *siticulosae Apuliae*⁴ seja um decalque do composto

¹ West (1974), Degani (1977), Cavarzere *et alii* (2001), Correa (2009). Veja-se Cavarzere (1992: 19-20) para um breve contraste com Catulo. Sobre a imagem de Arquíloco cristalizada por Horácio para a tradição, veja-se Nagy (1990: 393).

² Veja-se Fraenkel (1957: 64), Cavarzere (1996: 102) e Watson (2003: 174, 191 e 194). Ao símile *uti / petita ferro belua* (Ia 5.9-10: “como besta atacada pela espada”), cf. *Il.* 20.164-73.

³ Watson (2003: 136). Veja-se mais na página 104.

⁴ Ia 3.16: “à sedenta Apúlia.”

homérico πολυδίψιον Ἄργος,⁵ detalhe que torna mais intenso o vínculo entre os textos. Enfim, três breves exemplos de *res* e *uerba* que remetem o leitor dos epodos aos épicos de Homero.

Além da abertura amável do epodo 1,⁶ a imagem do ataque aos pardais na *Iliada* (2.308ss.) pode ter relações com o símile latino (v. 19-22). Assim como Calcas se vale da cena da víbora atacando os pássaros (filhotes e depois a mãe) para fazer seu vaticínio, Horácio usa o símile da ave, sentada sobre os pequenos implumes, temendo o ataque da serpente para ilustrar, numa espécie de *correlato objetivo*, seu próprio medo da partida do amigo-patrono.

Ao final do epodo, Horácio reitera que acompanhará Mecenas não pelas riquezas, mas pela amizade, intensificando o *propemptikon*.⁷ Dentre as riquezas desprezadas figuram as muralhas circeias (de Circe) da celestial Túsculo (v. 29-30), alusão à lenda de que a cidade de Túsculo, a quase 25 quilômetros ao sudeste de Roma, teria sido fundada por Telégono, suposto filho de Odisseu e Circe, cuja genealogia provém dos ciclos épicos.⁸

Por certas passagens homéricas Horácio devia ter especial predileção. As palavras de Aquiles a Heitor antes de matar o príncipe troiano, mencionadas na *Sátira* 1.7 (veja-se página 82), tecem uma comparação entre lobos e ovelhas que o poeta latino usa ao iniciar o *Epodo* 4, segundo Cucchiareli, o “verdadeiro início” do livro de epodos:⁹

*Lupis et agnis quanta sortito obtigit,
tecum mihi discordia est,*

Ia 4.1-2

Tanta discórdia tenho contigo quanto a que coube, por sorte, a lobos e cordeiros.

⁵ *Il.* 4.171: “Argos polissedenta.” Tais apropriações costumam alçar o discurso lírico à seriedade e austeridade épica (cf. *C.* 3.27.33-4: *centum potentem / oppidis Creten*), também quando surge em língua portuguesa, por exemplo na “heptápila Tebas” de Ricardo Reis-Fernando Pessoa.

⁶ David Mankin (1995: 51-2) vê nas palavras iniciais de Horácio a Mecenas (*Epodo* 1) tanto desprezo pelos demais companheiros que partem em viagem, quanto dedicação exclusiva a um único amigo, atitude que o crítico compara à de Aquiles para com Pátroclo (*Il.* 16.89-100).

⁷ Cairns (1972: 142-3).

⁸ Watson (2003: 72). Note-se outro circunlóquio para Túsculo em *C.* 3.29.8 (*Telegoni iuga parricidae*, “jugos do parricida Telégono”), com comentários sobre o crime involuntário de Telégono em *N-R*: 350.

⁹ Aos três primeiros epodos, Cucchiareli (2001: 132) chama-os “três ‘falsos inícios’,” pois não despertam a voz lancinante do iambo. Cf. Hasegawa (2010: 37-9).

A comparação põe inconciliáveis em paralelo – ou seja, a mesma imagem de lobos e cordeiros (λύκοι/*lupis* e ἄρνες/*agnis*) vem ilustrar a separação entre os interlocutores gregos (Heitor e Aquiles na *Ilíada* 22.263) e latinos (eu poético e um suspeito *nouveau riche* no epodo).¹⁰ Mas não só. Horácio condensa todo o predicado do verso grego¹¹ em uma só palavra, *discordia*, que joga com sentidos de θυμός, ὄμος e φρήν. A desavença emblemática entre os animais consagrada desde a célebre inimizade bélica estimula o leitor a voltar-se para Homero, ainda que a comparação não seja exclusividade do passo épico.¹²

Ao silêncio de aqueus e troianos às palavras de Heitor (*Il.* 3.95) pode-se contrapor o silêncio (*tacent*, *Ia* 7.15) romano ante os questionamentos do epodo 7, embora esse venha imbuído de vexame. Mesmo os impropérios à velha pútrida (epodo 8) guardam certa ligação homérica: na épica, às mulheres notáveis se atribuem “belos tornozelos” (καλλίσφυρος)¹³ e o contraste com esse padrão de beleza torna a de “coxa fina com panturrilhas grossas” ainda mais odiosa.¹⁴

As descrições bélicas da segunda parte do epodo 9 propõem mais um decalque homérico, conferindo tom épico aos versos. O epíteto ἐκατόμπολιν¹⁵ vem vertido na expressão “nobre Creta de cem urbes,”¹⁶ cuja variante numa ode dá indícios da afeição de Horácio pelo composto.¹⁷ Ainda no epodo 9, pode-se

¹⁰ Segundo Porfirião, trata-se de Pompeu Mena: *Hanc eglogam in Pompeium Maenam scribit libertum. Pompei Magni, qui praefectus classi fuit. Sexto Pompeio bellum aduersum Augustum Caesarem gerente, hic cum classe ad Caesarem transierat, deinde ad Sextum rediit, et rursus refugit ad Caesarem.* (“Essa égloga [Horácio] escreveu para o liberto Pompeu Mena, [ex-escravo] de Pompeu Magno, que foi chefe de esquadra. Quando Sexto Pompeu comandou a guerra contra César Augusto, esse [P. Mena] com sua esquadra passou para o lado de César, depois voltou para o lado de Sexto, e de novo refugiou-se junto a César.”). Mankin (1995: 99-100) expõe suas objeções à identificação. Cf. Watson (2003: 152).

¹¹ *Il.* 22.263: οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν (“nem lobos e ovelhas têm coração concordante”).

¹² Por exemplo, Watson (2003: 152) nota a ο Λυκάμβης (< λύκος) de Arquíloco.

¹³ *Il.* 9.557 e 560; 14.319.

¹⁴ *Ia* 8.9-10: *femur tumentibus / exile suris*, descrição de cima para baixo com nomes e adjetivos entrelaçados.

¹⁵ *Il.* 2.649: “de cem cidades.”

¹⁶ *Ia* 9.29: *centum nobilem Cretam urbibus.*

¹⁷ *C* 3.27.33-4: *centum... potentem oppidis Creten* (“potente Creta de cem cidades”).

acrescentar a imagem dos cavalos resfolegantes, como nota Watson, tal qual fazem os corcéis de Agamêmnon, confiados a Eurimedonte.¹⁸

A invectiva polida do epodo 10 vem entrelaçada de ecos homéricos, com reminiscências de Arquíloco.¹⁹ O mau agouro abre o poema (*mala... alite*, 1) em tom carregado e funesto, qual na profecia de Nereu nas odes.²⁰ Os ventos sul, oeste e norte²¹ invocados no epodo podem ser comparados aos quatro ventos-divindades conclamados por Posídon para afligir Odisseu em alto mar.²² Ao furor eólico no mar, a cena latina acrescenta o levante do vento em meio às árvores em terra firme:

niger rudentis Eurus inuerso mari 5
fractosque remos differat;
insurgat Aquilo, quantus altis montibus
frangit trementis ilices

Ia 10.5-8

Que o negro Euro, em mar revolto, disperse as cordas e os remos quebrados. Que se levante o Aquilão, tão grande como ao quebrar nos altos montes as azinheiras a tremer.

Tais forças contrárias (oeste e norte) são invocadas num símile épico, que vem ilustrar o embate entre gregos e troianos:

Como Euro e Noto, por vezes, em grotas profundas contendem
 porfiadamente, fazendo abalar nas sombrias florestas
 os cortiços cornisos, as faias altivas e os freixos,
 e uns contra os outros os galhos compridos se chocam, ouvindo-se
 longe o estalar continuado de quantos, no embate, se quebram:
Il.^{CAN} 16.765-9

Note-se que, se a forte ventania serve ao poeta épico para ilustrar o furor da guerra, para o poeta latino é a própria força do exército grego que vem servir de símile à fúria dos ventos na última imprecação direta a Mévio e seu barco:

quietiore nec feratur aequore
quam Graia uictorum manus,
cum Pallas usto uertit iram ab Ilio
in impiam Aiakis ratem.

Ia 10.11-4

¹⁸ Watson (2003: 325). Cf. Ia 9.17: *frementes... equos* (“cavalos frementes”) e *Il.* 4.226-7: ἵππους... τοὺς... φυσιόωντας (“os cavalos... arfantes, anelantes”).

¹⁹ Fraenkel (1957: 30-1).

²⁰ Cf. C 1.15.5 (*mala... aui*) na página **Error! Bookmark not defined.**

²¹ Sul: *Auster* (4) e *Noto* (20); Oeste: *Eurus* (5); Norte: *Aquilo* (7). Como diz Watson (2003: 344), o Favônio (leste) era tido como um vento suave, e seria favorável para quem ia da Itália à Grécia. Veja-se a benevolência do Noto em C 1.7.15ss. (NB: *albus... Notus* vs. *niger... Eurus*, 5).

²² *Od.* 5.295-6.

E nem seja ele levado por alto-mar mais calmo do que [o mar por que passou] a tropa grega dos vencedores, quando Palas reverteu sua ira de Ílion incendiada para a ímpia nau de Ájax.

Além de *aequor* (11),²³ o composto *Graia uictorum manus* (12), em que o adjetivo usado é mais elevado que *Graecus*, soa apropriado a um contexto mítico-épico.²⁴ Na *Odisseia*, surpreende que Ájax Oileu morra pelas mãos de Posídon e não por sua violência contra Cassandra, avalia Di Benedetto, uma vez que o próprio relato de Menelau destaca Ájax “detestado por Atena.”²⁵ Por sua vez, Francesco Citti vê na imprecisão pela negação semelhanças com a *Il.* 5.54:²⁶ na hora da morte de Escamândrio, nem a perícia de Ártemis foi útil ao antigo devoto da deusa.

Não convém nem é possível precisar que versão do mito de Ájax e Cassandra segue Horácio. Todavia, fica evidente em seus versos a fúria (*iram*, 13) de Palas contra a nau do herói desrespeitoso (versão apenas subentendida em Homero), realçando a execração ao navio de Mévio no início do epodo. O destaque ao suor (*o quantus... sudor*, 15) ganha formulação semelhante numa ode declaradamente épica,²⁷ enquanto o composto *pallor luteus* (16), por sua vez, ecoa de perto o medo verde cloroso (*χλωρὸν δέος*), recorrente em Homero.²⁸

No epodo 13, tecido um preâmbulo de simpósio,²⁹ Horácio finaliza-o com as palavras de Quíron a Aquiles. Tributário da épica é o procedimento de passar a voz a uma personagem, cujo discurso direto é integralmente reportado e vem encerrar o poema. No epodo, a voz mítica confere autoridade às recomendações

²³ Veja-se nota 19 na página 161.

²⁴ Cavarzere (1992: 186) e Watson (2003: 349).

²⁵ Di Benedetto (2010: 25). O desrespeito à deusa vem marcado na hipálage de *impiam* (14). O estupro de Cassandra por Ájax devia ser proverbial no período de Cícero, que disso se vale para contar uma piada (*De Or.* 2.66.265). Para as aflições marítimas de Ájax em Homero: *Od.* 4.499-511 (esp. v. 502). Ver Grimal (1993: 16), Harrison (1989: 272) e Watson (2003: 348) para demais fontes antigas (ex.: os cíclicos Νόστοι e Ἰλίου Πέρσις) com relatos envolvendo Ájax e Cassandra, e a consequente vingança de Atena.

²⁶ Citti (2000: 47). Cf. *quietiore nec... quam... cum...* (11-3) e οὐδὲ ἐκβολαίαι ἦσιν τὸ πρῖν... (54) “nem a destreza no arco que outrora...”

²⁷ Veja-se página **Error! Bookmark not defined.** para cotejo entre C 1.15.9-10 e *Il.* 2.388ss.

²⁸ Cavarzere (1992: 186) diz “traduz.” Cf. *Il.* 7.479; 8.77; 10.376; 15.4 e 17.67; *Od.* 11.43 e 633; 12.243; 22.42; 24.450 e 533. Frederico Lourenço usa sempre “pálido terror.”

²⁹ Watson (2003: 418-9) lista: 1. a descrição do mau tempo (v. 1-3); 2. o convite para beber (v. 6); 3. a pertinência do momento presente (v. 3-5); 4. a rejeição de cuidados e preocupações, substituídos por atividades prazenteiras (v. 7-10); 5. menções a vinho, perfume e música (v. 6-9).

do poeta e ilustram um comportamento recomendável em situações irrevogáveis. Os ensinamentos do centauro ao herói preenchem lacunas na mitologia narrativa de Homero:

*‘invicte, mortalis dea nate puer Thetide,
te manet Assaraci tellus, quam frigida †parvi†
findunt Scamandri flumina lubricus et Simois,
unde tibi reditum certo subtemine Parcae* 15
*rupere, nec mater domum caerulea te revehet.
illic omne malum vino cantuque levato,
deformis aegrimoniae, dulcibus alloquii.’*

Ia 13.12-8

Ó invicto menino, filho mortal da deusa Tétis, aguarda a ti a terra de Assáraco, que fendem as correntes frias do pequeno Escamandro e o lúbrico Simoente, de onde as Parcas, em fio certo, arruinaram-te o retorno, e nem a mãe cerúlea há de te arrastar para casa. Ali, alivia todo mal com vinho e canto; para a horrenda tristeza, suaves encorajamentos.

As palavras do centauro lançam dificuldades para a interpretação do epodo: como elas se relacionam aos conselhos do poeta (v. 1-11)? Estariam Horácio e seus companheiros em guerra, como a imagem de Aquiles pode sugerir?³⁰ Tende à melancolia ou ao regozijo a advertência do centauro? O herói, mesmo condenado a um destino fatal inalterável, foi instruído a gozar seu ócio: “o paradigma mítico certamente contribui para transferir para um plano universal o que há de particular e contingente na experiência de Horácio e seus amigos,” observa Broccia,³¹ embora seja impossível fixar individualmente as leituras da lição.

Homero menciona Quíron raras vezes:³² Griffin nota que a *Iliáda* prefere Fênix ao centauro como tutor de Aquiles, evitando personagens de aspecto fantástico, um dos contrastes com os ciclos épicos.³³ Contudo, um afresco

³⁰ Lowrie (1992: 429-30) destaca um tom sombrio na ode, que Mankin (1995) reequilibra. Watson (2003: 422) aponta a falta de marcadores cronológicos a dificultar datações precisas do poema, além da tradição do simpósio, que evitaria um niilismo excessivo.

³¹ Broccia (1982: 79): “Il paradigma mitico (...) contribuisce certamente a trasferire su un piano universale quel che di particolare e contingente è nell’esperienza di Orazio e degli amici.”

³² Cf. *Il.* 4.218-9. Além dessa, Eurípilo, machucado, vem buscar auxílio de Pátroclo dizendo:

(...) aplica fármacos apaziguadores,
excelentes, que se diz teres tu aprendido de Aquiles,
a quem ensinou Quíron, o mais justo dos Centauros.
Il.^{Fl.} 11.830-2

Vale notar que o adjetivo *nobilis* (Ia 13.11) enaltece o centauro como o superlativo do epíteto *δικαιότατος Κενταύρων* (v. 832). Na *Iliáda*, outra menção a Quíron surge na descrição da lança de Aquiles, presente do centauro a Peleu (*Il.* 19.390-1).

³³ Griffin (1977: 40-1).

pompeiano, que retrata Quíron junto ao jovem Aquiles junto a uma lira,³⁴ e o epodo testemunham a ligação entre o centauro e o herói no imaginário romano.

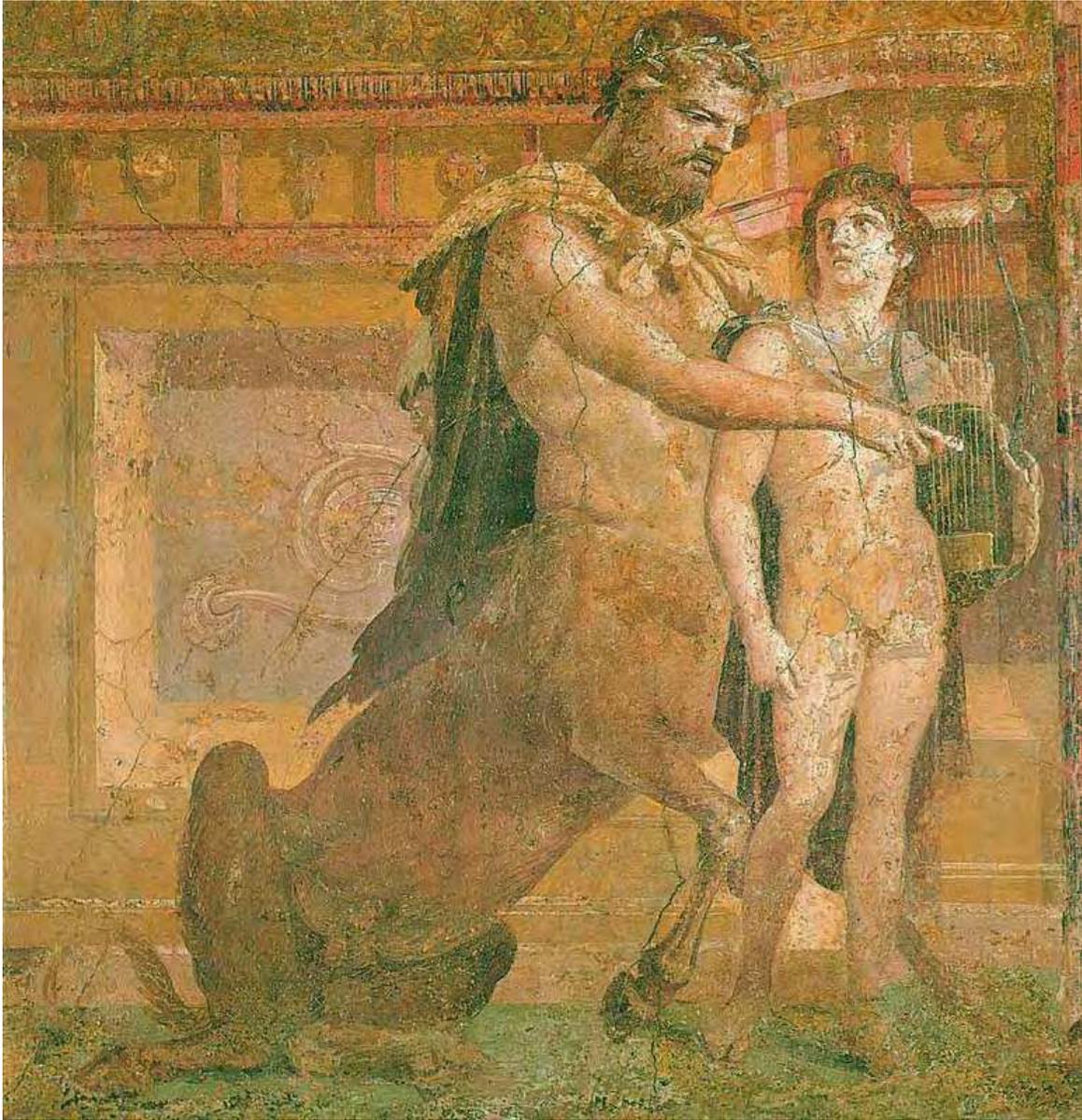


Ilustração 2: A educação pela lira (afresco de Herculano)
Quíron e o jovem Aquiles.

Acrescentem-se as passagens de Ovídio,³⁵ que diz:

*Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem,
atque animos placida contudit arte feros.*

Ars Am. 1.11-2

o filho de Filira [i.e. Quíron] educou com a cítara o menino Aquiles
e domou seus ânimos exaltados com plácida arte.”

³⁴ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9109. Veja-se ilustração n. 2.

³⁵ Uma flecha acidental fere Quíron e transforma-o em constelação em *Fast.* 5.399ss.

Não é improvável que os ciclos épicos tenham desenvolvido essa relação entre mestre e aprendiz, e lê-se, num trecho da *Cípria* (fr. xiii), o conselho ouvido por Menelau:

οἶνόν τοι Μενέλαε θεοὶ ποιήσαν ἄριστον
θνητοῖς ἀνθρώποισιν ἀποσκεδάσαι μελεδῶνας³⁶

O melhor vinho, Menelau, os deuses fizeram a ti,
aos homens mortais, para dispersarem as melancolias.

O final da recomendação do centauro (no epodo) ecoa algo do fragmento.³⁷ O poema de Horácio preenche uma espécie de “lacuna homérica” ao contar uma lição de Quíron a Aquiles, como talvez o tenha feito algum dos ciclos épicos.

Já se apontaram muitos pontos de contato entre o epodo e as epopeias de Homero. Mankin, por exemplo, sugere o vínculo entre o vocativo *invicte* (12) e a fórmula ἄριστον Ἀχαιῶν (*Il.* 1.244, “melhor dos Aqueus”), com que o Pelida é amiúde chamado.³⁸ “Invicto” traz algo de contraditório ao leitor que conhece o destino de Aquiles,³⁹ tal qual a sequência *mortalis dea nate puer* (12).

Troia é mencionada por meio de circunlóquios, tanto em relação a sua fundação (“terra de Assáraco”)⁴⁰ quanto à hidrografia,⁴¹ conferindo tom épico e nobilitante à descrição. A nomes e expressões de estilo elevado, vêm se equilibrar étimos cotidianos, como *puer* (12), *vinum* e *cantum* (17).⁴²

A adjetivação latina dos rios gerou debates com argumentos que partem das epopeias de Homero. O dúbio *parvus* (13) soa estranho, sobretudo em confronto com a *Ilíada*: Escamandro é dito “rio grande” (*Il.* 20.73: μέγας ποταμὸς) e seu nome alternativo, “Xanto” (Ξάνθος, ex.: *Il.* 21.15), liga-se ao adjetivo “amarelo” (ξανθός). Diferentes interpretações foram propostas para *parvus*, desde uma

³⁶ Texto grego *apud* Griffin (1977: 47).

³⁷ Cf. Alceu fr. 335 (ed. Campbell).

³⁸ Mankin (1995: 222).

³⁹ Para Aquiles morto por Apolo numa ode de Horácio, vejam-se páginas 296ss..

⁴⁰ Licença poética (“poetische Lizenz”), abrandam Kiessling-Heinze (1966: 539). Os versos da *Il.* 20.230-40 esmiúçam essa genealogia.

⁴¹ Talvez Escamandro e Simoente, divindades-rios que circundam Troia, possam recordar a batalha de Aquiles contra os próprios rios (*Il.* 21.211-381). As águas do grande rio Escamandro, ao toparem os fogos de Hefesto, fervem na batalha (*Il.* 21.361: ἔφλυε), enquanto o rio é dito *parvus* e suas águas, *frigida*. Cf. Broccia (1982: 79-81).

⁴² Note-se *tellus* (13), sinônimo poético de *terra*, por vezes divinizado: Ernout e Meillet (1951).

assimilação genérica,⁴³ passando por um contraste humilhante⁴⁴ e pelo rio cujo volume se reduz pelo excesso de cadáveres que Aquiles joga em seu leito,⁴⁵ até a polêmica pedante com Homero.⁴⁶ Shackleton-Bailey marca o adjetivo com óbelos, que mantive.

Dentre as soluções cogitadas,⁴⁷ *pravus* e *flauus* sugerem bons intertextos homéricos. De acordo com Giangrande, *pravus* traduziria δινῆεις (“que gira; que faz redemoinho”), espécie de atributo do rio em Homero,⁴⁸ lição que Watson corrobora (“winding”).⁴⁹ Por outro lado, *flauus*, proposto por Niklaas Heinsius, traz ao latim o nome alternativo do rio (Xanto) sob a forma de um trocadilho com o adjetivo grego.⁵⁰

Nessas leituras é clara a influência de Homero, que não se restringe a uma questão insolúvel. Por exemplo, o destino do Pelida é predito ao menos três vezes na *Ilíada*;⁵¹ no poema de Horácio, é o ponto inelutável na vida do herói e sua ligação com as Parcas (15) parece ampliar a mensagem de morte a todos os leitores. Contra esse e outros males (*omne malum*, 17) Quíron vem propor bebida e música como consolo. O epodo seleciona na épica o que julga apropriado para elaborar o discurso do centauro, e modula tais elementos segundo as regras de sua mensagem e gênero poético.

⁴³ Davis (1991: 15): “Homer’s *megas potamos* is a victim of generic assimilation: it must pay a heavy toll in order to accommodate to the dimensions of a lyric landscape. (...) Shrunken in size, it can more readily take its place alongside that other ‘lyricized’ stream, the ‘slippery’ (*lubricus*) Simois (l. 14).”

⁴⁴ Page (1896: 367): “Perhaps Horace wishes to emphasise the idea of a lowly grave by a ‘little’ stream in contrast with the glory and greatness of Achilles.”

⁴⁵ Catulo 64.357-60: *unda Scamandri / (...) / cuius iter caesis angustans corporum aceruis / alta tepefaciet permixta flumina caede*. (“a onda do Escamandro, cujo leito é estreitado com pilhas cadavéricas de corpos, / aquecerá as águas profundas misturadas ao sangue”). Cf. K-H: 539 e ver Watson (2003: 433-4) para outras justificativas de *parvus*.

⁴⁶ La Penna (*apud* Broccia 1982: 81): “Io penso che Orazio accolga (anche se poco opportunamente) una polemica pedantesca contro Omero: in un poeta colto ciò non meraviglia: la cultura ha i suoi inconvenienti.”

⁴⁷ Bentley: *pronus* (“prono, inclinado”); Peerklamp: *purus* (“puro, límpido”); Oberdick: *rauis* (“acinzentado, fulvo”); Meineke: *tardus* (“tardo, lento”). Cf. Watson (2003: 434).

⁴⁸ *Il.* 2.877; βαθυδινῆεντος: *Il.* 21.2 e 15; βαθυδίνης: *Il.* 21.228.

⁴⁹ Giangrande *apud* Broccia (1982: 80) e Watson (2003: 433): “The Scamander pursued a tortuous course across the Trojan plain to the west of the city.”

⁵⁰ Broccia (1982: 81) e Heinsius *apud* Watson (2003: 434).

⁵¹ Uma vez por sua mãe (como no epodo): *Il.* 18.95-6. Uma por Heitor: *Il.* 22.358-60. Uma por Hera: *Il.* 19.408-17. Outras menções (por ele próprio): *Il.* 18.59ss., 96ss. e 328ss.

O ambiente de simpósio com suas recomendações à *carpe diem* engendra lições adequadas aos sons da lira sem abandonar detalhes épicos. Quíron como tutor e conselheiro diz palavras similares às de Teucro na ode 1.7.⁵² Por exemplo, o conselho *nunc uino pellite curas*⁵³ sintetiza os dois últimos versos do epodo, excluindo a música (*cantu*, Ia 13.18). E essa “aula lírica” influencia a leitura do épico de Homero.⁵⁴

A embaixada enviada por Agamêmnon encontra Aquiles entoando sua lira para Pátroclo.⁵⁵ Ao ver Ájax, Fênix e Ulisses chegando, o Pelida ordena ao amigo que cuide da recepção dos convidados, como dita o código de hospitalidade épico. Dentre os preparativos está o destacado cuidado com o vinho:

Coloca aí uma cratera maior, ó filho de Menécio:
mistura um vinho mais forte [ζωρότερον] e serve uma taça a cada um.
Il.^{FL} 9.202-3 (com alteração)

A recepção é ritual, programática segundo as regras de hospitalidade da épica. Porém, aliviando antecipadamente as tensões da conversa, Aquiles bebe com seus amigos tal qual Quíron aconselha fazer na versão do epodo latino. O centauro recomenda *vino* (17), mais suave que o *merum* latino, e assim o herói manda que se misture o vinho puro (ζωρός), dissolvendo-o.

O leitor encontra o Pelida cantando na epopeia não apenas antes de receber essa embaixada, talvez para esquecer as mágoas da rixa com Agamêmnon. Como lhe ensina o Quíron horaciano, Aquiles serve-se de “suaves encorajamentos” (*dulcibus alloquiis*, Ia 13.18) ao lamentar, cantando, a morte de Pátroclo.⁵⁶

A leitura do *Epodo* 13 influencia a (re)leitura de passagens homéricas. Além do canto de autoconsolo de Aquiles, a recepção que o herói oferece aos amigos recém-chegados tanto respeita os preceitos de hospitalidade reiterados na épica, quanto obedece à lição de Quíron cantada por Horácio.⁵⁷

⁵² Davis (1991: 17-8).

⁵³ C 1.7.31: “agora com vinho repeli as preocupações.”

⁵⁴ Note-se o adjetivo *εύφρονα* (“que alegre o coração,” na tradução de Frederico Lourenço) aplicado ao vinho: *Il.* 3.246.

⁵⁵ *Il.* 9.185-94. Cf. páginas 19s. Para a matéria do canto de Aquiles (*κλέα ἀνδρῶν* ou as “glórias dos homens”) num exemplar da lírica grega, vejam-se páginas 155ss.

⁵⁶ *Il.* 23.18ss., esp. v. 18 (*ἀδινού... γόοιο*: “gemido profundo e contínuo”).

⁵⁷ Cf. Nisbet e Hubbard (1970: 103-4).

Do exemplo mítico no simpósio, os jogos com a épica passam, nos *Epodos*, para a comparação de uma ilustração amorosa. Os fogos que incendiaram Ílion ganham no epodo 14 conotações afetivas, quando Horácio diz a Mecenas que aproveite seu enlevo amoroso:

*ureris ipse miser; quod si non pulchrior ignis
accendit obsessam Ilium,
gaude sorte tua; me libertina neque uno* 15
contenta Phryne macerat.

Ia 14.13-6

Tu próprio, infeliz, ardes: que, se fogo não mais belo incendiou Ílion sitiada, alegre-te com tua sorte. Quanto a mim, a libertina Frine, não contente com um só, me aflige.

O amor por Frine, que se compraz em torturar o poeta e mais alguém (*me... neque uno*, 15), serve de exemplo contrário ao “sortudo” amor que faz Mecenas arder.⁵⁸ Os efeitos interpretativos parecem andar em círculos textuais e amorosos.

Palavras amiúde associadas a amores elegíacos (*ureris, miser, pulchrior, ignis*, 13) ganham ares épicos com a equiparação da imagem de Troia sitiada por um incêndio. Essa, por sua vez, passa a ter nuances amorosas ao ser circundada por tais étimos marcados da elegia romana (*ignis, accendit*).⁵⁹ O caso de Páris e Helena paira por trás da alusão épica, e esse impulso de se olhar para épica com uma lente amorosa se repete na lírica horaciana, como a sequência deste trabalho apresentará. Por fim, a escravização afetiva – consequência da guerra de amor – a que a escrava liberta prazenteiramente sujeita o poeta, não só conclui a descrição de seu infortúnio como contrasta com os amores de Mecenas, ao mesmo tempo infeliz (*miser*, 13) e sortudo (*gaude sorte tua*, 15).

Como se viu em nota da introdução desta seção,⁶⁰ “a laboriosa equipe de Ulisses” (*laboriosa nec cohors Ulixei*, Ia 16.60) é uma breve menção que Horácio faz a antigos navegantes. Contrasto-a a seguir.

⁵⁸ Vejam-se páginas 229ss.. Sobre os sentidos técnicos e afetivos do verbo *macero*, cf. OLD *macero* 4, Nisbet e Hubbard (1970: 174), Ernout e Meillet (1951: 669).

⁵⁹ Pichon (1902: 72): “*accendere* diz-se daqueles em que o Amor incita o desejo;” *ignis* (id.: 166). Um dístico de Ovídio (*Am.* 3.9.55-6) contrasta felicidade e tristeza, relacionando-as aos fogos do amor entre Délia e Tibulo, na ocasião da morte desse: *Delia discedens ‘felicius’ inquit ‘amata / sum tibi; uixisti dum tuus ignis eram* (“Délia, partindo, ‘da forma mais afortunada,’ disse, ‘fui amada por ti; viveste enquanto fui a tua chama”).

⁶⁰ Veja-se nota 8 na página 69.

No último epodo da coleção, o poeta usa exemplos míticos para aplacar Canídia, cujos feitiços subjugam-no. Dentre as histórias que revelam generosidade para com os suplicantes, Horácio começa com uma dos ciclos épicos: Aquiles, depois de ter ferido Télefo na coxa, cede aos pedidos e cura com sua lança o rei da Mísia:

*mouit nepotem Telephus Nereium,
in quem superbus ordinarat agmina
Mysorum et in quem tela acuta torserat*
Ia 17.8-10

Télefo comoveu o neto de Nereu [i.e., Aquiles], contra quem ele havia, soberbo, ordenado as fileiras dos Mísios e lançado afiados dardos.

O exemplo de Télefo traz à tona a soberba do rei que no passado atacara Aquiles,⁶¹ assim como noutros textos Horácio vilipendiara Canídia (Ia 3; Ia 5; S 1.8). Fica implícito o perdão de Aquiles e mesmo sua compaixão ao curar o rei mísio, história conhecida tanto pela *Cípria* quanto por tragédias.⁶² O sentimento de comoção está em germe no verbo *mouit* (8), a que se pode contrastar a agudeza “épica” dos dardos (*tela acuta*, 10), amiúde ὀξύς (afiados) em Homero.⁶³

Esse germe torna-se patético quando Horácio evoca, a seguir (13-4), a cena máxima de súplica atendida: Príamo chorando aos pés de Aquiles pelo cadáver de Heitor.⁶⁴ Primeiramente, o poeta prepara a cena destacando o sofrimento troiano com o choro materno pela morte cruel de seu príncipe:

*luxere matres Iliæ addictum feris
alitibus atque canibus homicidam Hectorem,
postquam relictis moenibus rex procidit
heu peruicacis ad pedes Achillei:*
Ia 17.11-4

Choraram as mães troianas Heitor homicida entregue a aves e cães como alimento, depois que o rei, abandonadas as muralhas, prostrou-se – ai! – aos pés do pertinaz Aquiles.

Os manuscritos transmitem *unxere* (“ungiram”) e *luxere* (“choraram”), os dois igualmente apropriados aos ritos funerários antigos. A favor do segundo conta

⁶¹ A antonomásia é grandiloquente (cf. C 1.10.1) e remonta aos ciclos épicos, lembra Cavarzere (1992: 236). Apesar de não ser nomeado em Homero, Nereu é o pai de Tétis (cf. *Il.* 20.107).

⁶² Watson (2003: 547).

⁶³ A nota é de Watson (2004: 547) sem indicação dos passos épicos. Vejam-se, por exemplo: *Il.* 4.530 (ξίφος ὀξύ, “espada afiada”); 5.238, 11.95, 13.543, 16.806 (ὀξεί δουρί, “com a lança afiada”); 10.135, 14.12 (ἔγχος ἀκαχμένον ὀξεί χαλκῶ, “lança aguçada com o bronze afiado”); 15.433, 17.126 (ὀξεί χαλκῶ, “com o bronze afiado”), dentre muitos outros.

⁶⁴ Por excelência, o “símbolo [de Homero]”, segundo Borges (1999: v.2, 40).

um detalhe homérico: são as servas de Aquiles que limpam o corpo de Heitor e ungem-no⁶⁵ antes de devolvê-lo a Príamo, não as *matres Iliae* (11). Essas, sim, choram,⁶⁶ de fato, o cadáver do príncipe troiano, segundo Watson (2003: 548-9).

Embora ceda aos rogos de Príamo, Aquiles é adjetivado *peruicax* (14) – o que ressalta (por contraste) sua flexibilidade ao final da épica. Vale lembrar que o próprio herói havia negado a Heitor um enterro digno antes de matá-lo, anunciando-lhe a rapinagem:

“Nem por meus joelhos,
Nem por meus genitores, cão, implores.
Autor cru do meu mal, tivesse eu forças
De tragar-te essas carnes palpitantes! 280
Não tens remédio algum: de tais presentes
Nem que o décuplo e em dobro se me oferte
Com promessas de mais, nem que te pese
Príamo a ouro, tua mãe augusta
Há-de em leito feral chorar seu filho; 285
Sê pasto e joga de animais famintos.”
Il.^{-OM} 22.277-86⁶⁷

Essa *húbris* do corpo violado e exumado, prolífica à tragédia grega, havia já aparecido ao final do epodo 5, quando um menino imberbe⁶⁸ roga pragas à feiticeira Canídia, que se vale do corpo juvenil para preparar um filtro amoroso. As palavras finais do rapazinho à feiticeira:

*post insepulta membra different lupi
et Esquilinae alites
Ia 5.99-100*
Depois, lobos e aves esquilinas espalharão [meus] membros insepultos.

recordam, em cenário romano, o destino de corpos (cf. *insepulta membra*, 99) que Aquiles lançara a cães e aves rapaces no prólogo da *Ilíada*:

Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
Il.^{-OM} 1.4

A carnificina épica confere cores cruentas (bélicas?) ao verso do epodo.

⁶⁵ Vejam-se, no canto 24 da *Ilíada*, ἀλείφω (“ungir”, v. 582) e, adiante, χρίω ἐλαίῳ (“ungir, besuntar com óleo”, v. 587).

⁶⁶ Vejam-se, no canto 24 da *Ilíada*, o adjetivo σπονόεις (“gemente; lamentoso”, v. 721) e o verbo στενάχω (“lamentar-se; deplorar”, v. 722), ambos ligados às mulheres troianas, e por último o γόος (“gemido, lamento, pranto”, v. 723) de Andrômaca.

⁶⁷ Tradução dos versos 345-54 do canto 22.

⁶⁸ Ia 5.12-3: puer, impube corpus.

Na épica, a própria deusa Afrodite impede que o cadáver de Heitor seja violado,⁶⁹ permitindo tanto o posterior resgate quanto os lamentos “das cônjuges troianas” (Τρώων ἄλοχοι),⁷⁰ fórmula recorrente em Homero e transposta para *matres Iliæ* (11), no epodo 17. Ao transferir as mulheres iliádicas do universo épico ao epodo latino, elas tornam-se *matronas* romanas, segundo essa leitura intertextual.⁷¹

Outra minúcia que ecoa um traço da epopeia é o epíteto dado a Heitor, homicida (12), que traduz ἀνδροφόνος, “matador de homens.”⁷² Mesmo morto, o príncipe troiano é lembrado em seu qualificativo épico.

A exclamação *heu* (14), destacada no começo do verso, talvez lembre, no meio dessa cena de choro, Príamo e Aquiles a chorar juntos seus queridos:

Os dois choravam:

Príamo recordando Héctor, matador-de-gente, [ἀνδροφόνος]
 recurvo ao pé de Aquiles [προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλλῆος]; este, o pai e Pátroclo
 pranteando. Os seus lamentos ressoavam na tenda.
Il.^{HC} 24.509-12 (com alteração)

Nessa leitura, não apenas a expressão προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλλῆος (“diante dos pés de Aquiles,” *Il.* 24.510) se transpõe ao latim em *ad pedes Achillei* (14), mas toda a comoção da cena épica, como reforço patético à súplica a Canídia. O ablativo absoluto *relictis moenibus* (13), algo equivalente a *Ilio... relicto* (cf. C 1.10.14), condensa ao máximo a longa excursão do rei troiano até a tenda de Aquiles em meio ao acampamento grego.

Cabe ainda acrescentar a ausência divina nessa síntese alusiva do epodo, em que não convém desafiar os poderes mágicos de Canídia. Na épica, nem a Zeus passa despercebida a passagem de Príamo, com a ajuda de Hermes, para o flanco inimigo (*Il.* 24.329-32).

Concluída essa breve menção a Aquiles apaziguado, Horácio equilibra a referência à *Ilíada* com outra, desta vez à *Odisseia*. O resumo de um singular

⁶⁹ *Il.* 23.182-3.

⁷⁰ *Il.* 2.355; 6.95, 238 e 275; 7.80; 8.155; 17.223; 22.155 e 343.

⁷¹ Watson (2004: 549).

⁷² Cf. OLD *homicida* 2 (“aplicado a heróis épicos”). Das muitas ocorrências do adjetivo grego na *Ilíada*, onze qualificam Heitor: *Il.* 1.242; 6.498; 9.351; 16.77 e 840; 17.428, 616 e 638; 18.149; 24.509 e 724.

episódio das aventuras de Ulisses e seus companheiros vem lembrar a Canídia que mesmo Circe foi benevolente:

*saetosa duris exuere pellibus
laboriosi remiges Ulixei
uolente Circa membra; tunc mens et sonus
relapsus atque notus in uultus honor.*

Ia 17.15-8

Os remadores do laborioso Ulisses despojaram os membros peludos de suas peles duras assim que Circe o quis: então, mente e voz regressaram, e à face a usual dignidade.

A menção a Circe estreita a série de exemplos à condição de Canídia, feiticeira a que a *persona* poética pede clemência. Se, por um lado, o epodo relaciona a vontade de Circe (*uolente Circa*, 17) com a forma recuperada dos companheiros de Ulisses, a *Odisseia*, por outro, narra que foi Ulisses quem forçou (ou “convenceu”) a feiticeira a desfazer o encanto.⁷³ O destaque horaciano é hábil, sem se afastar da narrativa épica.

Depois que Ulisses, vendo os companheiros mudados em porcos, se recusou a comer em companhia da deusa:

Circe saiu do palácio segurando a vara na mão;
abriu as portas da pocilga e conduziu-os para fora,
na forma de porcos com nove anos de idade. 390
Eles ficaram parados à sua frente; ela caminhou
entre eles, unguindo cada um com outra droga.
Dos seus membros caíram as cerdas, [τῶν δ' ἐκ μὲν μελέων τρίχες ἔρρεον] que antes
o feitiço detestável de Circe fizera crescer.
Transformaram-se de novo em homens, mais novos que antes, 395
muito mais belos [καλλίονες] e mais altos de se ver.
Od.^{FL} 10.388-96 (com alteração)

Quando Circe os havia transformado em porcos, Homero narra:

οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνὴν τε τρίχας τε
καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ.

Tinham de porcos, realmente, a cabeça, o grunhido, a figura,
e as cerdas grossas; mas ainda a consciência anterior conservavam.
Od.^{CAN} 10.239-40

Os versos latinos do epodo retomam detalhes dos trechos acima, destacando o antes-e-depois do processo de transformação. Condensam palavras ao recriar a cena homérica, buscando efeitos próprios à expressão do poema. No *Epodo* 16, Horácio já havia invocado de passagem o sofrimento do herói, mas adjetivara o

⁷³ *Od.* 10.333-47 e 375-96.

grupo por meio da hipálage *laboriosa nec cohors Ulixei* (Ia 16.60: “nem a coorte sofrida de Ulisses”). Aqui, no epodo 17, Ulisses é qualificado *laboriosus* (16), resgate de um dos epítetos usuais do herói, πολύτλας (“multissofrido”).⁷⁴ Se o poeta quer se comparar com Odisseu, adjetivá-lo diretamente talvez pareça mais eficiente do que qualificá-lo indiretamente.

Watson observa o uso específico de *saetosa* (15) para cerdas de porcos⁷⁵ em latim e interpreta *duris... pellibus* (15) como ablativo de separação: os membros cerdosos são removidos ou afastados de suas peles enrijecidas.⁷⁶ Seja como for, o poder transformador da feiticeira ganha destaque. A seguir, no verso 17, os atributos *mens* (cf. νοῦς, 240)⁷⁷ e *sonus* (cf. φωνήν, 239) voltam a suas feições (*ultus*, 18; cf. δέμας, 240) originais, e quiçá *honor* (18) retome a beleza (cf. καλλίονες, 396) de que fala Homero.

Se a epopeia estende-se com comparativos para descrever os companheiros “muito mais belos e mais altos” (πολὺ καλλίονες καὶ μείζονες, 396) após retomarem a aparência familiar, por outro lado, a precisão condensada de certos étimos latinos (cf. *notus*, 18) acaba fazendo a descrição épica soar algo afetada.

Ainda muito poderia ser dito, tanto sobre efeitos da condensação poética que esse epodo (17) modula, quanto sobre outros efeitos da modulação noutros epodos. Para não estender ainda mais esse panorama, passarei às *Epístolas* e, então, às análises mais detidas nas *Odes*.

⁷⁴ *Od.* 5.171, 354, 487 etc. A transcrição é de Trajano Vieira.

⁷⁵ Cf. σῦς, *Il.* 10.338.

⁷⁶ Watson (2003: 550-1). Cf. Cavarzere (1992: 236-7), que entende *saetosa... membra* (15-7) como hipálage de *saetosis duris... pellibus*: nesse caso, as peles duras e peludas é que são afastadas dos membros.

⁷⁷ Para Cavarzere (1992: 237), *mens* (17), nesse caso, seria menos um “intelecto” do que uma memória.

NAS EPÍSTOLAS I

Ao menos cinco das vinte epístolas do primeiro livro trazem menções diretas a Homero ou a seus épicos que merecem algum comentário. Além da abertura do livro, que já se disse ecoar uma fala de Nestor a Agamêmnon (*Il.* 9.96-7), ou a breve menção a Proteu, divindade mutante (*Od.* 4.364ss.) a que Horácio, ao fim da primeira epístola (E 1.1.90), compara os desejos sempre cambiantes do povo,¹ o poeta:

1. faz um recorte resumido da *Iliada*, traduz o próêmio da *Odisseia*, e tece alguns comentários na primeira carta “pedagógica” dirigida a Lólio (E 1.2);
2. ao escrever a Numício (E 1.6), equipara o comportamento de alguns homens ao da tripulação de Ulisses;
3. condensa uma resposta de Telêmaco a Menelau, quase citação enxuta, na segunda epístola a Mecenas (E 1.7);
4. escrevendo ao amigo Vala (E 1.15), alude brevemente aos feácios como um ideal de boa vida que confessa buscar;
5. reporta a Mecenas (E 1.19), por último, o que diz a fama sobre Homero.

Veja-se cada uma dessas passagens.

A *Epístola* 1.2 é conhecida tanto por citar (ou traduzir) os épicos homéricos de modo bastante condensado quanto por lê-los em chave moralizadora, tirando deles exemplos de lições úteis a um jovem romano no início da vida adulta. Ainda mais instigante, talvez, seja a disputa entre poesia e filosofia que a carta propõe em sua abertura, como espécie de resposta a Sócrates (ou a Platão) na *República*, de cuja cidade ideal são banidos os poetas.² Eis os trinta primeiros versos que servem de base à segunda metade da carta:

5 *Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli,
dum tu declamas Romae, Praeneste relegi;
qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.
cur ita crediderim, nisi quid te detinet, audi.*

*Fabula, qua Paridis propter narratur amorem
Graecia barbariae lento collisa duello,
stultorum regum et populorum continet aestus.
Antenor censet belli praecedere causam.*

¹ Passei pelos dois passos ao longo da dissertação de mestrado (Piccolo 2009: 244-60), em que se encontram outras referências bibliográficas.

² Veja-se “*Epístola* 1.2: provocando Platão” em Piccolo (2009: 261-85).

10 *quid Paris? ut salvus regnet vivatque beatus
cogi posse negat. Nestor componere litis
inter Pelidem festinat et inter Atriden;
hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque.
quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.*
15 *seditione, dolis, scelere atque libidine et ira
Iliacos intra muros peccatur et extra.
rursus quid virtus et quid sapientia possit,
utile proposuit nobis exemplar Ulixen,
qui domitor Troiae multorum providus urbis,
20 et mores hominum inspexit latumque per aequor,
dum sibi, dum sociis reditum parat, aspera multa
pertulit, adversis rerum immersabilis undis.
Sirenum voces et Circae pocula nosti;
quae si cum sociis stultus cupidusque bibisset,
25 sub domina meretrice fuisset turpis et excors,
vixisset canis immundus vel amica luto sus.
nos numerus sumus et fruges consumere nati,
sponsi Penelopae nebulones Alcinoique
in cute curanda plus aequo operata iuventus,
30 cui pulchrum fuit in medios dormire dies et
ad strepitum citharae cessantem ducere somnum.*
(E 1.2.1-31)

O escritor da guerra de Troia, Lólio Máximo,
enquanto declamas em Roma, em Preneste reli.
O que seja belo, o que torpe, o que útil, o que não,
mais claro e melhor que Crisipo e Crantor, ele conta.
5 Por que eu acabei pensando assim, se nada te detém, ouve.

A história, em que se narra o lento duelo entre
gregos e bárbaros lutando por causa do amor de Páris,
os desvarios retrata de reis e povos tolos.
Antenor arrazoa acabar já com a causa da guerra;
10 o que diz Páris? A reinar em paz e a viver feliz,
diz que não pode ser obrigado. Nestor se apressa a desfazer
o conflito entre o Pelida e entre o Atrida:
a este o amor queima, mas na verdade a ira inflama igualmente os dois.
No que quer que delirem os reis, são penalizados os Aqueus.
15 Por sedição, dolos, crime e libido e ira
engana-se dentro dos muros de Ílion, e também fora.
Por outro lado, o que pode a virtude e pode a sabedoria,
ele (i.e. Homero) nos propôs um útil exemplo, Ulisses,
que, domador de Troia, providente, as cidades de muitos
20 e os costumes dos homens observou, pelo amplo pélagos,
enquanto a si, enquanto aos sócios prepara o retorno, agruras muitas
até o fim suportou, insubmergível às ondas adversas da ventura.
As canções das Sereias e as poções de Circe tu conheces;
essas, se com os companheiros tivesse bebido, ávido e estulto,
25 sob o jugo de uma meretriz ele estaria, torpe e insano,
teria vivido como um cão imundo ou um porco amigo da lama.
Nós somos apenas números e nascemos para consumir os frutos,
pretendentes de Penélope, cortesãos de Alcínoo,
juventude preocupada mais que o devido com o cuidar da pele,
30 a quem era belo dormir até o meio do dia e

conduzir o sono ao som da cítara que o adia.

Homero vem nomeado pela perífrase “escritor da guerra de Troia” (1). Por certo havia outros, mas ele é “o escritor.” E seus poemas, segundo Horácio, ensinam melhor filosofia do que os textos de filósofos como Crisipo e Crantor, representantes do estoicismo e da Academia platônica, respectivamente. O que seria, então “ensinar melhor” (*planius ac melius... dicit*, 4)?³

As variantes *planius/plenius* no quarto verso pouco alteram a essência da afirmação horaciana: “mais plana, facilmente” ou de modo “mais abundante, rico”, os textos de Homero ensinam melhor (*melius*, 4) o que é belo, torpe, útil – e seus contrários (*quid non*, 4). Mais provocante ainda é o contraste com filósofos que se valiam da poesia para ensinar filosofia. Paira na comparação de Horácio a valorização da leitura individual, autônoma e prazenteira, em oposição à leitura mediada por professores e feita a contrapelo, que o confronto *Roma x Praeneste* (2) simboliza.

Em suma, um bom leitor pode aprender várias lições morais por meio dos exemplos dispersos pelas narrativas épicas,⁴ que se tornam, então, polissêmicas e capazes de veicular instrução e verdades filosóficas. Sem que seja necessário enunciar dogmas ou preceitos, comuns em certas seitas, nem explicá-los e desenvolvê-los, a aprendizagem via leitura da poesia homérica se dá de modo não prescritivo. Requer o ócio da releitura (2) e demanda interpretação alegórica. A leitura e seus sentidos, ao invés de se fecharem, se abrem a reflexões plurais. Para ilustrar, Horácio não só traça um contraste entre *Ilíada* e *Odisseia*, mas distancia-se da narração épica ao pinçar instantâneos dos dois poemas que venham elucidar as lições morais da epístola.

A *Ilíada* vem enxuta, simplificada em dez versos (6-16), reinterpretada. Não importa, aqui, o início *in medias res*. Não há sequer uma linearidade seletiva de ações para encadear uma pretensa narração. Surge uma interpretação em viés

³ Cf. Laird (2003: 168-72).

⁴ Citroni (2001: 37-8) destaca as recomendações da poesia “moral” (*di carattere protrettico*) para formação ética, precisando a reflexão de Mayer (1994: 124).

moralizante, que busca filtrar o certo e o errado.⁵ Ainda que, aos olhos do poeta, não escapem a guerra e as lutas (*duello*, 7; *belli*, 9; *litis*, 11) que povoam o épico, são as paixões e os valores morais que se sobressaem no resumo. Notem-se os adjetivos *salvus* e *beatus*, associados aos verbos *regnet* e *vivat* (10), bem como *delirant*, *plectuntur* (14), *peccatur* (16), além de nomes como *amor/-em* (6 e 13), *aestus* (8), *ira* (13 e 15) e de todo o verso 15, com cinco vícios enumerados.⁶ Em meio a tantos desvarios, entre reis e povos tão tolos (8), não é difícil encontrar atos que devam ser evitados; mas, por outro lado, que comportamento seguir?

A *Odisseia* vem fornecer esse modelo útil (*utile... exemplar*, 18) do que sejam atitudes virtuosas (*virtus*) e sábias (*sapientia*, 17). Cabe ao leitor (a nós...) saber extrair as possibilidades dessas lições, como deixa entrever o pronome *nobis* (18), ao centro da proposição. Ulisses que deixa Troia e busca seu retorno à Ítaca pode servir de metáfora ao desenvolvimento sapiencial do jovem, a quem convém não só abandonar certos vícios como saber portar-se bem consigo e com os outros.

Desde Porfirião, em III d.C., já se notou a transposição *verbum pro verbo* que Horácio faz, nos versos 19-22, do proêmio da *Odisseia*. Não é vão recordar:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
Od. 1.1-5

O homem, a mim, canta!, ó Musa, multiversado, que males muitos
enfrentou, depois de, a cidadela sagrada de Troia, ter saqueado:
de muitos homens viu as cidades e o costume conheceu,
mar adentro experimentou muitos sofrimentos no íntimo
ao lutar pela vida e pelo retorno dos companheiros.

⁵ “O Homero da poética antiga não é só aquele da tradição aristotélica, da crítica alexandrina,” como diz Ferri (1993: 103), “é o Homero teólogo, o Homero filósofo etc.” As interpretações alegóricas de Heráclito (*apud* Russel 2005) sobre os épicos homéricos são exemplos instigantes.

⁶ Como nota Ferri (1993: 104-6), *aestus* é o mais interessante dos nomes, já que seu sentido “é propriamente uma agitação incerta do mar” (*apud* Ferri, cf. Sérvio *auctus*, *ad Aen.* 11.627: *aestus proprie est maris incerta commotio*). Assim, a palavra, de agente físico, presa a contextos épicos e às ondas marítimas, transforma-se em símbolo de atitude irrefletida e estado psíquico inquieto (calor, fervor, febre), preservando na epístola suas potencialidades épicas.

Embora o enfoque não seja o valor artístico do prêmio homérico, em destaque noutro passo horaciano (A 141-2),⁷ a exposição para Lólio das virtudes louváveis de Ulisses, “traduzidas” para um latim algo filosófico, usufruem dum paralelo notável com os versos gregos.⁸ O último adjetivo aplicado ao herói homérico, *immersabilis*, e seu adjunto, as “ondas adversas das coisas” (*adversis rerum... undis*, 22), arrematam a passagem com uma alegoria de tons estoicos, similar à que inicia a epístola a Mecenas na coleção.⁹ Ulisses e Horácio parecem, de fato, se opor quanto a seus mergulhos metafóricos na maré da vida pública.

Mais que tradução, o poeta modula seus versos tornando-os adequados a suas lições morais. Por exemplo, a forma verbal *inspexit* reúne as noções de ver, observar, inspecionar e compreender,¹⁰ aspectos explorados ao longo da carta. A *Odisseia* vem transfigurada por valores romanos: Circe não é mais uma simples feiticeira, como teria lido Lólio (*nosti*, 23) no texto homérico; tornou-se uma meretriz que impõe humilhação aos que sucumbem às paixões amorosas (*sub domina meretrice*, 25). De vícios como esse devem saber fugir não apenas um *vir bonus* como aqueles que pretendem sê-lo. A mensagem épica, no exame instrutivo de Horácio, esconde dimensões capazes de transmitir ensinamentos filosóficos, ainda que sob o véu enigmático da alegoria.

A carta reprova falhas (*stultus cupidusque*, 24) de quem se deixa levar pela influência dos companheiros (*cum sociis*, 24). Entre a falha e o vício nota-se a marca social (*turpis et excors*, 25). Dito de outra forma, se, por um lado, o Romano prezava valores como *honor*, *dignitas* e *gravitas*, por outro, sua sociedade não hesitava em condenar desvios e defeitos, e em rotular como párias os que neles incorriam (v. 26). Tomar uns copos (*pocula*, 23) com os amigos exigia, então, uma virtuosa e sábia medida.

Esse retrato degradado dos companheiros de Ulisses (vv. 24-6) tem traços coincidentes com o que pinta Horácio na carta a Numício (1.6). O poeta sugere,

⁷ Vejam-se páginas 126ss.

⁸ Mais detalhes em Piccolo (2009: 298-314).

⁹ E 1.1.16 *mensor civilibus undis* (“mergulho-me nas ondas de assuntos públicos”). Cf. EO (v.2: 828-9).

¹⁰ Cf. as primeiras acepções do OLD *inspicio*, para além da fusão entre ἴδεν e ἔγνων (*Od.* 1.3).

de modo sintético, uma “doce amnésia” no comportamento irrefletido de quem se entrega aos prazeres:

*Crudi tumidique lauemur,
quid deceat, quid non obliti, Caerite cera
digni, remigium uitiosum Ithacensis Vlixei,
cui potior patria fuit interdicta uoluptas.*
E 1.6.61-4

Inchados e com a digestão por fazer, banhemo-nos,
esquecidos do que convém e do que não, dignos da tábua
de Cere, tripulação corrompida de Ulisses itacense
a quem um desejo proibido era melhor que a pátria.

De fato, o pessoal de bordo que acompanhava Ulisses na *Odisseia* tinha lá seus defeitos. Por exemplo, esquecer do próprio retorno (*nóstos*) à pátria e se lançar sem freio aos deleites momentâneos, segundo relata o herói ao rei Alcino:

E quem entre eles comesse o fruto do lótus, doce como mel,
já não queria voltar para dar a notícia, ou regressar a casa; 95
mas queriam permanecer ali, entre os Lotófagos,
mastigando o lótus, olvidados de seu retorno.
Od.^{FL} 9.94-7

No passo latino, todo o grupo de companheiros é tomado como simbólico conjunto corrompido (*vitiosum*, 63). O detalhe épico vem não só de sua ligação com Ulisses, mas também do patronímico (*Ithacensis*, 63), além da preferência do prazer (*uoluptas*, 64) à pátria, que une os trechos. Horácio associa todos nós – ele próprio, Numício, os leitores... – aos praticantes de tais indolências, porém o faz com sutileza: passa de adjetivos (*crudi, tumidi*, 61) à primeira pessoa do plural (*lavemur*, 61), que não se repete até o fim da carta 1.6. Salta aos olhos essa finura, ao compará-la a uma declaração similar do poeta na carta a Lólio (E 1.2):

*nos numerus sumus et fruges consumere nati,
sponsi Penelopae nebulones Alcinoique
in cute curanda plus aequo operata iuventus,
cui pulchrum fuit in medios dormire dies et
ad strepitum citharae cessantem ducere somnum.* 30
E 1.2.27-31

Nós somos apenas números e nascemos para consumir os frutos,
pretendentes de Penélope, cortesãos de Alcínoo,
juventude preocupada mais que o devido com o cuidar da pele,
a quem era belo dormir até o meio do dia e 30
conduzir o sono ao som da cítara que o adia.

O pronome *nos* se destaca tanto por abrir o verso quanto por vir expresso: bastaria o verbo *sumus* (27). Daí em diante, a laço com *nos* se abranda: propõe-se, primeiramente, uma vastidão em *numerus* (27), que sugere uma miríade algo indefinida, reforçada pela série de plurais (*nati*, 27; *sponsi*, *nebulones*, 28). Tal dispersão múltipla acaba se reunindo no singular *iuventus* (29), de acepção coletiva, suavizando de forma gradativa a associação com a 1ª pessoa, *nos*.

A expressão *fruges consumere nati* (27), tributária de famosa passagem de Homero, parece mesmo cara a Horácio, que a remodela numa ode: *quicumque terrae munere vescimur* (C 2.14.10), “quem quer que nos nutrimos de dádiva[s] da terra.” Ambas trazem ao latim uma perífrase para os mortais – em oposição aos deuses, que se alimentam de ambrosia – usada por Diomedes ao indagar a natureza de Glauco, se divina ou também mortal (*Il.* 6.141-3).¹¹ Na épica, há tensão no diálogo bélico. As modulações na epístola e na lírica (de que tratarei mais à frente), contudo, são diferentes. Na carta, pairam na reprova sentidos de perdulário e esbanjador, sobrepostos ao de *devorador*, não apenas na escolha dos termos,¹² mas especialmente na sequência de personagens do verso 28 em diante.

Embora portem-se de modo mais agressivo que os feácios, os pretendentes de Penélope são ditos apenas *sponsi* (28), ao passo que a corte de Alcínoo ganha um termo pejorativo, *nebulones*: “patifes, velhacos, impostores, pessoas sem valor.” Presentes do início ao fim da *Odisseia*, tais figuras vêm recordar a Lólio que há homens vis por todos os lados, mesmo no palácio dum grande rei – e corre-se o risco de se tornar um deles, caso não se iniciem os estudos morais. Esse é o cerne da carta de Horácio.

Note-se como soa mais amena a descrição dos mesmos feácios (*nebulones*, na lição ao jovem Lólio) quando o poeta escreve a seu amigo Vala:

*utra magis piscis et echinos aequora celent,
pinguis ut inde domum possim Phaeaxque reverti,
E 1.15.23-4*

Qual dos dois mares esconde mais peixes e ouriços,
para que daí eu possa [voltar] à casa e tornar-me um gordo feácio?

¹¹ Veja-se Piccolo (2009: 332ss.).

¹² Cf. OLD *consumo*, ~ere 4, que contrasta com *vescor* (da ode), de traços biológicos; além da oposição entre o agrário *fruges* (27) e *munus* (da ode), que soaria frouxo sem o genitivo *terrae*.

Os feácios, aqui, são apenas gordos, bem alimentados, ricos (*pinguis*, 24), não mais patifes. Em resumo, o poeta busca um lugar esplendoroso, tal qual a ilha de Esquéria, para viver folgado, como um cidadão da corte de Alcínoo, entre exercícios físicos de dia e noitadas em banquetes, entre música, dança e poesia.

Que eu saiba, Homero não os adjectiva “gordos”; essa modulação é do poeta latino. Ainda que possam acordar tarde, se preocupar em excesso com frivolidades (como os cuidados com a beleza pessoal) e gastar a noite tocando cítara, como dá a entender a mensagem a Lólio (E 1.2.29-31), as palavras na carta a Vala ignoram esses traços. Escolha e “esquecimento” são operações que se complementam no conceito de modulação poética. A medida que busca o verso de Horácio, na epístola 1.15, não é mais a lição moral, mas o desfrutar de prazeres simples e locais.

Ao escrever a Mecenas, numa longa e controversa carta, que entretece anedota, fábula, parábola e outras alusões, Horácio tenta debater alguns dos desdobramentos da relação entre patrão e protegido: independência e submissão, obediência e amizade, obrigação e vontade etc.. A troca de presentes e favores, por exemplo, cria vínculos que o poeta menciona nesta polida recusa emprestada da *Odisseia*:

*haud male Telemachus, proles patientis Ulixei:
‘non est aptus equis Ithace locus, ut neque planis
porrectis spatiis nec multae prodigus herbae;
Atride, magis apta tibi tua dona relinquam.’
E 1.7.40-3*

Nada mal [agiu] Telêmaco, prole do paciente Ulisses:
“Ítaca não é um lugar adequado aos cavalos, porque nem tem
longos espaços planos, nem é pródiga em muitos pastos.
Átrida, mais adequados a ti, teus dons deixarei contigo.”

De fato, no canto 4 da *Odisseia*, Telêmaco recusa dádivas ofertadas por Menelau, ao se ver longamente retido em Esparta como um majestoso hóspede:

O ajuizado filho de
Odisseu retrucou nestes termos: “Átrida, não esperes
que eu permaneça. Se fosse por mim, eu ficaria até um
ano aqui contigo, sem sentir falta de nada nem da
minha casa nem de meus pais. Receber orientação
de ti e ouvir tuas narrativas é um privilégio. Mas os
que deixei em Pilos necessitam da minha presença.

Embora me doa, devo recusar teu convite. Aceitar
 teu presente, embora invejável, tampouco é possível. 600
 Que faria eu com cavalos em Ítaca? Deixo-os contigo.
 Aqui eles ilustram tua honra. És senhor de pradarias
 imensas. Campos relvados não te faltam, fartos também
 em alfafa, cercam-te trigais ondulantes, branqueja a
 cevada. Ítaca é pobre em planícies e prados, Mais do que 605
 potros atraem-me cabras. Territórios verdejantes para a
 criação de cavalos não temos em nenhuma de nossas
 ilhas. De todas, a mais carente é Ítaca.”
Od.^{-DS} 4.592-608

Muito se poderia apontar no confronto das passagens: as posições opostas dos vocativos (*Atride*, no último verso da fala reportada na epístola; Ἀτρείδη, primeira palavra da fala na epopeia), a adjetivação “invertida” de Ulisses e seu filho (na epístola *patientis* adjetiva o pai; no épico, “ajuizado” [πεπνυμένος], o filho), as proposições iniciais distintas mas com semelhanças (na epístola, inicia-se por *non*, mencionando a terra inapta; depois do vocativo, a fala na *Odisseia* também começa por um “não” [μὴ], mas negando a longa permanência) etc.. Notarei, entretanto, a concisão do latim de Horácio, capaz de pinçar elementos importantes da resposta de Telêmaco e condensá-los eficientemente.

Selecionando trechos de Homero,¹³ os dois primeiros versos da resposta latina de Telêmaco (vv. 41-2) destacam Ítaca como local impróprio aos cavalos. A explicação que segue (*ut*) é simétrica: duas negações (*neque, nec*) de participípios (*porrectus, prodigus*) em que cada um é circundado por um adjetivo (*planis, multae*) e um nome (*spatiis, herbae*). Toda essa estrutura ressalta tanto o cuidado do poeta com a arquitetura do verso quanto a precisão da mensagem que deseja comunicar a dádivas inaptas: antes de se negar algo, expõem-se a inadequação e seus porquês. Mais que isso, a citação dá a entender que a adequação (*aptus*, 41) entre o presenteado e seu presente é fator importante para que se possa aceitá-lo. Igualmente, recusá-lo requer exposição clara e bem feita, a fim de evitar significar desdém, desleixo, afronta ou outro agravo.

Amenizando os possíveis efeitos de uma ofensa, Horácio destaca, em um só verso (43), como os dons ofertados são mais apropriados (*magis apta*) a quem os

¹³ Em especial os versos 601 (ἵππους δ' εἰς Ἰθάκην οὐκ ἄξομαι, “e cavalos para Ítaca não levarei”) e 605 (ἐν δ' Ἰθάκῃ οὐτ' ἄρ' δρόμοι εὐρέες οὔτε τι λειμών: “E em Ítaca não há cursos amplos nem nenhum prado.”). Veja-se mais em Piccolo (2009: 344-50) e Mayer (1994: 164ss.).

concede, assim como o fizera Telêmaco, de modo mais esparso, ao exaltar as terras sob posse de Menelau. A sequência da epístola vem sedimentar a noção de adequação, no verso seguinte (44), sob uma nova raiz: *paruum parua decent*, “ao pequeno convêm as pequenezas.” Decoro e adequação são duas faces verbais de uma mesma modulação poética.

“Horácio professa leal dedicação ao amigo,” diz Citroni, “mas declara de forma tão aberta que não pode condescender em tudo e reivindica com orgulho o direito a uma autonomia própria.”¹⁴ Paralelos entre Horácio e Telêmaco, bem como entre Mecenas e Menelau, incitam indagações sobre os presentes que ligam as figuras latinas: por querer seu protegido mais próximo, estaria Mecenas a oferecer uma (outra?) *villa* em Roma, que Horácio recusa (cf. vv. 44-5)? Jamais se há de saber. A citação da passagem homérica, contudo, permite imaginar que o poeta espera não só ter se portado digna e honradamente frente a seu patrono, mesmo recusando um presente, mas, sobretudo, que seu amigo (e patrocinador) venha a compreender a recusa e seus motivos, e também possa se sentir honrado tanto com os elogios prestados, aqui e outrora (cf. E 1.7.37-8), quanto com a nobre atitude do poeta (e protegido), que demonstra conhecer os tênues limites de uma complexa relação.

Por fim, Horácio inicia seu último texto dirigido a Mecenas (E 1.19), refletindo sobre uma antiga polêmica: a “inspiração poética” produzida pelo vinho (vv. 1-11).¹⁵ Por trás do antagonismo entre bebedores de água e de vinho escondem-se outras oposições, caras ao venusino e à tradição poética: *ingenium* vs. *ars*, dom e inclinação naturais vs. empenho e esforço técnicos.¹⁶ Homero é, então, invocado a encabeçar os poetas que se inspiravam com vinho:

laudibus arguitur vini vinosus Homerus

E 1.19.6

Pelos louvores ao vinho, diz-se, Homero é dito vinoso [i.e. dado ao vinho].

¹⁴ Citroni (2001: 47): “Orazio professa leale dedizione per l’amico, ma dichiara altrettanto apertamente che non può accondiscenderlo in tutto e rivendica orgogliosamente il diritto a una propria autonomia.” Cf. a fábula da raposa e da doninha (E 1.7.29ss.), outra alegoria a uma reflexão parecida.

¹⁵ Calímaco, Antípatro e outros poetas, como analisam Fantuzzi e Hunter (2005: 447-8), tratam da questão. Cf. Crowther (1979), com recolhas desde as fontes hesiódicas, e Tate (1927).

¹⁶ Muitos pontos da *Ars Poetica* tratam da questão (cf. A 264ss., e *ingenium... arte* v. 295; 408-9).

Ênio vem listado a seguir (vv. 7-8).

É curioso notar que, embora a condenação de Horácio à bebedeira em excesso, sobretudo como “artifício” poético,¹⁷ seja consoante a uma reprova de Calímaco (fr. 178) à desmedida nos simpósios,¹⁸ o poeta latino não condena propriamente Homero, apenas reporta um antigo lugar comum, que dá voz às tantas passagens épicas em que o vinho é mencionado ou elogiado.

Aquiles manda Pátroclo preparar vinho aos companheiros que chegam em embaixada (*Il.* 9.202-3). Príamo chega a partilhar de vinho frisante com Aquiles, algoz de Heitor, antes de partir para as cerimônias fúnebres do filho (24.641). Calipso reserva vinho para Ulisses beber na viagem de retorno a Ítaca (*Od.* 5.165 e 265). Entre os feaces, além de consumir bastante da bebida, o herói arrazo: alegrar-se no simpósio, comendo e bebendo vinho, “é isso que me parece ser, no íntimo, o melhor que há.”¹⁹ O companheiro Elpenor atribui sua morte desastrada ao vinho desmedido (*Od.* 11.61). A própria bebedeira em excesso é condenada pela voz de Antínoo (*Od.* 21.293ss.). Satisfeito o desejo amoroso, Penélope e Ulisses bebem grandes quantidades de vinho (*Od.* 23.305).

Do princípio ao fim das duas epopeias, veem-se cenas com vinho e mais vinho sendo servido e bebido pelas personagens de Homero.²⁰ Lembre-se que o vinho adjectiva até a cor das águas do mar em diversas passagens.²¹ Pode-se arrazoar que não convém atribuir ao poeta os “hábitos” de suas personagens; porém, a tradição preferiu ver Homero como vinoso e Horácio repete a avaliação. Também é possível ler *vinosus* de forma metapoética,²² mas não pretendo desenvolver aqui essas interpretações.

¹⁷ Iniciada nos versos 10-1, a censura eclode na reprova célebre *o imitatores, servum pecus* (19).

¹⁸ Vejam-se Fantuzzi e Hunter (2005: 76-80).

¹⁹ *Od.* 9.5-11. Entre aspas, traduzi o verso 11: τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται εἶναι.

²⁰ O sistema do *Perseus* contabiliza 89 ocorrências de οἶνος na *Ilíada*, e 183 na *Odisseia*. Vejam-se os epítetos do vinho em Homero no artigo de Vivante (1982).

²¹ οἶνος (DGP: “da cor do vinho; violáceo; vinoso”), com quase trinta ocorrências (amiúde qualificando o alto mar, o “ponto”) nos dois épicos, na contagem do *Perseus*.

²² Cf. “Pírria vinosa” em *E.* 1.13.14, ou Ovídio (*Am.* 3.1.17) com seus banquetes vinosos que revelam *segredos* dos poetas.

A dignidade de Homero permanece, na primeira coleção de *Epístolas*, não só inabalável (o qualificativo *vinosus* não o conspurca), mas vem ampliada até pelo status de “filósofo” literário, como se viu na carta a Lólio (1.2).

Uma breve passagem pelas *Epístolas II* e *Ars Poetica* conclui a inspeção.

NAS EPÍSTOLAS II

Na epístola ao imperador (2.1), Horácio externa suas reflexões sobre como avaliar a qualidade da produção literária romana: os escritos latinos deveriam ser medidos na mesma escala em que os textos gregos, muito mais antigos (vv. 28-30)? Parâmetros temporais, como os limites ligados à morte do escritor, não oferecem soluções adequadas, conforme contestam as propostas debochadas do poeta (vv. 35-49).

Parte da reclamação de Horácio, como lembra Citroni, é “que os críticos em Roma, em sua devoção cega àqueles textos sagrados do passado, não reconheciam nada digno de valor em nenhum escritor contemporâneo.”¹ De novo, tempo e qualidade poética não se conciliam facilmente e, para exemplificar o apego passadista irrestrito, Ênio surge na epístola e diretamente vinculado ao vate épico grego.

Senão na breve menção que o liga a Ênio, o nome de Homero não adentra as questões relativas ao valor de seus textos, seja porque seriam muito antigos, seja porque eram tidos como poemas ótimos:

*Ennius, et sapiens et fortis et alter Homerus,
ut critici dicunt, †leviter† curare videtur
quo promissa cadant et somnia Pythagorea.
E 2.1.50-2*

Ênio, sábio e forte e um outro Homero,
como dizem os críticos, parece cuidar ligeiramente (i.e., só um pouco)
aonde venham cair suas promessas e sonhos pitagóricos.

A impressão geral do depoimento ao imperador é de que Ênio, embora dotado de talento (*ingenium*), que o verso 50 formaliza com a coordenação de

¹ Citroni (2009: 22).

qualidades (*et... et... et...*), por vezes descuidava do labor (*ars*) de seus versos – avaliação que Ovídio bem resume: *Ennius ingenio maximus, arte rudis*.²

Ironizando ou não o sonho de transmigração ao princípio dos *Anais*,³ a equiparação de Ênio com Homero não é propriamente de Horácio: é alheia (*ut critici dicunt*, 51), a epístola apenas a reporta. Não é improvável que o lírico venusino discordasse duma analogia tão elogiosa, apesar de colocar Ênio ao lado de Homero também quanto a apreciação do vinho (E 1.19.6-7). A atenção que Horácio dá às negligências (*incuria*) do epos de Ênio é um prognóstico de apreciação helenística, como nota Brink.⁴ Ainda que reconhecessem o valor do precursor épico latino, os poetas do círculo de Augusto e Mecenas também buscavam referenciais estéticos próprios.

Verdadeiro parâmetro de excelência poética, como passagens da *Ars Poetica* confirmam, Homero é difícil de ser alcançado. A lembrança que Horácio relata ao imperador, a seguir, mistura tanto a experiência escolar traumática da infância quanto uma avaliação da poesia de Lívio Andronico – muito provavelmente, traduções para o latim da épica homérica:⁵

*Non equidem insector delendave carmina Livi
esse reor, mimini quae plagosum mihi parvo
Orbilium dictare; sed emendata videri
pulchraque et exactis minimum distantia miror,
inter quae verbum emicuit si forte decorum
si versus paulo concinnior unus et alter,
iniuste totum ducit venditque poema.*
E 2.1.69-75

Não persigo, de minha parte, nem penso que os poemas de Lívio

² *Tristia* 2.424: “Ênio, o máximo quanto ao engenho, tosco quanto à arte (i.e., a técnica).” Cf. Hinds (1998: 69-70). Veja-se Brink (1982: 92-101) para detalhes da transmissão do texto.

³ O comentário de Ps.Acrão (ad l.) esclarece: *Ennius, ait, leuiter curare uidetur, hoc est uilior est, quam putabatur, nec <curat quomodo> promissis suis satisfaciat. Nam dixerat in somniis uidisse se, quod anima Homeri in ipsum per pauonem transisset, sed non ita dicit Ennius, ut Homero similis uideatur. Nam multa leuia et indigna auctoritatis in opere eius inueniuntur.* “[Horácio] diz *Ennius... leuiter curare uidetur*, isto é, é mais vil do que se pensava, e não <cuida como> cumpre suas promessas. Pois [Ênio] tinha dito que vira, em seus sonhos, que a alma de Homero mudara para a sua própria por meio de um pavão; mas não dessa forma disse Ênio, de forma que pareça semelhante a Homero. Na verdade, muitas coisas fracas e indignas de aprovação encontram-se na obra dele.” Sobre a metempsicose de Ênio, cf. Lucr. *DRN.* 117-26. Veja-se White (1987: 228-9) para interpretação diferente e Shackleton Bailey (1982: 77-8) para proposta de alteração no verso 51 da epístola.

⁴ Veja-se Brink (1982: 92-101), White (1987) e Rudd (1989: 81-3) para discussão detalhada.

⁵ Veja-se Vasconcellos (2001: 68ss.), Traina (1970) e Brink (1982: 118ss.).

devam ser destruídos: lembro que Orbílio, afeito a bordoadas, ditava-os a mim quando pequeno; mas que pareçam sem defeitos, belos e como que muito próximos de versos acabados – isso me admira. Dentre eles, se acaso uma palavra bonita se destacou, se um ou outro verso está um pouco mais arranjado, injustamente se toma o conjunto, e o vendem, como poesia.

Não é impossível que Horácio tenha primeiro conhecido as narrativas sobre Ulisses e Aquiles a partir de traduções latinas e, mais tarde, se familiarizado com o texto grego de Homero. Um trecho da Epístola a Floro (2.2) e a avaliação acima, que não deprecia por completo o trabalho de Lívio Andronico (vv. 73-4), nem concede os méritos de um poema grandioso (vv. 71-2 e 75), suscitam essa possibilidade. Não tivesse conhecido as tantas qualidades das epopeias de Homero em suas raízes gregas, talvez Horácio não fosse tão severo ao julgar Andronico e outros escritores arcaicos.⁶

A indignação horaciana não está em Ênio, Lívio ou outro poeta específico, mas nos critérios ruins usados para se avaliar poesia, como ele vem expressar nos versos seguintes:

*indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
compositum illepideve putetur, sed quia nuper,
nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci.*
E 2.1.76-8

Exaspero-me que se reprove alguma obra, não porque se julgue que foi composta de modo tosco ou impertinente, mas porque seja recente, e que se atribua aos antigos não uma reverência, mas honra e glórias.

Ainda que não sejam explicitados os parâmetros adequados para a reprova-
duma obra, concentrados nos advérbios *crasse* (76) e *illepide* (77), a indignação com os critérios em voga resume-se ao valor preponderante que o tempo possa ter na avaliação das composições poéticas. Assim, se a idade dum obra não deva ser um fator que lhe atribua louvores naturais, porque seja antiga, por exemplo,⁷ não cabem avaliações espontâneas e positivas às epopeias de Homero, que não estão,

⁶ Se, por um lado, Horácio não deseja atribuir a um conjunto com palavras bonitas (*verbum decorum*, 73) e uns versos pouco mais arranjados (v. 74) o título de poesia (*poema*, 75), por outro, ele advoga a defesa de certos defeitos (A 347, *sunt delicta tamen quibus ignovisse velimus*: “há defeitos, todavia, para os quais desejamos perdão”), em obra cujas muitas qualidades fazem relevar as pequenas falhas (A 351-2: *paucis... maculis*), que hão de culminar com os “cochilos” ocasionais de Homero (A 359).

⁷ Nem lhe impinja defeitos congênitos, porque seja nova – pode-se completar.

igualmente, imunes a críticas. De fato, Horácio chega a esmiuçar a avaliação favorável dos épicos homéricos, sob um viés estético, e externa suas reprovos na *Ars poetica*, que se vê a seguir.

Pouco adiante (E 2.1.93ss.), o poeta nota a alternância dos antigos gregos por diversas artes, passando pela escultura, pintura, teatro... Horácio compara tal atitude à da menina que abandona o que há pouco pedira:

*sub nutrice puella velut si luderet infans,
quod cupide petiit, mature plena reliquit.*
E 2.1.99-100

como se uma menina pequena brincasse junto à ama,
aquilo que desejosamente ela pediu, rapidamente satisfeita ela abandonou.

Em mais de uma passagem Homero desenvolve comparações com a ação infantil,⁸ e a crítica já notou paralelos verbais da epístola com um passo da *Ilíada*, em que Aquiles reprova Pátroclo chorando pelos aqueus:⁹

(...) “Patroclo,
Pranteias molemente? És qual menina
Que, da mãe apressada após, retêm-na
Pelo vestido, e em lágrimas olhando,
Instalhe até que em braços a receba.
Il.^{OM} 17.5-9 [vv. 7-10]

A feição enérgica da reprova épica suaviza-se pela “sofisticação psicológica”, como diz Brink, puramente infantil (cf. *infans*, 99), do símile epistolar. Por um lado, a imaturidade bélica vem com lágrimas e braços maternos; a artística, por outro, com a babá (*nutrice*) e, sobretudo, com o jogar (*luderet*, 99) da criança, verbalmente ligado à atividade poética.¹⁰

A recusa da composição épica, expressa na parte final da carta, reserva aos últimos versos as justificativas ao imperador. Além da própria negação habilidosa e esquiva,¹¹ Horácio sintetiza elementos importantes relativos à composição duma epopeia, que ele se diz incapaz de fazer:

(...) *nec sermones ego mallem* 250
repentis per humum quam res componere gestas

⁸ Heitor reprova Ájax (*Il.* 7.235-6), como se esse considerasse o troiano “igual a um rapazote ou a uma mulher, inexperiente na guerra.” Menelau repreende Eteoneu, que se porta “como uma criança” (*Od.* 4.32) ao receber Telêmaco em Esparta.

⁹ Fraenkel (1957: 389) e Brink (1982: 137-8).

¹⁰ Veja-se a seção “*ludo, lusus, allusio*: um jogo de ilusão” (pp. 5ss.), na Introdução.

¹¹ Trato deste passo também nas páginas 173s. adiante.

*terrarumque situs et flumina dicere et arces
montibus impositas et barbara regna tuisque
auspiciis totum confecta duella per orbem
claustraque custodem pacis cohibentia Ianum* 255
*et formidatam Parthis te principe Romam,
si quantum cuperem possem quoque. sed neque parvum
carmen maiestas recipit tua nec meus audet
rem temptare pudor quam vires ferre recusent.*
E 2.1.250-9

E nem preferiria eu [escrever] 250

discursos arrastados por terra a compor tuas gestas,
e cantar lugares da terra, rios e cidadelas
fundadas nos montes e reinos bárbaros e, sob teus
auspícios, as batalhas travadas pelo mundo inteiro,
e as portas fechadas com o guardião da paz, Jano, 255
e Roma temida, sendo tu o líder, pelos Partos,
se eu também pudesse quanto desejasse. Mas nem tua
majestade aceita um pequeno poema, nem ousa meu
pudor tentar uma coisa que minhas forças recusam carregar.

Mesmo negando lançar-se à composição de temas de epopeias, o poeta menciona pretensos emblemas épicos de topografia e hidrografia, como terras (*terrarum*) e rios (*flumina*, 252), variante à fórmula *terra marique*. Horácio ainda reúne imagens condensadas de um epos plausível, como as cidadelas (*arces*, 252) no alto dos montes e os reinados estrangeiros (v. 253). Após tudo isso, o bom augúrio de Augusto há de trazer batalhas (*duella*, 254, de efeito arcaizante) travadas por todo o orbe. Os prometidos versos épicos eclodem, então, num importantes feito do imperador: a famosa *pax* e as portas de Jano fechadas (v. 255), propaganda de suas *Res Gestae*.¹²

Esse preâmbulo quase-épico que nega a composição épica (vv. 257-9) faz jus ao início solene da epístola, que retrata Augusto atarefado com a causa itálica:

¹² Sob os auspícios do imperador, três vezes se fechou o templo de Jano, segundo as próprias *Res Gestae Diui Augusti* (13, ênfases acrescidas): *Ianum Quirinum, quem clausum esse maiores nostri uoluerunt, cum per totum imperium populi Romani terra marique esset parta per uictoriis pax, cum prius quam nascerer a condita urbe bis omnino clausum fuisse prodatur memoriae, ter me principe senatus claudendum esse censuit*. “O templo de Jano Quirino, que nossos antepassados quiseram que ficasse fechado quando a paz nascesse das vitórias em terra e mar por todo o império do povo romano, embora se diga pela história que ele fora fechado duas vezes ao todo antes de eu nascer desde a fundação da cidade, três vezes, sob o meu principado, o senado decidiu que fosse fechado.”

Além do ablativo absoluto *te principe* (256), que faz eco ao *me principe* assinalado, e dos termos comuns (*pax / pacis*, 255; *per totum imperium / totum... per orbem*, 254; *Ianum / Ianum*, 255), Horácio propõe a variação *claustra... cohibentia* (255), mais solene, ao repetido verbo *claudere*, usado nos louvores a Augusto da ode 4.15: *Ianum Quirini clausit* (“fechou [o templo de] Jano Quirino”).

*Cum tot sustineas et tanta negotia solus,
res Italas armis tuteris, moribus ornes,
legibus emendes, in publica commoda peccem,
si longo sermone morer tua tempora, Caesar.*

Enquanto tantas coisas conduzes, e tamanhos negócios sozinho,
proteges a soberania itálica com armas, a disciplinas com costumes,
a corriges com leis, contra os interesses públicos eu iria
se com um longo discurso eu detivesse teu tempo, César.
E 2.1.1-4

Ao contrastar com a aura do poema épico em gestação do fim da epístola, a expressão *res Italas armis tuteris* (2) soa ainda mais diplomática, sem pendor poético. De fato, o resultado eventual de uma epopeia mal feita seria mais danoso ao imperador e a sua imagem (quicá, aos interesses públicos) do que detê-lo com *longo sermone* (4) para explicar os empecilhos a tal composição. Não que o poeta careça de talentos: a falta de forças (*vires*, 259) que Horácio alega é tão modesta quanto o pequeno poema (*parvum / carmen*, 257-8) é um prenúncio da imagem alegórica da pequena embarcação (C 4.15.3-4: *parva... vela*) noutra *recusatio* épica dirigida a Augusto, de que tratarei mais adiante (vejam-se páginas 162ss.).

O nascimento de uma nova poética do principado, como propõe Barchiesi, configurando-se como decoro imposto sobre os excessos variados do passado, permite pensar nas dificuldades de se escrever sobre Augusto e para Augusto,¹³ ainda que sob o influxo da épica homérica. Embora a epístola não deturpe a imagem do príncipe (cf. v. 17), a desonra de um poema torpe, mesmo imaginário, é toda aplicada ao próprio poeta, nas marcas variadas de primeira pessoa,¹⁴ não à imagem inconspicua do imperador.

Na segunda epístola endereçada a Floro (2.2),¹⁵ ao escrever para um destinatário menos nobre que o imperador, Horácio relembra seus dias de primeiros estudos em Roma, quando conhecera os textos de Homero:

*Romae nutriri mihi contigit atque doceri
iratus Grais quantum nocuisset Achilles.*
E 2.2.41-2

Em Roma aconteceu de eu ser educado e aprender

¹³ Barchiesi (1993: 155-8).

¹⁴ Nos versos finais, entra em jogo a 1ª pessoa, ainda ligada a negativas: *nil moror* (264), *neque ficto* (264), *nec... opto* (266), *ne rubeam* (267), *meo* (268), *deferar* (269).

¹⁵ Horácio também escreve uma carta no primeiro livro (E 1.3) para Floro.

quanto o enraivecido Aquiles tinha prejudicado os gregos.

Sua lembrança não é de Odisseu, mas dos efeitos funestos da ira de Aquiles. A expressão inicial da *Ilíada*, evocada nesse contexto literário-epistolar, permite interpretações por sendas variadas. Por exemplo, evocar a leitura da primeira epopeia da tradição ocidental (assim seria no séc. I a.C.?) como uma lembrança de infância é apropriado à biografia dum poeta – e é essa a biografia que Horácio deseja legar em seus escritos.

A construção da memória se une aos traços poéticos. Em outras palavras, a imagem de um escritor empírico é traçada pela *persona* poética que a delinea por meio de lembranças literárias – vale notar que o destino ligado às letras surge a seguir, associado à pobreza após a derrota em Filipos.¹⁶ Não apenas os dois versos acima, mas todo o relato que segue se enquadra com a autobiografia (programada ou não) de um poeta:¹⁷ as fronteiras ampliadas do que é ou não mitológico, que se veem na lírica, passam a abarcar toda e qualquer memória textual. O percurso de vida do autor retrata, a nossos olhos leitores, o que ele próprio traçou como biografia para si.¹⁸

Outra vereda é questionar se essa narrativa épica chegou a Horácio por meio do grego de Homero ou de algum outro texto. Ao início do verso 41, *Romae* sugere a educação local,¹⁹ em seus primeiros passos, oposta à filosófica que se declara, a seguir, em *Athenae*, ao fim do verso 43. Por exemplo, passavam os jovens pelo texto da peça *Achilles*, de Lívio Andronico, cujo nome, associado ao “professor” Orbílio, Horácio recorda a Augusto (cf. E 2.1.69ss.)²⁰

“A leitura de Homero na prática antiga, grega e amiúde romana também, dava início à instrução elementar,” anota Brink²¹. Formulada mais largamente na

¹⁶ E 2.2.51-2: *paupertas impulit audax / ut versus facerem*. “A pobreza atroz impeliu-me / a fazer versos.”

¹⁷ No âmbito das *Odes*, Gregson Davis (1991: 78-82) fala em *Autobiographical Mythos*, ideia algo análoga: por trás da “proteção divina” que o poeta projeta em seus versos como memória pessoal percebe-se a autoafirmação do gênero lírico.

¹⁸ Ao afirmar “This is not autobiographical. It is a charming and self-satirizing argument on a biographical theme,” Brink (1982: 289) coloca balizas mais precisas à leitura do que as de Fraenkel (1957: 7-15).

¹⁹ Outro detalhe da educação romana aparece nos vv. 197s.: o feriado de *Quinquatrus*.

²⁰ Cf. Goldberg (2005: 20-1).

²¹ Brink (1982: 289-90), com depoimentos doutros autores posteriores.

epístola ao imperador (E 2.1.126ss.), a propedêutica atribuída aos poetas vem se concentrar, na carta a Floro, diretamente em Homero, apreço que ressoará nas palavras de Heráclito e de outros.²²

Moralizante é a abordagem educacional relatada por Horácio, tal como sugerira a Lólio (E 1.2): a edificação espiritual do homem pela literatura homérica, antes preceituada ao jovem romano, testemunha, na epístola a Floro (E 2.2), o caminho que trilhara o próprio poeta quando jovem. Ilustro o viés moral: a expressão *quantum nocuisset* (42) não só verte ao latim parte do próêmio da *Ilíada*,²³ mas também destaca o curso da preparação filosófica, a fortificar mente e caráter por meio de um exemplo nefasto, que Horácio diz ter escolhido evitar, inspirado pela epopeia homérica. Em certa medida, o *iratus... Aquiles* (42) recorda traços de autodescrição do poeta – “fácil de se irritar” (*irasci celerem*: E 1.20.25). Quiçá as lições moralizantes via Homero lhe ensinaram também aplacar o espírito facilmente (E 1.20.25).

Saindo desse enfoque mais pedagógico, a *Ars Poetica* oferece outro olhar sobre os épicos homéricos, como se vê a seguir.

²² Heráclito 1.5 (trad. Russel e Konstan 2005: 3): “Alguém poderia dizer que seus poemas são nossas roupas de bebê, e que alimentamos nossas mentes aspirando de seu leite. Homero está ao nosso lado à medida em que crescemos e ele partilha de nossa juventude enquanto chegamos gradativamente à vida adulta; quando estamos maduros, sua presença conosco atinge seu auge; e, mesmo na velhice, nunca nos cansamos dele. Quando paramos, ficamos sedentos por ele de novo. Em suma, o único fim de Homero para os seres humanos é o fim da vida.” Como poeta para todas as idades, cf. Dion Crisóstomo 18.8; para crianças aprendendo com ele desde pequenos, 11.4.

²³ Qualificando a *μῆνιν* do Pelida: (*Il.* 1.2) ἡ μὲν Ἰφιδάμειος ἄλγε' ἔθηκε, “a qual infundas aos Aqueus dores trouxe.” Note-se que *iratus... Achilles* (42), a envolver o verso, traduz *μῆνιν... Ἀχιλλῆος*, também a envolver o verso grego, assim como o elevado *Graia* (42) traduz *Ἀχαιοῖς*.

NA *ARS POETICA*

A *Ars Poetica* é um espaço especial para discussão sobre Homero, não apenas porque a longa epístola, dedicada inteiramente à apreciação literária, serve de testemunho a avaliações textuais e estéticas dos antigos (um dos poucos documentos de crítica literária),¹ mas porque aí o vate grego aparece mencionado, direta e indiretamente, não poucas vezes.

Preferi dividir a discussão em partes. Na primeira (A 73-4), retomo o início duma passagem já tratada na introdução, para incluir mais um paralelo tomado de Homero e tecer mais uma observação. Antecipando o fim da carta, na segunda parte (A 391ss.), observo uma redefinição dos gêneros poéticos, complementar à proposta no início da epístola, de que tratei previamente. Na terceira (A 136ss.), noto a diferença que Horácio propõe entre os poetas cíclicos e Homero, e algumas consequências dessa separação. Na última parte (A 359-60), debato brevemente o “cochilo” de Homero.

tristia bella... scribi possent: parte 1 (A 73-4)

Depois de versar sobre a efemeridade da vida das palavras, ilustrando-a com o consagrado símile homérico das folhas (A 60-72),² Horácio perpassa alguns gêneros poéticos (épica, elegia, jâmbica e lírica, sem assim nomeá-los: A 75-85) e tece observações a respeito de cada um. Interessam sobretudo suas palavras sobre a épica, que vem modelada a partir de Homero:

*res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.*
A 73-4

Feitos de reis e de generais e as fúnebres guerras
Homero mostrou em que metro possam ser escritos.

¹ Cf. Russel e Winterbottom (1972).

² Veja-se Sider (1996) para percurso do símile por Homero, Simônides, Horácio e Estobeu.

Tema, ainda que estereotipado (feitos de reis e líderes e as tristes guerras), e forma (*numero*, ou seja o hexâmetro) aparecem harmonizados segundo o que apresentou Homero. Adequação constatada passa, doravante, a ser prescritiva: não será épico o poema sem gestas de reis e sem hexâmetros.³

Vale notar semelhanças e diferenças do pedido de Penélope a Fêmio, em que os temas versejados pela épica aparecem como emblemas:

Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελεκτήρια οἶδας,
ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἀοιδοί:

“Fêmio, conheces muitas outras coisas que encantam os homens,
façanhas de homens e deuses, como as celebram os aedos.
Od.^{-FL} 1.337-8 (com alterações)

Citei os versos gregos para notar contrastes pontuais.

Por um lado, a preocupação romana com feitos (*res gestae*, 75) humanos, notadamente reis e líderes de guerra, sem menção a qualquer divindade, sugere o relevo que Horácio confere à épica laudatória ao imperador e seu círculo. Materializada na forma escrita (*scribi*, 76), a preocupação formal do poeta latino enfatiza a adequação entre tema e metro (*numero*, 76), que Homero vem avalizar como exemplo e modelo da tradição.⁴ Os enclíticos *-que de regumque ducumque* (75) soam como tênue reminiscência épica (cf. τε) em confronto com a expressão homérica ἀνδρῶν τε θεῶν τε (338).

³ No segundo proêmio da *Eneida*, Virgílio destaca tanto as guerras (*bella*, 7.41) quanto os reis (*reges*, 7.42), ambos no fim de seus versos, e, em seguida, ressalta a distinção de sua proeza:

(...) *maior rerum mihi nascitur ordo,
maius opus moueo.*

Aen. 7.44-5

Mor assunto se me abre, é mor a empresa
(trad. Odorico Mendes).

A proeza de cantar guerras é ainda maior, segundo a tradição, do que a de cantar odisséias (primeira parte do épico latino). Agradeço o apontamento ao prof. Paulo Sérgio de Vasconcellos. Compare-se como Camões subverte essa preferência bélica, muito reduz a violência de seus guerreiros e modula as letras de cavalaria no episódio dos Doze de Inglaterra:

Gastar palavras em contar extremos
De golpes feros, cruas estocadas,
É desses gastadores, que sabemos,
Maus do tempo com fábulas sonhadas.

Os Lusíadas 6.66.1-4

⁴ Nas palavras de Conte (1986: 31), sobretudo para a *Eneida* virgiliana Homero é ao mesmo tempo “modelo exemplar” (fonte de versos a serem imitados pontualmente) e “modelo códice” (fonte de inspiração genérica). Cf. Barchiesi e Conte (1989: 93-6) e Hinds (1998: 41-2).

Por outro lado, os aedos gregos também falam de feitos (ἔργα, 338), mas balanceados entre homens e deuses. Não cabe preocupação formal no pedido de Penélope: na canção solicitada, efeitos estéticos, implícitos nas “coisas que enlevam, enfeitiçam” (θελεκτήρια, 337) conhecidas por Fêmio, e laudatórios, implícitos no verbo κλέω (338), estão na ação do aedo. Memória e louvor não se esvaneciam na oralidade; ao contrário, se reforçam por seu poder encantatório e clamante. Na Roma de Horácio, os sons poéticos de guerra (*tristia bella*, 75) não mais ressoam sob a voz do aedo, já profanados pelos cálamos.

Mesmo em ambiente romano, Homero ainda é o padrão de excelência épica de onde devem partir os escritores (poetas novos...) que se lançarem à empresa de louvar seus imperadores ou patronos. Essa primazia do aedo grego é reavaliada, ao menos cronologicamente, quase ao fim da carta aos Pisões, em que a poesia de Homero surge após a lírica órfica, como se vê a seguir.

post hos insignis Homerus: parte 2 (A 391ss.)

Antes de se dedicar à clássica indagação retórica (a poesia nasce da natureza ou da arte – A 408-9), Horácio traça um breve quadro de surgimento da poesia legada aos homens, ainda em grupos primitivos, pelos míticos Orfeu e Anfião:

395 *silvestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;
dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere quo vellet. fuit haec sapientia quondam
publica privatis secernere, sacra profanis,
concubitu prohibere vago, dare iura maritis
oppida moliri, leges incidere ligno.*
400 *sic honor et nomen divinis vatibus atque
carminibus venit. post hos insignis Homerus
Tyrtaeusque mares animos in Martia bella
versibus exacuit: dictae per carmina sortes,
et vitae monstrata via est, et gratia regum*
405 *Pieriis temptata modis, ludusque repertus
et longorum operum finis, ne forte pudori
sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo.*
A 391-407

Aos homens selvagens, o sagrado intérprete dos deuses,
Orfeu, afastou dos morticínios e da nutrição nefanda:
dizia-se, por isso, que ele amansava tigres e raivosos leões.
Dizia-se também que Anfião, fundador da cidade de Tebas,

- 395 as pedras movia, com o som do alaúde e com sua branda súplica,
para onde quisesse levar. Era essa a sabedoria outrora:
separar o público do privado, o sagrado do profano,
proibir o coito leviano, dar direitos aos maridos,
erigir cidades, talhar as leis no lenho.
- 400 Assim vieram a glória e a fama aos divinos
vates e a seus poemas. Depois desses, o insigne Homero
e Tirteu com seus versos incitaram os ânimos viris
às guerras de Marte. As sortes foram ditas em poemas,
e também revelada a [boa] vereda da vida, e a graça dos reis
- 405 foi tentada pelos ritmos das Piérides, e descobertos os espetáculos [públicos]
ao fim dos longos trabalhos. Que não te sejam,
então, a Musa, hábil na lira, e o cantor Apolo, motivo de vergonha.

Horácio reporta (cf. *dictus* 393 e 394) as origens primevas da poesia às lendas da tradição: a função civilizadora da arte poética mistura-se ao misticismo de Orfeu e Anfião, cujos poderes mágicos serviram tanto para domar a natureza feroz como para fundar os primeiros agrupamentos urbanos.⁵ Apenas depois de educado o homem natural, capaz, então, de viver em sociedade conforme os ditames das leis, é que surgem os poetas antigos, Homero e Tirteu.⁶ Remontar a descendência de Homero a Orfeu, se Proclo o fizera no século IV d.C., não seria impensável nas décadas de Augusto e anteriores.⁷

A poesia (mélica? lírica? talvez protogenérica, precursora mítica de uma arte ancestral) precede as epopeias homéricas e as elegias marciais no papel fundador da sociedade civilizada, abrindo aí espaço profícuo ao desenvolvimento desses e

⁵ Veja-se Brink (1971: 384-6) para separação entre a voz de Horácio e a da tradição: “se poesia é meramente um passatempo para o homem *liber, ingenuus* e rico (dos vv. 383-4), seu alcance será mediano; mas a mediocridade já foi excluída da definição (vv. 372-3).” Perdura a questão da excelência poética e sua função (social, especialmente), que o trecho tenta responder.

⁶ Entrelaçando a relação entre os autores, Conte (2012: 89-90) lembra as acusações do “plágio” de Homero, que teria roubado o proêmio da *Iliada* de um canto de Orfeu dedicado a Deméter. Como propõe datar Rosado Fernandes (1984: 114-5), a poesia de Homero estaria entre os séculos IX-VIII a.C., ao passo que as elegias de Tirteu, no século VII a.C.

⁷ Pasquali *apud* De Martino (1984: 44-5): “Ellanico e Fericide – prosegue Proclo nella *Vita* III – fanno risalire la sua stirpe ad Orfeo. Dicono infatti che Meone, il padre di Omero, e Dio, quello di Esiodo, erano figli di Apellide, figlio di Melanopo, figlio di Epifrade, figlio di Carifemo, figlio di Filoterpe, figlio di Idmonide, figlio di Euclio, figlio di Dirione, figlio di Orfeo.” (Helânico e Fericides – prosegue Proclo na *Vida* III – fazem traçar sua estirpe até Orfeu. Dizem, de fato, que Méon, pai de Homero, e Díon, o de Hesíodo, eram filhos de Apélides, filho de Melanopo etc.). Como acrescenta De Martino (*ibidem*), essa descendência órfica de Homero, passando por Anfião, parece implícita em Cícero (*Pro Árquia* 19): *Saxa et solitudines voci repondent, bestiae saepe immanes cantu flectuntur atque consistunt: nos, instituti rebus optimis, non poetarum voce moveamur? Homerum Colophonii civem esse dicunt suum.* (As pedras e os retiros selvagens respondem à voz, bestas amiúde enormes dobram-se ao canto e ficam paradas: nós, educados pelos melhores recursos, não nos comovemos pela voz dos poetas? Dizem que Homero é cidadão de Colofão).

de outros gêneros poéticos. “Incitar os ânimos viris,”⁸ vale notar, denota o apreço pela poesia (cf. *versibus*, 403) de temas bélicos, não um estímulo para a própria guerra. Um dístico do mencionado Tirteu abre sua definição de vida (ou morte...) nobre e ideal, diretamente ligada à ferocidade e excelência guerreira:

τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα
 ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ἧι πατρίδι μαρνάμενον⁹
 Fragmento 10W, vv. 1-2

Belo, pois, é ter morrido um homem excelente
 caindo no campo de combate, lutando por sua pátria.

e incita a associação com passagens diversas de Homero, dentre elas:

A um moço que tomba no campo da luta,
 é decoroso jazer trespassado no solo fecundo;
 belo de ver é ele sempre, apesar de sem vida encontrar-se.
 Il.^{CAN} 22.71-3

Embora em contexto completamente diverso, Horácio modula a ideia desses versos em poucas palavras de sua ode cívica (C 3.2.13: *dulce et decorum est pro patria mori*), talvez buscando preservar o sentimento altivo de antigas expressões guerreiras dos gregos.¹⁰ Nos primórdios poéticos da Grécia, elegia marcial e épica homérica se aproximam, segundo a carta aos Pisões.

De volta à passagem da *Ars*, o adjetivo *insignis* (402), qualificando Homero e Tirteu “em comum,”¹¹ permite ao leitor ouvir tanto os ecos do “divino” (θεῖος) Homero, de um trecho de Aristófanes (*Rãs* 1034),¹² quanto o ressoar no *souvrano poeta* do *Inferno* (4.88) de Dante, conforme anotou Brink (1971: 392).

De fato, essa última menção a Homero nos textos de Horácio não deixa em branco uma referência elogiosa, mais um sinal de admiração pelo aedo grego. A seguir, na carta, listam-se outras espécies poéticas, como a poesia oracular (403), as elegias sapienciais (404), com as de Teógnis, e a mélica coral, que visava alcançar o favor ou “a graça dos reis” (404) – como fizeram Píndaro, Baquilides e

⁸ A 402-3: *mares animos... exacuit*.

⁹ Usei o texto grego de Rudd (1989: 215), igual ao de Brunhara (2014: 336). Mais do poema e doutros contrastes com Homero em Campbell (1983: 90) e Brunhara (2014: 55-62 e 336ss.).

¹⁰ “Doce e belo é morrer pela pátria.” Cf. Rossi (2003: 120) e nota 44 na página 215. Compare-se o eco em Propércio (2.1.47: *laus in amore mori*: “[há] um louvor em morrer amando”).

¹¹ Dentre exemplos de poetas que nomeiam outros poetas, Quintiliano pergunta (*I.O.* 10.1.56): *Horatius frustra Tyrtaeum Homero subiungit?* “Horácio liga Tirteu a Homero por engano?”

¹² Por sua vez, eco dos tradicionais “aedos divinos” (θεῖοι ἄοιδοί) – cf. Rudd (1989: 215).

Simônides. Por último vem a poesia dramática (405-6), antes do desfecho que relembra aos Pisões que, seja nas habilidades líricas, de ordem divina (cf. *Musa e Apollo*, 407), seja nos antepassados poéticos ilustres, não há motivo algum para vergonha.¹³

quanto rectius hic: parte 3 (A 136ss.)

Tendo já notado que Homero fornecera matéria (*res*) e metro (*numero*) ao gênero épico, Horácio faz questão de distingui-lo dos poetas cíclicos, ao menos em relação à qualidade do proêmio de suas obras. A distinção vem não só enaltecer o vate grego, mas ilustrar funções do exórdio dentre as *partes orationis* (aplicado especificamente às epopeias) e fornecer parâmetros para sua apreciação estética:

*Nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim:
 'fortunam Priami cantabo et nobile bellum.'
 quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
 parturient montes, nascetur ridiculus mus.
 quanto rectius hic quid nil molitur inepte! 140
 'dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae
 qui mores hominum multorum vidit et urbis.'
 non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
 cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
 Antiphaten, Scyllamque et cum Cyclope Charybdin. 145*

*Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
 nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo;
 semper ad eventum festinat et in medias res
 non secus ac notas auditorem rapit, et quae
 desperat tractata nitescere posse relinquit, 150
 atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
 primo ne medium, medio ne discrepet inum.
 A 136-52*

E nem começarás como o escritor cíclico outrora:
 “A fortuna de Príamo cantarei e a ilustre guerra.”
 O que trará de tão importante esse prometedor boquirroto?
 Parirão montanhas, nascerá um ridículo ratinho.
 Quão mais acertado este, que nada planeja sem propósito: 140
 “Fala-me, Musa, do homem que, anos após a tomada
 de Troia, viu costumes e cidades de muitos homens.”
 Não fumaça de um clarão, mas faz sair luz
 da fumaça, para em seguida promover maravilhas deslumbrantes,
 Antífates, e Cila e Caríbdis com um Ciclope. 145

¹³ Cf. as expressões *ne... pudori* (A 406) com *ne sit... pudori* (C 2.4.1), em que Horácio modula histórias de amor de heróis épicos.

Nem inicia o retorno de Diomedes desde a morte de Meleagro, nem a guerra troiana desde o ovo gêmeo. Sempre [Homero] se apressa ao acontecimento e, ao meio das ações, como se conhecidas, ele arrebatava o ouvinte. E [ele] deixa de lado [os assuntos] que, desenvolvidos, desconfia não poder abrilhantar; mas, engana tão bem, de tal forma mistura coisas falsas às verdadeiras, que do começo não discrepa o meio, nem do meio o desfecho. 151

“Homero não precisa nem ser identificado pelo nome:”¹⁴ ao menos três *virtutes narrationis* dos poemas gregos são louvadas por Horácio:

- (1) *inventio*, ou seja, a consciência da *res* selecionada;
- (2) clareza e unidade;
- (3) tratamento convincente, exemplificados pela brevidade e pelo arranjo dos detalhes narrativos.

Segundo Pfeiffer, remonta a Aristóteles a oposição entre Homero e poetas dos ciclos épicos.¹⁵ Ao contrapor um exemplar especial desses poemas (vv. 136-7),¹⁶ que começa pela fortuna de Príamo, muito anterior ao início da guerra de Troia, Horácio ressalta como Homero sabe escolher com precisão a matéria das epopeias e abordá-las com clareza e progressão, além de ecoar uma avaliação de Calímaco, célebre no verso de desdém: “detesto o poema cíclico.”¹⁷

A confusão de Porfirião e Ps.-Acrão ao comentarem a passagem, ainda que mencionem textos perdidos ou sugiram leituras diferentes a uma só palavra,¹⁸

¹⁴ Brink (1972: 216-7), tal como faz na epístola a Floro (E 2.2.41-2).

¹⁵ Pfeiffer (1968: 230): “O uso dos termos *κυκλικώτερον* ou *κυκλικῶς* reflete a distinção traçada primeiro por Aristóteles entre o grande poeta da *Iliada* e da *Odisseia* e os feitores de outros épicos recentes, os *κυκλικοί*. Originalmente essa palavra referia-se ao assunto dos poemas, especialmente ao ciclo troiano desde as causas da guerra até a morte de Odisseu, o último a voltar para casa; mas depois de Aristóteles, comparado com os dois poemas de Homero, qualquer ‘cíclico’ era visto como inferior, que significava ao menos convencional e amiúde trivial.” Cf. Aristóteles *Poét.* 1459b, e o mesmo Pfeiffer, que introduz a questão na página 73.

¹⁶ A expressão é de Brink (1972: 213-4): “a particular instance of a cyclic poem.”

¹⁷ Pfeiffer, *Epig.* 28.1: *ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν*. Cf. Cameron (1995: 394s.). A imagem de alguém que ao contar algo se demora dando voltas (cf. A 123: *circa... orbem*) não só é afeita ao verso de Calímaco, mas parece influenciar o comentário de Ps.-Acrão (nota 18, a seguir).

¹⁸ Diz Ps.-Acrão (v. 136): *Cyclicus poeta est qui ordinem uariare nescit, uel qui carmina sua circumfert quasi circumforanus; aut nomen proprium est Cyclicus et significat Antimachum poetam. Aliter: Cyclici dicuntur poetae, qui ciuitates circummeant recitantes* (“poeta cíclico é quem não sabe variar a ordem, ou quem dá voltas em seus poemas, como um ambulante do fórum; ou Cíclico é um nome próprio e significa o poeta Antímaco. De outro modo, chamam de poetas Cíclicos os que ficam rodeando as cidades recitando seus poemas”). Antímaco (de Teos, poeta grego arcaico? ou o gramático de Colofão do século IV a.C.?) fora mencionado via comentário de Porfirião (v. 146): *Antimachus fuit cyclicus poeta. hic adgressus est materiam, quam sic extendit, ut uiginti quattuor uolumina impleuerit, antequam septem duces usque ad Thebas perduceret* (“Antímaco foi um poeta cíclico. Ele percorreu um conteúdo que se estende tanto que preencheu vinte e quatro volumes antes que os sete chefes chegassem até Tebas”).

deixa de lado o contraste central entre os proêmios dum poema cíclico (de um exemplar, em particular)¹⁹ e da *Odisseia* homérica. Se, por um lado, um texto do ciclo épico promete cantar a sorte de Príamo e uma guerra elevada – *fortunam* (137) sintetiza o tema de modo abstrato e *nobile* (137) qualifica mal a guerra (em tempo: que guerra é “nobre” antes de se conhecer seus detalhes) –, Homero, por outro, concentra-se no homem (*virum*, 141), cuja oração adjetiva sugere ao leitor uma ação (cf. verbo *vidit*, 142) e seus termos (*mores hominum... et urbis*, 142: as coisas vistas). Ridicularizado o exórdio cíclico pelo provérbio do monte e do rato,²⁰ o contraste destaca a *inventio* homérica.

A expressão de Horácio para os versos homéricos, além de seguir preceitos retóricos, como a invocação à divindade (*dic mihi, Musa*, 141), traduz de maneira condensada (vv. 141-2) a abertura da *Odisseia* (1.1-5), de forma ainda mais concisa do que fizera na carta a Lólio.²¹ Homero edifica seu épico mais corretamente (*rectius*) e sem nenhuma inépcia (*nil... inepte*, 140). Toda a avaliação de Quintiliano (*I.O.* 10.1.56-51) sobre Homero reforça esse julgamento.²²

Por que toda essa atenção detida sobre a épica e seu exórdio por parte de Horácio? Uma das respostas se liga ao florescimento dos panegíricos romanos desde o fim da República.²³ Eis que traçar balizas claras para uma boa avaliação das virtudes da poesia elevada, de que Homero é o representante máximo, acaba

¹⁹ Brink (1971: 213-4) propõe essa hipótese.

²⁰ É Porfirião (*ad l.*) quem o reporta: ὠδινεν ὄρος, τὸν δ' ἔτεκε μῦν (“a montanha sentia dores do parto, e pariu um rato”). Cf. Tosi (2000: 790-1). Destacando os efeitos irrisórios do poema cíclico, o labor do verso 139, ao terminar num monossílabo, já havia sido destacado por Quintiliano (*I.O.* 8.3.20: *et clausula ipsa unius syllabae non usitata addidit gratiam*, “e a própria conclusão inusual com uma única sílaba inseriu uma beleza”), que o relaciona a um verso das *Geórgicas* (1.181) de Virgílio. Cf. Rosado Fernandes (1984: 76).

²¹ E 1.2.17-22. Descartam-se, por exemplo, os companheiros e as atribulações pelo mar, o que dá ênfase ao homem (*uirum*, 141) em meio a sua história. Por outro lado, *captae post tempora Troiae* (141) resgata boa parte do verso 2 do prólogo épico (*Od.* 1.2: ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν: “depois que saqueou a cidadela sagrada de Troia”). Cf. páginas 107ss.

²² Veja-se anexo 2.

²³ Cameron (1995: 463-4) lista: os *Anais* de Fúrio Antias, ainda no início do I séc. a.C. (cf. Prólogo do *Crepúsculo dos deuses* de Nietzsche); os “épicos” que Árquias teria escrito sobre os feitos de Catulo, Lúculo e Metelo (cf. *Pró Árquias* 21) na guerra contra os Partos; Antípatro de Tessalônica compôs um poema sobre a participação de Pisão (cônsul em 15 a.C., a cuja família a *Ars* é endereçada) na campanha trácia; um panegírico a Messala escrito por um falso Tibulo, além do perdido “panegírico a Augusto” escrito por Vário, além do *Catalepton* 9 do Apêndice virgiliano.

revelando-se mais que um mero exercício de crítica: Horácio passa a prescrever a seus contemporâneos, cujas *laudationes* buscavam provavelmente a magnificência das epopeias homéricas, e às gerações futuras de críticos e poetas um receituário de excelência épica (mas não só), com exemplos do que se deve e não se deve fazer.

Por exemplo, Homero não se perde em seus efeitos grandiosos: narra o que se propõe com clareza, sem divagações ou longos desvios, ainda que traga deuses, monstros (v. 145) e feitos miraculosos (*miracula*, 144) a seu poema.²⁴ A imagem “fazer sair luz da fumaça” (143) ilustra (quase teatralmente) a diferença dos efeitos compositivos em relação aos resultados alcançados pelos poemas cíclicos (e quiçá pelos panegíricos contemporâneos), que, ao contrário, lançam fumaça na luz de sua expressão poética, segundo Horácio.

Não apenas a *Odisseia* é elogiada na passagem. Por um lado, os monstros das histórias de Ulisses,²⁵ mencionados no verso 145, condensam o centro das narrativas de viagens do herói; por outro, os versos latinos seguintes recordam detalhes que exaltam a *Ilíada* como epopeia bélica, que sabe preservar a unidade narrativa, evitando dispersar-se em episódios paralelos, e prima pela brevidade em certas cenas, arranjando seus elementos de forma convincente. De fato, Homero não se detém longamente na narrativa quando Fêmio conta o episódio da caça ao javali, ligado a Meleagro,²⁶ tampouco inicia a epopeia de retorno (*nóstos*) a Ítaca pelos ancestrais de Ulisses, ambas leituras condensadas no v. 146.

O verso seguinte igualmente menciona algo que a *Ilíada* não faz: iniciar a narrativa da guerra de Troia pela história dos pares de irmãos Castor e Pólux, Helena e Clitemnestra (*gemino... ab ovo*, 147). Não é novidade que o trecho latino passou a ser lido como preceito duplo e complementar ao desenvolvimento

²⁴ Cairns (1973: 489): “Homer could describe the shield of Achilles in detail without running into prolixity because the description pertained to the subject of his work. But the briefest digression was reprehensible prolixity. One could thus be ‘short’ and ‘long’ at once.”

²⁵ Para registro, Antíates: *Od.* 10.111ss.; Cila: *Od.* 12.235ss.; Ciclope: *Od.* 9.216ss.; Caríbe: *Od.* 12.235ss.

²⁶ *Il.* 9.529ss. Tideu, pai de Diomedes, fora expulso de Cálidon por assassinato. Como nota Rosado Fernandes (1984: 77-8) o retorno de Diomedes da expedição dos sete contra Tebas é muito posterior às histórias dos antepassados do herói.

e à avaliação das arte literárias:²⁷ tanto começar uma narrativa *in medias res* (148) quanto evitar a ordenação de episódios *ab ovo* são dois exemplos consagrados de receituário poético “advindos” das preceptivas estéticas de Horácio.

“Ir direto ao ponto” é outra tradução para a virtude narrativa de Homero (*semper ad eventum festinat*, 148): tal velocidade descritiva se realça na própria sequência de verbos da construção, *festinat et* (148)... *rapit et...* (149) *relinquit / atque... mentitur* (140-1).²⁸ A mistura de “invencionices” literárias (*falsa*, 151), tais como as intervenções dos deuses, às “verdades” narradas confere mais um ornamento ao arranjo textual das epopeias: seria isso um empecilho para os poetas do círculo de Mecenas ao compor épicos sobre as *res gestae* do imperador? Seja como for, o método linear ou cronológico é preterido por Horácio, que destaca, entre uma suposta “desordem poética”, a unidade da composição homérica, cujos atavios literários o verso 152, por fim, destaca.²⁹

Como diz Setaioli, “a *Ars poetica* é o único texto horaciano que busca dar um fundamento crítico à grandeza poética de Homero.”³⁰ De fato, os versos em questão pontuam recursos técnicos em que os épicos homéricos excelsam, embora Horácio não deixe de mencionar, adiante, eventuais falhas perceptíveis na longa extensão das epopeias – antecipando a discussão sobre o “cochilo” de Homero, a seguir. A conciliação entre excelência poética e erros ocasionais, no entanto, é bem sucedida não só na Epístola aos Pisões, em que mesmo as eventuais falhas de um longo épico são justificadas por sua extensão, mas em todo o conjunto da obra horaciana, em que não há depreciação, menosprezo ou severa condenação às epopeias de Homero.

²⁷ A apreciação de Quintiliano (*I.O.* 10.1.48) permite destacar a dualidade avaliação x prescrição: *Age vero, non utriusque operis sui ingressu in paucissimis versibus legem prohemiorum non dico servavit, sed constituit?* (“Além disso, no começo de suas [i.e., de Homero] duas obras, em pouquíssimos versos, não digo ‘seguiu’, mas não estabeleceu ele a lei dos proêmios?”).

²⁸ Rudd (1989: 175).

²⁹ Notem-se *primo* e *imum*, respectivamente, ao início e fim do verso, além de *medium* e *medio* lado a lado ao meio, ligando-se em quiasmo. Cf. Brink (1971: 224).

³⁰ Setaioli, *EO* (v. 2: 828).

quandoque bonus dormitat Homerus: parte 4 (A 359s.)

Uma menção a Homero digna de nota e amiúde discutida na *Ars Poetica* é o cochilo ocasional do poeta grego:³¹

(...) *et idem*
indignor quandoque bonus dormitat Homerus;
verum operi longo fas est obrepere somnum.
 A 358-60

(...) e igualmente
 fico indignado que, de quando em quando, o bom Homero cochila.
 mas, numa obra longa é permitido que se insinue o sono.

Como escreve De Martino, esse é o maior ataque de Horácio a Homero.³² Vale notar, contudo, que a avaliação elogiosa, por meio do adjetivo *bonus* (359), e o resguardo da crítica, via *quandoque* (359), suavizam qualquer depreciação. Dacier chega a dizer: “não se saberia ver um elogio mais fino.”³³

Na carta, Horácio já havia usado o mesmo verbo (*dormitare*), com outra conotação, quando fala do mau desempenho de um ator (ou poeta) que pretenda dar vida às emoções de alguma *persona* literária:

(...) *male si mandata loqueris*
aut dormitabo aut ridebo.
 A 104-5

(...) Se recitares mal as [palavras a ti] confiadas
 ou cochilarei ou rirei.

Associada também ao riso (*ridebo*, 105), a inadequação entre o éthos da personagem e as palavras empregadas é digna de sonolência. No caso de Homero (A 359), não se trata de tal inadequação. A menção ao poeta épico ilustra uma série de pequenos erros ou mínimos defeitos que devam ser relevados na apreciação dum conjunto poético não só notável como admirável (A 347-60).

“Horácio faz eco das críticas da escola alexandrina de Zoilo (a quem chamavam o ‘chicote de Homero’), que, na obra do grande épico, descobria um sem número de incoerências e de erros” – anota Rosado Fernandes (1984: 108). Embora não seja o tom de Horácio achincalhar as epopeias homéricas com

³¹ Brink (1971: 363-8), De Martino (1984), Citroni (2001: 28-31). Cf. Fantuzzi e Hunter (2005: 447-8) para o eco de um maneirismo calimaqueano.

³² Cf. De Martino (1984: 48), que traça um panorama do sono também em Homero.

³³ “On ne sauroit voir une louange plus fine”: A. Dacier (1691: 230) *apud* Citroni (2001:29).

críticas frívolas, muitos outros fizeram-no – vejam-se, por exemplo, os panfletos *Homeromástix* que De Martino recolhe.³⁴ É essa atitude crítica de reprovos tolas, que se promove sobre obras como as de Homero, que Ovídio também recrimina:

*Dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe,
 Quamlibet impugnent unus et alter opus.
 Ingenium magni livor detractat Homeri: 365
 Quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes.
 Remedia Amoris 363-6*

Desde que eu assim agrade, enquanto seja cantado em todo o mundo,
 que um e outro ataquem minha obra o quanto quiserem.
 A inveja deprecia o engenho do magno Homero: 365
 Quem quer que sejas, Zoilo, por causa dele, tens um nome.

Não devia ser tarefa fácil, de fato, conciliar a preeminência que a tradição atribuía a Homero com os ideais calimaqueanos de leveza, brevidade, sofisticação, erudição e refinamento. Da parte de Horácio, o cuidado ao reprovar o épico, contudo, é grande: ilustram-no tanto o jogo entre um verbo frequentativo (*dormitare*) e a conjunção “ocasional” *quandoque* (359), quanto todo o verso seguinte (360), em que o cochilo se justifica pela obra longa. Em outras palavras, dada a extensão da *Ilíada* e *Odisseia*, torna-se impossível manter uma tensão estilística constante e irreparável: uma ou outra queda mostram-se fortuitas. Como nota Setaioli, “à parte esses raros momentos, Homero é poeta não apenas *magnus* (S 1.10.52), mas também *bonus* (A 359), isto é, padrão da técnica poética e apreciável até mesmo segundo os cânones alexandrinos.”³⁵

Mesmo com tais “cochilos” eventuais, a comparação de Homero com qualquer outro poeta épico acaba colocando o aedo grego a larga distância dos demais, como lembra Quintiliano (I.O. 10.1.51): *Verum hic omnis sine dubio et in omni genere eloquentiae procul a se reliquit, epicos tamen praecipue, uidelicet quia clarissima in materia simili comparatio est.*³⁶

O trecho horaciano pode dar a entender, de maneira ampla, que seja lícito que outros (poetas, oradores etc.) também errem, já que o aedo épico máximo

³⁴ De Martino (1984: 41-4).

³⁵ Setaioli, EO (v. 2: 828).

³⁶ “Em verdade, Homero sem dúvida deixou todos para trás, e em todo gênero da eloquência, bem longe de si; mas, sobretudo os épicos, porque, em matéria similar, obviamente, a comparação é claríssima.” Veja-se anexo 2.

tropeça. Uma outra passagem de Quintiliano (I.O. 10.1.24) ilustra a reflexão, associada ao cochilo que Cícero atribuía a passagens de Demóstenes:

Neque id statim legenti persuasum sit, omnia quae summi auctores dixerint utique esse perfecta. Nam et labuntur aliquando et oneri cedunt et indulgent ingeniorum suorum voluptati, nec semper intendunt animum, nonnumquam fatigantur, cum Ciceroni dormire interim Demosthenes, Horatio vero etiam Homerus ipse videatur.

E nem isso, de imediato, deve convencer o leitor de que tudo o que os maiores autores disseram por certo é perfeito. Pois ora escorregam, ora cedem ao peso, ora são indulgentes em relação ao prazer de seus engenhos; e nem sempre exercitam o espírito, [e] por vezes cansam: quando, para Cícero, Demóstenes pareça às vezes cochilar e, para Horácio, até mesmo o próprio Homero.

Tal como Cícero reconhecera em Demóstenes, exemplo máximo de orador, momentos ocasionais de cochilo – segundo Quintiliano –,³⁷ também Horácio tece crítica análoga em relação a Homero, poeta máximo. A eventualidade dos erros é relembrada de modo insistente e variado pelo professor de oratória (cf. *aliquando, nec semper, nonnumquam, interim*). A perfeição artística, isto é, da técnica, amiúde se associa à afetação: cuidado extremado acaba por eliminar a *graça* da obra. Assim, as falhas tornam-se, eventualmente, sinais não só de extensão e complexidade naturais de uma obra, mas também da “humanidade” do artista que a compõe.³⁸

³⁷ A apreciação de Cícero sobre Demóstenes é retomada em I.O. 12.1.22: *Transeo illos qui Ciceroni ac Demostheni ne in eloquentia quidem satis tribuunt: quamquam neque ipsi Ciceroni Demosthenes videatur satis esse perfectus, quem dormire interim dicit, nec Cicero Bruto Calvoque, qui certe compositionem illius etiam apud ipsum reprendunt, nec Asinio utriusque, qui vitia orationis eius etiam inimice pluribus locis insecuntur.* (“Desconsidero aqueles que não atribuem mérito suficiente a Cícero e a Demóstenes nem mesmo na eloquência: embora Demóstenes não pareça ao próprio Cícero ser suficientemente perfeito, quando esse disse que aquele às vezes cochila; nem Cícero [parece ser perfeito] para Bruto e Calvo, que repreendem ao menos uma composição dele dirigindo-se a ele próprio, e nem para os dois Asínios, que atacam os vícios de seu discurso, até com virulência, em muitos lugares.”).

³⁸ Em contexto completamente diverso, a definição de *sprezzatura* (ou “displícência”) proposta no *Cortesão* (livro 1, cap. 26ss.) de Castiglione (1997) debate essa cena da perfeição, em que erros ocasionais, por vezes simulados, servem para mascarar afetações quanto a arte.

III. *Bella canere fidicini uetandum est*

Hé! que me sert de composer
Autant de vers qu'a fait Homere?
P. Ronsard, *Odes* 5.19.3-4

Para falar de algumas modulações da lira, começo por exemplares gregos arcaicos que ilustrem recusas líricas em relação ao epos homérico. Essa “rejeição” dum gênero estabelece uma forma, ao mesmo tempo velada e aparente, de autoafirmação genérica. Velada porque raros poemas dizem com todas as letras que pretendem se instituir como espécimes poéticos – e fazem da recusa da épica sua própria matéria, inserindo-se disfarçadamente no cânone poético ao lado de grandes poemas. Aparente porque negam, mais ou menos explicitamente e de modos variados, emblemas fundamentais da épica. Na citação de Ronsard acima, é desse “questionar Homero” que o poeta francês extrai seu conteúdo e, mesmo em tom de reclamação blasé (cf. *Hé!*), coloca seu poema em contraste com a épica. A longa extensão das epopeias serve de contraponto à afirmação dos “tão poucos” versos de sua lira interrogadora: a comparação projeta uma velada glória poética, que se disfarça sob a pergunta.

É possível notar, dum modo geral, certa premência em demarcar as asserções do “ponto de vista” da *persona loquens* lírica, ora de modo mais velado e discreto, ora de forma patente e menos sutil. As fronteiras entre os gêneros são notadas não apenas em negações e recusas, mas em incorporações, assimilações, retomadas, adaptações, enfim, nos movimentos diversos de diálogo simulado entre um gênero elevado e consagrado (épico) e aquele que visa se estabelecer nessa relação (lírico). A virtualidade desse discurso é essencial à lira.

Talvez não seja inapropriado falar em *emulatio* lírica de simulacros da épica, com efeitos e nuances diversificados. A rivalidade genérica revela-se um meio frutífero para o poeta que modula signos épicos. Notam-se desde retomadas de palavras específicas ou de expressões singulares até a reprodução de um mito ou de algum recurso estilístico. Por exemplo, se a épica se vale da repetição de fórmulas e epítetos como um de seus elementos constitutivos, a lírica não raro os empresta, mas sem a repetição característica. Se a épica usa símiles e os

desenvolve em sua potência patética, a lírica remodela-os, seja concentrando elementos, seja multiplicando as comparações. Quando se propõe repetir termos ou construções, o poeta lírico acaba por destacar nuances e efeitos próprios. É também nesse jogo entre repetição e mudança que a lírica encontra expressão para uma de suas vozes, seja na Grécia antiga, seja na Roma augustana, a se detalhar a seguir.

Antes de analisar exemplos horacianos, perpasso fragmentos de Safo, Alceu e Íbico que ilustrem feições desse processo denominado, não raro, de *recusatio*.

ENTRE A LÍRICA E A ÉPICA DOS GREGOS

Embora Page diga que a adaptação em dialeto e metro eólicos de temas homéricos era prática raramente observável no que restou de Safo e Alceu,¹ é possível imaginar ouvintes lésbios – e leitores gregos e romanos, posteriormente – devotando especial veneração ao arranjo poético que canta a preferência do amor, tema lírico de destaque, às batalhas, tão frequentes em Homero.² A “ode a Anactória” de Safo (fr. 16) vem ilustrar essa impressão:

οἱ μὲν ἰππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν ἔ]μμεναι κάλλιστον ἔγω δὲ κῆν' ὄτ- τω τίς ἔραται.	1
πά]γχνυ δ' εὐμαρες σύνετον πόησαι π]άντι τ[ο]ῦτ', ἄ γὰρ πόλυ περσκέθοισα κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα τὸν [πανάρ]ιστον,	5
καλλ[ίποισ] ἔβα ἵς Τροίαν πλέοισα κωὺδ[ὲ πα]ῖδος οὐδε φίλων το[κ]ήων πά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν]σαν,	10
]αμπτον γὰρ [] ... κούφως τ[]οήσ[]ν]με νῦν, Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι- σ' οὐ] παρειοίσας·	15
τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα	

¹ Page (1955: 278): “(...) a practice seldom observable in the remains of Sappho and Alcaeus, the adaptation of Homeric themes to Lesbian dialect and metre.” Cf. Lowrie (1997: 129): “Lyric versions of epic themes generally took on Homeric diction, as in Sappho 44V”, Pfeiffer (1968: 8): “In the (...) lyric age these epic poems were acknowledged as ‘classical’” e Page (*idem*: 65-70).

² E tão populares em declamações públicas de poesia, como diz Jensen (2005: 46-9).

καμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κὰν ὄπλοισι πεσομ]άχεντας. (fr. 16, ed. Campbell)	20
Uns dizem que é uma hoste de cavalaria, outros de infantaria; outros dizem ser uma frota de naus, na terra negra, a coisa mais bela: mas eu digo ser o que quer que se ame.	1
Bastante fácil tornar isso compreensível a todo e qualquer um: ela que muito aos homens superou em beleza, Helena, o nobre marido	5
abandonou e até Troia navegou. Nem da filha nem dos pais amados quis de todo saber, mas arrastou-a...	10
...	
...	
... agora me lembrei de Anactória, embora ela esteja ausente:	15
...	
eu queria mais ver o seu ardoroso andar e o brilho refulgente no seu rosto do que [ver] dos Lídios os carros e a infantaria com as suas armas.	20
(trad. Frederico Lourenço [2006: 37] com alterações)	

Se “os gregos gostavam de listas de méritos do tipo ‘a melhor coisa é..., a segunda melhor..., a terceira...’ e assim em diante,”³ como diz Campbell, Safo também atesta esse gosto, destacando e rejeitando emblemas corriqueiros da épica homérica (cavaleiros, soldados, naus) em um condensado catálogo, no que Race chamou de “o priamel mais famoso na literatura Grega.”⁴

A dicção homérica marca similitude: avisa ao público que a poetisa alude ao épico e dele empresta traços distintos, como os símbolos militares (cavalos, soldados, navios) ou a adjetivação característica.⁵ Até o priamel pode ser visto

³ Campbell (1983: 232): “The Greeks were fond of merit lists of the type ‘the best thing is..., next best..., third...’ and so on.” Cf. Teógnis v. 255-6 (*ibidem*).

⁴ Race (1982: 63): “Undoubtedly the most famous priamel in Greek literature.” Esse gosto pelo mais isso ou mais aquilo está longe de ser apenas grego ou antigo.

⁵ Por exemplo, Page (1955: 53) comenta que “negras naus” (μέλαινα νᾶες) e “negra terra” (μέλαινα γᾶ) são ambos usuais na linguagem épica, ao passo que Rissman (1983: 35-6) discute ambas e argumenta a favor da primeira.

como figura retórica inspirada em Homero:⁶ Horácio não hesita em emprestar o recurso consagrado por Safo na abertura de seu *tribiblos*.⁷ O material épico vem entretecido pela lira não para transportar sua audiência para as epopeias, mas para exemplificar um estado de espírito presente do eu lírico. A partir da matriz homérica,⁸ a *persona* da poetisa grega contrasta visões alheias à sua própria, no espaço de uma única estrofe. Sua conclusão pontual com a supremacia do amor, ἔραται (4) ao fim do verso, é emblemática: a matéria lírico-amorosa é preferível à épico-bélica.⁹

“Embora Safo não se refira explicitamente a tipos literários,” como observa Davis, “a menção a uma sequência de cavalaria e de soldados [e naus, vale acrescentar] é suficiente para evocar o apropriado contraste heroico.”¹⁰ Não satisfeita com o “introdução generalizante”,¹¹ o eu lírico diz que é inteiramente fácil torná-la inteligível a todos (vv. 5-6): sua prova é extraída dum mito da própria *Ilíada*. Mais uma vez, a lírica retorna a Homero para verbalizar sua preferência. Helena é mencionada não como a causa da guerra, mas como exemplo de alguém que abandonou tudo (um ótimo marido, os filhos, os pais queridos) em prol de seu amor por Páris, ou seja, em favor de quem se ama.

Em sua expressão condensada, a lírica mescla uma avaliação positiva do amor (primeira estrofe), escolha do eu poético, com aspectos negativos do comportamento de Helena (segunda e terceira estrofes), como seu abandono irrefletido (οὐ... ἐμνάσθη, vv. 11-2: não se lembrou) da família. Essa mistura pode

⁶ “A essência do priamel é a *praeteritio* [‘preterição, desprezo;’ cf. paráipse], pois nele se fala primeiro de algo (ou algumas coisas) que não se quer de fato discutir para que posteriormente se destaque o objeto real disponível” – define Rissman (1983: 52-3). Cf. Race (1982: 21): “The general scheme *not A, not B, but C* can form the basis of *praeteritio* as it can for any priamel.” Veja-se Race (1982: 17-30) para relações do priamel com outras formas retóricas, com exemplos de Homero em diante.

⁷ Não só o *pattern* da ode 1.1 é tributário de Safo, mas certas escolhas pontuais de Horácio, como C 1.1.23-5 (grifos meus): *multos castra iuvant et lituo tubae / permixtus sonitus bellaque matribus / detestata* (“a muitos alegram as tropas e o som da tuba misturado ao do trompete e as guerras odiadas pelas mães”).

⁸ Race (1982: 31): “in this case as is so many others, Homer provides the models and forms for later authors.”

⁹ Veja-se Campbell (1983: 15) para o aspecto *visual* da preferência de Safo.

¹⁰ Davis (1991: 35): “Though Sappho does not explicitly refer to literary kinds, the mention of an array of cavalry and of foot soldiers is sufficient to evoke the appropriate heroic foil.”

¹¹ A expressão é de Achcar (1994: 62).

ser vista tanto como releitura resumida da heroína-amante homérica, quanto como símbolo da autoafirmação do gênero lírico, que, ao elaborar sua formação, não prescinde da matéria épica, ainda que a recuse. Em outras palavras, rejeitar Homero acaba revelando-se mais que simples rejeição: é um dos recursos de que se vale a lira para instituir-se e, de modo subliminar, colocar-se junto ao épos.

As palavras de Safo, embora fragmentárias, tornam-se mais profundas e matizadas ao serem contrastadas com expressões da própria Helena na *Ilíada*, por exemplo, ao se dirigir ao rei Príamo:

Venerando és para mim, querido sogro, e terrível:
quem me dera ter tido o prazer da morte malévola,
antes de para aqui vir com o teu filho, deixando o tálamo,
os parentes, a minha filha amada e a agradável companhia
das que tinham a minha idade: mas isso não pôde acontecer.
Il.^{FL} 3.172-6

No épico bélico, o espírito conflituoso de Helena fica claro ao venerar e temer a figura do monarca troiano; ao preferir a morte e, a um só tempo, sentir-se saudosa da família abandonada. Esse conflito amoroso se repete ao final do mesmo canto 3 (*Il.* 3.428-36): primeiramente, Helena ordena que Páris volte ao embate contra Menelau; em seguida, ordena-lhe que não vá. Amiúde Afrodite tempera os corações amantes com amor e ódio.

Mesmo em meio a tais conflitos, não há um único lado na épica homérica. Anos depois do fim da guerra, a própria Helena, de volta aos braços de Menelau, condena sua atitude passada como um desvario de amor, imposto pela deusa:

E lamentei a loucura [ἄτην], que Afrodite me impusera,
quando me levou para lá da amada terra pátria,
deixando a minha filha, o tálamo matrimonial e o marido,
a quem nada faltava, quer em beleza, quer em inteligência.
Od.^{FL} 4.261-4 (com alteração)

Aquém das incertezas fragmentárias,¹² pode-se afirmar que a personagem homérica serve de análogo épico ao poema lírico, e acaba evocando a separação entre a *persona* da poetisa e Anactória. A apropriação da história da personagem consagrada pela épica torna inteligível ao ouvinte ou leitor a dor do eu lírico,

¹² Não é improvável que Safo tenha usado a ἄτη (“loucura; flagelo; ruína”) do amor de Helena no poema. Veja-se Ragusa (2010: 266-72) para as complexidades do conceito de ἄτη na épica e na lírica, e Ragusa (2005: 388-9) para Afrodite, no fr. 16, como possível causadora (sujeito do verbo παράγω, 11) dos males de Helena. Assim entende e traduz J. Brasil Fontes (2003: 27).

como uma espécie de *correlato objetivo* homérico.¹³ Dito de outro modo, evoca-se um simulacro de Helena enamorada por Páris, de tudo esquecida, que ilustre o sentimento amoroso presente das figuras do poema, Safo e Anactória.¹⁴

Por fim, as qualidades da amada lírica ganham cores análogas às das tropas épicas, novamente rejeitadas e incorporadas à imagem do enlevo amoroso.¹⁵ O brilho que tenha talvez cativado os espectadores das hostes conserva uma feição cinética similar ao que Safo vê em sua Anactória, como sugere Page (1955: 57).

Se, em Homero, Helena ganha voz em discurso direto e expressa seu conflito (ainda que esparsa e brevemente), em Safo, o eu lírico filtra essa voz e traça um simulacro que convém às modulações da lira. “O preço terrível que Helena, ou melhor, que as vítimas de Helena pagaram por ela ceder ao amor não é do menor interesse à cantora,” escreve Johnson.¹⁶ De fato, o olhar da *persona* lírica não se detém sobre os conflitos da épica, mas sobre o fato de Helena ter escolhido o amor (como o gênero lírico o faz com esse tema) e abandonado tudo por sua paixão por Páris. Nas palavras de Bruno Gentili (1988: 89),

o mito é reinterpretado sem nenhuma concessão ao esquematismo tradicional, ainda presente em Alceu, contemporâneo de Safo, da Helena adúltera que causa grave infortúnios e a ruína final de Troia. Ela assim se torna a encarnação da beleza e do amor, os dois valores cardinais de uma experiência única partilhada que não pode ser revivida dentro dos limites do matrimônio, mas que viverá em memória como uma possessão eterna, inalienável.¹⁷

Safo configura seu poema a partir de termos e temas homéricos, recusados, reescritos – o que adiciona extratos à interpretação. Os emblemas de amor e

¹³ Miller (1994: 95). Cf. Segal (1974: 152): “The formalized patterns of her [Sappho’s] language may, in fact, have served to link her own emotional life to situations of frequent and repeated occurrence in the culture or sub-culture to which she belonged.”

¹⁴ Cf. Snell (1953: 44): “their [sc. the majority of the early Greek lyric which have come down to us] purpose is to make the present significant over and above the *hic et nunc*, to lend an air of permanence to the joy of the moment.”

¹⁵ Cf. ἀμάρυγμα, (18) “brilho, lampejo, centelha” (o DGP não a registra; Chantraine *s.v.* ἀμάρυσσα e Liddell-Scott *s.v.* ἀμάρυγμα). A tropa dos lídios (v. 19), era contemporânea dos exércitos homéricos, segundo Rissman (1983: 45-6). Cf. Page (1955: 54) e Davis (1991: 35).

¹⁶ Johnson (1982: 43): “The terrible price that Helen, or rather Helen’s victims, paid for her yielding to love is not the slightest interest to the singer.”

¹⁷ “The myth is reinterpreted without any concession to the traditional schematism, still present in Sappho’s contemporary Alcaeus [fr. 283], of Helen the adulteress who causes grievous misfortunes and the final ruin of Troy. She thereby becomes the incarnation of beauty and love, the two cardinal values of a unique shared experience that can never be relived within the confines of matrimony, but that will live on in *memory* as an eternal, inalienable possession.”

guerra se fundem de modo que um saia vitorioso (na preferência lírica), mas não elimine o outro.¹⁸ A economia do artifício não só é conveniente, mas propicia a inserção do curto poema lado a lado com Homero, ou acima dele. Essa reescrita de símbolos e motivos de matriz épica dinamiza um paradoxo: tanto sinaliza a autonomia da lírica (“o que se ama é mais belo...”), quanto configura uma dependência subjugante em relação à épica “rejeitada.”¹⁹ Sobressai a preferência do eu lírico, que prefere o “amor lírico,” mas sem se desvincular das epopeias.

Por um lado, a história de Helena e Páris, segundo a épica homérica, é um retrato do infortúnio para o mundo grego e troiano, reflexo do poder destruidor do amor, conforme lembra Page (1955: 278). Por outro, Safo escolhe modular esse amor como arquétipo de um sentimento acima da belicosidade épica. Assim como Helena sugeriu à *persona* lírica uma lembrança de Anactória, outras personagens e situações homéricas inspiram outros eu poéticos, gregos e latinos, a definir seu espaço junto à épica. Horácio trata, por exemplo, do amor de Páris e Helena em modulações distintas, como se vê adiante.

Nem todos falam do “casal adúltero” do mesmo modo. Servem de contraste dois fragmentos de Alceu (283 e 42 Voigt), cujos versos tributam aos amantes os infortúnios de Troia, abordagem mais esquemática e convencional. Note-se, por exemplo, o tom moralizante das poucas palavras que restaram do poeta:

κ' Ἀλένας ἐν στήθεσιν ἐπτόιασε	3
θῦμον Ἀργείας, Τροίῳ δ' ἐπ' ἄνδρι	
ἐκμάνεισα ξενναπάτα ἴπι πόντον	5
ἔσπετο νᾶι,	
παῖδά τ' ἐν δόμοισι λίποις[
κᾶνδρος εὔς τρωτον λέχος .[
πεῖθ' ἔρωι θῦμο[ν ...	
παῖ]δα Δίος τε	10
]πιε...μανι[
κ]ασιγνήτων πόλεας .[
].έχει Τρώων πεδίῳ δά[μεντας	
ἔννεκα κήνας.	
πόλ]λα δ' ἄρματ' ἐν κονίαισι[15
].εν, πό[λ]λοι δ' ἐλίκωτε[ς	
]οι..[]βοντο φόνω δ.[

¹⁸ Race (1982: 63): “But the Sapphic priamel (...) also *implies* a contrast between the public and private, the grand and small, the impersonal and personal, and literary themes of war and love.”

¹⁹ Concordo com Hutchinson (2001: 160) quanto à complexidade e sofisticação do poema, mas dirijo da dificuldade de se ler o poema como anti-homérico, ao menos no âmbito genérico.

(Alceu, fr. 283 Voigt)

...e [Afrodite?] agitou o coração no peito da argiva Helena; e, pelo homem troiano, engana-anfitrião, enlouquecida, seguiu-o na nau sobre o mar,	3 5
tendo abandonado em casa a criança e o leito do marido de bela coberta ... persuadiu seu peito com a paixão a filha de Zeus e ...	10
... dos irmãos muitos... ... na planície dos troianos domando por causa daquela;	
muitos carros na poeira... ... e muitos rútilos (heróis?) carnificina ... (trad. Giuliana Ragusa [2010: 274 e 657], com alterações)	15

Helena e seu amante são invocados no que sobrou da (suposta) primeira estrofe. Além de argiva (4), ela é caracterizada como “enlouquecida” (ἐκμάνεισα, 5), alguém cujo íntimo foi tomado, provavelmente, por Afrodite – o que seria condizente com as palavras da personagem na *Odisseia* (cf. 4.261), citadas acima. Note-se que o verso 14 parece atribuir a culpa dos infortúnios da guerra (*causa belli*) a Helena, culpa dividida com Páris. Embora esse não venha nomeado, um equilíbrio em sua adjetivação aproxima-o de Helena.²⁰

O abandono à vida querida (nesse caso: a criança e o marido, ou apenas seu leito suntuoso, além da casa) também surge no fragmento lírico, mas em tom diferente do de Safo. A poetisa se vale de uma espécie de esquecimento de Helena como ilustração da “coisa mais bela” (3), isto é, aquilo que alguém ama. Por isso, parece não pairar reprimenda sobre a ação de Helena. Em Alceu, esse abandono surge depois da censura às atitudes de Páris e Helena (como se entende, apesar do estado fragmentário do poema), via adjetivos carregados de desaprovação.²¹

²⁰ Notem-se os gentílicos *argiva* (4) e *troiano* (4), e os depreciativos ἐκμάνεισα (5, “ensandecida”) e ξενναπάτα (5, “enganador de estrangeiros ou de hóspede”), todos lado a lado. Equilíbrio e simetria nos qualificativos reaparecem em Horácio na ode 1.15, conforme se vê adiante.

²¹ Páris viola um código ético ao ultrajar seu anfitrião (Menelau), roubando-lhe a esposa, e por isso quebra o princípio de reciprocidade implicado na relação de *xenia* (Benveniste 1966: 94-6). Zeus,

Resumos da épica deviam estar presentes em exemplos variados de lírica monódica e coral, hoje perdidos. Além de simples exercício aos poetas, revisitar temas conhecidos dos ouvintes desperta propósitos e efeitos diversos, como a modulação de cenas conhecidas do público segundo outra perspectiva. Por exemplo, a condenação da atitude de Páris no fragmento de Alceu contrasta com o ar (quase) galhofeiro que, na cena homérica, manifesta o herói troiano em meio aos lençóis de Helena, quando Heitor vem chamá-lo de volta ao combate:

Certo, não foi achar-me agastado com os Troas, que ao tálamo me recolhi, mas por causa da dor que me o peito angustia. Neste momento, com doces palavras, a cara consorte [ἄλοχος] me aconselhava a voltar para a luta. Eu, também, já pensara que é bem melhor desse modo. A vitória tem suas mudanças. Por uns instantes espera que as armas de guerra eu envergue; ou melhor, vai; que em teus passos já sigo, esperando-te alcançar.”
Il.^{-CAN} 6.335-42 (com alterações)

É impossível saber se os antigos viam com graça, ironia ou seriedade as palavras de Páris, que ressoam diferente em cada tradução e em cada releitura. Engraçadas ou não, o contraste do trecho homérico com os versos de Alceu parecem conferir ainda mais solenidade à versão lírica, que condena (é o que se depreende) a insensatez do casal: note-se que, na lírica, o símbolo do “coração agitado no peito” (vv. 3-4) não é explorado em sua potencialidade sentimental; por outro lado, nos versos épicos, a tristeza confessa de Páris (v. 336) ganha ares afetivos e quase chorosos.²²

Aparentemente, Alceu escolhe enfatizar a reprova à leviandade do casal de amantes, menos prezando detalhes de tensão amorosa ou fragilidade emocional. Na urgência épica que tudo presentifica, Homero reforça a recomendação para que Páris volte à luta, sem julgar ou condenar as palavras de Helena. Valendo-se do pano de fundo épico, Alceu modula a “loucura” da argiva e a feição traiçoeira do troiano, cada um com um toponímico e um adjetivo pejorativo. A modulação lírica que destaca tal reprova não apenas ganhou notoriedade na tradição, como prevaleceu em poetas gregos vindouros, segundo atesta um trecho de Ésquilo.²³

como protetor de quem hospeda o estrangeiro (cf. *Il.* 13.624-5; *Od.* 9.270-1 e 14.283-4), decide a queda de Troia como vingança dessa violação, como diz Walter Burkert (1993: 262).

²² *Il.* 6.336: ἔθελον δ' ἄχει προτραπέσθαι. (“mas eu quis ceder à tristeza”).

²³ Cf. *Agamêmnon*, 399-402. O apontamento é de Ragusa (2010: 279).

Note-se como, noutro poema de Alceu, reaparece a mesma reprova a Helena pelo infortúnio troiano, segundo a reconstrução do fragmento. Cito as estrofes iniciais e finais do fragmento 42 Voigt:

ὡς λόγος, κάκων ἄ[...]	1
Περράμω καὶ παῖσι[...]	
ἐκ σέθεν πίκρον, π[...]	
Ἴλιον ἴραν.	4
[...]	...
παῖδα γέννατ' αἰμιθέων [13
ὄλβιον ξάνθαν ἐλάτη[ρα πώλων·	
οἱ δ' ἀπώλοντ' ἀμφ' Ἐ[λένα]	
καὶ πόλις αὐτῶν.	16
(Alceu, fr. 42 Voigt)	
Como a lenda, dos infortúnios ...	1
a Príamo e a seus filhos	
de ti o amargo/cruel ...	
Ἴlion sacra.	4
[...]	...
uma criança gerou, dos semideuses...	13
o feliz condutor de fulvas éguas.	
Mas por causa de Helena pereceram (troianos)	
e também a cidade deles.	16
(trad. Giuliana Ragusa [2010: 275 e 654], com alterações)	

O poema talvez tratasse das bodas de Tétis e Peleu (como Catulo 64), mas não estão ausentes menções fúnebres à guerra troiana. Príamo e seus filhos (v. 2) e a expressão formular da cidadela de Troia (v. 4) circundam um amargo adjetivo, πικρός (v. 3, “pungente; cruel; duro; violento”).²⁴ Expressões épicas por vezes são moduladas pela lira com pretextos e efeitos distintos: a dor penetrante das flechas homéricas parece ganhar gosto amargo (quicá moralizante) na repetição próxima à fórmula “Ἴlion sacra.”

A conjectura do verso 15 apoia-se no tratamento convencional de Alceu em relação ao mito e, por isso, culpa mais uma vez Helena pela ruína troiana.²⁵ Comparado com Safo (fr. 16), o fragmento de Alceu (fr. 42V) soa tão grave, sob o viés lírico, quanto convencional e pouco criativo.

²⁴ Cf. *Il.* 4.46, 164, 416; 5.648 etc.: Ἴλιον ἱρὴν (Ἴlion sagrada). Na *Iliada*, πικρός acompanha de praxe οἰστός (“flecha, seta”): 4.118, 134, 217; 5.99 e 110; 8.323 etc.. Uma interessante exceção é *Il.* 11.271, πικρὰς ὠδῖνας, “dores do parto agudas.”

²⁵ Equivalentes: ἔνεκα ἐκείνης (fr. 282V, v. 14: “por causa dessa,” em ático) e ἀμφ' Ἐ[λένα] (15).

No texto da poetisa de Lesbos, por um lado, a presença de Anactória nos versos permite cogitá-la como destinatária do poema, hipótese que associaria o fragmento aos “poemas dialógicos,” em que o eu lírico dirige suas palavras a um interlocutor, situação frequente de algumas modalidades da lírica arcaica e, mais tarde, na Roma de Catulo. Nos dois excertos de Alceu, que parecem prescindir de interlocutor, abre-se espaço para espécimes líricas que tangenciem temas solenes, por vezes épicos, de modo igualmente condensado, sem que haja necessidade de um eu lírico a se dirigir a outras pessoas no discurso poético. Essa ausência de interlocutor é uma feição notável, rara e análoga numa ode de Horácio (C 1.15) que também retoma o tema da ruína troiana, mas com outros efeitos líricos.

Embora comum a Safo e Alceu (nos fragmentos citados), o uso de palavras-chaves que evoquem contextos e emblemas épicos permite tratamento diverso aos dois poetas: suas modulações tanto delimitam fronteiras distintas entre os gêneros, ao retomar material épico, quanto configuram modos próprios de afirmação da poesia lírica (ora mais altivo e subjugante, ora mais solene e convencional). Seja como for, ambos manifestam reúsos ou recusas enxutas e variadas da temática homérica.

Se Safo elenca símbolos épicos como preferências alheias e Alceu os usa de modo solene e convencional, o fragmento (S 151 = 282a) atribuído a Íbico²⁶ pinça personagens da guerra troiana para “(re)negá-los” em prol do louvor a Polícrates:

...]αι Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ- γ' ἄσ]τυ περικλεῆς ὄλβιον ἠνάρον Ἄργ]οθεν ὀρτυμένοι Ζη]νὸς μεγάλοιο βουλαῖς	1
Ξα]νθᾶς Ἑλένας περὶ εἶδει δῆ]ριν πολύμνον ἔχ[ο]ντες πό]λεμον κατὰ [δ]ακρ[υό]εντα, Πέρ]γαμον δ' ἀνέ[β]ια ταλαπείριο[ν ἄ]τα χρυ]σοέθειραν δ[ι]ὰ Κύπριδα.	5
νῦ]ν δέ μοι οὔτε ξειναπάταν Π[άρι]ν ἦν] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρ[ον ύμ]νῆν Κασσάνδραν Πρι]άμοιό τε παίδας ἄλλου[ς]	10
Τρο]ίας θ' ὑψιπύλοιο ἀλώσι[μο]ν ἄμ]αρ ἀνώμνον· οὐδ' ἐπ[ε]λεύσομαι ἦρ]ώων ἀρετὰν ὑπ]εράφανον οὐς τε κοίλα[ι]	15

²⁶ Sobre a atribuição, confrontem-se Wilkinson (2013: 49-50) e Ragusa (2010: 257).

<p>νᾶες] πολυγόμοφοι ἐλεύσα[ν Τροί]αι κακόν, ἥρωας ἐσθ[λούς· τῶν] μὲν κρείων Ἀγαμέ[μνων ἄ]ρχε Πλεισθ[ενί]δας βασιλ[εὺς] ἀγὸς ἀνδρῶν Ἀτρέος ἐσ[θλός] πάις ἕκ.[.]νος</p>	20
<p>καὶ τὰ μὲν ἄ[ν] Μοῖσαι σεσοφι[σμι]έναι εὖ Ἐλικωνίδ[ες] ἐμβαίεν τλόγω[ι· θνατ[ὸ]ς† δ' οὐ κ[ε]ν ἀνήρ διερ[ὸς]]. τὰ ἕκαστα εἶποι,</p>	25
<p>ναῶν ὄ[σσο]ς ἀρι]θμὸς ἀπ' Αὐλίδος Αἰγαῖον διὰ [πό]ντον ἀπ' Ἄργεος ἠλύθο[ν] ἐς Τροία]ν ἵπποτρόφο[ν, ἐν δ]ἔ φώτες</p>	30
<p>χ]αλκάσπ[ιδες, σῆ]ες Ἀχα[ι]ῶν· τ]ῶν μὲν πρ[οφ]ερέστατος α[ι]χμᾶι Ἴξεν] πόδ[ας] ὠκ]ύς Ἀχιλλεύς καὶ μ]έγας Τ[ελαμ]ώνιος ἄλκιμ[ος] Αἴας ]. . . .].λο[.]πυρος.</p>	35
<p>.]στος ἀπ' Ἄργεος ]ς ἐς Ἴλιον ] ].[.] ]α χρυσεόστροφ[ος</p>	40
<p>Ἰλλίς ἐγήνατο, τῶι δ' [ἄ]ρα Τρωίλον ὥσει χρυσὸν ὄρει- χάλκωι τρις ἄπεφθο[ν] ἤδη</p>	
<p>Τρῶες Δ[α]ναοὶ τ' ἐρό[ε]σσαν μορφὰν μάλ' εἴσκον ὅμοιον. τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰέν καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς ὥς κατ' αἰοιδὰν καὶ ἐμὸν κλέος.</p>	45
<p>... do Dardânida Príamo a gran- de cidade famosa e feliz destruíram, surgindo de Argos, pelas vontades do grande Zeus</p>	1
<p>por causa da formosura da loura Helena, suportando combate muito cantado na guerra lacrimosa: o flagelo subiu a Pérgamo muito sofredora por causa de Cípris cabeleira-dourada.</p>	5
<p>Mas agora não tenho vontade de cantar Páris, traidor de anfitrião, nem Cassandra de alongado tornozelo e os outros filhos de Príamo,</p>	10
<p>e o dia infável da conquista de Tróia de altas portas, e nem exporei a orgulhosa excelência dos heróis, que as cavas</p>	15
<p>naus de muitas cavilhas trouxeram</p>	

para malefício de Tróia, nobres heróis. Deles o líder Agamêmnon comandara, rei da linhagem de Plístenes, chefe dos homens, filho de Atreu, nobre rebento.	20
Mesmo nessas coisas as bem instruídas Musas do Hélicon talvez embarcariam em narrativa; e nem um mortal, homem ágil, recitaria cada uma das coisas:	25
tal o número de naus que de Áulis, através do mar Egeu desde Argos, rumaram para Troia nutriz de cavalos, e nelas mortais	30
com brônzeo escudo, filhos dos aqueus. Deles o de maior destaque à frente com a lança (...) o pés velozes Aquiles e o mega valente Ájax Telamônio (...) do fogo	35
... de Argos ... para Ílion de áurea guirlanda, Hílis gerou-o: a quem Troilo, tal qual ouro três vezes depurado com bronze,	40
troianos e dânaos supunham símil, especialmente pela adorável forma. Para eles há para sempre uma parte da beleza; também tu, Polícrates, fama imorredoura terás de acordo com meu canto e minha fama.	45

Como Safo, Íbico também pretere a épica, mas de um modo diferente. Sua *praeteritio*, ainda que comparável ao priamel, não alude a simples emblemas do epos homérico – o poeta regino versa alternadamente gregos e troianos por várias estrofes. “Estudiosos recentes têm visto o uso de epítetos homéricos não apenas como empréstimos épicos triviais,” observa Wilkinson, “mas citações usadas para evocar cenas específicas de Homero e de outros poemas épicos.”²⁷ Assim, embora a matriz homérica seja a mesma, os efeitos da relação entre lírica e épica são distintos, e tornam-se nuançados por múltiplos confrontos intertextuais.

²⁷ Adaptei e traduzi o trecho de Wilkinson (2013: 57-8): “Early commentators of the poem (...) saw these epithets as uninspired borrowings from epic, but more recent scholars have seen them rather as quotations used to evoke particular scenes from Homer and other epic poems.”

O movimento geral do fragmento de Íbico é uma paradoxal sequência de recusas: o poeta lírico atesta que a matéria épica é muito cantada (πολύμνον, 6), porém afirma que não quer nem há de cantá-la.²⁸ Paradoxalmente, seu poema se desenvolve cantando personagens e episódios épicos sob o signo da preterição, rumo ao louvor final a Polícrates. A afirmação da voz lírica depende intimamente da reverberação dos ecos homéricos.²⁹

Ainda que Sisti afirme tratar-se de uma imitação convencional do *epos*, com mistura de elementos dóricos e eólicos,³⁰ a orquestração lírica de personagens e tensões tomados da tradição épica revela esmero nada banal (ou convencional) por parte do poeta. Provam-no alguns poucos apontamentos.

Na primeira tríade (vv. 1-9) do poema, além de Príamo e sua cidade de felicidade proverbial, Íbico conecta Afrodite (9) e Helena (5) com suas belezas ao mesmo tempo devastadoras e “douradas.”³¹ Um detalhe no início do fragmento distingue-o dos anteriores: o poeta destaca a vontade de Zeus (4) nos infortúnios de Troia, espécie de resgate da formulação também inicial da *Ilíada*:³²

Διὸς δ' ἔτελείτο βουλή,
 fez-se a lei de Zeus
Il.^{HC} 1.5

O fragmento lírico, menos condensado que os anteriores, distribui a *causa belli* entre a vontade divina e a beleza de Helena. Igualmente equilibrado é o anúncio, em *enjambement*, da “mega cidade” (vv. 1-2), identificada tanto por dardânida (1) quanto por Pérgamo (8), validadas as reconstruções do fragmento. Tais equilíbrios propostos pela lira constroem uma memória organizada e

²⁸ Dependem da reconstrução: 1. ἦν] ἐπιθύμιον οὔτε... ὑμ]νῆν (11-2), “e não *me* está no íntimo... cantar”; 2. ἐπ[ελεύσομαι (15), futuro de ἐπέρχομαι “expor, emitir opinião.”

²⁹ Vale reforçar que o poeta lírico não declara falta de técnica ou habilidade para tratar temas épicos. Concordo com Ragusa (2010: 290) em sua objeção à afirmação de Rissman (1983: 123), mas dirijo de sua distinção *recusatio* e preterição (*idem*: 287-90), cujas fronteiras são tênues e não raro arbitrarias: nenhuma se afasta por completo da épica e a *res* na metapoesia nem sempre é diáfana. Conquanto *disavowal* (“repúdio, rechaço, desautorização”) só acrescente mais um termo à lista, o conceito de “remodelagem genérica” de Gregson Davis (1991) é também produtivo às leituras intertextuais gregas, que parecem igualmente ganhar terreno entre helenistas.

³⁰ Sisti (1967: 64 e 68).

³¹ Claro, verificadas as reconstituições ξανθᾶς (5, “loira”) e χρυσοέθειραν (9, “auricromada”). Veja-se Ragusa (2010: 261-3) para essa “beleza devastadora.”

³² Os efeitos complexos da fórmula proemial talvez sejam propositalmente reiterados por Íbico, sugere Wilkinson (2013: 61-2). Cf. *Il.* 12.241 e *Od.* 8.82.

arquitetada das retomadas da épica, que destoam do presente linear e sucessivo da narrativa nas epopeias. Essa harmonia lírica ergue-se rumo a um clímax que propicia a inserção da *persona* louvável ao final do poema.

Na segunda tríade (vv. 10-22), surgem distantes Páris (10) e Agamêmnon (20),³³ inimigos épicos que reforçam tensão e equilíbrio na composição. Entre ambos, Troia (14 e 19) é nomeada, e duas vezes.³⁴ Não escapa aos comentadores a contradição do “dia indizível, inominável” (ἄμ]αρ ἀνώυμou, 15), preservado pela palavra do poeta que se nega a cantá-lo.³⁵ A lírica refrata signos épicos cujos sentidos passam por reavaliações: rejeitar cantar o dia derradeiro troiano, não cantado nas epopeias homéricas, significa, em certa medida, enaltecê-lo, pois o rememora. West (1988: 151) diz que “Alceu e Safo mostram uma preocupação obsessiva com a saga de Troia,” mas é o excerto de Íbico que se revela obstinado com os detalhes extraídos de Homero – inclusive com seus “vazios” narrativos. A modulação poética transforma também a releitura desse “subentendido” épico.

Novas cores épicas surgem na terceira tríade (v. 23-35). Íbico traz ao poema as Musas do Hélicon (23-4) e o número de naus (27) pelo mar Egeu; reitera o nome de Troia (adjetivado à Homero)³⁶ e invoca os heróis Aquiles e Ájax (33-4) com seus epítetos genuinamente homéricos: pés-velozes e Telamônio.

A menção às Musas estreita a relação do poema lírico com as epopeias, por cuja memória elas são responsáveis. Olhadas à distância, a lista de heróis épicos no poema lírico funciona quase como um catálogo, e remete o leitor à invocação das Musas no catálogo das naus:

Oh! Celícolas Musas, inspirai-me;

³³ Ragusa (2010: 281) explora a dupla genealogia enunciada para Agamêmnon. Como observa Hutchinson (2001: 243), a abundância de epítetos contradiz a recusa professada pelo poeta.

³⁴ Não é impossível que a recusa em cantar temas épicos tivesse surgido já na primeira tríade: as negativas (οὔτε, 10 e 11), tão próximas do adjetivo que censura Páris (ξειναπάταν, 10), parecem sugerir que o poeta não quer celebrar a atitude vergonhosa do príncipe troiano.

³⁵ Vejam-se em Ragusa (2010: 280-1) as tendências de vários *scholars*. Wilkinson (2010: 68) sugere também “inglório” para ἀνώυμou. Sobre o inominável, noções diferentes e igualmente provocantes surgem em *Od.* 8.552 (Alcino incitando Odisseu a contar sua história) e 23.260 (Penélope culpando Troia pelo desaparecimento de Ulisses). O próprio Eneias diz que sua dor é inefável (*infandum*, 3) ao rememorar a ruína troiana para a rainha Dido no canto dois da *Eneida*. Sobre esse dia derradeiro de Troia na lírica, Horácio nem sequer o adjetiva em sua ode “profética” (C 1.15; cf. v. 33: *diem*), de que trato mais adiante.

³⁶ Apesar de não atestado em Homero, ἵπποτρόφος (30) lembra ἵπποβοτος (*Il.* 3.75: “nutriz de cavalos”), epíteto de Argos. Veja-se Ragusa (2010: 291) para outras associações.

Sois deusas e na mente abrangeis tudo:
 Roçou-nos único o rumor da fama.
 Nem que dez bocas, línguas dez houvesse,
 Voz infrangível e coração de bronze,
 Pudera eu memorar a quantia e nomes
 Dos que às plagas Ilíacas vieram:
 Isso às filhas do Egífero compete.
 Vou pois enumerar as naus e os cabos.
Il.^{OM} 2.420-8 (vv. 484-93)

Em Íbico e Homero, vê-se que um mortal não é capaz de relembrar e contar tantos e tão grandes feitos épicos. Note-se que esse o faz de modo hiperbólico (“dez boca, dez línguas...”); aquele, comedidamente. As Musas, a quem o aedo pede auxílio, não são preteridas pela lira: ao mencioná-las, a lírica reaproxima de seu público planos homérico e hesiódico, que adensam a relação intertextual.³⁷

Na épica, as Musas que tudo sabem servem de testemunha ocular do conhecimento³⁸ e auxiliam o poeta a cantar e a preservar a memória dos feitos.³⁹ A alusão lírica à memória divina prenuncia a vanglória do poeta ao fim do fragmento, ao destacar o louvor a Polícrates. Assim como as deusas promovem a glória do vate e dos feitos na poesia épica, o poeta lírico assume esse papel das Musas e se diz responsável pela fama imorredoura do tirano.

A quarta tríade (vv. 36-48), ainda que mais mutilada, não abandona a elocução épica (notem-se: Argos, Ílion, Troilo, troianos e dânaos – todos de feição toponímica). A comparação de beleza entre o filho de Hílis e Troilo sinaliza uma mudança de direção no poema, que faz sentir a falta de transição entre o tema da bravura marcial e, agora, da beleza.⁴⁰ “O epíteto de Hílis, de

³⁷ Como nota Barron *apud* Wilkinson (2013: 71), todo um verso da *Ilíada*, por um lado, se condensa na expressão σεσοφι[σμή]ναι (23), “que se tornaram sábias, instruídas”: *Il.* 2.485, ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστέ τε πάντα, “vós, pois, sois deusas e estais presentes e sabeis tudo.” Por outro, o adjetivo “heliconíades” vincula as Musas ao célebre monte em Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*, 658). Vejam-se Ragusa (2010: 284-6) e Hutchinson (2001: 246).

³⁸ “Saber” e “ver” se misturam na acepção do verbo οἶδα, de *Il.* 2.485 (citado acima), atestado pela presença que πάρεμι (*ibidem*) enuncia. Cf. Ford (1997: 406): “...the blind bard has an eyewitness’ knowledge from the Muses.”

³⁹ No citado poema do bárbito (C 1.32; vejam-se páginas 7 e 56), ao invés das Musas cantarem para o poeta, Horácio diz que Alceu cantou as Musas (C 1.32.5-12: *Lesbio... Musas... canebat...*), mas não sobreviveram textos que o atestassem. Campbell (1983: 263) reconstitui um fragmento de Alceu que talvez ilustre a referência horaciana: (fr. 309) τὸ γὰρ θέων ἰότατι ὕμμε λαχόντων ταφυτον θήσει γέρας†, “pois, por desejo divino, a honra dos que vos [i.e., as Musas] obtiveram conferirá imortalidade.” Efeito análogo dessa imortalidade poética busca Íbico para Polícrates.

⁴⁰ A observação é também de Barron *apud* Ragusa (2010: 292).

áurea guirlanda (40), recupera as imagens da ‘loira Helena’ (5) e de Afrodite ‘auricomada’ (9),” como observa Ragusa, imagens da primeira tríade, formando com que um ciclo compositivo no poema.⁴¹ Os vários nomes épicos, mencionados em todo o texto e retomados por “troianos e dânaos” (44), já tiveram sua “beleza” garantida pela fama da épica: ao (re)cantá-los, a lira busca equiparar sua matéria e sua projetada glória à fama imorredoura de tais personagens e episódios épicos.

Termo homérico chave na *Ilíada*, κλέος ἄφθιτον (47: “fama imortal, glória imorredoura”) no fragmento de Íbico é a mesma expressão de que se vale Aquiles em sua longa réplica a Odisseu:

Na verdade me disse minha mãe, Tétis dos pés prateados,
que um dual destino me leva até o termo da morte:
se eu aqui ficar a combater em torno da cidade de Tróia,
perece o meu regresso, mas terei um renome imorredouro [κλέος ἄφθιτον];
porém se eu regressar a casa, para a amada terra pátria,
perece o meu renome glorioso [κλέος ἐσθλόν], mas terei uma vida longa,
e o termo da morte não virá depressa ao meu encontro.
Il.^{FL} 9.410-6 (com alterações)

A tradição de uma memória social consagrada pela poesia oral, como anota Vernan, é indissociável do “renome imorredouro” que busca Aquiles em troca de sua breve vida.⁴² É a inserção na memória falada do povo que Íbico promete a Polícrates (47), na proporção da fama que sua canção alcançar. Campbell pontua que esse mesmo “orgulho confiante” como poeta lírico servirá mais tarde a “Píndaro e Baquílides na conclusão de seus poemas.”⁴³

Orgulhoso e cantando assunto elevado, o poeta lírico reitera episódios épicos, colocando seu poema e engenho à altura de feitos e da glória épica.

O próprio Agamêmnon, já no mundo dos mortos, reitera a Aquiles a glória valiosa do herói ao fim da *Odisseia*:

Muito caro foste aos deuses!
Deste modo até na morte não perdeste o nome, mas para sempre
entre os homens será tua fama excelente [κλέος ἐσθλόν], ó Aquiles.
Od.^{FL} 24.93-4 (com alteração)

⁴¹ Ragusa (2010: 294).

⁴² Vernan (1979: 41). Nas palavras de Fowler (2004: 226-7), “como vários trechos mostram, Homero está perfeitamente ciente de que a fama de seus heróis, seu *kleos*, vive por causa de seu canto.”

⁴³ Campbell (1983: 264): “...the same confident boast.”

A lira talvez acrescentasse que não basta ser querido dos deuses – é preciso que um vate venha proferir uma canção que immortalize o herói. Essa é a relação central implícita nas palavras de Íbico a Polícrates, em que o poeta lírico faz questão de destacar também o papel de sua poesia.

Os diferentes empréstimos de Homero na lírica testemunham a favor de um sentimento de superioridade poética já alcançada pela épica.⁴⁴ Mesmo quando se recusa a entoar, de forma programática, matérias das epopeias, elevadas pela tradição, a lira acaba reforçando tal superioridade. A série de símbolos épicos (conjunto de soldados, de cavaleiros, de naus) que tantos preferem, em Safo, testemunha tal sentimento. O público habituado a Homero identifica aí emblemas do gênero elevado, simulacros já consagrados, e vê a lira rearranjá-los segundo outros padrões, temas, escolhas e estilos. Nessa medida, o poeta lírico encontra-se subjugado à matéria épica (homérica), ainda que declare subjuguá-la, enaltecê-la, negá-la etc.. – o que acaba por ensejar uma espécie de “enciclopédia épica” tradicional, conhecida e revigorada pelo poeta e por sua audiência, cujos membros eram surpreendidos por reelaborações líricas.⁴⁵ Ora transpõem-se epítetos, ora repetem-se fórmulas célebres, ora invocam-se as Musas, ora narram-se episódios vagos ou pontuais, ora resgatam-se personagens mais ou menos famosos das epopeias... A recusa, quando há, torna-se mero pretexto para que se cante novamente “algo novo” com o que cantou Homero.

Os fragmentos citados de Safo, Alceu e Íbico oferecem panos de fundo importantes para releituras distintas de *recusationes* que a lírica promove com a épica. Demorei-me um pouco sobre esses textos para tentar evidenciar algumas estratégias que são reaproveitadas por poetas latinos, em geral, e por Horácio, especificamente, ao “recusar” cantar poesia épica. É claro que os contextos grego arcaico e romano, em transição para o império, são diferentes, como já se destacou. Porém, a partir de um leque de análise ampliado, pode-se observar

⁴⁴ Nannini (1982: 76).

⁴⁵ Miller (1994: 96).

melhor atenuações ou alvoroços nas fronteiras entre os gêneros lírico e épico, não obstante as diferenças entre as poesias grega e latina.⁴⁶

As menções ou citações homéricas no texto latino parecem “filtradas” por tais jogos alusivos iniciados pelos poetas gregos, que também releem Homero a seu modo. Em ampla medida, passa a não haver lírica sem a épica – e os poetas subsequentes aprofundam essa interrelação, construída sobre as dependências temáticas, estilísticas, genéricas etc. evidenciadas acima. Desde as predileções da lira pelo amor, passando por seus cantos solenes (sobre a morte, por exemplo) até a vanglória de imortalizar seus homenageados, a poesia lírica aqui destacada não se estrutura sem o epos homérico.

A síntese de motivos épicos em Horácio permitirá não apenas estender os limites oscilantes do gênero lírico, como também encontrar e restaurar as medidas convenientes a sua lira. Sob o signo da modulação, motivos de amor, simpósio, louvor, conselho, vitória etc., passam a emprestar da matriz épica sons e acordes que enriqueçam as odes – e o equilíbrio desses “empréstimos” na estrutura de cada poema legitima a harmonia apropriada ao gênero. Essas e outras relações entre a épica e a lira ajudarão a fundamentar, ampliar e estreitar o diálogo entre Homero e Horácio.

⁴⁶ Edmunds (2001: 30-44) acentua as oposições entre *recitatio* (ou performance musical) e leitura silenciosa, sem descartar a *persona loquens* que materializa a “voz ficcional” nos poemas. Cf. Woodman (2002: 53-50) e Hutchinson (2007: 40-6) para influências métricas, com bibliografia.

RECUSAS E *RECUSATIONES* EM HORÁCIO (C 4.15, 4.2, 2.1 E 2.12)

Sob o mesmo rótulo de *recusatio*, o debatido tema da rejeição poética gera, há algum tempo, controvérsias cujas implicações matizam o problema sem lhe abalar o centro. Lembra Giovanni D’Anna que *recusatio* é um substantivo comum, ora traduzido como recusa, rejeição ou repulsa.¹ Embora os fragmentos de Safo, Alceu e Íbico citados anteriormente ilustrem rejeições distintas, a especialização literária do termo associa-se tradicionalmente a Calímaco (em seus *Aitia*, sobretudo) e seus epígonos romanos, que expressaram renovadas negações usualmente ligadas ao louvor imperial.

Por um lado, as ressalvas de Cameron acerca duma associação helenística estreita propiciam um olhar atento aos pressupostos estéticos de certas escolhas líricas, que enfatizem sua **não** vinculação à poesia calimaqueana.² Por outro, as diferentes noções de recusa expressam tanto ideais poéticos quanto realidades históricas diferentes: a disposição para repelir simulacros variados da poesia épica os une, embora cada um com sua especificidade, como já se apontou.³

Como propõe refinar Cameron, “a forma básica da *recusatio* [sc. romana] é helenística, mas pós-calimaqueana”:⁴ o florescimento de *recusationes* no período augustano sugeriram a Pasquali o conceito de “patrimônio comum” dos poetas romanos.⁵ À herança alexandrina de uma hierarquia consolidada dos gêneros literários (notadamente escritos, cujos ápices materializam-se em epopeias e tragédias) vêm se juntar as exigências de um perfeccionismo estético, espécie de minimalismo poético de máxima expressão. É com esse legado de Calímaco, emblema de uma tradição dividida entre labor bibliotecário e criação artística,

¹ Giovanni D’Anna (EV v. 4: 411). Notem-se as especializações jurídicas *oposição*, *protesto*, *réplica justificativa* (*ibidem*).

² Cameron (1995: 454-84).

³ Sisti (1967); Nannini (1982: 74-5) e D’Anna (1991: 133-4) e (1999).

⁴ Cameron (1995: 457): “The basic form of the *recusatio* is therefore Hellenistic, but post-Callimachean.” Cf. Williams (1968: 103): “The purpose of these poems was different from, and certainly more complicated than that of Callimachus.”

⁵ Pasquali (1920: 310).

que se darão as tensões das exigências políticas do principado romano, sintetizada em poemas que postergam continuamente a celebração da *pax Augusta* e de suas *res gestae*.⁶ Por trás da *recusatio* poética, ao fim da república romana, mesclam-se forças do momento histórico e da tradição estética, do ímpeto criativo individual e da imposição determinante do passado.⁷

O poeta que advoga simplicidade ou *mediocritas* está sujeito a contradições: a tranquilidade e a reclusão de seu exercício poético *versus* a obrigação e o entusiasmo da expressão pública, a privacidade do labor artístico *versus* o comprometimento com os valores cívicos, a independência estética *versus* a propaganda imperial. No simbólico duelo pintado por Wimmel, “Calímaco e Otávio são os verdadeiros personagens inimigos no drama inédito da ‘luta de estilo’.”⁸ Em meio à tensão permanente, um dos reiterados paradoxos poéticos da *recusatio* romana é celebrar o imperador dizendo-se incapaz de fazê-lo. Ainda assombra o fantasma da poesia elevada, épica, seja como falso ideal, seja como epítome do texto “inalcançável” (em tom *blasé*) e imaginário a ser rejeitado.

Em Horácio, instado desde as *Sátiras* a celebrar triunfos imperiais,⁹ notam-se exemplos distintos de *recusationes*.¹⁰ A virtuosidade do poeta ao moldar temas romanos a formas gregas arcaicas (dos nomes à métrica e ao *motto*),¹¹ em versos limados pelo labor dito calimaqueano, não permanece alheia a tais contrastes.¹² A desculpa prosaica (mas muito refinada) dirigida na epístola a Augusto

(...) *nec sermones ego mallem* 250
repentis per humum quam res componere gestas
 (...)
si quantum cuperem possem quoque; sed neque parvum

⁶ Virg. *Ec.* 6.1-13, *Geor.* 3.1-50; Tib. 1.1.53-6; Prop. 2.1, 3.1.15, 3.3, 3.9; Ov. *Am.* 2.1 etc.. Veja-se Wimmel (1960) para listas mais completas.

⁷ Wimmel (1960: *passim*); La Penna (1963: 125); Smith (1968: 56-8); Williams (1968: 101-3); Heinze (1972: 181); Nannini (1982: 78); Santirocco (1986: 34-5); Edmunds (2001: 148-9); Hunter (2006: 115-24).

⁸ Wimmel (1960: 3): “Kallimachos und Octavian sind die wirklichen Gegnerfiguren im neuentbrannten Drama des ‘Stilkampfes’.”

⁹ Entre outras coisas, diz Trebácio ao poeta (S 2.1.10-1): *aude / Caesaris inuicti res dicere* (“ousa tratar dos feitos de César invicto”).

¹⁰ Dentre a profusão de artigos e textos sobre o tema, Wimmel (1960) ainda é notável referência. Veja-se *s.v. recusatio* Lyne (1995: 31ss.), D’Anna (EO v.2: 738-9) e Holzberg (2007: 120) para recolhas bibliográficas.

¹¹ Veja-se Citti (2000) e Cavarzere (1996).

¹² McDermott (1981: 1641-3). Cf. Commager (1962: 31-42).

*carmen maiestas recipit tua, nec meus audet
rem temptare pudor, quam vires ferre recusent.*
E 2.1.250-1, 257-9

(...) E eu nem preferiria [escrever] 250
discursos arrastados por terra a compor tuas gestas,¹³
(...)
se eu também pudesse quanto desejasse. Mas nem tua
majestade aceita um pequeno poema, nem ousa meu
pudor tentar uma coisa que minhas forças recusam carregar.

ganha forma versificada edulcorada na conclusão da obra lírica horaciana.

A ode final dedicada ao imperador não só encerra o volume de Horácio, mas lança a última pá de cal tanto sobre as *recusationes* da épica quanto sobre o conjunto de suas composições líricas:

*Phoebus volentem proelia me loqui
victas et urbis increpuit lyra,
ne parva Tyrrhenum per aequor
vela darem.*

C 4.15.1-4

Febo – querendo eu cantar guerras e cidades vencidas – reprovou-me com a lira, para que eu não lançasse minha parca vela pelo mar Tirreno.

A epístola está destinada a negar uma suposta preferência (*nec... mallet*, 250) e, ao mesmo tempo, ser preterida. Sua feição rasteira (*repentis per humum*, 251) figura o estilo de sua matéria: baixo, simples, *humilis*. Mas, a rejeição é aparentemente contraditória: metro épico por excelência, o hexâmetro é o mesmo da carta. A recusa, então, vem revelar uma adequação: o assunto das epístolas é corriqueiro e grosseiro, sobretudo se comparado com a grandeza do assunto das epopeias, embora ambos os textos se valham do mesmo metro. O humilde estilo epistolar não convém à majestade (*maiestas*, 258) do imperador e a suas gestas.

Assim, o poeta joga com metro e preceito: por um lado, atesta saber compor hexâmetros, mas apenas de uso “vulgar”, que tratem de matérias ditas baixas; por outro, seu *pudor* (versão acanhada para *ingenium*) não ousa tratar de *res* elevadas, assim como suas forças (outro nome para *ars*) não são capazes, como alega, de lidar com as sublimes epopeias. Horácio diz um *não* notável, modulado com ênfase e elegância, que disfarça sob símbolos verbais os detalhes técnicos do que não se pode harmonizar: poemas leves e assuntos elevados.

¹³ Cf. Aristóteles (*Poét.* 1458a) para a elevação da linguagem poética acima do vulgar.

O repúdio que os versos líricos veiculam é mais indireto, metafórico ou alegórico, e se translada à tradição.¹⁴ Nessa única vez em que Apolo o repreende, Horácio confessa querer (*uolentem*, 1) cantar as guerras e cidades conquistadas, variante dos *reges et proelia* virgiliano (*Ec.* 6.3), assim como dá a entender, na epístola, que gostaria de fazê-lo.¹⁵ O argumento da carta, contudo, esconde-se por trás duma confissão de incapacidade. Na ode, surge modulado como repreensão divina: embora a cacofonia do veto divino (*inrepuuit*, 2) ao lado de *lyra* (2) traga certo descompasso ao entendimento da oração, como glosam os comentários de Porfirião e Pseudo-Acrão,¹⁶ a nau diminuta da poesia lírica não é capaz de alçar velas aos grandiosos mares da escrita épica. O *não* de Apolo alegoriza, de modo condensado, as negações da carta.

A correspondência entre os trechos, por um lado, permite associar Febo aos obstáculos autoimpostos pelo poeta,¹⁷ analogia adequada, nos léxicos da ode e da epístola, aos vetos da composição épico-laudatória. Por outro, a admissão na carta de forças faltantes (*quam uires ferre recusent*, 259), fórmula polida de falsa modéstia, só é tolerada na lírica sob os artifícios virtuosísticos da forma.¹⁸ Em outros termos, as conquistas e a majestade do imperador espelham-se no mar Tirreno, de coloração épica e tons gregos,¹⁹ assim como o *parvum carmen* (257-8) aparece transfigurado no reduzido barquinho (*parva... vela*, 3-4) da lírica,

¹⁴ Curtius (1990: 128ss.), cap. 7.1.

¹⁵ Mostram-se invertidos, como em quiasmo, *proelia* e *uictas urbis*, na ode (C 4.15.1-2), e, na epístola, *arces... impositas* e *confecta duella* (E 2.1.252-4). Na carta, o poeta marca a expressão de seu desejo e de sua desculpa com negativas (*nec... malle*, 250; *se neque*, 257; *nec*, 258): vontade e tato oscilam entre a independência subentendida e uma pressuposta submissão.

¹⁶ Cito apenas o segundo, mais completo (Ps.-Acr. ad l.): *Non lyra increpuuit sed uolentem me proelia lyra loqui, quod est lyrico carmine, Phoebus increpuuit; amoribus enim aptum hoc est metrum, ut Ec. 6.3-4.* “Não censurou com a lira, mas querendo eu cantar batalhas com a lira, isto é, num poema lírico, Febo censurou; pois aos amores esse metro é adequado, como *Ec.* 6.3-4.” Note-se que a comparação com a *Écloga* leva em conta apenas a reprova de Apolo, não o comentário sobre o metro (estrofe alcaica na ode e hexâmetro na bucólica). Eis que diz Martins (2008: 200): “Horácio põe em relevo a figura/persona histórica de Augusto (Caesar) fora do gênero em que deveria ser retratado: a História.” Eu ainda diria: a épica.

¹⁷ Cameron (1995: 454-8) argumenta contra a proibição divina originária em Calímaco (com ênfase na *Écloga* 6). Para o uso de *pudor* em C 1.6.9, veja-se página 178.

¹⁸ Cf. resposta do poeta no diálogo da *Sátira* 2.1.12-3: *cupidum, pater optime, uires deficiunt.* (“mesmo desejando, ótimo pai, faltam-me forças”).

¹⁹ Cf. *Tyrrhenum* (v. 3) x *Etruscum*. *Aequor* é notadamente épico: 12 ocorrências só no canto 1 da *Eneida* (média de uma a cada 63 versos). Para os adjetivos *Tyrrhenum* e *Etruscum*, vejam-se Nisbet e Rudd (2004: 357).

incapaz de enfrentar as tempestuosas águas poéticas (*sc.* épica) da vida do *princeps*.²⁰

A lira rearranja os símbolos épicos de modo a esconder qualquer sentido literal ou prosaico na mensagem: o efeito da homenagem lírica se sobressai graças à habilidade do poeta, patente na modulação dos versos. O louvor a Augusto encontra medida apropriada à refinada estilização lexical e temática da abertura do poema. Os furores da guerra, usuais na *Ilíada* e as procelas que desnorream Ulisses na *Odisseia* não convêm à pequenez da lira – eis uma metáfora de inadequação genérica reiterada no período augustano. A insistência no adjetivo *paruus* não é casual. Ao contrário, é programática – diz Santirocco (1986: 34):

no período de Augusto rejeições da poesia pública em favor da pastoral, amatória, ou outro verso pessoal ora variou motivos calimaqueanos, tal como a proibição divina, ou então reteve os contrastes implícitos aí por meios de um vocabulário altamente especializado. A palavra chave, λεπτολέη, traduzida diretamente pelo latim *tenuis*, dá origem a uma série de adjetivos – *gracilis, deductus, angustus, mollis, parvus, exiguus, humilis, lepidus* – que se torna epítome do estilo refinado e contrasta com aqueles assuntos e abordagens caracterizados como *pinguis, tumidus, grandis, durus, magnus, inflatus e turgidus*.²¹

A pequenez, que pode parecer um defeito em sua incapacidade de enfrentar matérias épicas, aparece transfigurada como uma qualidade (de valor estético) do poeta, entre as dádivas que lhe concedera o destino. Tendo dito noutro passo que a Musa deu aos poetas (cf. *Musa dedit fidibus*, A 83) temas variados para a lírica, Horácio canta, ao fim da ode a Grosfo (C 2.16), o que ganhara da Parca:

(...) *mibi parva rura et
spiritum Graiae tenuem Camenae
Parca non mendax dedit et malignum
spernere vulgus.*

C 2.16.37-40

(...) a mim, uma pequena propriedade rural e o sopro/espírito delicado da Camena grega concedeu-me a Parca, nada mentirosa, e desprezar o vulgo maligno.

²⁰ A antítese é comum aos elegíacos: Prop. 3.3.17, 24 e 34; 3.9.24, 33-5. Tib. 1.7.19ss.; 2.5.79-82. Cf. Hor. C 1.3 (esp. 9-12) e o que diz Harrison (2007b: 9): “Though Horace is careful himself not to venture on the ‘ocean’ of Vergilian epic, his poem [4.15] effectively incorporates epic material into a lyric framework.”

²¹ Note-se o *lepidum libellum* de Catulo (1.1). Como diz Allen (1950: 145), “poetas também usaram tais termos de identificação estilística quando queriam caracterizar em uma palavra a qualidade essencial de outro poeta.”

Velados sob os presentes da Parcas (*dedit*, 39) ao poeta, concentram-se símbolos de suas escolhas artísticas. O sopro (*spiritum*, 38), índice material da inspiração e da voz poética, é dito tênue, suave, assim como são pequenos (*parva*, 37) os campos de Horácio.²² Versos atrás, o poeta professara, sentencioso: *vivitur parvo bene*.²³ A mistura greco-romana expressa em *Graiae... Camenae* (38) é tanto antitética quanto cultora das fusões voluntárias do lírico romano, que incita a fruir a potência de sua expressão minimalista.

Esse esmero poético do “mínimo em extensão e número de signos, e [d]o máximo que se obtém na energia dos signos”²⁴ se materializa na metáfora do trabalho da abelha, imagem com que Horácio se identifica:

(...) *ego apis Matinae*
more modoque
grata carpentis thyma per laborem
plurimum circa nemus uvidique 30
Tiburis ripas operosa parvus
carmina fingo.
 C 4.2.27-32

(...) eu, à maneira e ao modo de uma abelha de Matino, que vai colhendo seu grato tomilho com enorme trabalho ao redor do bosque e das margens da úmida [vila de] Tibur [sc., rio Ânio], molde – pequenino – meus esforçados poemas.

Como já se notou, o próprio poeta designa-se pequeno (*parvus*, 31) e a comparação com a abelha, em contraste com Píndaro, vem realçar, na ode, a extrema concisão, simplicidade e despojamento da arte horaciana.²⁵ O esforço do poeta, ainda que virtualmente metafórico, se engrandece em esmero: *laborem plurimum* (29-30) corresponde, em quiasmo, a *operosa carmina* (31-2), fusão a

²² Embora o insuflar da inspiração divina se contraponha a sua adjetivação delicada (cf. Nisbet e Hubbard (1978: 270): the idea of inspiration is supported by *Camenae* but undercut by *tenuem*), tal oposição entre *engenho e arte* soa menos intensa do que em C 4.6.29-30 (*spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem carminis nomenque dedit poetae*. “Febo me deu o sopro [i.e., a inspiração, o engenho], a arte da canção e o nome de poeta”). Cícero nota esse sopro divino em *Arch.* 18 (*poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu inflari. Qua re suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur*. “o poeta toma suas forças da própria natureza, é estimulado pelas forças de sua mente, e é como que insuflado por certo sopro divino. Por isso, nosso célebre Ênio, em seu direito, chama santos os poetas, porque parecem nos ser recomendados como que por algum dom ou presente dos deuses”), e Horácio reitera ao imperador (cf. E 2.1.132-8) os variados papéis inspirados do vate na sociedade.

²³ C 2.16.13: “se vive bem com pouco.”

²⁴ Expressão do louvor de Nietzsche (2006: 102) à poesia horaciana.

²⁵ Vejam-se páginas 55s.

uma só vez concreta e abstrata de “trabalhos”, fusão palpável (concretude da palavra) e imaterial (efeitos mais ou menos duradouros da poesia).

Ainda que amiúde tida como uma *recusatio*,²⁶ a ode 4.2 promete todos os louvores a Augusto (*dicemus*, 50; *dabimus*, 51), sem deixar de elogiar Iulo Antônio. Mesmo que a rejeição não seja à épica (e, sim, ao estilo grandiloquente e caudaloso de Píndaro), Horácio, mais uma vez, diz que não cantará à moda de outrem e acaba valendo-se desse expediente tanto para louvar seus destinatários quanto para dar forma à matéria de seus poemas. Noutras palavras, as fronteiras entre estilos e gêneros alheios, líricos ou não, tornam-se *leitmotiv* de certas odes, em que a lira encontra sua essência.

Não é apenas o modelo pindárico que Horácio rejeita. A prosa histórica já fora rechaçada noutra ode (2.1), quando o poeta louva as qualidades literárias de Polião. Depois de demorar-se detidamente na descrição da escrita historiográfica do amigo literato (C 2.1.1-36),²⁷ que aparentemente abandonara as composições de peças trágicas para dedicar-se à historiografia,²⁸ Horácio repreende a própria Musa, ao final do poema:

*sed ne relictis, Musa procax, iocis
Caeae retractes munera neniae,
mecum Dionaeo sub antro
quaere modos levioere plectro.*

C 2.1.37-40

Porém, Musa atrevida, deixando de lado as pilhérias, não retomes os ofícios das canções fúnebres de Ceos [i.e., de Simônides].²⁹ Comigo, na gruta Dioneia [i.e., de Vênus, filha de Dione], busca ritmos a um plectro mais leve.

As brincadeiras de Horácio não estão apenas nos já abandonados “jogos” (*iocis*, 37), mas no atrevido adjetivo com que repreende sua Musa (*procax*, 37: “audaciosa”). Além da prosa histórica de Polião, a lira do poeta também recusa as nênias patéticas associadas a Simônides (*Caeae*, 38). Ou seja, efeitos chorosos,

²⁶ Fraenkel (1957: 434-40) e Cameron (1995: 469). Cf. Williams (1968: 80, 151 e 430-2) para outras feições.

²⁷ “Horácio professa ser levado pelo páthos do tema de Polião, mas sugere que tais efeitos estão além de seu alcance,” sintetizam Nisbet e Hubbard (1978: 29).

²⁸ Canfora (2002) compõe um belo capítulo sobre essa ode que ajuda a nuançar a avaliação da narrativa histórica de Asínio Polião.

²⁹ Cf. C 4.9.7 (páginas 316ss.) e Nisbet e Hubbard (1978: 30).

pesados e solenes de outras espécies literárias são rejeitados na ode em prol duma almejada leveza rítmico-compositiva. Como bem resume Davis (1991: 247):

Depois de nove estrofes de uma ode que se empenha na “mais sincera forma de lisonja” – *quasi*-involuntária imitação da matéria e da forma grandiloquentes do destinatário –, o mesmo locutor, que já estendeu as normas líricas no poema, codifica sua audaciosa transgressão numa reprimenda que igualmente restabelece o modelo lírico e ampara o *fait accompli* transgenérico.

O “plectro mais leve” (40), signo tanto de uma longa tradição lírica quanto da escolha estética helenista, vale dizer, alegoriza o que o poema deseja, embora não o faça. Depois de se lançar às aventuras intertextuais que infundiu tristeza e solenidade demasiadas a sua composição, Horácio se dispõe a preservar a medida (a adequação, o *decorum*) dos *carmina* que pratica. Evidenciar a inadequação genérico-temática ao fim da ode significa assimilar abertamente à composição o jogo, alusivo e ilusório, entre diferentes espécies poéticas. Essa é uma das graças na modulação de suas *recusationes*.

Os assuntos sublimes e elevados, tristes ou chorosos, seja da narrativa histórica, seja das canções fúnebres, são inapropriados à leveza que o poeta pretende para sua composição lírica. A elegância, entretanto, está em dizer isso figuradamente. A expressão *relictis... iocis* (37)³⁰ tanto restabelece um conveniente tom jocoso e leve à música de sua lira, quanto atesta a afeição da Musa lírica pelas “brincadeiras” ligadas a alusões, à palavra, à linguagem.³¹

Um pequeno detalhe intertextual renova a graça à passagem: dizem Nisbet e Hubbard que a tradição helenística e romana identificava Dione (39) diretamente

³⁰ Pode-se acrescentar às relações entre *ludo* e alusão, tecidas na introdução da tese, a distinção que fazem Ernout e Meillet (1958: 656) entre *ludo* e *iocus*, desfeita pouco a pouco: “quando se extinguiu a diferença, não havia mais razão para que as duas palavras permanecessem, e é *iocus*, *iocare* que sobreviveu nas línguas românicas.” Ou seja, os jogos de ação se opuseram aos jogos de palavras, como trocadilhos, blagues e piadas, ditos “jogos” (*iocus, i m.*). Baco, personificação do vinho em Horácio, é dado a ambos, *iocis ludoque* (C 2.19.25-6).

³¹ De fato, as leis que o poeta atribui a sua criação diferem das que regulam outras composições – não cabe submeter os recursos de sua arte aos compromissos seja da narração fátual ou épica, seja da lamentação patética ou elegíaca, como o dístico de Ovídio figura em chave crítica:

*exit in immensum fecunda licentia vatum,
obligat historica nec sua verba fide*

Am. 3.12.41-2

Espraia-se pela imensidão a fecunda licença dos vates
e não compromete suas palavras com a fidelidade histórica.
(trad. Lucy Ana de Bem, com alterações)

com Afrodite.³² Todavia, Homero distingue as duas deusas na *Iliada*: Dione e Afrodite aparecem como mãe e filha.³³ Depois de ferida por Diomedes, no canto 5, a deusa da beleza amorosa vai correndo ao Olimpo procurar sua mãe para se refugiar do furor da guerra, assim como o poeta corre à gruta de Dione em busca de inspiração poética, refúgio de tantos feitos cruéis narrados à moda da prosa histórica. A gruta de Vênus torna-se refúgio para aqueles que buscam afastar-se tanto de embates épicos quanto de temas solenes nos ritmos (*modos*, 40) da lira.³⁴

A altivez da prosa histórica reaparece noutra ode, em que a *persona* do poeta atribui a Mecenas a tarefa de relatar as *res gestae* de Augusto:

*Nolis longa ferae bella Numantiae
nec durum Hannibalem nec Siculum mare
Poeno purpureum sanguine mollibus
aptari citharae modis,*

nec saevos Lapithas et nimium mero 5
*Hylaeum domitosque Herculea manu
Telluris iuvenes, unde periculum
fulgens contremuit domus*

*Saturni veteris; tuque pedestribus
dices historiis proelia Caesaris,* 10
*Maecenas, melius ductaque per vias
regum colla minacium.*

C 2.12.1-12

Não queiras que as longas guerras da feroz Numância, nem o duro Aníbal, nem o mar da Sicília, púrpuro do sangue púnico, sejam adaptados aos suaves metros da cítara, nem os cruéis Lápitias e Hileu, desmesurado pelo vinho, e os jovens telúricos, domados pela mão de Hércules, de onde a fulgurante casa do velho Saturno tremeu de perigo. Tu cantarás melhor nas histórias em prosa os prélios de César, Mecenas, e os pescoços de reis ameaçadores conduzidos pelas ruas.

Temas e vocabulário elevados não são exclusividade da épica. Narrativas em prosa, mais adequadas que as medidas da cítara (4), deverão rememorar, na voz de Mecenas, os prelos de César. Embora o verbo *dicere* (10) se ligue a

³² Nisbet e Hubbard (1978: 31). Grimal (1993: 121) não nota esse detalhe no perfil da deusa.

³³ Além da filiação divina, note-se o acolhimento materno em Homero.

Mas a divina Afrodite lançou-se sobre os joelhos de Dione,
sua mãe; e ela, por seu lado, abraçou a filha.
E acariciando-a com a mão, falou-lhe pelo nome:
“Querida filha, quem dentre os deuses celestiais te tratou tão
depravadamente, como se andasses às claras a praticar o mal?”
Il.^{FL} 5.370-5

³⁴ Em C 3.27, após os lamentos de Europa reportados por Horácio, Vênus intervém ao final da ode narrativa não para repreender o poeta pela empreitada lírico-trágica, mas para refrear o choro excessivo de Europa, que lamenta como os elegíacos.

expressões da prosa e da poesia, aquelas são proferidas (não cantadas), como indica *pedester* (9).³⁵ Apesar da sugestão de narração, quase não há ação verbal ativa – destacam-se, sobretudo, participios e adjetivos de ordem bélica. O auge do contraste está entre suavidade emblemática de *mollis* (3) e a dureza das matérias, impróprias à musicalidade “doce” do verso lírico: *ferae* (1), *longa bella* (1), *durum* (2), *mare... purpureum* (2-3), *sanguine* (3), *saeuos* (5), *domitos* (6), *periculum* (7), *proelia* (10), *regum... minacium* (12) – sem contar nomes e adjetivos próprios, todos adequados à narrativa histórica ou à épica, composições de temas elevados.

Como nas *Anacreontea*, recusar cruzeiras bélicas é parte do programa da cítara:³⁶ a declarada inadequação ao modular tais temas transforma-se em tema lírico, que propicia a redefinição do éthos do gênero. Mas Horácio faz mais: na harmoniosa correlação entre suas partes, a ode estende os limites de seu gênero ao incorporar, sob uma suposta rejeição, signos elevados de guerra que acabam reabsorvidos no desenvolvimento e na conclusão do poema. Na modulação lírica, tais reabsorções passam a ser resignificadas sob um sutil equilíbrio estrutural.

Explico. A ode pode ser dividida em duas partes. A primeira (1) trata de três guerras distintas, com os seguintes elementos:

	Guerra	Passado		versos
1A	históricas romanas	distante	<i>tricolon</i>	1-3
1B	mitológicas	remoto, mítico	<i>tricolon</i>	5-9
1C	históricas romanas	próximo, “presente”	<i>bicolon</i>	9-12

A parte 1C apresenta propriamente a “recusa”: aí, o poeta designa Mecenas como o compositor da prosa histórica (*pedestribus... historiis*, 9-10) e atribui a César os feitos bélicos. Ademais, César e Mecenas, nomes separados e justapostos nos versos, são contrapesados por *proelia* (10) e *ductaque... colla* (11-2).

³⁵ Na estrofe seguinte (vv. 13-4: *me dulces... cantus... dicere*, “que eu... cante... doces... cantos”) não apenas se vê o mesmo verbo *dicere*, como se completa a oposição entre prosa e poesia. Cf. Quint. *Inst.* 10.1.81: *prorsam orationem et quam pedestrem Graeci uocant* (“oração direta, que os gregos também chamam ‘pedestre’”).

³⁶ Vejam-se páginas 38s. (para *Anacreontea* 2) e 43s. (para *Anacreontea* 23) – nesse, até a recusa às figuras mitológicas (cf. Hércules, Cadmo, Atridas) é análoga à rejeição na ode (parte 1B).

A segunda parte da ode trata de um casal de amores (*mutuis... amoribus*, 15-6), tema apropriado à lira, que segue as vontades da Musa (13):

*me dulces dominae Musa Licymniae
cantus, me voluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus,

quam nec ferre pedem dedecuit choris
nec certare ioco nec dare bracchia
ludentem nitidis virginibus sacro
Dianae celebris die.

num tu quae tenuit dives Achaemenes
aut pinguis Phrygiae Mygdonias opes
permutare velis crine Licymniae
plenas aut Arabum domus,

cum flagrantia detorquet ad oscula
cervicem aut facili saevitia negat
quae poscente magis gaudeat eripi,
interdum rapere occupat?*

C 2.12.13-28

A mim, os doces cantos da senhora Licínia a Musa quer que eu cante, e seus olhos que brilham lícido e seu coração tão fiel aos recíprocos amores: ela que não desdoura ao dançar nos coros, nem ao disputar com um gracejo, nem ao lançar os braços, brincando com as luzentes virgens, no sacro dia da celebrada Diana.

Acaso tu desejarias trocar o que o rico Aquémenes possuiu, ou as riquezas de Mígdon na fértil Frígia, ou as repletas casas dos Árabes, por uma madeixa de Licínia, quando ela recurva sua nuca aos ardentes beijos, ou os nega com inócua crueldade, ela que mais se alegra ao tê-los roubados pelo pedinte, quando, vez ou outra, ela é a primeira a roubá-los?

Por sua vez, essa segunda parte (2) divide-se em duas partes:

	<i>Personae</i>		versos
2A	poeta (<i>me</i> : 13, 14)		13-6
	<i>Licymniae</i> (13)	<i>tricolon</i>	17-20
2B	Mecenas (<i>tu</i> : 21)	<i>tricolon</i>	21-4
	<i>Licymniae</i> (23)		25-8

Imiscuídos aos “amores recíprocos” (15-6) estão a elogiada graça de Licínia (vv. 17-20) e seu poder sedutor (vv. 25-8): esses, sim, argumentos próprios à lira. Engenhosamente, a modulação de Horácio reabsorve palavras-chave da matéria recusada (parte 1), ressignificando-as no argumento adequado à lírica (parte 2). O equilíbrio entre as duas partes permite tanto incorporar emblemas bélicos, quanto integrá-los harmoniosamente à nova musicalidade: a subjetiva “ordem” negativa (*nolis*, 1), que abre o poema, converte-se em pergunta matreira (*num...*

velis, 21-3) – e as inversões verbais (*nolis x velis*) realçam a concordância entre as partes. Os “doços cantos” (13-4) em honra da enigmática Licínia cumprem as vontades da Musa, já dita “atrevida” outrora.³⁷

Na primeira descrição de Licínia (2A), o poeta lhe atribui olhos *fulgentis* (15), participípio presente que qualifica as casa dos deuses (*fulgens... domus*, 8) na parte 1B. Reluzentes, as meninas (*virginibus*, 19) que acompanham Licínia no louvor a Diana opõem-se diametralmente aos Titãs, ditos “jovens” (*iuvenes*, 7) da Terra, na parte 1B. Até a descrição da senhora (*dominae*, 13) em *tricolon* guarda similitude com as estruturas, também em *tricolon*, que enunciam as guerras nas partes 1A e 1B. O poeta modula assimilações e contrastes de modo congruente, que estreita a aura entre mulher graciosa e a elevação da poesia épico-mitológica.

Na segunda descrição (2B), acentua-se a feição sedutora de Licínia. Sua nuca (*cervicem*, 26) *quasi* régia se inclina aos beijos e não se subjugava como os pescoços (*colla*, 12) “de reis ameaçadores,” na parte 1C. Oximoro enigmático de seu traço central, a “inócua crueldade” (*facili saevitia*, 26) feminina resgata o mesmo adjetivo aplicado aos míticos Lápitais (*saevos*, 5), na parte 1B. A sevícia, contudo, abrandava sua feição belicosa e sanguinária: a púrpura do mar (2-3), na parte 1A, e o vinho puro (*mero*, 5), na parte 1B, permutam-se pelo calor (*flagrantia*, 25) dos beijos, que ora Licínia rouba, ora os vê roubados. O próprio léxico agressivo (*eripi*, 27; *rapere*, 28),³⁸ aplicado à figura feminina, no final da ode, não apenas demonstra a versatilidade genérica da modulação horaciana, que sabe mesclar ações enérgicas ao amor lírico, mas também resgata a ferocidade (*ferae*, 1) patente das menções à guerra (*bella*, 1; *proelia*, 10), na parte inicial do poema. A ode incorpora elementos bélicos, aparentemente rejeitados, e integra-os à figura amorosa de Licínia, matéria apta à lira, ao subordinar-se com rigor às regras da harmonia compositiva: eis uma das chaves da modulação de Horácio.

Toda essa longa exploração sobre as estratégias assimilativas de que o poeta se vale ao delimitar as fronteiras genéricas da obra lírica, seja no conjunto da ode 2.12, seja na dispersão de passos específicos, permite notar quão variados são

³⁷ Cf. Nisbet e Hubbard (1978: 180-3 e 194) para desafios interpretativos acerca de Licínia, amiúde identificada como esposa de Mecenas (Terência). Para a *Musa procax* (C 2.1.37), veja-se p. 164.

³⁸ Nenhuma das quinze acepções de *rapio* no OLD é suavizada.

tanto os recursos da lira de Horácio quanto os efeitos de repetidas releituras. O poeta sabe magistralmente adaptar (*aptari*, 4) temas duros e cruéis a suas cordas suaves (*mollibus*, 3), ainda que costume disfarçar tal habilidade sob a máscara da *recusatio*. Recusar temas épicos revela-se um elaborado disfarce: a lira recanta simulacros de gêneros elevados, pretensamente rejeitados, e, sob a estratificação da harmonia, dita o ritmo da modulação do plectro de Horácio, que requeenta termos e ressignifica-os, equilibrando partes “alheias” com o conjunto tradicional de temas líricos.

O jogo parece ficar mais complexo quando um desses temas refere-se ao próprio cantar da lira, como se vê a seguir.

UMA *RECUSATIO* ÉPICA (C 1.6)

A ode 1.6 é o exemplo mais citado e comentado de *recusatio* de Horácio.¹ Dois fatores explícitos facilitam classificá-la assim: o poeta não apenas delega a outrem a composição dum épico encomiástico, mas diz claramente que não há de fazê-lo. Embora o resultado final seja uma espécie de *laudatio* lírica a Agripa e Augusto, a ode não se furta a uma oscilante tensão com a épica e a lira, e é pelo confronto direto com alguns emblemas genéricos que Horácio estrutura o alcance e os limites de sua poesia.

A *persona* do poeta inicia a composição com um rude encontro consonantal (*/scr/*), ao declarar que Vário celebrará os feitos bélicos de Agripa:²

*Scriberis Vario fortis et hostium
victor Maeonii carminis alite
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit:*³
C 1.6.1-4

¹ Pasquali (1920: 311-6), Fraenkel (1957: 233-4), Wimmel (1960: 187-92; 271-5), Commager (1962: 71-2; 114-5), Santirocco (1986: 34-6), Ahern (1986), Putnam (1995: 50-64), West (1995: 26-31), Cameron (1995: 464-7), Lyne (1995: 31-9), Lowrie (1997: 97-101), Hardie (2011: 316-7), Mayer (2012: 96ss.). Davis (1987), Davis (1991: 28-36), Ahern(1991) e Harrison (2007: 170-4), a meu ver, apresentam as interpretações genéricas mais estimulantes.

² Horácio já associara ao general a imagem dum leão nobre/natural (*ingenuum... leonem*) em S 2.3.185-6. Veja-se Penna (2007: 280-7) para destaque às estruturas métrica e fônica do poema.

³ Adotei *quam* (3), como W-G (OCT), diferente do *qua* de SB.

Serás descrito “valente e vencedor dos inimigos” por Vário, [cisne] alado dos versos do Meônio, e todo feito que, com naus ou ginetes, o bravo soldado tiver empreendido, tu por comandante.

O léxico é todo inspirado pela épica: *fortis*, *hostis* (1), *uictor* (2), *ferox*, *navis*, *equis* (3), *miles*, *dux* (4), e os sons vibrantes /r/ ditam um tom raivoso ao início do poema.⁴ A tmeses⁵ do pronome indefinido *quamcumque*, cujas nasais se ampliam pela inserção de *rem*, prolonga o tema bélico a ser cantado. Ao par épico *navibus aut equis*, variante bélico-ferramental de *terra marique*,⁶ une-se o tom de narrativa militar destacado no ablativo absoluto *te duce* (4), que explica e enaltece “valente e vencedor dos inimigos” (v. 4), espécie de epíteto formular para Agripa, “digno de um *elogium* arcaico”.⁷ Há apenas dois adjetivos nesse “proêmio épico,” e fonicamente entrelaçados: a ferocidade (*ferox*, 3) do soldado carrega um “eco acusticamente brusco e selvagem,”⁸ reúne tanto a fricativa /f/ (de *fortis*, 1) quanto a oclusiva /k/ (repetida em *sCribaris*, *uiCtor*, *Quam* e *CumQue*), com final sibilante em /s/. Nomes e sons bélicos incitam o leitor, na abertura do poema, a adentrar um sintético universo épico.

As palavras iniciais da ode seguinte, “outros louvarão”, resumem em boa medida a pretensão laudatória da primeira estrofe de *scriberis Vario*.⁹ Nomear um substituto tanto reforça a *recusatio*, quanto adiciona polidez apropriada ao trato com líderes como Agripa e Augusto. A perífrase que qualifica Vário por meio da imagem de um pássaro (*Maeonii carminis alite*, 2) soa empolada (e algo cômica),¹⁰ na observação de Ahern,¹¹ sobretudo ao compará-la à adjetivação

⁴ Préaux (1968: 51): *littera canina* (“letra canina”). Notem-se: *scRibeRis vaRio foRtis*.

⁵ Cf. Priestley (2009: 118-9): “In Homeric poems, it [sc. tmesis] is so common that it used to be thought it reflected the natural spoken language of their times. (...) Kühner-Gerth identify various functions, including emphasis, vividness, elevation of tone, decoration and parody.”

⁶ Cf. *bella... terra pugnata marique* (E 1.16.25-6), falando de Augusto.

⁷ A citação é de Nisbet e Hubbard (1970: 84). Cairns (1995) propõe interpretações instigantes acerca da etimologia do nome *Agrippa*, espécie de motivo subliminar ao texto da ode.

⁸ Penna (2007: 283).

⁹ C 1.7.1: *laudabunt alii*. Cf. Wimmel (1960: 188).

¹⁰ Alceu é dito “cisne da Lésbia” (κύκνος Λέσβιος) no verso 6 do epigrama da AP 9.571.

¹¹ Ahern (1986: 311) questiona a imagem do pássaro nessa cena épica, e sugere confrontar *heroici carminis sonum* “som da canção heroica” (Tácio, *Dial.* 10.4), à altura do estilo elevado para se celebrar um *uir fortis*. Cabe lembrar que o voo dos pássaros amiúde simbolizavam presságios, bons ou ruins. Sua conclusão me soa extremada (p. 312): “That identification [Varius with *ales*] is an act of humorous aggression designed to put his [Horace’s] friend on the defensive by representing his

simples e heroica do destinatário da ode. Talvez a alusão a Homero por meio do simples topônimo não fosse tão direta ou imediata – mais tarde e noutro poema, Horácio faz questão de deixar poeta e adjetivo geográfico às claras.¹²

A referência à Meônia demandava cultura e alguma reflexão, mesmo que momentânea, haja vista a disputada origem de Homero que Cícero reporta:¹³

Homerum Colophonii civem esse dicunt suum, Chii suum vindicant, Salaminii repetunt, Smyrnaei vero suum esse confirmant, itaque etiam delubrum eius in oppido dedicaverunt: permulti alii praeterea pugnant inter se atque contendunt. (Pro Arch. 19)

Os habitantes de Colofão dizem que Homero é seu cidadão, os de Quio vindicam-no seu, os de Salamina reclamam-no, mas os de Esmirna confirmam que ele é seu, e assim haviam ainda dedicado um santuário a ele na cidade. Muitos e muitos outros, além disso, disputam e brigam entre si.

Graças à localização privilegiada, Esmirna era uma cidade proeminente no império lídio, cuja denominação em Homero é Meônia.¹⁴ Além da associação geográfica, o adjetivo *meônio* (ou *meônida*) remonta ao epônimo da família à qual pertence Homero, que a tradição diz ser filho de Méon.¹⁵ Não é improvável que essa confluência geográfico-familiar talvez encontrasse outros paralelos na poesia alexandrina.¹⁶

Enfim, indicando um excelso substituto na ode, Horácio suaviza a sequência de negativas que expõe os motivos de sua recusa:

*nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
Pelidae stomachum cedere nescii
nec cursus duplicis per mare Ulixei
nec saevam Pelopis domum*

*conamur, tenues grandia, dum Pudor
imbellisque lyrae Musa potens vetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni.*

C 1.6.5-12

[Varius'] character as an epic poet prejudicially." Efeitos e desígnios nunca são fáceis de se precisar em textos antigos. Cf. Davis (1987: 293).

¹² Cf. C 4.9.5-6: *Maeonius... Homerus*.

¹³ Veja-se Lefkowitz (2012: 28) para outras fontes.

¹⁴ DGP registra Μαλιόνα, "antigo nome da Lídia," atual Izmir, na Turquia (Grant 1986: 595). O adjetivo Μηνονος aparece na *Il.* 5.43 como patronímico de Boro, pai de Festo.

¹⁵ Grimal (1993: 306).

¹⁶ No epigrama 7.2 da *Antologia Palatina*, Antípatro de Sídon celebra a ilha de Ios (entre as Cíclades) como terra onde Homero (Μαλιονίδεω), "que cantava como as Musas," teria morrido.

Nós, Agripa, não ousamos nem dizer essas coisas, nem a grave bília do Pelida incapaz de ceder, nem os cursos pelo mar do dúplice Ulisses, nem a seva casa de Pélope, grandezas [para nós que somos] tênues, enquanto o pudor e a poderosa Musa de lira imbelê veta[m] desgastar os louvores do egrégio César e os teus, por culpa/falha de [nosso] engenho.

Quatro negativas separam, na segunda estrofe (*neque... nec... nec... nec...*), o sujeito *nos* de seu deslocado verbo, *conamur*, especificando e reiterando a recusa do poeta. Analisando de trás para frente, Horácio diz que não ousa cantar 1. a casa seva de Pélope; 2. as viagens pelo mar do dúplice Ulisses; 3. a bile funesta do Pelida, inepto a ceder; 4. essas coisas. Comentadores reiteram que 1, 2 e 3 aludem, respectivamente, à tragédia (especificamente, ao *Tiestes* de Vário), à *Odisseia* e à *Ilíada*.¹⁷ Em 4, o pronome *haec*, se anafórico, retoma os elementos épicos enunciados na primeira estrofe; se catafórico, prenuncia os gêneros elevados (trágico e épico) que seguem. Essa ambivalência torna a recusa argumentativa ainda mais coesa, assim como as reiteradas disjunções entre adjetivo e seu nome conferem um padrão sistemático à composição da segunda estrofe.¹⁸

Dentre as negativas chama atenção da crítica o rebaixamento das expressões que aludem à *Ilíada* e à *Odisseia*. A redução da “ira de Aquiles” à *gravem Pelidae stomachum* (5-6) soa ainda mais chocante quando se compara, por exemplo, a hipálage elevada *iracunda... classis Achillei*,¹⁹ que não desdoura Aquiles nem seus mirmidões. Por que usar vocabulário elevado (como na épica) em outra ode e reduzir, nesta, a *mênis* do herói a uma cólera atrabiliária?

Em poucas palavras: o rebaixamento descritivo destaca o fracasso formal da empreitada épica por parte de um poeta lírico. Ou seja, caso Horácio se aventure a cantar uma epopeia o resultado há de malograr, como sua descrição épica (*gravem... stomachum*, 5-6), condensada e torta, atesta. “Claro que um épico mal escrito era suscetível de ser pior que uma ode má escrita,” diz Cameron,

¹⁷ Commager (1962: 70-2), N-H (85-6) e Ahern (1986).

¹⁸ Notem-se: *gravem... stomachum* (5-6); *duplicis... Ulixei* (7); *saevam... domum* (8).

¹⁹ Frota irascível de Aquiles, em C 1.15.33-4. Veja-se página 220.

simplesmente porque haveria mais poesia ruim (em extensão) em um épico do que em uma ode.²⁰

Na epístola que escreve a Augusto, Horácio expressa, em prosa, os motivos pelos quais julga que não deve compor uma epopeia para o imperador:

250

(...) *nec sermones ego malle*
repentis per humum quam res componere gestas
terrarumque situs et flumina dicere et arces
montibus impositas et barbara regna tuisque
auspiciis totum confecta duella per orbem
claustraque custodem pacis cohibentia Ianum 255
et formidatam Parthis te principe Romam,
si quantum cupere possem quoque. sed neque paruum
carmen maiestas recipit tua nec meus audet
rem temptare pudor quam uires ferre recuset.
 E 2.1.250-9

250

(...) E eu nem preferiria [escrever]
 discursos arrastados por terra a compor tuas gestas,
 e cantar lugares da terra, rios e cidadelas
 fundadas nos montes e reinos bárbaros e, sob teus
 auspícios, as batalhas travadas pelo mundo inteiro,
 e as portas fechadas com o guardião da paz, Jano, 255
 e Roma temida, com tu por líder, pelos Partos,
 se eu também pudesse quanto desejasse. Mas nem tua
 majestade aceita um pequeno poema, nem ousa meu
 pudor tentar uma coisa que minhas forças recusam carregar.

Nos traços que Horácio faz de uma pretensa epopeia em sua epístola (em hexâmetros) ao imperador, notam-se expressões caras à épica e a seu estereótipo: *res gestas* (251), *barbara regna* (253), *totum confecta duella per orbem* (254) etc.. Os ablativos *tuis / auspiciis* (253-4) e *te principe* (256) não só homenageiam Augusto, mas ornamentam a descrição à moda das narrativas bélicas, afeitas a tal construção, imprimindo cores duma epopeia em princípio de gestação.

Entretanto, como notaram Conte e Barchiesi,²¹ a alusão no verso 256 ao verso cacofônico de Cícero (*o fortunatam natam me consule Romam*)²² reúne com sutileza o desvanecimento racionalizável do argumento horaciano: “há poetas laudatórios que, por sua própria inadequação, destroem seus heróis,” seja porque realizam trabalhos ruins ou inadequados, seja porque o público acaba

²⁰ Cameron (1995: 461): “Of course a badly written epic was likely to be worse than a badly written ode simply because there was more of it to be bad.”

²¹ Conte e Barchiesi (1989: 102-3), depois retomado em Barchiesi (1993: 154ss.).

²² Cf. Wills (1996: 32) e Allen Jr. (1956), que traça a história da discussão desde Norden.

gravando mais os defeitos do que as qualidades duma obra. O próprio Horácio explicitara esse raciocínio de maneira desmembrada na epístola: primeiro, fala sobre um trabalho com defeitos;²³ em seguida, propõe uma sutil remodelagem do verso ruinoso de Cícero;²⁴ e, por fim, comenta acerca da memória popular.²⁵ Eis que prosseguem os italianos em sua síntese:

O núcleo da argumentação é, mais uma vez, que os maus poetas prestam maus serviços e deturpam aqueles que eles gostariam de louvar (266: *nec prave factis decorari versibus opto*).²⁶ Além disso, vale lembrar, os versos mal feitos têm uma propriedade perigosa: fixam-se na memória muito mais do que os bons (cf. 260-4).

Foi precisamente o que aconteceu com o memorável verso de Cícero, que havia se tornado emblema de boa intenção e infeliz sucesso. O conhecimento do modelo casa-se bem com a irônica moderação do texto horaciano: gostaria de cantar tua gesta, e nela me aplicarei sinceramente (...), mas talvez meus escassos dotes te façam beirar o ridículo de um paradigma negativo.

Deixando de lado a triangulação entre Horácio e Augusto intermediada pelo orador,²⁷ algo semelhante acontece no rebaixamento da ira de Aquiles na ode 1.6.

Não que Homero seja um mau poeta. Ao contrário, *Iliada* e *Odisseia* são, de fato, epítomes de excelência em matéria de epepeia. O modelo, que é ótimo, é que passa por um rebaixamento nas cordas da lira, atestando ao menos duas coisas: a incapacidade do poeta de realizar uma obra à altura dos homenageados e a inadequação do gênero lírico para cantar temas grandiosos, como a ira do Pelida, as viagens de Odisseu ou as *res gestae* de Agripa e Augusto.

Se, na carta, Horácio corrige um memorável verso ruim, que coloca em evidência os aspectos danosos do fracasso laudatório, na ode, por outro lado, o poeta exemplifica verbalmente esse fracasso, que rebaixa o modelo de excelência

²³ E 2.1.236-7: *fere scriptores carmine foedo / splendida facta linunt*. “Às vezes escritores, com verso desfigurado, mancham feitos esplêndidos.”

²⁴ Numa passagem do *De oratore* (2.257), Cícero dita regras para uma paródia bem sucedida: *Saepe etiam versus facete interponitur, vel ut est vel paululum immutatus, aut aliqua pars versus*. “Amiúde interpõe-se mesmo um verso espirituosamente, ora tal como ele é, ora um pouco alterado, ou alguma parte do verso.” Não sem agudeza, ao valer-se da regra e do verso de Cícero, Horácio dá a entender os efeitos danosos dum épico mal feito, caso viesse a escrevê-lo.

²⁵ E 2.1.262-3: *discit enim citius meminitque libentius illud / quod quis deridet, quam quod probat et veneratur*. “Pois aprende mais rápido e se lembra mais facilmente daquilo / de que alguém ri do que aquilo que aprova e venera.”

²⁶ E nem peço para ser louvado por versos feitos de modo torto.

²⁷ Lowrie (2002) explora interessantes relações entre os autores e os trechos citados.

almejado (Homero). A ode tanto enuncia o malogro da empreitada pretendida quanto anuncia a inadequação genérica do projeto: versar temas épicos na poesia lírica há de ser ruinoso. Notem-se os contrastes [1] e pretextos [2] repetidos na epístola e no poema:

[1] *paruum carmen x maiestas tua* (E 2.1.257-8)

[1] *tenues x grandia / egregii* (C 1.6.9 e 11)

[2] *nec meus rem temptare pudor* (E 2.1.258-9)

[2] *Pudor... vetat laudes... tuas... deterere* (C 1.6.9-12)²⁸

Ao meio da epístola (E 2.1.126-38), Horácio recorda a Augusto os papéis diversos de vates e poetas na sociedade, e reforça que não cabe à lira immortalizar imperadores, ao final da carta. A ode faz algo similar, porém opera segundo as regras poéticas próprias do jogo entre os gêneros.²⁹ Se a carta diz *não* com a polidez da prosa, a ode diz *não* com o estilo do verso – modula uma recusa que incorpora elementos épicos, ora falseados, ora contrastados. Em meio à recusa central do poema, o equilíbrio entre os elementos épicos (equivocados, infelizes) e líricos (contrastados com a épica) confere estrutura e simetria ao poema e legitima sua modulação.

O verso de Horácio dá forma física ou desastrosa (*gravem... stomachum*, 5-6) à imitação do prólogo da *Ilíada*,³⁰ “subvertendo a solenidade” da épica, na expressão de Ahern.³¹ Significados elevados e solenes associados à ira no registro da epopeia tornam-se não só rasteiros como viscerais na modulação da lira, ainda que na forma se conservem ares épicos.³² O composto *cedere nescii* (6)³³ funciona como um epíteto formular para *Pelidae*, em destaque no verso 6: Prisciano já

²⁸ Acrescente-se A 135, em que uma conveniência social e/ou pessoal equilibra-se a um preceito artístico-estético (*pudor x operis lex*), sem recusas formais. Cf. Brink (1971: 211-2).

²⁹ Johnson (1982: 94).

³⁰ *Il.* 1.1-2: μήνιν... οὐλομένην (“ira... nefasta”).

³¹ Ahern (1986: 304). Para detalhes sobre *stomachum*, *duplicis* e correlatos em Homero, ver Ahern (1986: 304-5).

³² Cf. Nisbet e Hubbard (1970: 85).

³³ Veja-se a menção à cólera desgovernada (de Agamêmnon) em *Il.* 9.678: οὐκ ἐθέλει σβέσσαι χόλον (“não quer estancar a cólera”), notada por K-H: 59.

notara que um infinitivo como complemento ao adjetivo perfaz uma belíssima (*pulcherrima*) *figura*.³⁴

Com Ulisses as coisas não são diferentes: seus muitos tropos tornam-se dois (*duplicis*, 7)³⁵ na versão horaciana, com outra importante alteração – o adjetivo latino vem carregado de sentidos negativos, como “enganador, duas-caras,” inexistentes no *polytropos* homérico (*Od.* 1.1).³⁶ A distorção não é casual; ao contrário, reforça os “deslizes voluntários” do poeta que, ao propor (re)compor uma epopeia em versos líricos, derrapa e decai propositalmente, o que evidencia ao mesmo tempo inconformismos técnicos e genéricos.³⁷ Ademais, Homero, para os pósteros, é mais que Homero: carrega a si acrescido de toda a sua recepção.

Assim, cantasse o poeta lírico os ímpetus heroicos ou as muitas viagens dos homenageados romanos, corria-se o risco de deturpar-lhes suas feições e/ou seus feitos, como sugere esse torto simulacro épico-lírico de Homero. Pode-se dizer que o poeta segue uma recomendação de Aristóteles na *Poética* (1459b30-5): “se alguém, em outro metro [que não o heróico, i.e. hexâmetro datílico], ou em muitos [metros], poetasse imitação narrativa, fracassaria.”³⁸ O *Pudor* da ode vela um *decorum* aristotélico (τό πρεπόν) e a *Musa* suprime seu aspecto prosaico.

³⁴ Mayer (2012: 92) fala em “poetic usage.” Sobre a passagem de Prisciano (GLK 3.227.10): *nominatiuis quoque adiectiuorum et obliquis eorum pulcherrima figura coniungitur infinitum, ut fortis bellare; prudens intellegere; sapiens prouidere; peritus docere et similia. Horatius in I carminum: «et celerem sequi / Aiacem», id est celerem ad sequendum. sic et alia.* (“Também com os nominativos dos adjetivos e suas declinações [é] a mais bela figura juntar-se o infinitivo, como *fortis bellare* [valente para guerrear], *prudens intellegere* [prudente para compreender], *sapiens prouidere* [sábio para prever], *peritus docere* [perito para ensinar] e outras semelhantes. Horácio na ode 1.15.18-9: ‘*et celerem sequi Aiacem*,’ isto é, Ajax, rápido para perseguir. Assim, também outras”).

³⁵ Reduz-se também fonicamente: o quadrissílabo grego torna-se um trissílabo no genitivo latino.

³⁶ Cf. OLD *duplex* 6b. Diz Buffière (1973: 367): “en appellant Ulysse *polytropos*, Homère n’entend ni le louer ni le blâmer.” Quanto à épica virgiliana, diz Vasconcellos (2001: 207-21, esp. 210): “as referências a Ulisses na *Eneida* são negativas.”

³⁷ O confronto com *laboriosi* (Ia 17.16), *prouidus* (E 1.2.19) ou *patitentis* (E 1.7.40) indica que Horácio sabe traçar a imagem de Ulisses como bem entende – e destaca o desvio proposital de *polytropos* a *duplicis* na ode. Note-se também como *cursus per mare* (7) retoma os tropos ἐν πόντῳ do proêmio da *Odisseia* (1.3), sublinhando a proximidade entre as passagens.

³⁸ A passagem, útil à observação, me serviu de gatilho à pesquisa: τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ τιμὴ μέτρῳ διγηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο: τὸ γὰρ ἥρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν. “O metro heroico, segundo a experiência, se harmoniza. Pois, se alguém, em algum outro metro ou em muitos, poetasse imitação narrativa, apareceria algo ruim: pois o heroico é o mais grave e pomposo dos versos.”

Na casa seva de Pélope não toca o poeta: qualquer deslize, especula-se, poderia ofender Vário, seu elogiado substituto, a quem Horácio louvara outrora, não por haver composto uma tragédia, mas por uma epopeia: “o penetrante Vário conduz, como ninguém, um bravo épico.”³⁹ Embora gerações de leitores após Horácio discordassem do aval horaciano (afinal, o mencionado *epos* não sobreviveu),⁴⁰ a avaliação elogiosa de Quintiliano (10.1.98) confirma a apreciação romana pelas tragédias de Vário: “já o *Tiestes* de Vário pode ser comparado a qualquer uma [tragédia] dos gregos.”⁴¹ Como Virgílio, Vário é um dos poetas preferidos de Augusto, e prestara trabalhos poéticos que não desdouram o imperador.⁴²

De volta aos versos da ode 1.6, às quatro negativas da segunda estrofe (E2), encadeiam-se quatro justificativas na terceira (E3):

1. o poeta diz ser “parco”, ténue diante de tais grandezas – sejam literárias (estilo e tema), sejam reais proezas bélicas. A expressão *tenues grandia*, central ao verso 9, resume contrastes tanto em seu significado (delicados *vs.* grandezas – oposição comumente associada à estética de Calímaco) quanto em seu significante fônico: anapesto (tēnūēs) *vs.* dátilo (grāndiã), pé usual do hexâmetro heroico. Em outras palavras, os metros se espelham no contraste, como um quiasmo rítmico.

2. o pudor (ou o “embaraço”) veta a empreitada poética, repetição lírica da desculpa epistolar (E 2.1.258-9); cumpre notar que essa declaração de humildade é afetada, algo brincalhona: a técnica do poeta pode ser evidenciada na posição e escolha de cada palavra, propiciando ao poema interpretações variegadas.

3. além do *pudor* (9), a vigilante mas de lira imbele (*imbellisque lyrae*, 10) Musa o proíbe, introduzindo na escusa tanto a intervenção externa, símbolo da

³⁹ S 1.10.43-4: *forte epos acer / ut nemo Varius ducit*. Fairclough (1926: 119) não deixa de notar que Horácio redige essa menção honrosa antes de Virgílio ter escrito a *Eneida*. Ver Harrison (2007: 172) para hipóteses acerca de Vário e seu suposto *Laudes Caesaris*.

⁴⁰ Macróbio (6.1.39) cita dois versos que se supõe de Vário (*de Morte*), emulados de Ênio. Os versos E 1.16.27-9, segundo Ps.-Acrão (v. 25), citariam *Augusti laudes* escritas por Vário.

⁴¹ *Iam Vari Thyestes cuilibet Graecarum comparari potest*.

⁴² Cf. E 2.1.245-7.

inspiração divina do vate, quanto o emblema artístico-instrumental da recusa.⁴³ São contrastes que se anulam no universo épico-guerreiro, mas se mostram ágeis e produtivos na esfera lírica: *potens e imbellis* (10) a circundar a Musa. Ademais, reforçam a antítese *tenues grandia* (9) que simboliza o contraste genérico.⁴⁴ A modulação do poeta insiste, no centro da ode (v. 10), na versatilidade, concreta e virtual, que a harmonia dos contrastes propicia à composição da lira.

4. a culpa recai sobre seu engenho, reiterando a falsa modéstia (ou “ vaidade escondida atrás da porta,” na definição de Quintana) do poeta, recurso que Curtius identifica na epístola a Augusto como topos literário.⁴⁵ O verbo *deterere* (12), envolvido por *culpa* e *ingeni*, dá a entender o que aconteceria caso o poeta se lançasse à empreitada épico-laudatória (*laudes... tuas*, 11).

Em toda a terceira estrofe (E3), concentram-se justificativas ou desculpas. Sob o risco de antecipar parte da leitura da ode, a análise da estrutura estrófica do poema pode ser assim esquematizada:

- E1 [vv. 1-4]: (abertura) épica negada
- E2 [vv. 5-8]: simulacro épico distorcido
- E3 [vv. 9-12]: justificativas ou desculpas da *recusatio*
- E4 [vv. 13-6]: simulacro épico distorcido
- E5 [vv. 17-20]: (conclusão) lírica afirmada

A partir da estrofe central (E3), dispõem-se simetricamente as demais: E2 e E4 elaboram simulacros épicos com evidentes deslizos, sobretudo quando em confronto com as epopeias de Homero; E1 e E5 jogam com as oposições do poema: início e fim, a recusa e afirmação de dois gêneros distintos em tensão, a épica e a lírica. No contraste, elementos bélicos se absorvem na estrofe final, e alguns dos símbolos épicos são redefinidos quando incorporados às matérias prediletas do poeta, como se vê adiante.

⁴³ Cf. *imbelli cithara* (C 1.15.15) da ode eminentemente épica, vejam-se páginas 213ss..

⁴⁴ Cameron (1995: 464-5) vê na expressão um lugar comum da *recusatio*, e não uma polêmica entre gêneros que aludiria a Calímaco. Cf. Cody (1976: 10). Note-se que *imbellis* poderia ter sido substituído por qualquer outro adjetivo metricamente equivalente que traduza *leptós* em latim – notem-se: *tenuis* (9), *uacuus* (19) e *leuis* (20) já na ode – mas o poeta mantém a tensão marcial evidente na raiz da palavra.

⁴⁵ Curtius (1990: 84).

Johnson diz que Horácio, em toda a quarta estrofe, se vale de uma aporia,⁴⁶ ao enunciar uma pergunta embaraçosa (ao menos para os comentadores), cuja solenidade do advérbio *digne* a torna dificultosa:⁴⁷

*quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionem aut ope Paladis
Tydiden superis parem?*
C 1.6.13-6

Quem descreveria dignamente Marte vestido em sua túnica adamantina ou Meríone negro na poeira troiana ou Tideide [i.e. Diomedes, filho de Tideu], par dos súperos graças ao auxílio de Palas?

Há quem defenda que a “resposta” à estrofe seja Homero,⁴⁸ mas cumpre lembrar que a pergunta retórica tanto “duvida ironicamente de que algum poeta possa equiparar-se ao épico homérico”⁴⁹ quanto sugere que a lira de Horácio não se presta a tais arroubos épicos. “Tal como se emprega um Homero para descrever Aquiles,” propõe Commager, “então, demandar-se-á pelo menos ‘um pássaro de canto homérico’ para descrever Agripa.”⁵⁰

O embaraço da questão é permitir respostas tanto positivas – como a de Davis: “apenas um *alter Homerus*, tal como Vário provou ser”⁵¹ –, quanto negativas (*nemo*) ou evasivas (não eu).⁵² Ademais, envolvido na resposta está um poeta real, Vário. O questionamento sublinha o que está além da capacidade do

⁴⁶ Ao relacionar os versos da *Ístmica* 4 à *Íliada* 2.484ss. (invocação às Musas para o catálogo das naus) diz Johnson (1982: 66): “Esse recurso ganhou o nome técnico de *aporia* (‘embaraço’, ‘dificuldade no movimento, de encontrar um caminho’) e denota o inteligente reconhecimento do poeta (ou do orador) de que sua habilidade não é igual a sua incumbência, de que seu assunto é tão rico e tão esmagador que meros recursos humanos não são suficientes. (...) isso também permite que o locutor triunfe sobre seu predicamento porque, claro, ele imediatamente prossegue cumprindo o que anunciara ser impossível de cumprir.” (“This device has earned the technical name of *aporia* (‘helplessness’, ‘difficulty in movement, of finding a path’) and denotes the poet’s (or orator’s) clever admission that his skill is not equal to his task, that his material is so rich and so overwhelming that mere human resources are not sufficient. (...) it also allows the speaker to triumph over his predicament because, of course, he immediately proceeds to accomplish what he had announced was impossible of accomplishment.”). Cf. Race (1982: 20-1).

⁴⁷ Veja-se também Brink (1971: 247).

⁴⁸ Vejam-se Nisbet e Hubbard (1970: 87-8), Davis (1987: 293) e Cameron (1995: 464).

⁴⁹ Harrison (2007: 171): “the penultimate stanza (...) ironically doubts that any poet can match Homeric epic.”

⁵⁰ Commager (1962: 71): “As it takes a Homer to describe an Achilles, so it will demand at least ‘a bird of Homeric song’ to describe an Agrippa.”

⁵¹ Davis (1987: 295): “Only an *alter Homerus* such as Varius has proved to be.”

⁵² Mayer (2012: 96).

gênero lírico, como uma indignada *praeteritio*⁵³ ou um arroubo romântico *avant la lettre*. O *quis* interrogativo furta o poeta ao compromisso laudatório épico, deixando claro que sua lira não soa como um tal pássaro, assim como ele diz não ser um cisne pindárico, mas, sim, uma modesta abelhinha.⁵⁴

Na leitura provocante de Ahern (1986), a quarta estrofe “é uma obra-prima do entender Homero errado,”⁵⁵ bem como toda ode 1.6, em geral. A túnica indestrutível de Marte, por exemplo, dita adamantina na ode (v. 13), não vem de Homero, que diz “brônzeo Ares,”⁵⁶ mas, sim, de Hesíodo (*Teog.* 161-2), contraste que sinaliza uma espécie de calimaqueanismo. Como nota Harrison, “o mundo calimaqueano das *Odes* pode aceitar a épica apenas em uma forma adequadamente modificada,” transformação consoante à condensação e aos “equivocos voluntários” da ode.⁵⁷ Na cena homérica o deus da guerra não é retratado como indestrutível:⁵⁸ auxiliado por Palas, Diomedes fere Ares no canto 5 da *Ilíada* (vv. 855ss.), detalhe que o adjetivo *adamantina* (13) altera ou releva.

Em meio à poeira troiana (*pulvere Troico*, 14), expressão cara a Horácio,⁵⁹ os nomes de Meríone e Estênelo são trocados – em Homero, é este que cai no chão, não aquele:

Assim falando, a deusa [sc. Atena] atirou do carro Estênelo ao chão,
puxando-o para trás com a mão; e ele saltou, álcree.
Então subiu ela para o carro, para junto do divino Diomedes.
Il.^{FL} 5.835-7 (com alteração)

Essa confusão entre Meríone e Estênelo ao lado de Diomedes (*Tydidem*, 16) ocorre não só aqui (C 1.6), mas também ode 1.15 (v. 24-8), que igualmente se presta a versejar matéria épica em metros líricos. “Tomados juntos com o escólio da *Ilíada*,” diz Ahern, “dão a entender uma tradição em que os papéis de Meríone e Estênelo, em relação a Diomedes, eram em alguma medida

⁵³ Davis (1987: 293).

⁵⁴ Cf. C 4.2.25-32. Vejam-se páginas 55 e 163.

⁵⁵ Ahern (1986: 306): “It is a masterpiece of getting Homer wrong.”

⁵⁶ *Il.* 5.866: χάλκεος Ἄρης.

⁵⁷ Harrison (2007: 173): “the Callimachean world of the *Odes* can accept epic only in a suitably modified form.”

⁵⁸ A leitura alegórica de Heráclito (Russel 2005: 57-9) explica “a Guerra ferida por Diomedes” como a excelência guerreira avassaladora do herói em todos os combates.

⁵⁹ Em C 4.6.12, é Aquiles quem cai na “poeira troiana,” morto com ajuda de Apolo (vejam-se páginas 296ss.). Cf. *pulverem Olympicum* (C 1.1.3).

fundidos.”⁶⁰ Prefiro, contudo, entender a confusão das personagens e o distanciamento da cena homérica de modo voluntário, como sinal do malogro da empreitada épico-laudatória, se executada por Horácio: surgem nomes trocados, ações invertidas. A modulação faz questão de oferecer uma medida concreta desse infortúnio.

A especulação que associa Agripa e Diomedes, ambos bravos guerreiros e subordinados leais, confere ainda mais coesão ao encômio da lira entre os planos textual e histórico.⁶¹ Na forma simétrica do poema, a quarta estrofe (E4) não só emula trechos de Homero com distorções, tal qual a segunda (E2),⁶² mas também se liga verbalmente à abertura (E1), com a repetição de *scribo*. Se em Roma a epopeia escrita representa o auge do louvor poético, a potencialidade homérica (*scripserit*, 14) e o futuro romano (*scriberis*, 1) ganham equilíbrio sob o signo hipotético da poesia escrita, herança grega com influxo helenístico.

A estrofe final (E5) dispensa a solenidade laudatória inicial (E1) e graceja com símbolos épicos, sutilmente imiscuídos aos temas que o poeta professa cantar. Ações verbais opostas – o escrever da épica (*scriberis*, 1) e o cantar da lírica (*cantamus*, 19) – vem ressaltar tanto a perenidade atribuída às epopeias, de feição eminentemente encomiástica no meio augustano, quanto a fugacidade e a leveza associadas às canções da lira:

*nos conviviam, nos proelium virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus, vacui siue quid urimur,
non praeter solitum leves.*
C 1.6.17-20

Nós cantamos os banquetes; nós, o embate das virgens pungentes, de unhas aparadas, contra os jovens – quando [estamos] livres ou, se algo nos inflama, volúveis, não mais que de costume.

Banquetes (*convivia*, 17) são um declarado tema lírico, segundo Horácio na *Arte Poética*,⁶³ bem como os casos de amor (A 85: *iuvenum curas*), expressos, aqui, sob a forma do “embate” (*proelium*, 17). Mantém-se a adequação: a ode

⁶⁰ Ahern (1986: 309): “Taken together with the *Iliad scholium*, it suggests a tradition in which the roles of Meriones and Sthenelus, in relation to Diomedes, were in some measure conflated.”

⁶¹ Harrison (2007: 172). Cf. Cairns (1995), N-H: 80 e Mayer (2012: 94).

⁶² A estrutura de quatro nomes em E2 (Agripa, Aquiles, Ulisses, Pélops) torna-se análoga aos quatro personagens de E4 (Marte, Meríone, Palas [Atena] e Diomedes).

⁶³ A 85 (*libera vina*). Veja-se página 34, subtipo 5.

professa temas que lhe são convenientes, porém, reabsorve traços de guerras, próprios da épica, e ressignifica-os segundo a leveza da lira imbele (v. 10).

Os prelos, então, não são mais entre soldados (cf. *miles*, 4) liderados por generais, como em E1, mas entre virgens e jovens (*iuvenes*, 18). Essas (*virginum*, 17), por sua vez, são pungentes (*acrium*, 18), feição algo próxima de valente (*fortis*, 1) e bravo (*ferox*, 3) da abertura. Mas a braveza erótica resvala para a leveza (*vacui* 19, *leves* 20), atitude simbólica de filiação helenística. Além disso, as moças se armam para a luta não com navios ou cavalos (v. 3), mas com “unhas aparadas” (*sectis... unguibus*, 18): se o amor exige delicadeza, o traço combativo ressoa à moda épica, adicionando graça à composição.⁶⁴ O poeta modula com contraste e equilíbrio a integração das epopeias em sua lira. Noutras palavras, a estrutura da ode, equilibrada entre simetria e contraposição, permite convergir emblemas épicos e líricos, ressignificando-os.

Na estrofe final (E5), o gênero lírico aproxima-se do elegíaco e de sua *militia amoris*:⁶⁵ a solenidade dos temas épicos (*grandia* 9, *egregii* 11) confronta com a frivolidade erótica. O resultado é a contraposição harmoniosa entre o bélico e o amoroso, combinação apropriada à *variatio* e à modulação líricas. A simbologia verbal do fogo (*urimur*, 19) não é mais épica, mas própria da poesia amorosa.⁶⁶

Na comparação com Safo (fr. 16),⁶⁷ notam-se tanto as recusa de elementos bélicos, ao início das composições, quanto reincorporações da épica, no final dos poemas, assimilados a signos amorosos: o terreno de semelhança retórica está longe do ignorável, diz Davis.⁶⁸ Ainda que os efeitos sejam distintos, a fusão de temas amorosos (baixos: *leves*, v. 20, última palavra da ode) com vocabulário

⁶⁴ Já divergiam nas interpretações Porf. (*ad l.*: *non iuvenes sectis unguibus sed acrium in iuvenes quamuis unguibus sectis* = “não jovens com unhas cortadas, mas pungentes contra os jovens ainda que com unhas cortadas”) e Ps.-Acrão (*ad l.*: *in os iuuenum, ad repugnandum acutis unguibus et praeparatis* = “contra o rosto dos jovens, para rechaçá-los com unhas pontudas e preparadas”). Pontudas ou inofensivas, as unhas servem de ferramenta ao amante para o embate erótico, como o soldado com espada e escudo na guerra – a instrumentação bélica metamorfoseia-se em equipamento lírico-amoroso. Cf. N-H: 89-90 para outras sugestões.

⁶⁵ Cf. Murgatroyd (1975).

⁶⁶ Cf. *pulchrior ignis* (Ia 14.13), quando o fogo da paixão também está associado ao fogo épico da ruína de Troia – página 101.

⁶⁷ Vejam-se páginas 140ss.

⁶⁸ Davis (1991: 34-5).

bélico-épico (elevado) ajuda a consolidar, para usufruto da tradição, a reunião tão corriqueira de símbolos literários associados ao amor e à guerra.

Por outro lado, se Íbico (fr. S 151) anuncia que não versaria uma série de personagens homéricas, mas o faz, em boa medida, ao cantar uma proposta de louvor imortal a Polícrates,⁶⁹ Horácio, por sua vez, não faz o mesmo.

Primeiramente, delega a Vário a tarefa de enaltecer os *laudandi* à altura – nesse breve expediente, acaba louvando brevemente Agripa, Augusto e o amigo poeta (E1 e E3). Em seguida, justifica sua incapacidade para compor epopeias encomiásticas, e afirma não só o poder de seu engenho (*Musa potens*, 10), mas, sobretudo, a natureza imbele do gênero poético praticado (E3). Por fim, explicita seus temas líricos mais usuais, tendo sutilmente incorporado a terminologia épica, ressignificada pelo éthos amoroso (E5). Em meio a rejeição (E1), desculpas (E3) e afirmação (E5), Horácio insere dissonâncias e desvios voluntários ao recantar enxutos temas homéricos (E2 e E4) – algo distinto de Íbico – que exemplifiquem, com tato e engenhosidade, o malogro duma suposta empreitada épico-laudatória.

O desfecho da *recusatio* mistura propositalmente os limites entre simpósio e embate amoroso, estratégia que acaba vinculando a produção de Horácio aos lugares comuns que ele mesmo atribui à lírica de Alceu:⁷⁰

*Liberum et Musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum canebat*
C 1.32.9-10

[ele] cantava Líber [i.e., Baco] e as Musas e Vênus e o menino sempre nela grudado.

Segundo Horácio, Alceu cantava o deus do vinho, a deusa do amor com seu filho, emblemas da lírica simposial e amorosa, respectivamente. Mas não só. Além da própria invocação às deusas da poesia, amiúde em forma de hino, cantar as Musas pode também sinalizar uma temática especial: a lira que entoia a si mesma, que disfarça assuntos variados cantando essencialmente os limites da poesia. O engenho da Musa pode revelar-se ainda mais atrevido.

⁶⁹ Vejam-se páginas 149ss..

⁷⁰ Cf. Harrison (2007: 174): “the metagenetic argument seems to be that Horatian lyric is more like love-elegy than encomiastic epic.”

IOCOSAE LYRAE MUSA PERVICAX (C 3.3)

Num extenso poema, Horácio modula um longo diálogo à moda épica. Ou, melhor, um monólogo. Passar a voz a uma personagem é procedimento usual das epopeias, como os diálogos na *Iliada* e na *Odisseia*. A alternância dialógica, frequente em Homero, é inusual como procedimento compositivo nas *Odes*.¹

Mais “enxuta e econômica”, a lira horaciana raramente se vale desse recurso narrativo: a *persona loquens* inicia o poema e, então, passa a palavra a uma personagem, que vem encerrá-lo.² Esse enlevo é tão pouco usual nas odes, que o poeta acaba por repreender sua Musa ao fim do poema (C 3.3.69-72), algo semelhante ao que fizera em 2.1, embora aí não haja discurso direto de outrem.³

Tais repreensões à Musa sinalizam ao leitor como certos procedimentos, usuais noutros gêneros, são pouco “apropriados” à lírica e acabam funcionando como um artifício retórico que propõe traçar limites ao próprio gênero. Noutras palavras, se as epopeias homéricas usam e abusam da alternância dialógica e Homero jamais repreende a Musa, por outro lado, certas odes não se esquivam de temas, recursos e léxico elevados – como se fossem épicas – e Horácio modula repreensões que ajudam tanto a ajustar o costume “ligeiro” dos poemas, quanto a contornar “inconveniências genéricas” das composições.

Porém, antes da estrofe final, notem-se os artifícios usados para estabelecer um verdadeiro éthos épico na composição, não apenas nessa passagem de voz à deusa Juno, que reitera a associação de Roma com Troia, mas também na escolha cuidadosa de expressões bélicas e de léxico “exaltado” – nomes (alguns raros) de heróis, divindades e regiões, patronímicos e toponímicos preciosos etc.

¹ Excetuado o canto amebau (C 3.9), encontram-se discursos mitológicos que encerram o poema em C 1.7, 1.15, 3.11, 3.5 e 4.4 – nos dois últimos, como aqui (C 3.3), o poeta retoma sua voz elocutória antes de concluir a ode. Dentre as mais extensas, C 3.27 inicia-se com o poeta e, depois, falam Europa, seu pai (Agenor) e, por fim, a própria Vênus – exemplar *sui generis* de diálogo (ou alternância de discursos diretos) na lírica de Horácio.

² Lowrie (1997: 177-8; 249 e 254) trata de trechos em que se evita o discurso direto nas odes.

³ Veja-se página 164.

Esses e outros detalhes reencenam feições de um *épos* dentro da ode.⁴ Mas tudo enunciado de forma equilibrada, balanceando termos e temas de modo a naturalizar contrastes genéricos. Além da extensão mais longa (72 versos) e de sua centralidade entre as odes cívicas, destaco como o poema modula elementos épicos associados harmoniosamente a um panegírico lírico. Para esta tradução, excepcionalmente, procurei versificá-la (em estrofes de dois decassílabos e três hexassílabos) e dispô-la lado a lado do texto latino:

	<i>Iustum et tenacem propositi virum non civium ardor prava iubentium, non vultus instantis tyranni mente quatit solida neque Auster,</i>	Do homem justo e tenaz nos propósitos, nem corrupções de cidadãos cruéis, nem de um tirano o vulto ameaçador sacodem sua mente firme, nem	5
5	<i>dux inquieti turbidus Hadriae, nec fulminantis magna manus Iovis: si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae.</i>	turvo o Austro, rei no bravo Adriático, nem a ampla mão do fulminante Júpiter: se em frangalhos caírem os céus, hão de tocá-lo impávido as ruínas.	10
10	<i>hac arte Pollux et vagus Hercules enisus arcis attigit igneas, quos inter Augustus recumbens purpureo bibet ore nectar;</i>	Por tal valor, Pólux e o andante Hércules, sublime, aos paços chegaram do céu, entre os quais, reclinado, Augusto beberá co' a rósea boca o néctar.	15
15	<i>hac te merentem, Bacche pater, tuae vexere tigres indocili iugum collo trahentes; hac Quirinus Martis equis Acheronta fugit,</i>	Por tal, ó pai Baco, mérito teu, trouxeram-te os tigres, puxando o jugo no indômito pescoço. Por tal, fugiu Quirino, nos cavalos de Marte,	20
20	<i>gratum elocuta consiliantibus Iunone divis: 'Ilion, Ilion fatalis incestusque iudex et mulier peregrina vertit</i>	do Aqueronte, quando Juno ao concílio de deuses tal bem falou: “Ílion, Ílion, um lascivo juiz e fatal, e a estrangeira converteram-te em pó:	25
	<i>in pulverem, ex quo destituit deos mercede pacta Laomedon, mihi castaeque damnatum Mineruae cum populo et duce fraudulentò.</i>	desde que Laomedonte deixou deuses sem justa paga, tu foste por mim e por casta Minerva condenada, co' o povo e teu fingido rei.	30
25	<i>iam nec Lacaenae splendet adulterae famosus hospes nec Priami domus periura pugnacis Achivos Hectoreis opibus refringit,</i>	Já não resplende o hóspede famoso da lacônia adúltera, nem revida os pugnazes Aqueus o lar falso de Príamo com as forças de Heitor.	35
30	<i>nostrisque ductum seditionibus bellum resedit. protinus et grauis iras et invisum nepotem, Troica quem peperit sacerdos,</i>	Prolongada por nossas sedições, findou-se a guerra. Doravante, graves iras e meu molesto neto, gerado por troiã sacerdotisa,	40

⁴ Cf. Harrison (1993: 141), que fala em “cruzamento genérico na Ode, que vai da filosofia estoica, atravessando um panegírico ao líder, rumo a um épico eniano e uma profecia sibilina.”

<p>35 <i>Marti redonabo. illum ego lucidas inire sedes, ducere nectaris sucos et ascribi quietis ordinibus patiar deorum.</i></p>	<p>a Marte entregarei. Permitirei eu que ele adentre as moradas luzentes, tome os sucos de néctar e na série de deuses plácidos seja inscrito. 45</p>
<p>40 <i>dum longus inter saeviat Ilion Romamque pontus, qualibet exsules in parte regnanto beati; dum Priami Paridisque busto</i></p>	<p>Enquanto se enfureça o longo mar entre Ílion e Roma, que os exilados reinem por toda parte, venturosos. Enquanto o gado insulte o túmulo 50</p>
<p>45 <i>insultet armentum et catulos ferae celent inultae, stet Capitolium fulgens triumphatisque possit Roma ferox dare iura Medis.</i></p>	<p>de Príamo e Páris e as feras guardem intatas seus filhotes, fique em pé o Capitólio fúlgido e possa a feroz Roma aos Medos ditar leis. 55</p>
<p>50 <i>horrenda late nomen in ultimas extendat oras, qua medius liquor secernit Europen ab Afro, qua tumidus rigat arva Nilus.</i></p>	<p>Temível de longe, leve seu nome às últimas terras, lá onde o mar separa Europa d'África, lá onde intumescido o Nilo irriga os campos. 60</p>
<p>55 <i>aurum, irrepertum et sic melius situm cum terra celat, spernere fortior quam cogere humanos in usus omne sacrum rapiente dextra,</i></p>	<p>E o ouro oculto (melhor sob a terra), mais forte seja, pois, a desprezá-lo do que a empilhá-lo à lida humana, saqueando com a destra o que é sacro. 65</p>
<p>60 <i>quicumque mundo terminus obstitit, hunc tangat armis, visere gestiens qua parte debacchentur ignes, qua nebulae pluviique rores.</i></p>	<p>Qualquer limite que o mundo confine toquem romanas armas, almejando ver em que região fogos, névoas e orvalhos da chuva se debaquem. 70</p>
<p>65 <i>sed bellicosus fata Quiritibus hac lege dico, ne nimium pii rebusque fidentes avitae tecta velint reparare Troiae.</i></p>	<p>Mas, aos belicosos Quirites, dito fados nesta norma: demais devotos e em si confiantes, não tentem de Troia os tetos ancestrais reerguer. 75</p>
<p>70 <i>Troiae renascens alite lugubri fortuna tristi clade iterabitur, ducente victricis catervas coniuge me Iouis et sorore.</i></p>	<p>Renascendo em triste agouro a fortuna de Troia arruinada retornará: eu mesma, esposa e irmã de Júpiter, trazendo as tropas vencedoras. 80</p>
<p>75 <i>ter si resurgat murus aeneus auctore Phoebos, ter pereat meis excisus Argivis, ter uxor capta virum puerosque ploret.'</i></p>	<p>Se três vezes ressurgir brônzeo muro (Febo, o feitor), três vezes ruirá por meus Argivos, três vezes a esposa vai chorar marido e filhos." 85</p>
<p>80 <i>non hoc iocosae conveniet lyrae. quo, Musa, tendis? desine pervicax referre sermones deorum et magna modis tenuare parvis.</i></p>	<p>Isso não convém à lira faceira: vais aonde, Musa? Teimosa! Deixa de reportar discursos dos deuses, de aviltar grandezas com sons simples. 90</p>

Abre o poema um elogio à *constantia*, virtude romana prezada por Cícero (*Tusc.* 3.9) e outros estoicos. A louvada firmeza do justo varão, fortemente agarrado (*tenacem*, 1) a seus propósitos, vem situada entre pressões cívicas e

políticas (vv. 2-3), por um lado, e apreensões da natureza e de ordem também religiosa (vv. 5-6), por outro. Contudo, antes de seguir analisando o poema, traço um esboço sua estrutura temática dividida por estrofes (E):

E1-E5	4 ½ estrofes	introdução: apoteose de Augusto	vv. 1-18
E5-E17	12 ½ estrofes	fala épica de Juno	vv. 18-68
E18	1 estrofe	repreensão à Musa	vv. 69-72

Mais da metade das dezoito estrofes da ode é composta pela fala de Juno. Entretanto, antes de passar a palavra à deusa, Horácio expressa a divinização do imperador. Aí está o panegírico, e sua relação com o trecho épico (E5-E17) gera a face prazenteira do poema (*iocosae... lyrae*, 69): a apoteose de Augusto se dá fora do longo discurso divino, antes mesmo que se inicie. A reprimenda à Musa (E18), portanto, não diz respeito à deificação proposta pelo poema, que está fora dos discursos divinos (*sermones deorum*, 71). Mas há outras faceirices.

Observem-se sutilezas da introdução, sobretudo o fino equilíbrio entre o “instrumento” da constância e o nome do imperador: ambos estão posicionados ao meio de pares notáveis. Por um lado, a *mente... solida* (4) situa-se entre turbulências humanas (*non civium ardor*, 2 – de feição cívica; *non vultus... tyranni*, 3 – de natureza política) e sobre-humanas (*neque Auster*, 4 – de feição natural; *nec... manus Iovis*, 6 – de natureza religiosa),⁵ todas encabeçadas por negativas. Por outro, *Augustus* (11) encontra-se entre deuses (ou filhos de deuses) que foram alçados aos céus depois de feitos notáveis em vida, dois de origem grega (*Pollux et... Hercules*, 9), e duas divindades romanas (*Bacche pater*, 13;

⁵ Último dos elementos opressores, a “magna mão de Júpiter” (6) contrasta com uma expressão homérica similar. Heitor se lança contra uma nau grega e, incitado “pela forte mão de Zeus,” (*Il.* 15.695: *χειρὶ μάλα μεγάλῃ*, lit.: com a mão muito grande), instiga os troianos. Zeus não ameaça o herói, mas vem ajudá-lo na épica. No verso latino, Horácio retrata um deus opressor e deixa de lado seu epíteto tradicional, *tonans* (cf. C 3.5.1), realçando sua imagem de “lançador de raios”, *fulminantis* (6), que traz ao latim o epíteto ἀστεροπητής (*Il.* 7.443; cf. 1.580 e 609 e 12.275). West (2002: 35) lembra do raio que quase fulminou Augusto em 23 a.C.. O participio prepara, a meu ver, a pompa e o brilho atribuído adiante ao Capitólio (*stet Capitolium / fulgens*, 42-3), espaço nobre e central na urbe, que abrigava os templos de Júpiter, Juno e Minerva, divindades fulcrais na ode. Cf. Ernout-Meillet (1958: 460-1) para *fulgeo* e *fulmen*.

Quirinus, 15). Ademais, tais deuses partilham,⁶ mais ou menos, do ódio de Juno / Hera, porque descendem de “casos adúlteros” de Júpiter / Zeus.⁷

Essa analogia estrutural reforça o vínculo entre os centros das expressões (*mente... solida*, 4; *Augustus*, 11), relação adequada à descrição do imperador como um varão justo e tenaz (v. 1), dono dum caráter inabalável. De modo quase subliminar, o poeta sugestiona, por meio de estruturas consoantes, efeitos de sentido que ressaltam os louvores ao líder romano.

Vale notar que a apoteose de Augusto é discreta: Horácio apenas descreve-o reclinado (*recumbens*, 11), como num banquete, bebendo néctar entre os deuses.⁸ Outros versos líricos recordam o *princeps* em meio ao conselho divino.⁹ Mais apropriado à transformação em deus seria uma epopeia ou um epílio. Em C 3.3, a deificação se dá tanto pela presença do imperador entre as divindades (*quos inter*, 11), quanto pela associação com o trecho em que a Rômulo (*Quirinus*, 15)

⁶ Os mesmos deuses (Pólux, Hércules, Baco e Rômulo) reaparecem noutra poesia (C 4.8.22ss.) e integram um “concílio de deuses” (*consiliantibus /... divis*, 17-8), traço central da epopeia homérica (*Il.* 1.533ss., 4.1ss., 8.1ss. etc.) e que perdura na épica subsequente.

⁷ Pólux nasceu da união de Júpiter com Leda; Hércules, com Alcmena; Baco, com Sêmele. Por sua vez, Rômulo nasceu de Reia Sílvia (descendente de Eneias, por isso *Troica sacerdos*, 32) e Marte, sendo esse filho de Júpiter e Juno. Veja-se, por exemplo, a ira da deusa (Hera) contra Hércules em Hesíodo e Homero:

e em Lerna nutriu-a [a Hidra] a Deusa de alvos braços Hera
por imenso rancor contra a força de Heracles.
Teog. 313-5 (trad. Jaa Torrano)
Nem a força de Hércules fugiu ao destino,
ele que mais amado foi pelo soberano Zeus Crónida.
Também a ele o destino subjugou, e a raiva malévola de Hera.
Il.^{FL} 18.117-9

Na *Odisseia* (11.602-3), Hércules aparece já divinizado “entre os deuses imortais, a se comprazer no festim.” Hércules, igualmente, na ode: *enisus arces attigit igneas* (10).

⁸ Já se apontou, como um paralelo próximo, a cena modelar de Teócrito (*Id.* 17, esp. 16-22), que associa a apoteose de Hércules, também num banquete, ao encômio de Ptolomeu *Philadelphus*. Cf. Harrison (1993: 143-4), Nisbet e Rudd (2004: 41), Hunter (2003: 118), Feeney (1984: 188) e Williams (1969: 42). Hunter (1996: 90-7) explora afinidades entre Teócrito e Homero.

⁹ Cf. 3.25.3-6 – note-se, sobretudo, “colocá-lo entre as estrelas e o concílio de Júpiter” (v. 6).

é concedido subir às esferas celestes.¹⁰ É a apoteose da divindade romana que acaba validando o encômio divinizante do imperador.¹¹

Entretanto, quem reitera a apoteose de Rômulo não é a voz do poeta, mas, sim, Juno. “O caráter impetuoso que Juno exhibe”, nota Harrison, “é consistente com sua apresentação [ou melhor, de Hera] nas discussões divinas da *Iliada*.”¹² Por exemplo, Homero formaliza a fúria da deusa antes de lhe passar a palavra,¹³ traço que contrasta com o discurso, dito “agradável” (*gratum*, 17), proferido aos imortais na ode latina. A elegância da modulação de Horácio sabe também jogar com ironias: a lira é jocosa também ao chamar de grato uma fala séria e elevada. De fato, a ira de Juno é não apenas confessada em sua fala (*gravis / iras*, 30-1), mas condizente com a cólera infesta de Hera das fórmulas homéricas.¹⁴

O longo discurso da deusa pode ser dividido em duas partes praticamente equilibradas, como esboço a seguir:

A	E5-E11	6 ½ estrofes	antigas causas da guerra de Troia: Páris, Helena e Laomedonte e a ira divina	vv. 18-24
			arruinada Troia (Páris, Helena, Príamo, Heitor) pelos Aqueus, Rômulo será um deus	vv. 25-36
			os exilados (Troia ~ romanos) podem reinar por toda parte, esquecido o passado troiano	vv. 37-44
B	E12-E14	3 estrofes	<i>res gestae</i> romanas: longa expansão territorial; <i>dominus</i> rico mas austero; sábio a desbravar o mundo	vv. 45-56
	E15-E17	3 estrofes	condição: não “reviver” Troia	vv. 57-68

Antes de comentar alguns detalhes épicos, vale reiterar que é a fala de Juno que concretiza a apoteose de Rômulo (vv. 30-6), à qual se ligara a divinização do

¹⁰ Ps.-Acrão (*ad l.*) registra: *Quirinum siue Romulum in honorem Augusti laudat* (“louva Quirino ou Rômulo em honra de Augusto”). Anotam Nisbet e Rudd (2004: 43) que “Quirino... era identificado com Rômulo deificado, provavelmente muito antes de Ênio.” Cf. Grimal (1993: 403): na hipótese de Dumézil, Quirino representa um “Marte tranquilo” (daí, *Quirites* evocar cidadãos *ciuiles* – cf. *Quiritibus*, 57 – em oposição aos *militēs*), assimilado depois a Rômulo.

¹¹ A expressão *Martis equis Acheronta fugit* (16), circunlóquio poético para a exaltação, de traços elevados, se pode aplicar a ambos: ginetes de guerra tanto retomam versos de Ênio que descrevem a ascensão de Rômulo nas carruagens de Marte, quanto podem aludir à belicosidade das *res gestae* de Augusto. Vejam-se Nisbet e Rudd (2004: 43) e Feeney (1984: 185-93).

¹² Harrison (1993: 144): “...the fiery character which Juno displays is consistent with her presentation in the divine discussions of the *Iliad*.”

¹³ Formular é todo o verso *Il.* 4.24: “Ἡρῆ δ’ οὐκ ἔχαδε στήθος χόλον, ἀλλὰ προσήδα (“E Hera não conteve no peito a ira, mas proferiu”), repetido em *Il.* 8.461. Homero prefere o participio *χολωσαμένη* (“irada”) em *Il.* 24.54.

¹⁴ Cf. *Il.* 18.119: ἀργαλέος χόλος, “raiva malévola” de Hera.

imperador. Se a celebração de Augusto subindo às moradas luzentes (*lucidas... sedes*, 33-4) estivesse nas metades A ou B, essa fulguração comporia parte do discurso épico da deusa – estilo que, por fim, é repreendido por Horácio. E a repreensão embotaria o panegírico do *princeps*.

As partes A e B do esquema acima dividem a fala da deusa em duas metades. Na primeira (A), Troia é mencionada em quase todas as estrofes:¹⁵ Juno desloca sua expressão do “infame” passado troiano,¹⁶ desde as traições até a ruína na guerra (vv. 18-30), para a apoteose futura de Rômulo (vv. 30-36).¹⁷

Ao fim da parte A, as estrofes 10 e 11 condensam o que será desenvolvido na parte B, de modo imiscuído à queda de Troia. Ou seja, as conquistas de Roma ganham um tipo de condição para acontecer: abandonar o passado troiano. A repetição da construção com *dum* (vv. 36 e 40) reitera essa condição, que retorna de modo mais alongado entre as estrofes E15 e E17, assim como as *res gestae* romanas, iniciadas ao fim da parte A (vv. 38-9 e 42-44), se desenvolvem entre as estrofes E12 e E14.

Essa separação opera não só um delicado equilíbrio entre história troiana e romana, em que se misturam cláusulas e se formulam condicionais, mas reserva o centro do discurso divino (E10 a E14) aos feitos do império e a suas virtudes políticas, culturais, bélicas... Por fim, a fala de Juno se inicia e se conclui com menções a Troia, como uma “composição em anel” (*ring composition*), em cujo centro está Roma. Perpetua-se o vínculo dos povos romanos e troianos, que será recantado anos mais tarde, de forma ainda mais enxuta e com ecos já da *Eneida*:

*gens, quae cremato fortis ab Ilio
iactata Tuscis aequoribus sacra
natosque maturosque patres
pertulit Ausonias ad urbis,*

C 4.4.53-6

Povo que, valente, lançado aos mares etruscos desde Ílion incendiada, trouxe às cidades Ausônias [i.e., Itálicas] seus cultos, filhos e velhos pais.

¹⁵ Salvo E9 e E11, ora diretamente (E5: *Ilion, Ilion*, 19; E8: *Troica*, 32; E10: *Ilion*, 37), ora por perífrases (E7: *Priami domus*, 26), ora pelos personagens notáveis (E6: *Laomedon*, 22).

¹⁶ Quase não há ação verbal nessa longa derrocada troiana, apenas *vertit* (20) e *destituit* (21).

¹⁷ O verbo *redonabo* (33) projeta o futuro o tempo da divinização, porém a fala da deusa é enunciada pelo ablativo absoluto (*elocuta... Iunone*, 17-8).

A condensada estrofe acima vem realçar, por outro lado, como a ode 3.3 trabalha mais extensamente temas, episódios, fórmulas e termos épicos tirados não raro de passagens homéricas específicas. Conforme Harrison já observou:

muito do vocabulário [da ode] tem um toque épico..., *pugnaces Achivos* (27) pode ecoar fórmulas homéricas para os Aqueus, como *μεγάθυμοι Ἀχαιοί* (*Il.* 1.123: “magnânimos Aqueus”) e *μένεα πνείοντες Ἀχαιοί* (*Il.* 3.8: “Aqueus resfolegando força”). *Hectoreis opibus* (28) recorda um uso homérico do adjetivo pelo genitivo (cf. *Il.* 2.416 Ἐκτόρεον... χιτῶνα, “Hectórea... túnica”; 24.579 Ἐκτορέης... κεφαλῆς, “da Hectórea... cabeça”), enquanto *lucidas... sedes* (33-4), dados Lucrécio 1.1014: *caeli lucida templa* (“templos lúcidos do céu”) e Ênio *Ann.* 48 Skutsch *caeli caerula templa* (“templos cerúleos do céu”) pode bem ser uma reminiscência de uma expressão perdida de Ênio como também da homérica *αἰφλήεντος Ὀλύμπου* (*Il.* 1.532: “do fulgurante Olimpo”).¹⁸

Fórmulas e adjetivos como que tomados de Homero, enaltecem a descrição da matéria “lírica”: as associações com detalhes da poesia homérica conferem tessitura literária elevada, familiaridade mitológica e perenidade histórica à relação de Troia e Roma. A imemorial conflagração troiana resulta numa mítica memória romana presente, cuja agitação dos fogos (v. 55) tem ares de exploração científica. Em contraste, a ausência dos mesmos recursos épicos, na seção das *res gestae* romanas (parte B, E12-E14), torna o trecho simples ou chão.¹⁹

Mais do que trazer uma ou outra expressão épica isolada, a lira entretetece o destino troiano ao romano, condensando passagens das epopeias e propondo novidades originais moldadas segundo os artifícios do labor alexandrino: detalhe e condensação ditam o estilo precioso. Por exemplo, Juno resume ao máximo um discurso de Posídon na *Ilíada*. Junto com Palas Atena e a própria Hera, o deus marítimo se queixa a Apolo da humilhação sofrida pela fraude de Laomedonte, relativa à construção das muralhas troianas:

(...) Estulto, esqueces,
O que ambos sós em Tróia padecemos?

¹⁸ Alterei o formato das referências e traduzi as expressões gregas e latinas do trecho de Harrison (1993: 144-5), que cito por completo: “...much of the vocabulary has an epic ring. (...) *pugnaces Achivos* (27) may echo Homeric formulas for the Achaeans such as *μεγάθυμοι Ἀχαιοί* (*Iliad* I 123) and *μένεα πνείοντες Ἀχαιοί* (*Iliad* III 8). *Hectoreis opibus* (28) recalls a Homeric use of adjective for genitive (cf. *Iliad* II 416 Ἐκτόρεον... χιτῶνα, XXIV 579 Ἐκτορέης... κεφαλῆς), while *lucidas... sedes* (33-4), given Lucretius I 1014: *caeli lucida templa* and Ennius *Ann.* 48 Skutsch *caeli caerula templa*, may well be a reminiscence of a lost phrase of Ennius as well as of the Homeric *αἰφλήεντος Ὀλύμπου* (*Iliad* I 532).”

¹⁹ A própria geografia (*Europen, Afro*, 47; *Nilus*, 48) tem aí feições concretas e pouco afeitas ao esplendor épico. Por exemplo, *liquor* (46) soa baixo perto de *pontus* ou mesmo *mare*.

– Fora do Olimpo, um ano a Laomedonte
 Contratamos servir por justo preço,
 E ele ordens arrogantes passava:
 Eu fundei-lhe à cidade inexpugnáveis
 Largos muros; flexípedes armentos
 Em vales do Ida e selvas lhe pastavas.
 Gratíssimas o termo as Horas trazem,
 E o tirano sem paga nos expulsa;
 De algemas e grilhões vender-te ao longe
 E as orelhas cortar prometia:
 Partimos da injustiça estomagados.
 E em prêmio deste crime é que te negas
 De falsos a extirpar filhos e esposas?”
Il.^{OM} 21.368-83 (vv. 441-60)

Os versos 21-4 da ode (E6) sintetizam ao máximo essa injustiça²⁰ e atribui, no final da estrofe, a feição enganadora ao rei e à estirpe troiana (*populo et duce fraudulento*, 24), virtudes opostas à louvável *constantia* romana. Laomedonte transmite aos descendentes o fardo de sua infâmia, repetida noutro passo épico.²¹ Certamente os contemporâneos de Horácio e do imperador perceberam os efeitos moralista do poema com mais intensidade.

Já ao fim da epopeia, quando os deuses se condoem pelo cadáver de Heitor aviltado e sugerem que Hermes o resgate, Homero relembra sinteticamente o ódio de certos deuses contra Troia:

Todos concordes à ideia se mostram, exceto Hera augusta,
 o abalador poderoso [Posídon] e a donzela de Zeus de olhos glaucos [Atena]
 que continuavam como antes, a odiar Ílio sacra, o monarca
 Príamo e o povo Troiano, por causa da ofensa de Páris,
 que deu preferência, entre as deusas, na sua cabana,
 à que promessa lhe fez, justamente, da infausta luxúria.
Il.^{CAN} 24.25-30 (com alterações)

A expressão épica que une Príamo e seu povo sob uma mesma formulação ganha, na ode 3.3, as cores da fraude troiana.²² O legado de Laomedonte parece transferir-se aos enganos de Páris, reprovados sob o signo da decisão inexpiável e irreparável (*incestusque iudex*, 19). Sob o viés histórico, as políticas de Augusto

²⁰ A menção ao pagamento é três vezes reforçada no trecho grego (μισθῶ ἐπι ῥητῶ, 445: “por um pagamento devido”; μισθὸν, 451; μισθοῦ, 457), que o ablativo *mercede pacta* (22) recupera.

²¹ Note-se que Laomedonte também engana Hércules em *Il.* 5.638ss.

²² Na longa fala de Zeus a Hera (*Il.* 4.31ss.), a fórmula é repetida diversas vezes, notando que Príamo, seu povo e seus descendentes carregam a culpa dos antepassados, de Laomedonte. Veja-se mais nas páginas 87s.

em defesa do casamento conformam-se às reprovos da atitude troiana.²³ Sob o literário, o tema do julgamento de Páris, repetido na fala de Juno, em sua primeira parte (A),²⁴ frutifica-se na pintura romana (veja-se figura 3, a seguir), e concentra a fúria indignada da deusa à desfeita troiana.



Ilustração 3: seria, acaso, uma lira aos pés do pastor? (afresco de Pompeia)
Juno, Vênus e Minerva (e até Mercúrio) aguardam o julgamento de Páris

²³ Cf. West (2002: 37) e Nisbet e Rudd (2004: 45).

²⁴ Note-se a ofensa pela antonomásia: Páris e Helena são duas vezes descritos, não nomeados (cf. *fatalis incestusque iudex et mulier peregrina*, 19-20; *Lacaenae... adulterae famosus hospes*, 25-6), reforçando a afronta à deusa. Por último, Páris é nomeado (sem Helena) junto a Príamo, no verso 40, cujos túmulos injuriados tornam-se condição para a prosperidade romana.

Como se vê adiante, o tema se prolifera na poesia latina e reaparece noutras odes de Horácio. Em 3.3, o poeta traz o esplendor (cf. *splendet*, 25) que o verso épico atribui a Páris, quando Afrodite ordena a Helena que siga seu amado:

Chega aqui. É Alexandre que te manda regressar a casa.
 Pois ele está no tálamo, reclinado na cama embutida,
 resplandecente com sua beleza e em belas roupas. [κάλλει τε στίλβων καὶ εἴμασιν:]
Il.^{FL} 3.390-2 (com alteração)

Na ode, Helena (*Lacaenae... adulterae*, 25) vem circundar o brilho troiano.

A ruína de Troia abre caminho, como se disse, para a apoteose de Rômulo no poema: Juno parece regozijar-se com falhas morais (*domus periura*, 26-7) ou militares (*nec... refringit*, 26-8) dos troianos. A concessão à divinização, contudo, surge de forma condicionada, em meio à fúria entre Troia e Roma (vv. 37-8; cf. *saeviat*), por um lado, e ao menosprezo pelo passado épico (vv. 40-2; cf. *insultet*), por outro.²⁵ Expressas tais condições, a deusa inicia a segunda parte (B) de sua fala, detendo-se primeiramente nas proezas romanas.

Tecido o elogio pátrio (E12-E14) pela voz de Juno, Horácio insiste, não sem alguma ênfase, nas condições impostas pela deusa: “não queiram [os belicosos Quirites], demais devotos e em si confiantes, reerguer os tetos de Troia ancestral” (vv. 58-60). Mantém-se a tensão divina professada desde Homero: assim como Hera foi hostil aos troianos, Juno preserva o sentimento para com seus herdeiros romanos – que a *Eneida* também testemunha.²⁶ Ainda que *nimum pii* (58) ligue-se a essa ira épica (qualquer devoção é vista como demasiada), o que se pretende com o veto à reconstrução das muralhas troianas?

Depois de aventar hipóteses de transferência da sede do império, de Roma para cidades orientais, Nisbet e Rudd resumem outras interpretações:²⁷

Podem-se lembrar brevemente outras explicações do poema. Fraenkel se recusa a admitir uma relevância contemporânea; ele vê na fala de Juno apenas o ministrar dum esboço vívido do caráter intransigente da

²⁵ Horácio parece emprestar uma cena de humilhação presente na *Ilíada*: em sua fala ao irmão, Agamêmnon aventa a hipótese insultuosa dum troiano “saltando sobre o túmulo” [τύμβω ἐπιθρόσκων, *Il.* 4.177] de Menelau e se regozijando, para insuflar-lhe revolta e ânimo. Na ode, Juno coloca esse ultraje como condição para o êxito romano.

²⁶ Veja-se, por exemplo, o início do canto 1 (*dolens regina deum*, 9: “sofrendo a rainha dos deuses”; *causae irarum saevique dolores*, 25: “as causas das iras e as sevas dores”).

²⁷ Sobre as interpretações para a reconstrução de Troia, vejam-se K-H: 238-9, West (2002: 34-6) e Nisbet e Rudd (2004: 36-8), de onde tirei a citação (p. 38).

deusa, mas isso não explica por que deve ser dado lugar tão proeminente, nas Odes Romanas, à insignificante continuidade de Troia. Alguns veem uma crítica à diplomacia oriental de Antônio; mas, apesar da ode apontar para uma correspondência entre Helena e Cleópatra (vv. 25ss.), Troia era muito diferente de Alexandria para tornar a analogia plausível. Outros veem Troia, que era notavelmente rica e corrupta (vv. 21-2), como representando o materialismo da República decaída; isso satisfaz a denúncia da exploração de ouro (vv. 49-52), mas dificilmente pode ser dada tanta importância a essa única estrofe no esquema da ode como um todo. (...) e é difícil encarar ‘Ilium’ como uma mera metáfora, haja vista o continuado interesse de Roma no local real.

Não obstante a mencionada dificuldade, não me parece impossível ler Troia reerguida como símbolo do renascimento da epopeia – de natureza homérica, em especial –, gênero nunca praticado por Horácio e, aqui, interdito pela deusa. A expressão *auctore Phoebos* (66) ganha, assim, conotação especial: os auspícios do deus da poesia servem de corolário à empresa épica, fadada, porém, a falir.²⁸

As estrofes finais da parte (B), no discurso divino, deixam de lado, logo no início (vv. 57-9), as menções aos romanos (*bellicosus Quiritibus*, 57) e retornam à atmosfera elevada da épica, ainda que sob o símbolo do impedimento. O repetir da palavra *Troiae* (vv. 60-1), ao fim e início dos versos e das respectivas estrofes (E15 e E16), além da raiz verbal sob o particípio *renascens* (61), remeteu-me ao trecho de Propércio que louva o surgimento da *Eneida*:

*Cedite Romani scriptores, cedite Grai!
nescio quid maius nascitur Iliade.*
Prop. 2.34.65-6 (ênfase acrescida)

Cedei o passo, escritores romanos, cedei, gregos!
Nasce não sei quê mais grandioso que a *Iliada*.
(trad. Paulo Sérgio de Vasconcellos)

As palavras de Propércio são concretas, diretas, embora falem de literatura: mencionam *scriptores*, citam a epopeia grega por seu título. Se Horácio escrevesse elegias,²⁹ talvez trocasse *Iliade* por *Troia*, com os devidos ajustes métricos: ficaria mais tênue a tensão entre literatura e realidade, daí, mais instigante.

Misturas de mito e realidade, ficção poética e personagem histórica surgem na ode horaciana de modo “quase natural,” dado a equilibrada fusão entre as

²⁸ Vale notar que as proibições divinas, não raro alegóricas, também integram o repertório lírico horaciano. Veja-se, por exemplo, a reprova de Apolo (C 4.15.1ss.) nas páginas 159s.

²⁹ Cf. Suetônio (*Vita Horati*, 16), que fala em falsas elegias de Horácio que lhe chegaram às mãos.

partes do poema. Na introdução (vv. 1-18), ainda que fale do homem constante e illustre-o com o imperador (*Augustus*, 11), a voz do poeta rodeia-o de deuses mitológicos, como se já estivesse a beber néctar no Olimpo. O imperador (*real*) é rodeado por uma atmosfera literária e mitológica épica.

Ao passar a palavra a Juno, adentra-se na fala de uma personagem, num universo ainda mais literário. No entanto, na fala da deusa (vv. 18-68), aparecem claras menções à *realidade* romana, seus feitos e suas conquistas imperiais (E12-E14), ainda que circundados por ares míticos e literários vinculados à epopeia homérica. Essa fusão entre poesia, de pendor elevado, e realidade histórica, igualmente grandiosa, propicia tanto a engenhosa modulação do panegírico ao imperador, com efeitos laudatórios (como a apoteose de Augusto), quanto a leitura dos símbolos literários da ode (como Troia) em chave metapoética.³⁰ A censura à Musa, ao fim do poema, reforça a interpretação genérica.

Fazer “renascer Troia” pode ser lido como compor uma epopeia à moda de Homero. Quando Horácio repreende sua Musa “atrevida” na estrofe final (E18), é ao influxo épico, adentrando a lira, que ele se opõe. O poeta lírico sabe que não lhe competem nem lhe cabem tais grandezas, mas deixa enunciado, como um funesto presságio literário (cf. *alite lugubri*, 61), a impossibilidade da empreitada épico-homérica por parte dos poetas romanos.³¹ Essa é a *recusatio*: o destino da epopeia passa pela reiterada ruína fúnebre (*tristi clade*, 62) do gênero épico.

Note-se que estão presentes os auspícios de Apolo na empreitada poética, como sinaliza *auctore Phoebo* (66) – realizar uma epopeia requer auxílio divino. O adjetivo *avitae* (59), bastante separado de *Troiae* (60), reforça, por meio desse hipérbato, como a epopeia homérica pertence a um passado longínquo e remoto. A épica não é mais o mesmo gênero na Grécia de Homero e na Roma de Augusto: o local real do império troiano, por que os romanos se interessavam,

³⁰ Não é difícil interpretar os símbolos da proibição de Juno como alegóricos à realidade romana. Por exemplo, diz Mandruzzato (1985: 502): “a deusa, para abater os troianos, se servirá de novos argivos, isto é, outro povos, quaisquer que sejam; não apenas gregos e não só de Argos, entende-se.” No entanto, não encontrei leituras que sugerissem uma alegoria em relação ao gênero literário, como proponho aqui.

³¹ Mas, e a obra de Virgílio, que Horácio por certo conhecia bem – alguém pode perguntar. A lira não é tão séria: é também jocosa (69), versátil. Caberia investigar qual apreciação Horácio fazia da épica de seu amigo – proposta alheia à tese –, mas suspeito que divirja do aval de Propércio.

segundo estudiosos, podia ser continuamente reconstruído; mas não a poesia. Em outras medidas, os poetas romanos que tentassem emular epopeias homéricas talvez se sentissem como Pierre Menard diante do *Quixote*.

Além disso, na interdição legada por Juno, pairam atavios que conferem mais brilho ao torneio da lira. Por exemplo, a ode inverte a fórmula épica de parentesco entre Zeus e Hera, “irmã e consorte”,³² como se destacasse a inversão genérica.³³ A expressão “três vezes” (*ter*, 65 e 66), repetida, realça uma hipérbole épica, similar a passos de Homero,³⁴ que Horácio reusa noutro contexto.³⁵

Por último, cabem algumas palavras sobre a estrofe final:

*non hoc iocosae conveniet lyrae.
quo, Musa, tendis? desine pervicax
referre sermones deorum et
magna modis tenuare parvis.*

C 3.3.69-72

Isso não convirá à lira prazenteira. Aonde te diriges, Musa? Deixa, teimosa, de reportar os discursos dos deuses e de atenuar grandezas com teus ritmos parcos.

A semelhança da repreensão aproxima um motivo comum a outra ode (cf. *Musa procox*, C 2.1.37):³⁶ a lírica cantando temas inapropriados a seu gênero, mas adequados a outros. Porém, as censuras são verbalmente distintas: *pervicax* (70) talvez ressalte a duração insistente do discurso épico, que se arrasta em 3.3 por mais doze estrofes; e, *conveniet* (69) lança ao futuro as adequações e parece dirimir os gracejos épicos por que o poema acabou de passar.³⁷

Vale insistir, por último, que a fala de Juno não menciona Augusto – quem o faz é a voz introdutória do poeta na ode. A modulação é engenhosa ao ponto

³² A expressão “irmã e esposa/cônjuge” aparece em *Il.* 16.432 e 18.356: κασιγνήτην ἄλοχόν τε.

³³ Cf. *coniuge me Iovis et sorore* (63-4). Primeiro cônjuge, depois irmã – diferente da ordem épica, como em Virgílio (cf. *Aen.* 1.47: *et soror et coniunx*).

³⁴ À deriva no mar, eis que diz o náufrago Ulisses:

Três vezes mais felizes que eu foram aqueus
tombados no amplo campo de Ílion, por apreço
aos dois atreus.

Od.^{TV} 5.306-8 (cf. *Od.* 6.154s.).

³⁵ C 1.13.17: *felices ter et amplius* (“três vezes felizes e mais ainda”). Nevio Zorzetti (EV, v. 3: 783) fala em “clichê ternário” na épica, por exemplo: “Na *Eneida*, por trás do modelo homérico e de quase toda tradição poética grega, o *clichê* ternário recorre com frequência notável.”

³⁶ Vejam-se páginas 164s.

³⁷ Cf. Williams (1969: 44): “The future tense *conveniet* is a neat device which concludes the poem, without, however, casting any reflection back over it; it is only if such inspiration continues that it will become unsuitable.”

de tangenciar um tema impróprio à lírica (divinização do imperador) e, a seguir, passar a palavra à deusa, que canta matérias épicas e reais de modo entrelaçado. Por fim, ao retomar a palavra, o poeta censura os enlevos épicos (o que cantou a deusa), sem que se desdoure a exaltação imperial proposta no início do poema.

Sua lira é jocosa (69; cf. *iocis*, C 2.1.37) assim como seus ritmos (*modis*, 72) são leves e suaves (*parvis*, 72).³⁸ Diálogos dos deuses são rejeitados depois de longamente reportados. O paradoxo é apenas aparente: faz parte do programa da lírica valer-se do “estilo” alheio, como a fala de Juno à moda épica (C 3.3) ou a série de grandes eventos narrados em prosa histórica (C 2.1), e, por fim, recusá-los. Assim procedendo, o gênero se amplia – em temas, tropos, vocabulário, elocução, fronteiras etc. –, ainda que insista na máscara da *recusatio*: eis uma das estratégias da modulação.

Ao mesmo tempo em que compõe simulacros desses e doutros gêneros, o poeta tanto os assimila em seus versos líricos, enriquecendo a composição,³⁹ quanto voluntária e programaticamente os recusa, demarcando os limites do seu próprio gênero. Tudo não passa dum jogo prazenteiro: a negação e o artifício da recusa são convenientes à retórica poética, que incorpora com naturalidade o que pretensamente rejeita. A lira se regozija tanto na rejeição quanto em sua toada autorreflexiva: recusar um tema engendra sempre certo grau de metapoesia. No jogo de negar outro gênero, o poeta incita seu público a refletir sobre a criação de algo novo feito a partir de fantasmas de textos invocados; em suma, faz poesia ao falar de poesia.

Por outro lado, o poeta confessa matéria e tom elevados noutros versos:

nil parvum aut humili modo,

nil mortale loquar

C 3.25.17-8

Nada pequeno ou em ritmo baixo, nada mortal cantarei.

Se Íbico (fr. S 151) recusa abertamente cantar a épica homérica para dizer que há de louvar Polícrates, ao final do fragmento, por outro lado, Horácio louva Augusto ao transformá-lo em deus, passa a palavra a Juno, que rememora feitos

³⁸ Cf. *leuiore plectro*, C 2.1.40.

³⁹ Harrison (2007: 168-206) fala em “framework flexível” da lírica, assim como Davis (1991) explora uma retórica lírica que assimila, autentica, incorpora, louva etc. demais gêneros.

épicos associados à história romana e, apenas no final, repreende a Musa, como se sua lira se recusasse a cantar temas de Homero. Há, nos dois poemas (grego e latino), uma faceira estratégia de negar aquilo que se faz: recantar a épica em condensados simulacros.

Quando o poeta repreende a Musa pelo enlevo épico de sua lira ou pergunta pela serventia de tantos versos de Homero, como o faz Ronsard, na epígrafe desta seção, paira um ténue disfarce em tais expressões: versos e mais versos homéricos acabam por invadir a composição lírica de maneiras distintas, mesmo que o poeta se proponha a recusá-los. E, assim, segue a entoar seu instrumento.

IV. Mais modulações de Homero nas *Odes* de Horácio

Já não mais sob a máscara da *recusatio*,¹ várias *Odes* valem-se das epopeias de Homero para cantar temas variados em seus versos. Não tratarei de todos os poemas nem de todas as passagens que possam remeter aos épicos – veja-se uma lista mais completa no anexo 1. Escolhi aqueles que oferecem, assim me parece, um estimulante tratamento de conjunto e com traços temáticos comuns, seja pelo diálogo intenso com a épica, seja pelas medidas interessantes, provocadoras e estimulantes que a modulação proporciona. Porém, outros poemas poderiam ser incluídos na coleção.

Os agrupamentos que propus reúnem odes aproximadas por temas, ainda que difira a maneira com que usam fórmulas, personagens, versos ou outros recursos homéricos. Em resumo, são poemas que ora tratam de (1) amor e guerra, e não raro, de poderes e limites da própria poesia lírica; ora perpassam (2) o mundo dos mortos, também com referências mais ou menos passageiras a sua feição metapoética; ora celebram (3) o poder imemorial que a celebração da e pela poesia proporciona – cuja autorreferência mal precisa ser explicitada.

De fato, um fio condutor talvez seja mesmo esse, *metatemático* ou, em certa medida, autorreferencial, embora outros traços comuns, além do intertexto homérico, possam ser observados. É claro que diferentes divisões, grupos e seleções seriam possíveis para tais poemas. Nem é preciso dizer que, sob olhares de outros leitores, as odes seriam lidas de maneiras distintas. As interpretações que teço e os conjuntos que propus são apenas uma das formas para que se continue a explorar a presença e as modulações da poesia de Homero na lírica horaciana.

¹ Veja-se seção anterior, em especial nas páginas 157 e seguintes.

1. Da ode épica à lírica sedutora

*plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero:
carmina mansuetus lenia quaerit Amor.*¹
Prop. 1.9.11-2

As odes seguintes tocam temas relacionados à guerra e ao amor, modulados com menções mais ou menos diretas a Homero – não de forma tão explícita ou nominal, como a citação acima, mas com referências a cenas, episódios, fórmulas, personagens etc. das epopeias gregas.

Embora revelando quase sempre pouco envolvimento emocional,² o amor na lírica horaciana se destaca, seja por razões numéricas,³ seja pela (sub)categoria que o próprio poeta distingue como parte do gênero: *erotiká*.⁴ Vale lembrar que nem mesmo Homero deixou de cantar uns amores: *Ilíada* e *Odisseia* não os desprezam em suas narrativas.⁵ Tampouco a mélica arcaica desprezou o encontro frutífero das temáticas amorosas e épicas, que, no universo lírico, helenístico e romano, veio receber da crítica o rótulo de *militia amoris*.⁶

A tensão entre o amor e a guerra serve de emblema à oposição estereotipada entre lírica e épica, em que, *grosso modo*, o amor está para a lira assim como a guerra está para a epopeia. Os jogos com esses clichês permitem ao poeta lírico explorar contornos que tangenciam fronteiras entre as composições: exploram-se semelhanças, paradoxos, contrastes, analogias e homologias que frutificaram na poesia ocidental. A belicosidade épica propicia à lira potencializar, por exemplo, a crueza dos encontros amorosos, estabelecendo tanto simples oposições (a guerra é diferente do amor e sua suavidade), com consequências genéricas (épica e lírica são gêneros distintos), quanto interessantes equivalências (ainda que distintos, o amor e a guerra têm muito em comum: compromissos, simulações, exigências

¹ “No amor, mais vale um verso de Mimnermo que Homero: amansado, o Amor busca carmes suaves.”

² Cf. Nisbet e Rudd (2004: xxiii).

³ 25 das 103 odes (cerca de ¼ do corpus) tratam de amor, seja do próprio eu poético, seja alheio.

⁴ Vejam-se as *iuuenum curas* (A 85), nas páginas 34ss.

⁵ Campbell (1983: 1-4) nota o amor “sem cores” das epopeias e a rara expressão de desejo sexual em Homero.

⁶ Claro que com nuances específicas e mais ligadas à poesia elegíaca em Roma. Veja-se Murgatroyd (1975) e, para a *seruitio amoris*, Lyne (1979) e Veyne (1985: 200ss.).

etc.), cujos efeitos revelam amiúde temas e símbolos produtivos (por exemplo, perdedores na guerra podem ser vencedores no amor e vice-versa). O equilíbrio entre contrastes e semelhanças amplia a intersecção do jogo temático entre gêneros, bem como os efeitos de leituras e releituras de versos líricos e épicos que acabam convergindo para as distintas incorporações textuais, das que destaco algumas mais claramente ligadas à épica homérica.

A presença de Homero na primeira ode (C 1.15) é fundamental: reconta-se a *Iliada* sob um prisma amoroso que acaba revelando efeitos de sentido pouco esperados. Na segunda (C 1.17), uma sorrateira menção a personagens da *Odisseia* fornece um suspeito e instigante triângulo amoroso sob um pano de fundo bucólico. Passam de heróis a amantes, na terceira ode da seção (C 2.4), os guerreiros homéricos, cujos exemplos servem de ilustração dos poderes do amor. Belerofonte e seu mito (recontado na *Iliada* 6.154ss.) ajudam a construir outros triângulos amorosos na ode a Astérie (C 3.7), quarto poema desta seção, repleto de suspensões interpretativas e paralelos odisséiacos. Por último, disputas de amor homoerótico vêm traçadas em cores beligerantes na ode 3.20.

Em todos esses poemas, Horácio vale-se não só de personagens das epopeias homéricas, mas, não raro, de episódios, versos, expressões célebres, ou elementos consagrados que tramam um pano de fundo épico que *Iliada* e *Odisseia* proveem às gerações vindouras. Tais simulacros aparecem nas odes de modos diferentes: por vezes, como esquemas narrativos, em que certas figuras épicas estimulam a interação entre a guerra e a lira; outras vezes, como emblemas ou ornamentos poéticos, em que recursos poéticos, como um símile ou uma analogia, permitem adensar e instigar as relações entre as imagens bélicas e as amorosas.

A modulação, tomada especialmente como um equilíbrio na estrutura do poema – seja no conjunto (olhar *macro*), seja nos detalhes (olhar *micro*) de sua composição –, vem conferir a leveza e a harmonia que amiúde definem o éthos da lira, sobretudo quando se trata de temas amorosos. Enfim, o ensejo desta seção é estimular e nuançar interpretações das odes latinas entretecidas com passagens homéricas: é o confronto que vem enriquecer os poemas e gêneros em jogo.

DAS UTILIDADES DE UMA CÍTARA NA GUERRA (C 1.15)

Na décima quinta ode do primeiro livro, Horácio dá voz a uma profecia de Nereu, divindade do mar mencionada por Hesíodo (*Teog.* 233ss.), mas não por Homero. Ainda nos navios de volta a Troia (cf. West 1995: 72), um discurso profético funesto é dirigido a Páris em seu regresso com Helena:

<i>Pastor cum traheret per freta navibus Idaeis Helenen perfidus hospitam, ingrato celeris obruit otio ventos ut caneret fera</i>	
<i>Nereus fata: 'mala ducis avi domum, quam multo repetet Graecia milite, coniurata tuas rumpere nuptias et regnum Priami vetus.</i>	5
<i>heu heu, quantus equis, quantus adest viris sudor! quanta moves funera Dardanae genti! iam galeam Pallas et aegida currusque et rabiem parat.</i>	10
<i>nequiquam Veneris praesidio ferox pectes caesariem grataque feminis imbelli cithara carmina divides, nequiquam thalamo gravis</i>	15
<i>hastas et calami spicula Cnosii vitabis strepitumque et celerem sequi Aiacem; tamen, heu, serus adulteros crines pulvere collines.</i>	20
<i>non Laertiaden, exitium tuae gentis, non Pylum Nestora respicis? urgent impavidi te Salaminiius Teucer, te Sthenelus sciens</i>	
<i>pugnae, sive opus est imperitare equis, non auriga piger. Merionen quoque nosces. ecce furit te reperire atrox Tydides, melior patre,</i>	25
<i>quem tu, cervus uti vallis in altera visum parte lupum graminis immemor, sublimi fugies mollis anhelitu, non hoc pollicitus tuae.</i>	30
<i>iracunda diem proferet Ilio matronisque Phrygum classis Achillei; post certas hiemes uret Achaicus ignis †Iliacas† domos."</i>	35
C 1.15	

Quando o pastor pérfido arrastou a anfitriã Helena pelas ondas em navios Ideus, Nereu encelou os rápidos ventos num ócio ingrato para cantar os ferozes fados: “Tu te casas sob mau agouro! A Grécia, conjurada a arrasar tuas núpcias e o velho reino de Príamo, irá recobrá-la com grande exército.

Ai ai! Quanto suor dos cavalos, quanto virá dos homens! Quantos funerais promove para o povo Dardânio! Palas já prepara o elmo e a égide e os carros e a ira.

Em vão pentearás, feroz com o auxílio de Vênus, tua cabeleira e, com a cítara imbele, entoarás a mulheres gratas canções; em vão no tálamo evitarás as graves lanças e as setas do cálamo de Cnossos, e o estrépito e Ajax, célere a [te] perseguir. Contudo, ai!, tarde no pó sujarás teus cachos adúlteros.

Não vês o Laertiáde, ruína de teu povo, nem Nestor de Pilos? Acossam a ti, impávidos, Teucro de Salamina, a ti Estênelo, experto na briga, ou hábil para comandar os cavalos, auriga nada lento. Meríone também tu conhecerás. Eis que se enfurece a te buscar o atroz Tideide (melhor que o pai), de quem tu – como um cervo na outra parte do vale, tendo avistado um lobo, esquecido dos gramados – fugirás, mole, com o fôlego alto: não foi isso que prometeste a tua [amada].

Iracunda, a frota de Aquiles adiará o dia [derradeiro] a Ílion e às mães dos Frígios; após contados invernos o fogo Aqueu queimará os Ilíacos lares.

Ode única e enigmática, como diz Athanassaki:¹ não há destinatário, nem é dirigida ao próprio eu poético, algo sem igual no conjunto das odes.² Nota-se também a falta de um *hic et nunc*, muito comum nas composições líricas, e a dissensão entre estudiosos sobre uma motivação e um sentido (genérico) para o poema confirma tal enigma. Contudo, como propõe Lowrie, a ode 1.15 “não só estabelece um papel para a narrativa retoricamente desmotivada na coleção de Horácio, mas legitima essa forma através da citação de precedentes na lírica arcaica.”³ Pastiches líricos gregos de narrativas épicas, notam Nisbet e Hubbard,⁴ podem ter sugerido ao poeta o formato da ode, que, à primeira vista, não se encaixa nas definições de lírica propostas pelo próprio Horácio.⁵ O tema, o tom solene, as personagens, as situações e o vocabulário da ode, contudo, mantêm estreita relação com o texto da epopeia homérica, talvez por influência de algum oráculo do ciclo épico.⁶

¹ Athanassaki (2002: 85).

² Cf. Mayer (2012: 143). A ausência dum interlocutor e a passagem da palavra a Nereu, que vem “narrar” o futuro de Páris, aproximam a composição de recursos da épica – como na ode 3.3 (vejam-se páginas 184ss.), em que a palavra é passada a Juno que fala quase até o final.

³ Lowrie (1997: 128): “C 1.15 not only establishes a role for rhetorically unmotivated narrative in Horace’s collection, but legitimates this form through the citation of precedent in archaic lyric.”

⁴ Nisbet e Hubbard (1970: 189).

⁵ Nem hino, nem encômio, nem epinício, nem *erotiká*, nem *paróinia*. Vejam-se páginas 34ss.

⁶ Como diz Griffin (1977: 48), “altamente característico dos ciclos épicos é o grande número de oráculos e profecias que ele continha.” A própria profecia pode ser vista como um tópos da épica.

Safo, Alceu e Íbico também versejaram, sob olhares diferentes, acerca do amor funesto de Páris e Helena.⁷ Píndaro também, na 8ª Peã (vv. 10ss.) canta sobre a profecia de Cassandra acerca da ruína de Troia e um comentário de Porfirião⁸ sobre um poema de Baquilides, que a ode latina emularia, acrescenta à lista mais um exemplar – perdido, infelizmente – dentre outros.

As conjecturas de datação que propõem vincular as redações da ode, do epodo 10 e das sátiras parecem não iluminar uma interpretação.⁹ A oficiosa leitura alegórica do poema anterior (C. 1.14: *O navis, referent in mare*) parece estimular uma visada também alegórica de 1.15, abordagem excitante à leitura da ode.¹⁰ No entanto, vínculos entre Páris e Helena com figuras reais, como Marco Antônio e Cleópatra, já foram sugeridos e refutados por diferentes intérpretes.¹¹

Pastor cum traheret é uma instância lírica que joga com a épica.¹² Horácio toma emprestado um *mezzo d'arte*, como diz Pasquali,¹³ não só de um poeta antigo, mas de uma tradição lírico-narrativa,¹⁴ modulando um tema consagrado, a um só tempo épico e amoroso, com pretensões que podem ir além do exercício ligeiro. Se o repertório tradicional previa e legitimava reelaborações líricas de resumos épicos, mais ou menos extensos, como antigos poemas atestam, a ode equilibra, ao meio dum crescendo, o centro *metagenérico* de sua mensagem, que a retomada cuidadosa de trechos homéricos propicia.

Esquemáticamente, pode-se assim dividir o poema segundo suas estrofes:

⁷ Vejam-se páginas 140ss.

⁸ *Hac ode Bacchylidem imitatur. Nam ut ille Casandram facit uaticinari futura belli Troiani, ita hic Proteum.* (“Com essa ode, [ele] imita Baquilide, pois, assim como ele faz Cassandra vaticinar as coisas futuras da guerra troiana, tal Proteu [o faz] aqui”). Note-se o “deslize” de Porfirião (cf. N-H: 188) ao trocar Proteu, adivinho “velho do mar” capturado por Menelau (*Od.* 4.383ss.), por Nereu. Cf. Cavarzere (1996: 168, n. 138).

⁹ Para datação, veja-se Fraenkel (1957: 191-2).

¹⁰ Lowrie (1997: 1230): “If these poems [C 1.14 and C. 1.15] are ‘about’ anything besides a ship and Paris, they are about the need for allegory, and the impossibility of pinning meaning down to any single signification.” A alegoria de C 1.14 é endossada desde Quintiliano (*I.O.* 8.6.44).

¹¹ Cleópatra não é raptada, como a ode declara que fora Helena. Ademais, a ruína não se abate sobre os romanos (como o poema prediz que acontecerá aos troianos) após a morte de Cleópatra, cujo império acaba sendo anexado ao Romano. Cf. Fraenkel (1957: 188-9) e Mayer (2012: 143) para bibliografias favoráveis e contrárias à leitura alegórica.

¹² Cf. Fraenkel (1957): um fragmento de narrativa épica na forma da lírica (“a piece of epic narrative in the form of lyrics,” p. 189); uma versão lírica de um tema épico (“a lyric version of an epic theme,” p. 190).

¹³ Pasquali (1920: 289).

¹⁴ Cavarzere (1996: 165).

abertura	E1	pastor pérfido no mar
fala de Nereu	E2	<i>Graecia... coniurata</i>
	E3	<i>quantus... quanta... Pallas... (tricolon)</i>
	E4	<i>Veneris praesidio ferox... imbelli cithara</i>
	E5	em vão evitarás a guerra
	E6	Ulisses, Nestor, Teucro...
	E7	(... mais inimigos gregos...)
	E8	símile
	E9	<i>Ilio ... Iliacas domus</i>

Passada a palavra a Nereu, nota-se um crescendo na extensão elocutória das estrofes: E2, E3, E4-E5 e E6-E8. A última estrofe (E9) conclui a profecia em tom enigmático e, embora integre a fala da divindade, demarca certo equilíbrio com a estrofe inicial (E1). O emblema da cítara imbele (v. 15), variação da *imbellisque lyra* (C 1.6.10) mencionada na *recusatio* a Agripa, aliado à proteção inócua que Páris (dito *ferox*, 13) recebe de Vênus, está no centro tanto do crescendo da ode quanto de sua mensagem. Mas há muitos detalhes homéricos a serem apontados antes de se observarem possíveis efeitos de sentido dessa mensagem central.

O estilo narrativo da ode é percebido em seus primeiros versos: a oração subordinada temporal (*pastor cum traheret*, 1) define o instante em que Nereu verbaliza sua profecia, situando o mito na narração lírica. A antonomásia *pastor* para Páris se esclarece pela menção explícita a Helena (v. 2), bem como pela cena marítima que compõe a introdução: *per freta nauibus Idaeis* (1).¹⁵ Os ventos ligeiros (*celeris... uentos*, 3-4) ditam o clima enevado em que o profeta **canta a predição** (cf. OLD *cano* 8) dos feros fados.

Duas palavras destacam a visão do poeta acerca do episódio: o verbo *traheret* e o adjetivo *perfidus*. Note-se que o narrador, nesse ponto da ode, não é Nereu, é a *persona* poética de Horácio. *Traheret* tanto realça a iniciativa violenta do amante quanto traz ao latim o verbo *harpázdo* usado pelo próprio Páris em Homero, quando diz a Helena:

Nunca desta maneira o desejo me envolveu o coração –
 nem quando primeiro te raptei [ἀρπάξας] da agradável Lacedemônia
 e naveguei nas naus preparadas para o alto mar [ἐν ποντοπόροισι νέεσσι]
Il.^{FL} 3.442-4 (com alterações)

¹⁵ Note-se a concisão que West (1991: 74) explicita: “navios feitos com madeira do monte Ida na região de Troia.” A dissociação entre o *pastor* e as naus prenuncia outras separações na ode.

O verbo escolhido por Horácio coloca a iniciativa do enlace amoroso sob o comando de Páris, centro das atenções da ode latina.¹⁶ Virgílio também reprovava a atitude, quando Juno questiona Vênus sobre as artimanhas troianas:

*me duce Dardanius Spartam expugnauit adulter,
aut ego tela dedi fouiue Cupidine bella?
Aen. 10.92-3*

Tendo a mim como líder, o Dardânio adúltero tomou de assalto Esparta,
ou fui eu que distribuí dardos e acalentei guerras com Cupido?

Se, por um lado, Virgílio expõe uma reprova moral,¹⁷ por outro, Horácio concentra sua censura num importante conceito romano, a *fides*, com notável intertexto épico. O adjetivo *perfidus* (2) poderia simplesmente aludir à quebra da *fides*, algo próximo de *periurus* com notas de ardil e/ou maldade. Porém *perfidus* seguido por *hospitam* (2), espécie de epítetos aos cônjuges, enfatiza a violação das regras de hospitalidade, tal como fazem Alceu e Íbico ao se valerem do sintético ξενάπτας (“enganador do estrangeiro ou do anfitrião”).¹⁸ As menções na *Ilíada* à conduta de Páris confirmam o cuidado da composição *perfidus hospitam*.

No início do canto 3, Menelau diz (*Il.* 3.106) que os filhos de Príamo são ὑπερφίαλοι (DGP: “muito fortes, vigorosos; arrogantes, presunçosos”) e ἄπιστοι (DGP: “desleais, infiéis, perjuros”) ao responder à proposta de Páris para que ambos lutem por Helena (*Il.* 3.97-110). A alusão à desonra ao anfitrião fica clara quando Páris e Menelau se enfrentam; esse roga auxílio a Zeus para uma vingança exemplar:

(...) e subjuga-o [Páris] às minhas mãos,
para que de futuro estremeça quem dos homens vindouros
pense causar danos [κακὰ] ao anfitrião que o recebeu com amizade. [ξεινοδόκον]
Il.^{FL} 3.352-4 (com alterações)

Fazer males a quem recebe um estrangeiro: eis a *húbris*, a violação de um código moral épico que a ode destaca em *perfidus hospitam* (2), antes de passar a

¹⁶ Vale notar que Helena maldiz seu destino diante de Príamo (*Il.* 3.172-80) e diz que seguiu Páris (cf. ἐπόμην “segui”, *Il.* 3.174; Veja-se N-H: 191), evidenciando seu consentimento na épica.

¹⁷ O épico *adulter* (v. 92) de Virgílio torna-se adjetivo adiante na ode: *adulteros crines* (19-20).

¹⁸ Vejam-se páginas 145ss. para Alceu fr. 283 Voigt (vv. 3-6). Mais detalhes em Cavarzere (1996: 168-9) que aproxima a estrofe grega dos versos de Horácio. Cf. Page (1955: 277). Vejam-se páginas 149ss. para Íbico, fr. S 151 (vv. 10-1). Antenor destaca esses valores de hospitalidade no mesmo canto 3 da *Ilíada*, ao recordar que outrora “abrigara, acolhera” (ἐξείνισσα) e “estimara” (φιλησα) Odisseu em Troia (*Il.* 3.207). Benveniste (1966: 341-2) ilumina a noção de *xenia*.

palavra a Nereu. *Fides* e hospitalidade preservam-se lado a lado na transposição do universo épico grego aos versos romanos: os traços do comportamento de Páris tipificam e reiteram uma tópica da perfídia associada a Troia. Aos leitores que filiam as odes à propaganda dos bons costumes promovida por Augusto, a condenação ao adultério é não só adequada como programática.

Como na épica, o poema começa em tom elevado. A expressão *per freta nauibus Idaeis* (1-2) transpõe atribuições e maquinário homéricos das “naus preparadas para o alto mar” da fala de Páris na *Iliada* – que se viu no trecho acima.¹⁹ Ao invés de menosprezar frota e hostes homéricas e tomar o célebre amor de Helena por Páris como símbolo de sua lírica, qual faz Safo (fr. 16),²⁰ Horácio, além de inverter a relação entre amantes (o amor de Páris que *arrastou* Helena), se vale da matriz épica para iniciar um poema lírico em alusiva chave profética, que engendra leituras metapoéticas. A escolha de Páris (não de Helena) como destinatário da profecia de Nereu parece destacar a personagem fora de lugar: um *pastor* em meio aos navios; sua *fides* é duvidosa, tanto em *perfidus* (2), quanto em *non hoc pollicitus* (32); sua poesia também é questionável no universo bélico (cf. *imbelli cithara*, 15). Como diz Davis, Páris é um representante da “perversão do discurso lírico: um amante que mimetiza a postura lírica com sua cítara não-beligerante, mas cuja semelhança com o autêntico amante lírico permanece externa e contingente.”²¹

A escolha da voz profética de Nereu não parece gratuita. Embora Homero não o mencione, Hesíodo canta sua ascendência marítima:

O mar gerou Nereu sem mentira nem olvido
filho o mais velho, também o chamam Ancião
porque infalível e bom, nem os preceitos
olvida mas justos e bons desígnios conhece.
Teog. 233-6 (trad. Jaa Torrano)

¹⁹ Cf. ἐν ποντοπόροισι νέεσσι, *Il.* 3.444.

²⁰ Vejam-se páginas 140ss.

²¹ Davis (1991: 27). A persona de Horácio diz que “o pudor e sua poderosa Musa de lira imbele” (*pudor / imbellisque lyrae Musa potens*: C 1.6.9-10) proibem-no de compor poemas de pendor épico. Páris, protegido de Afrodite (*Veneris praesidio ferox*, C 1.15.13), talvez não tenha os mesmos pudores – *ferox* sublinha a soberba da *persona* lírica na épica. Cf. Lowrie (1997: 133).

Como prossegue a *Teogonia*, Tétis e outras quarenta e nove “virgens, sábias de ações irrepreensíveis” (v. 264) são filhas de Nereu; portanto, avô de Aquiles.²² Horácio funde um detalhe da linhagem divina, registrado na tradição hesiódica e prezado pelos poetas alexandrinos, aos episódios homéricos aludidos:²³ a ode mescla tradições. Na ode, o vaticínio funesto do futuro de Páris e dos troianos torna-se tanto uma proléptica provocação inimiga, porque vem anunciado por um antepassado da hoste grega, quanto uma fusão de correntes poéticas, porque vem traçar, na lira de Horácio, desígnios homéricos pela boca duma divindade profética dos mares de Hesíodo.

Embora Homero não cante especificamente esse oráculo da ode, muito de épico é inspirado nos cantos iniciais da *Ilíada*. Por exemplo, a menção à Grécia conjurada (*Graecia... coniuurata*, 6-7) para tomar para si a mulher de Páris e o reino de Príamo pode remeter ao canto dois, quando Ulisses, dirigindo-se ao rei Agamêmnon, cobra dos homens a promessa que fizeram ao rumarem para Troia:

“Atrida, de ti agora, ó soberano, querem os Aqueus fazer
o mais desprezado entre todos os homens mortais,
nem cumprem a promessa [ὑπόσχεσιν] que te fizeram, quando para
aqui se dirigiram de Argos apascentadora de cavalos:
que regressarias a casa depois de saquear Ílion de belas muralhas.
Il.^{FL} 2.284-8 (com alteração)

Caso a relação entre a promessa grega e latina possa soar distante, a ruína que Páris traz a seu pai, sua cidade e seus compatriotas se concentra numa fala de Heitor ao irmão, dispersando-se pelo poema latino.²⁴ A réplica de Agamêmnon para incitar os homens à batalha, no mesmo canto 2, traz termos e expressões que a ode retoma mais pontualmente:

Em torno do peito **escorrerá de suor** o talabarte do escudo
duplamente protector; cansaço sentir-se-á na mão que segura a lança.
De suor scorrerá o cavalo enquanto puxa o carro polido.
Il.^{FL} 2.388-90 (ênfase acrescida)

²² No *Epodo* 17, Horácio usa a expressão *nepotem... Nereium* (‘neto de Nereu’, v. 8) para referir-se a Aquiles – veja-se página 102.

²³ Tornando a ode ainda mais homérica, Porfirião (*ad l.*) lê *Proteus* (v. 5) no lugar de *Nereus*, como dito acima.

²⁴ Como se vê adiante, Heitor repreende o irmão destacando o “grande flagelo / para teu pai, para a cidade e para todo o povo” (*Il.*^{FL} 3.49-50: cf. πόλῆι τε παντί τε δήμῳ), como se vê a seguir. Na ode, o *regnum Priami* (8) e a *Dardanae / genti* (10-1), mesmo disjuntos, retomam os étimos gregos.

Se, por um lado, Homero enaltece o esforço de soldados e cavalos com a anáfora ἰδρώσει (“suará”, vv. 388 e 390), por outro, Horácio prefere repetir o pronome *quantus... quantus...* (9), numa exclamação concluída em enjambement, enquanto destaca *sudor* (10) como palavra em início de verso. “Suor é bastante frequente em descrições épicas de batalhas de heróis,” como anotaram Nisbet e Hubbard, e além disso “a colocação de cavalos (*equis*, 9) e homens (*uiris*, 9) é igualmente homérica.”²⁵ Embora use um presente, *adest* (9) sugere um futuro já em curso.

O *tricolon* crescente da terceira estrofe (vv. 9-11) mimetiza a estrutura estrófica crescente, vista no esquema acima, que tomarão as expressões seguintes ao anunciar o trágico destino troiano. O auge desse *tricolon*, em E3, é fúnebre e exclama as mortes (*funera*, 10) que Páris levará a Troia: não apenas a quantidade [*quot*], mas também seu grau.²⁶

Fechando a terceira estrofe, Palas prepara-se para o combate. Em Homero, enquanto os deuses lutam com e contra os heróis (*Ilíada* 5), Atenas se prepara para a batalha: ela vestiu a túnica de Zeus e...

Em torno dos ombros atirou a égide [αἰγίς] borlada,
terrível, toda ela engalanada de Pânico: nela
está a Discórdia, está a Sanha, está o gélido Assalto,
está a cabeça monstruosa da Górgona, terrível
e medonha, portento de Zeus detentor da égide.
Na cabeça colocou o elmo [κυνέην] de dois chifres e quatro bossas,
dourado, equipado com os peões de cem cidades.
Il.^{FL} 5.738-44 (com alteração)

Toda a descrição épica da égide, com franjas na borda e ornada de figuras medonhas, desaparece da ode. A imagem de Palas com elmo e escudo (*galeam... et aegida*, 9) devia ser mais difundida na época de Horácio do que a antiga representação da deusa com um manto.²⁷ Embora, na ode, a deusa prepare

²⁵ *Il.*^{FL} 2.553-4 (com alterações): “Semelhante a ele [Menesteu] não havia outro homem na terra,/ capaz de alinhar carros de cavalos e homens (ἵππους τε καὶ ἀνέρας) portadores de escudo.” Cito Nisbet e Hubbard (1970: 193): “Sweat is quite frequent in epic accounts of battles of heroes; cf. Hom. *Il.* 16.109f., Enn. *ann.* 406; Virg. *Aen.* 9.812. The collocation of horses and men is likewise Homeric; cf. *Il.* 2.554 ἵππους τε καὶ ἀνέρας.”

²⁶ Mayer (2012: 139).

²⁷ Cf. αἰγίς (< αἶξ, “cabra, bode”): “pele de cabra; égide (escudo feito com pele de cabra).” Nisbet e Hubbard (1970: 194) notam ainda a acepção antiga de manto protetor. Mais: *Il.* 15.230 e 309s.

quatro “armas bélicas”, a abstração do último elemento da lista (*rabiem*, 12)²⁸ propõe uma hendíade poética com *currus*: “carruagens de raiva.”²⁹ Mais vaga, a expressão latina soa ainda mais expressiva e potente do que a sequência imagética do trecho homérico: “Pisou com os pés o carro flamejante” (*Il.*^{FL} 5.745).

Anunciado o casamento ruinoso (E2) e lamentados o esforço e as mortes em vão dos troianos (E3), as estrofes seguintes tanto concentram, ao meio desse crescendo estrófico (E4-E5), os símbolos da mensagem lírica numa “ode épica,” quanto preparam a série de heróis gregos que se abre rumo ao final (E6-E8).

Não apenas a proteção divina de Páris, mas seu poder sedutor, os cuidados cabelos e seu próprio instrumento poético ecoam uma forte repreensão de Heitor ao irmão amedrontado diante de Menelau. Envergonhado, Heitor vem destacar a ineficácia da beleza de Páris e da proteção de Afrodite contra as crueldades da guerra, aspecto que Horácio modula cuidadosamente em sua lira:

“Páris devasso, nobre guerreiro somente na aparência,
 desvairado por mulheres e bajulador! Quem dera que não tivesses
 nunca nascido, [ἄγονος] ou que tivesses morrido sem teres casado! [ἄγαμός]
 Isso querer eu, pois seria muito melhor assim, em vez
 de seres para todos motivo de censura e desprezo.
 Na verdade rir-se-ão os Aqueus de longos cabelos, [κομόωντες]
 ao pensarem que combates na linha da frente porque és belo [καλόν...]
 de corpo [...εἶδος], a despeito de te faltar força de espírito e coragem.
 Foi assim que partiste nas naus prontas para o alto mar, [ἐν ποντοπόροισι νέεσσι]
 navegando o mar depois de reunidos os fiéis companheiros,
 e ao chegares a um povo estrangeiro trouxeste uma mulher bela
 de terra longínqua, nora de homens lanceiros, como grande
 flagelo [μέγα πῆμα] para teu pai, para a cidade e para todo o povo,
 mas para regozijo de teus inimigos e para tua vergonha?
 Não te aguentarias em combate contra Menelau dileto de Ares?
 Ficarias a saber de que têmpera é o homem cuja linda mulher possuis.
**De nada te serviria a lira ou os dons de Afrodite,
 muito menos os teus penteados e beleza, estatelado no pó.**
 Mas os Troianos são mesmo uns cobardes: se assim não fosse,
 terias sido já apedrejado por causa do mal que praticaste.”
Il.^{FL} 3.38-57 (com alterações; ênfase acrescida)

Reação irada de um irmão mais velho desgostoso com a covardia do mais novo,³⁰ o discurso de Heitor traz elementos-chaves para uma releitura da ode 1.15. Na épica, o príncipe troiano repreende Páris, e o leitor dificilmente se desvia

²⁸ Doença canina, a *rabies* pode remeter ao termo do elmo em grego: κυνέην (v. 743).

²⁹ Cf. as “chariots of wrath” que anota Page (1896: 216).

³⁰ Willcock (1976: 40).

do primeiro plano exortativo que o texto compele. Em outras palavras, o poema épico mostra Heitor reprovando a timidez excessiva de Páris na esperança de insuflar-lhe alguma determinação e coragem. A lírica, ao retomar certos elementos do discurso épico, sintetiza-os; muda-lhes o ritmo e a elocução; reorganiza-os; com isso, acrescenta *novos* sentidos que combinam efeitos tanto de releitura da épica quanto de autorreferência genérica, que se podem chamar metapoéticos. O trecho épico parece dar pouca margem a esses efeitos.

Mas, antes de se especular sobre isso, vários detalhes chamam atenção.

Primeiro: em Homero, há cabeludos nos dois flancos (aqueus e troianos), como provam o epíteto “de longos cabelos” (κομόωντες, *Il.* 3.43) e os cabelos (κόμη, *Il.* 3.55) de Páris. Em Horácio, apenas Páris tem os cabelos mencionados, *caesariem* (14); as críticas ao cuidado excessivo com a beleza se mantêm. Como dizem Nisbet e Hubbard, “os Romanos achavam efeminado o pentear cuidadoso dos cabelos, (...) embora julgassem digno de louvor que os espartanos penteassem seus cabelos nas Termópilas.”³¹

Segundo: essa bela aparência, Heitor faz questão de destacar, sobretudo nos vocativos que iniciam sua fala: o irmão é dito excelente (*áristos*), mas não como os demais guerreiros e, sim, em sua beleza.³² Enquanto Homero diz com todas as letras que Páris é belo (καλὸν εἶδος, vv. 44-5), Horácio não o faz: a ode se vale da tradição e concentra-se na relação do herói com Vênus (*Veneris praesidio*, 13), além da repetida imagem do cabelo (*pectes caesariem*, 14; *adulteros crinis*, 19-20).

Terceiro: Heitor expressa um furioso desejo hipotético de não-nascimento (ἄγονος) e não-casamento (ἄγαμός, v. 40) de Páris, alternativa mais proveitosa aos Troianos, ainda que irreal. À proximidade fônica dos dois étimos gregos é possível associar outra assonância, no verso latino, tal como *fAtA: mAlA* (v. 5). A sequência desse mesmo verso, *DuclS AuI Domum*, além de operar também com sons similares, condena, em chave profética, o casamento fúnebre de Páris.

³¹ Nisbet e Hubbard (1970: 195).

³² Todo o verso 39 (Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ) zomba da figura de Páris, a começar pelo composto termo de abuso, “Dys-Páris,” passando pelo “*áristos* em beleza”, até o final “enganador enlouquecedor-de-mulheres.” Cf. Willcock (1978: 216).

Quarto: a fórmula das naus preparadas para o alto mar (ἐν ποντοπόροισι νέεσσι, v. 46) é a mesma usada por Páris (*Il.* 3.444; veja-se página 211 acima) ao recordar o episódio do rapto de Helena. A repetição dos navios em Homero, ainda que formular, se faz sentir nos navios do começo (*nauibus*, 1) e do fim da ode (*classis*, 34), numa espécie de evocação marítima em anel na composição: Reforça-se um contraponto: a frota do *pastor* provoca a destruição de seu povo, enquanto os navios de Aquiles adiam-na.

Quinto: a expressão *exitium tuae genti* (vv. 21-2), embora qualifique Ulisses no verso latino, condensa o efeito ruinoso (*exitium* / μέγα πῆμα) em destaque no verso 50, cujos repetidos sons /p/ se transpõem para os /t/ aliterantes.³³ As duas passagens realçam o efeito coletivo ruinoso do amor de Páris.

Sexto: dois versos destacados acima na fala de Heitor ecoam fortemente no centro da ode horaciana. Símbolos concretos (como a cítara) e abstratos (como dons divinos) ampliam seus sentidos e tornam-se ainda mais férteis quando relidos após uma reincorporação que lhes alterna o gênero poético:

οὐκ ἄν τοι χρáισμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης
ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ' ἐν κονίησι μιγείης.

Il. 3.54-5

Não te serviria tua cítara ou os dons de Afrodite,
e nem tua coma ou tua beleza, quando ao pó te misturares.

A construção ὅτ' ἐν κονίησι μιγείης (“quando no pó te misturares”) parece transpor-se para a expressão *puluere collines* (20, “no pó sujarás [os cabelos]”), na qual *crines* (20), espécie de variação lexical de *caesariem* (14),³⁴ pode retomar κόμη (55).³⁵ O adjetivo *adulteros* (19) carrega em sua sinédoque a reprova ao comportamento infame de Páris.

Cabe acrescentar que a ajuda divina (*Veneris praesidio*, 13) não só se liga diretamente aos δῶρ' Ἀφροδίτης (54), mas vem sugerir encantos que, se inúteis na esfera épica, passam a ser prezados no universo lírico. Como anota Ragusa, Páris “está, portanto, mais próximo de Afrodite do que de Ares; logo, sua atitude

³³ πατρί τε σῶ μέγα πῆμα πόληί τε παντί τε δήμῳ (“e a teu pai, mega-miséria, e à tua cidade e a todo teu povo.”)

³⁴ Ernout e Meillet (1958: 270 e 151).

³⁵ Horácio muda de tom ao mencionar, noutra passagem, os cabelos de Páris (*crinis* em C 4.9.14, com notas de Nisbet e Hubbard (1970: 197) para discussão sobre as variantes *crines* e *cultus*).

e seu discurso, longe de demonstrarem a têmpera heroica, revelam um sujeito demasiado afeito às mulheres e aos prazeres.”³⁶ Entretanto, o poeta lírico soube extrair da própria épica a afeição erótica tão valiosa às cordas da lira.³⁷ A fórmula lírica é preciosa ao poeta, que a remodela ao elogiar outra figura masculina cuja beleza desperta “desejos e preocupações” no eu poético horaciano.³⁸

De volta à ode 1.15, as estrofes quatro e cinco, centrais ao poema, modulam a parte destacada no discurso de Heitor; eis que a reformulação possibilita novas releituras para o confronto delicadeza-lírica *vs.* belicosidade-épica:

*nequiquam Veneris praesidio ferox
pectes caesariem grataque feminis
imbelli cithara carmina divides,
nequiquam thalamo gravis*

*hastas et calami spicula Cnosii
vitabis strepitumque et celerem sequi
Aiacem; tamen, heu, serus adulteros
crines pulvere collines.*

C 1.15.13-20

Em vão pentearás, feroz com o auxílio de Vênus, tua cabeleira e, com a cítara imbele, entoarás a mulheres gratas canções; em vão no tálamo evitarás as graves lanças e as setas do cálamo de Cnosos, e o estrépito e Ájax, célere a [te] perseguir. Contudo, ai!, tarde no pó sujarás teus cachos adúlteros.

Ao invés de reproduzir simples expressões épicas, a ode reelabora elementos que aprofundam a relação entre os textos e seus gêneros. Por exemplo, a enérgica reprova de Heitor, adequada à passagem homérica, transforma-se em profecia, em que símbolos tomados da épica (cítara, proteção de Vênus, cabelos sujos no pó, tálamo etc.) rearranjam-se em uma nova matriz poética: um outro gênero, com outra rede de relações e sentidos textuais. A modulação lírica passa não só por equilíbrios que suavizam incorporações alheias, mas por efeitos semânticos que dependem da releitura de seu próprio texto e de outros.

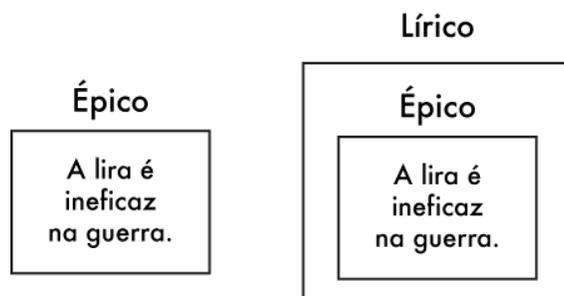
Ambos os discursos glosam a ineficácia da lira na guerra. O trecho lírico, contudo, ao retomar o tema enunciado pela épica, adiciona à mensagem um grau

³⁶ Ragusa (2010: 222).

³⁷ Vejam-se comentários sobre as *iuvenum curas* (A 85) como subespécie lírica nas páginas 34ss.

³⁸ Note-se a variante na ode a Ligurino (C 4.10.1: *Veneris muneribus potens* – “poderoso com os dons de Vênus”), poema que Achcar (1994: 127ss.) enquadra no rol da “profecia ameaçadora,” categoria usada por Cairns (1972: 87-8).

de autorreferencialidade, inexistente em Homero. A ode acrescenta uma circular proclamação de sua insuficiência para cantar temas épicos: emulando a passagem homérica, Nereu enuncia que a lira de Páris de nada lhe servirá nos combates bélicos. Essa ineficiência pode ser lida em chave metapoética. Em outras palavras, quando o discurso lírico repete o que dissera a epopeia homérica (a lira é ineficaz na guerra), ele próprio atesta sua inaptidão para cantar a guerra, tema da poesia épica por excelência. Não se trata de mera paráfrase ou simples alusão: há novos sentidos adquiridos em um novo contexto poético. No esquema:



Nessa interpretação, a releitura da ode promove um genérico *regressus in infinitum*, cujas afirmações não se anulam, apenas se encadeiam.³⁹ É inútil indagar se Horácio pretendia tal efeito. Os versos líricos prestam homenagem ao trecho homérico e, ao mesmo tempo, incluem um paradoxo circular à afirmação épica. As repreensões a Páris são diferentes e se refratam. O texto horaciano tem ao menos dois níveis que se sobrepõem: aos referentes alusivos (*Veneris praesidio*, 13; *imbelli cithara*, 15; *crines puluere collines*, 20), construídos em relação direta com o texto homérico, sobrepõem-se sentidos tanto duma primeira leitura da ode (i.e., que desconsidere efeitos intertextuais), quanto de uma leitura metapoética (i.e., que note efeitos reflexivos da enunciação genérica).

Além disso, a cítara não beligerante se liga diretamente, como se disse, à lira imbele (C 1.6.10) de outro poema que postula fronteiras entre os gêneros lírico e épico, de modo programático. Todavia, mais uma vez, a ode torna-se metáfora de si mesma: a sobreposição de sentidos intertextuais, com pano de fundo genérico (a lírica, ao glosar a épica, fala de si mesma), acaba sugerindo um impasse

³⁹ Agradeço ao prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, cujo comentário permitiu-me aprofundar as reflexões, após ter exposto minha primeira leitura dessa ode num colóquio.

poético. Cabe à lira reescrever ou recantar temas épicos?

Se a lira é “ineficaz” na guerra, o tema da ira de Aquiles foge a seu escopo. Contudo, Páris e sua “ira amorosa” rendem efeitos graciosos em chave lírica. Como nota Davis, “Páris é *ferox* com a ajuda de Vênus, mas *ferox* para pentear seu cabelo e parecer bonito, o que *mollis* (v. 32) confirma.”⁴⁰ Assim, quando Nisbet e Hubbard comentam que *ferox*, nesse caso, significa “intrépido” e não “feroz,”⁴¹ perde-se algo substancial do jogo genérico, difícil de ser traduzido.⁴² Parte da graça de *nequiquam Veneris praesidio ferox* (13) é sua leitura como eco condensado da reprimenda solene de Heitor, porém em um contexto não mais épico: feroz com a proteção de Vênus tanto alude à doce valentia de uma *militia amoris* (C 1.6.17ss.),⁴³ quanto traça na cena lírica a imagem de um herói delicado, incompatível com as virtudes das epopeias, como a bravura e a coragem com as armas. Na acepção bélica, o verdadeiro *ferox* na ode é Diomedes, dito *atrox* (27), de quem Páris fugirá como o cervo do lobo (cf. Davis 1991: 26).

Segundo o código heroico da *Ilíada*, a atitude de Páris é contrária à *areté* bélica, cujos exemplos máximos são Heitor e Aquiles. Lutar pela própria cidade e/ou pátria e por elas morrer é glória das mais nobres, cantada pela tradição.⁴⁴ É a batalha que notabiliza o varão épico.⁴⁵ Os troianos, ao verem Páris escapar do combate com Menelau, passam todos a odiá-lo igual a morte negra (*Il.* 3.454). Comparado aos heróis que Horácio elenca na ode,⁴⁶ Páris parece ainda mais medroso e delicado, rodeado de mulheres que admiram seus cantos (*grata feminis... carmina*, 14-5).⁴⁷ O aspecto efeminado do troiano metaforiza-se na

⁴⁰ Davis (1991: 26): “Paris is *ferox* with the help of Venus, but *ferox* to comb his hair and look handsome, what *mollis* (v. 32) confirms.”

⁴¹ Nisbet e Hubbard (1970: 195): “*ferox* means high-spirited, not fierce.”

⁴² Note-se que *potens*, no verso 1 de C 4.10, não conta com a rede de relações épicas, por se tratar duma ode de temática essencialmente lírica (*iuvenum curas*, A 85).

⁴³ Vejam-se páginas 182ss.

⁴⁴ Recorde-se o célebre *motto* horaciano *dulce et decorum est pro patria mori* (C 3.2.13) e os versos análogos de Tirteu e Homero na página 130. Vejam-se Nisbet e Rudd (2004: 26-7) e Campbell (1983: 209) para menções a outros poetas.

⁴⁵ Por exemplo, tome-se a fórmula μάχην ἐς κυδιάνειραν (*Il.* 12.325, “na luta que glorifica o homem”), ao fim do discurso de Sarpédon.

⁴⁶ Remonta ao recurso do catálogo, usual na épica: Ajax (v. 19); Ulisses [Laertiade] (v. 21); Nestor (v. 22); Teucro e Estênelo (v. 24); Meríone (v. 26); Diomedes (v. 28); Aquiles (v. 34).

⁴⁷ Page (1896: 217) ainda graceja: “he does not sing κλέα ἀνδρῶν like Achilles *Il.* 9.189.”

expressão da cítara imbele, instrumento emprestado do passo homérico (κίθαρις, *Il.* 3.54), mas com novos sentidos na poesia horaciana, algo próximo da *callida iunctura* da *imbellis lyra* (C 1.6.10). De simples instrumento musical, a cítara passa a símbolo poético não só da sedução amorosa, em que Páris excede, mas também do gênero lírico e de sua doçura peculiar, instrumento de apropriada releitura (em especial) metapoética: eis modulação polissêmica ao centro da ode.

Páris pode ser visto como emblema do poder sedutor (vital à poesia lírica), assim como Helena representa a força destruidora da beleza.⁴⁸ Ainda que Helena seja amiúde identificada na tradição com uma adúltera, é em Páris que reside o foco da ode de Horácio. Não no soldado impetuoso e valente, mas no guerreiro do amor, ou seja, no galante conquistador, que seduz com sua lira, ou seja, com seu encanto poético.⁴⁹ Esse poder sedutor de quem conquista com a lãbia poética está em jogo na ode 1.17, como se vê adiante. Na visão de Lowrie, algo radical, a meu ver, Páris torna-se um símbolo duma ruínosa oscilação poética, um falso simulacro épico misturado a notas de elegia e de poesia lírica.⁵⁰

A análise retórica de Gregson Davis vê como central ao conjunto da obra horaciana a futilidade de se tentar evitar a morte, leitura a que a ode também dá voz:⁵¹ a repetição do advérbio *nequiquam* (vv. 13 e 16) ecoa tanto cuidados vãos frente à morte quanto a vaidade lírica de versar *res* épica. Em chave metapoética, a série de elementos épicos que Nereu diz a Páris que em vão ele evitará (C 1.15.17-9) torna-se, no âmbito genérico, prescrição poética: recomenda-se à lira evitar temas bélicos. Os auspícios de Vênus, ineficazes para Páris, são também inúteis ao poeta lírico que deseje cantar a guerra em metros alheios ao hexâmetro.⁵²

O trabalho minucioso do lírico romano que busca, com seu *limae labor* à

⁴⁸ Cf. Nagel (2000: 59).

⁴⁹ Parece-me haver uma sutil diferença com o que diz Lowrie (1997: 129): “Horace’s emphasis on Paris rather than Helen, as in the archaic lyrists, derive from an interest in the relation of the lover to the soldier.”

⁵⁰ Cf. Lowrie (1997: 134-5).

⁵¹ Davis (1991: 27). Cf. Nagel (2000: 61).

⁵² Pode-se remontar a prescrição a Aristóteles (cf. *Poét.* 1459b).

moda helenística,⁵³ soluções graciosas e virtuosas em variantes métricas gregas, se mostra fátuo: a expressão *nequiquam... carmina diuides* (13-5) parece concretizar o vão esforço.⁵⁴ O tálamo (v. 16) que Páris debalde evitará para escapar da guerra (na ode) é o mesmo *thálamos* (θάλαμος, *Il.* 3.174) de que Helena confessa ter fugido por amor (na épica): por proezas de Afrodite na epopeia, os dois amantes acabam juntos no mesmo quarto;⁵⁵ na lírica, será vão evitar a guerra em curso.

Ao fim desse crescendo estrófico (E4-E5), centro simbólico da ode, anuncia-se já um inimigo de Páris que há de persegui-lo: o veloz Ájax (v. 19).⁵⁶ Seu nome abre espaço para uma lista de outros gregos que culminará no símile (E8), recurso notadamente épico e usado mais de uma vez no mencionado canto 3 da *Ilíada*.⁵⁷

Momento crucial da guerra de Troia, o canto 3 apresenta aqueus e troianos cansados e ansiosos pelo descanso (*Il.* 3.111-2). Páris à frente de sua hoste, ao desafiar todos os melhores inimigos para lutar, depara-se com Menelau, a quem Homero compara a um leão faminto (*Il.* 3.23-6). Tomado pelo medo, o herói troiano “de aspecto divino”⁵⁸ refugia-se entre seus companheiros – e Homero compara-o a um “homem que nas veredas da montanha avista / uma serpente e logo recua sobressaltado com os membros / dominados pela tremura, as faces tomadas pela palidez” (*Il.*^{-FL} 3.33-5).

A sequência de símiles homéricos aparece transformada e condensada no ápice do crescendo estrófico (E6-E8), na penúltima estrofe da ode, quando Páris é comparado a um cervo que foge amedrontado de um lobo, analogia campestre

⁵³ Cf. A 291.

⁵⁴ Note-se que Pasquali (1920: 300) fala em poesia [da fase?] juvenil, e acrescenta que os fins de período que coincidem com os fins de estrofe imprimem um movimento tranquilo e solene do *épos*. Essa espécie de “parataxe predominante” também vem aliar a sintaxe do poema à da épica.

⁵⁵ *Il.* 3.423.

⁵⁶ Cf. *Il.* 2.527: Ὀϊλῆος ταχὺς Αἴας, “rápido Ájax Oileu.”

⁵⁷ Na lista de herói gregos da ode, muito se pode notar: 1. as formulações excelsas para Ulisses e Diomedes pelos patronímicos *Laertiaden* (21) e *Tydides* (28), respectivamente; 2. os toponímicos de pendor épico aplicados a Nestor (*Pylium*, 21) e a Teucro (*Salaminius*, 22); 3. o epíteto de Estênelo, *sciens pugnae* (24-5), que remonta ao épico εἰδότε χάρις (*Il.* 5.602, “conhecedores da luta”); 4. o verbo precioso *imperitare* (25), encontrado na épica e na prosa histórica (cf. Mayer 2012: 141); 5. a proximidade de Meríone (v. 26, sem descrição própria) de Diomedes (v. 28) – veja-se página 181 para confusa vizinhança dos dois na ode 1.6 (vv. 15-6); 6. a adjetivação do Tideide (*melior patre*, 28), que, além de retomar um procedimento, frequente em Homero, de indicação da filiação, alude tanto à repreensão de Agamêmnon (*Il.* 4.399-400), quanto à réplica de Capaneu (*Il.* 4.404-5).

⁵⁸ O epíteto θεοειδής ocorre 27 vezes na *Ilíada*: doze vezes aplicado a Páris, nove a Príamo e outras seis vezes aos demais heróis (Polixeino, Ascânio, Deífobo, Areto, Crômio e Neoptólemo).

conveniente ao *pastor* do início da ode.⁵⁹

Como marca retórico-genérica, o símile aproxima lírica e épica em suas figuras poéticas. Na epopeia, um símile por vezes se estende por muitos versos. O poeta lírico, por sua vez, costuma condensá-lo; busca maximizar sua expressão em poucas palavras.

Eliza Wilkins (1936) propõe contabilizar os símiles horacianos e categorizá-los por extensão e temas. E conclui: “são bem mais frequentes que em Homero” (p. 124); porém, sua definição titubeia, a meu ver, na falta de singularidade do recurso linguístico: toda comparação se torna um símile.⁶⁰

Embora a questão não seja trivial, é preciso estabelecer algum parâmetro que permita distinguir o símile, ainda que parcial ou momentaneamente, de comparações e metáforas.⁶¹ Para efeitos práticos, proponho que o símile seja uma “comparação desenvolvida,” a que o texto dedica alguma atenção e nele se estende, por assim dizer. Por exemplo:

1. a) ele fugirá como/qual um cervo amedrontado: uma **comparação**;
1. b) ele, [um] cervo amedrontado, fugirá: uma **metáfora**;
2. ele fugirá como/qual um cervo no fundo vale que, mal o lobo foi avistado, se esquece das gramas...: um **símile**.

⁵⁹ Nagel (2000: 61).

⁶⁰ Wilkins (1936: 124): “Horace's poems are so rich in metaphor and illustration, and his similes so often run into metaphors that an attempt to separate the similes from the other images seems but a mere technical quibble.” Números curiosos: 87 “símiles” de uma ou duas palavras (?!), 1/3 do corpus; entretanto, 10 símiles nas *Odes* ultrapassam dois versos. A distinção proposta a seguir me soa pouco clara: “A simile is a stated comparison of one object, event, or experience with another differing from it generally in nature, class, or type: the comparison is an expression of some point of likeness or unlikeness, or a statement that one exceeds the other or falls short of it in some particular.”

⁶¹ Diz o dicionário Houaiss para a palavra *símile*, na acepção 3 (usual na estilística e na retórica): “figura que estabelece uma comparação entre dois termos de sentidos diferentes ligados pela palavra *como* ou por um sinônimo desta (*qual, assim como, do mesmo modo que* etc.); 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; investiu qual uma fera contra o assaltante*). E, por último, incita o leitor a confrontar as definições de *comparação* e *metáfora*. Note-se a definição de Lausberg (2004: 163) para metáfora: “é a substituição (*immutatio*) de um *verbum proprium* (‘guerreiro’) por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança (*similitudo*) como significado *proprie* da palavra substituída (‘leão’). A metáfora, por esse motivo, é definida também como uma ‘comparação abreviada’, na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. À comparação (*similitudo*) ‘Aquiles lutava como um leão’ corresponde a metáfora ‘Aquiles era um leão na batalha’.” De modo simplificado, é necessário que o *símile* se desenvolva.

É claro que a definição e seus limites são arbitrários, além de dúbios se aplicados em outros casos. Mas me parece útil insistir na ideia de que, no símile, o leitor tem a impressão momentânea de que a *persona loquens* do poema muda o foco de sua narração. Essa “nova” imagem que se amplia no texto torna-se quase uma outra “cena em movimento”: por isso a ideia de que a comparação é desenvolvida, ampliada, estendida.

Ao fazer a distinção (entre 1 e 2), é possível não só reduzir a lista de Wilkins consideravelmente, mas sobretudo refinar as analogias entre os símiles presentes nas odes de Horácio e alguns da épica homérica.

De volta à estrofe latina, note-se como a fuga de Páris e o símile se imbricam. O enjambement *in altera... parte* (29-30) reforça, no âmbito do significante, que o inimigo (*lupum* 30; *quem* 29) está distante. Contudo, ele surge de repente: o particípio *visum* (30) condensa a aparição. Revelado, então, o lobo (*lupum*, 30), o cervo se esquece das ervas (*graminis immemor*, 30)⁶² como Páris há de se esquecer das promessas à amada (*non hoc pollicitus tuae*, 32). Note-se que não há um verbo que descreva a fuga do cervo: *fugies* (31), embora prenuncie a fuga de Páris, serve como descrição presente ao cervo amedrontado. Aos dois, cervo e Páris, também cabe o adjetivo *mollis* (31), programático para a lira, e o resfôlego (*sublimi... anhelitu*, 31), que envolve a própria ação de fugir. A identificação entre o cervo e Páris (v. 29) torna-o ainda mais efeminado.⁶³

Enquanto Homero compara Menelau diante de Páris com o símile dum leão faminto “que encontra ou um veado de chifres ou uma cabra selvagem,”⁶⁴ Horácio *inverte* a perspectiva da comparação: à ferocidade épica do leão, o poeta lírico prefere a covardia do cervo, mais sensível e delicado.⁶⁵ A identificação dos

⁶² Na écloga iniciada com *Pastorum*, Virgílio diz que uma bezerrinha, esquecida de suas ervas (*immemor herbarum... iuuenca*, *Ecl.* 8.2), admirou os dois pastores rivalizando na disputa poética. A aura bucólica da alusão adiciona doçura genérica ao símile épico na lírica.

⁶³ Lembre-se do passo virgiliano que compara Dido à corça ferida, também em fuga: *Aen.* 4.69, *qualis coniecta cerua sagitta*, “qual uma corça, lançada a seta.”

⁶⁴ *Il.* 3.21-5 (v. 24: ἢ ἔλαφον κεραδὸν ἢ ἄγριον αἴγα).

⁶⁵ Outro símile em relação direta com Homero aparece na ode da morte de Cleópatra, trazendo cores épicas à descrição. A perseguição de César (Otávio) que a expulsa da Itália é comparada à cena do falcão sobre as pombas (*accipiter uelut mollis columbas*: *C.* 1.37.17-8), símile presente no episódio em que Aquiles persegue Heitor (*Il.* 22.139-42). Na ode e na *Iliada*, tanto os perseguidores se sagram vencedores quanto os acossados acabam mortos. Note-se também que o adjetivo *mollis*,

troianos, em geral, com cervos amedrontados já aparece em Homero, quando Posídon se dirige aos argivos:

Os Troianos avançam contra as nossas naus, eles que
antes pareciam corças fujonas/medrosas [φυζακινῆς ἐλάφοισιν], que na floresta
se tornam presa de chacais, panteras e lobos.
Il.^{FL} 13.101-3 (com alteração)

Se o clímax do crescendo estrófico (E6-E8) se dá com o símile (vv. 29-31), um último detalhe da estrofe (E8) tanto desfaz a imagem épica quanto propõe outras remissões ao texto homérico. A menção à promessa quebrada por Páris (*non hoc pollicitus tuae*, 32), além de dissolver o símile por completo, talvez relembre uma invectiva de Helena a Páris na *Iliáda*, logo após o herói troiano ter sido resgatado por Afrodite do combate contra Menelau:

Voltaste da guerra. Quem me dera que lá tivesses morrido,
vencido por homem mais forte, como é o meu primeiro marido!
Na verdade te vangloriaste no passado de seres melhor
que Menelau, dilecto de Ares, pela força das mãos e da lança!
Vai lá agora desafiar Menelau, dilecto de Ares, para de novo
combater contigo, corpo a corpo. (...)
Il.^{FL} 3.428-33 (ênfase acrescida)

Como recorda Helena, a antiga promessa de Páris de ser mais valente que Menelau não se cumpre.⁶⁶ Eis a condensada expressão latina, à qual *tuae* (32), ao final do verso, confere um toque enfático e quase coloquial.⁶⁷

A última estrofe (E9) da ode, aos olhos de Páris, sobretudo, além de propor uma afirmação enigmática (como poderá Aquiles adiar a ruína de Troia?), que convém ao tom da profecia, introduz no poema o herói máximo da *Iliáda*. “Sem o herói irado ou o deus não há [poema] épico” diz Curtius⁶⁸ – portanto, a ode não despreza nenhum dos temas exigidos pela épica. Por um lado, as deusas Palas (v. 11) e Afrodite (v. 13) realçam, no âmbito simbólico, a tensão guerra *versus* amor, sem que se esqueça do aspecto premonitório das palavras de Nireu. Por

comum nas duas odes (1.15 e 1.37), adjetiva aqueles que fogem. O mesmo *mollis* serve de sinônimo a *tenuis*, *paruus*, *deductus* e outros termos que traduzem o estilo λεπταλέη (fino, delicado) de um tipo de poesia praticada por Horácio e outros.

⁶⁶ Verso 430: πρίν γ' εὔχε'... φέρτερος εἶναι, “outrora rogavas... ser mais bravo.” Note-se que em vários quesitos (v. 431): βίη “na força corporal”, χερσὶ “nas mãos”, ἔγχει “na lança.”

⁶⁷ A sequência vocálica /o-o-o-i-i-u-u/ parece-me plangente. Cf. Nisbet e Hubbard (1970: 200).

⁶⁸ Curtius (1990: 170).

outro, a ira de Aquiles surge na lira por meio da hipálage *iracunda... classis Achillei* (33-4): a *mênis* do Pelida torna-se indireta ou suavizada nessas cordas.

Além de equilibrar temporalmente a inicial (E1),⁶⁹ a estrofe final engloba, dividida ao meio, tanto o começo da *Iliáda* (Aquiles retirando-se da guerra após a desavença com Agamêmnon, vv. 33-4) quanto a ruína final de Troia. Em outras palavras, Horácio reveste de certeza e progressão o vaticínio: fixado já está o número de invernos (*certas hiemes*, 35), quando “os fogos aqueus queimarão as casas troianas” (vv. 35-6).

Não só a repetição de Troia e suas variantes (*Ilio*, 33; *Phrygum*, 34; *Iliacas*, 36), mas a atmosfera de destruição recordam uma fala do rio Xanto a Hera:

E jurarei este juramento:
de jamais afastar dos Troianos [Τρώεσσι] o dia da desgraça,
nem mesmo quando Tróia [Τροίη] arder com fogo devorador,
quando os belicosos filhos dos Aqueus [Ἀχαιῶν] lhe pegarem fogo.
Il.^{FL} 21.373-6 (com alterações)

Xanto repete Τρώεσσι e Τροίη assim como Horácio o faz com *Ilio* e *Iliacas* (33-6), adjetivo questionável em certas edições (entre óbelos) e condenado por comentadores: a repetição lançaria dúvidas.⁷⁰ O fogo que os filhos dos Aqueus lançarão nas casas inimigas já se encontra ao meio da última formulação da ode (*Achaicus / ignis*, 35-6), como se estivesse dentro do destino troiano.

Talvez caiba lembrar que o anúncio do dia final de Tróia também se repete numa fórmula homérica, proferida tanto por Agamêmnon (*Il.* 4.163-5) quanto por Heitor (*Il.* 6.447-50):⁷¹

Pois isto eu bem sei no espírito e no coração:
virá o dia em que será destruída a sacra Ílion,
assim como Príamo e o povo de Príamo da lança de freixo.
(trad. Frederico Lourenço)

A ave meônia que serve de bom agouro à ode 1.6 (*Maeonii... alite*, 2) torna-se ruínosa em 1.15 (*mala... avi*, 5)⁷² – prenúncio do perigo temático que enfrenta a lira ao versejar temas épicos. Embora não seja prerrogativa da lira, o cuidado

⁶⁹ Cf. passados e futuros: *traheret* (1) vs. *proferet* (33), *obruit* (3) vs. *uret* (35).

⁷⁰ No aparato crítico, Shackleton Bailey (2001: 18-9) fornece as alternativas *Pergameas*, *Dardanias* e *barbaricas*. Nisbet e Hubbard (1970: 201): “Editors also complain of the repetition *Ilio... Iliacas*, yet such infelicities sometimes occur in Horace.”

⁷¹ Para o poliptoto envolvendo Príamo e seu povo (na *Sátira* 2.3), veja-se página 87.

⁷² O Epodo 10 inicia suas imprecações com *mala... alite* (veja-se página 94).

minucioso proposto por seus versos incita retomadas e releituras que ampliam e estimulam interações entre os gêneros. Se Athanassaki (2002: 86) diz que “a ode 1.15 é uma miniatura lírica da *Iliáda* e um exemplo representativo do diálogo de Horácio com Homero,” esse diálogo abre-se a um retorno sem fim. Vez ou outra, a lira prefere falar de si mesma, mas fingindo (com maestria) cantar outros temas.

ULISSES NOS CAMPOS AMENOS (C 1.17)

As muitas e claras menções à *Iliáda*, na ode 1.15, equilibram-se à tênue e oblíqua alusão à *Odisseia* em 1.17. Nesta, um sugestivo e envolvente eu poético partilha sutilmente dos artifícios sedutores do Páris-poeta da ode 1.15:¹

<i>Velox amoenum saepe Lucretilem mutat Lycaeo Faunus et igneam defendit aestatem capellis usque meis pluviosque uentos.</i>	5
<i>impune tutum per nemus arbutos quaerunt latentis et thyma deviae olentis uxores mariti, nec viridis metuunt colubras</i>	10
<i>nec Martialis haediliae lupos, utcumque dulci, Tyndari, fistula valles et Usticae cubantis levia personuere saxa.</i>	15
<i>di me tuentur. dis pietas mea et Musa cordi est. hic tibi copia manabit ad plenum benigno ruris honorum opulenta cornu.</i>	20
<i>hic in reducta valle Caniculae vitabis aestus et fide Teia dices laborantis in uno Penelopen vitreamque Circen</i>	25
<i>hic innocentis pocula Lesbii duces sub umbra, nec Semeleius cum Marte confundet Thyoneus proelia, nec metues protervum</i>	25
<i>suspecta Cyrum, ne male dispari incontinentis iniciat manus et scindat haerentem coronam crinibus immeritamque vestem.</i>	25
<i>C 1.17</i>	

¹ Ver sobretudo Nagel (2000).

O veloz Fauno amiúde muda-se do [monte] Liceu ao ameno [monte] Lucrétilis e sempre afasta das minhas cabrinhas o estio ardente e os ventos chuvosos. Impunemente, pelo seguro bosque, esposas de maridos malcheirosos buscam errantes os velados medronheiros e tomilhos, e as cabritinhas nem temem as verdes cobras nem os lobos de Marte, sempre que os vales e as leves pedras do reclinante [monte] Ustica, Tíndaris, como uma doce flauta, ressoam.

Os deuses me guardam: aos deuses bem vindas são minha devoção e Musa.

Aqui, a abundância jorrará ao máximo para ti, com seu benigno corno, opulenta de honrarias do campo. Aqui, em vale retirado, evitarás o calor da Canícula e, com a lira Teia, cantarás as que sofrem por um só homem: Penélope e a vítrea Circe. Aqui, copos do inocente [vinho] lésbio tomarás sob a sombra, nem o Tioneu Semeleio [i.e., Baco] difundirá embates com Marte, nem temerás, suspeita, que o abusado Ciro ponha suas mãos irrefreadas sobre [ti], tão desigual, e rasgue a coroa presa em [teus] cabelos e [teu] inofensivo vestido.

Diferente de 1.15 que não convencionava uma *persona* poética a se dirigir a um destinatário,² na ode 1.17 o eu lírico de Horácio dirige-se a Tíndaris, figura poética feminina vista como musicista ou apreciadora de música (papel não raro associado às hetairas gregas), dada a posição de seu vocativo entre *dulci* e *fistula* (10).³ A ela o poeta faz várias ofertas, mas atribui-lhe um único adjetivo: *suspecta* (25). “Suspeita de infidelidade,” explica Page, “e portanto com medo do ciúme do ‘teimoso Ciro’,” como se lê na conclusão da ode.⁴

Ciro, por sua vez, é dito *protervus* (24) e a estrofe final encerra a última das ofertas do poeta: venhas para minha propriedade, Tíndaris, e não hás de temer esse sujeito insolente, atrevido, impudente, descarado... Pela descrição horaciana, Ciro parece mesmo um crápula: a *persona* poética oferece proteger Tíndaris de alguém que quer ou pode lançar descontroladas mãos em alguém completamente desigual (*male dispari*, 25),⁵ e rasgar-lhe a coroa e até as inocentes roupas. No nível emocional, há uma invasão de medo e suspeição (*metues* 24; *suspecta* 25) ao final do poema.⁶

Vale lembrar que Horácio retrata um Ciro homônimo, um tipo adúltero, na

² Segundo Johnson (1982: 3-4), 87% das odes de Horácio dirigem-se a destinatários expressos.

³ Mayer (2012: 149) “she too is a musician.” Cf. N-H 221.

⁴ Page (1896: 220), “*suspecta*, i.e. of infidelity, and therefore afraid of the jealousy of ‘headstrong Cyrus’.”

⁵ Page (1896: 210): “*male* 1. with adjectives which have a *bad* sense intensifies that bad sense, cf. S. 1.3.45 *male paruus*; 1.4.66 *rauci male* ‘horribly hoarse’; 2 with adjectives which have a *good* sense neutralises that good sense, cf. Ep. 1.19.3 *male sanos* ‘insane’ and commonly *male gratus*, *male fidus*.”

⁶ Davis (1991: 204).

“catena di amore” da ode 1.33:⁷

*insignem tenui fronte Lycorida
Cyri torret amor, Cyrus in asperam
declinat Pholoen; sed prius Apulis
iungentur capreae lupis,
quam turpi Pholoe peccet adultero.*

C 1.33.5-9

Licóris, notável pela bela frente, se abrasa por seu amor por Ciro; Ciro inclina-se à áspera Fóloe; mas antes as cabras se unirão aos lobos da Apúlia, que Fóloe caia de amores por um torpe amante.

Ciro concretiza um exemplo de feliz coincidência poética: repellido por Fóloe numa ode, temido por Tíndaris noutra. Retratado de maneira negativa em seus ímpetos amorosos, continuará lançando dúvidas sobre a unidade de sua *persona* amorosa, ainda que o nome não seja uma máscara real (como se supõe entre Lésbia e Clódia, em Catulo), algo alheio à interpretação do texto.

De volta a 1.17, contra as ameaças e o medo que sente Tíndaris, Horácio promete defendê-la em sua amena propriedade: assim, ela não mais temerá Ciro, tal como as “esposas de maridos malcheirosos” (v. 7), circunlocução poética para cabras,⁸ não temem cobras nem lobos na quinta horaciana.

Nesse local próspero, o poeta oferece abundância de benesses rurais (vv. 14-6), além da fuga ao calor excessivo (*Caniculae vitabis aestus*, 17-8), condizente com a descrição inicial do poema (cf. *igneam... aestatem*, 2-3), quando o veloz Fauno, divindade itálica,⁹ vem proteger Horácio e suas cabrinhas das intempéries do clima (vv. 2-4). As relações entre o início da ode e as sugestões do poeta para que Tíndaris entoe poesia (vv. 17-20) e venha beber dum inocente vinho (vv. 21-2) nessa localidade aprazível podem sugerir algo além dum simples convite. Um esboço da estrutura do poema pode ser assim sistematizado:

Parte 1	E1	Proteção divina para as cabrinhas	vv. 1-4
	E2	Cabrinhas vagueiam seguras	vv. 5-9
	E3	Poesia natural	vv. 10-2
	E4	Proteção dos deuses para o poeta	vv. 13-4

⁷ Pasquali (1920: 495ss.). Cf. Vasconcellos (2008) para as fronteiras da ode com a elegia.

⁸ Os “maridos malcheirosos” são os bodes. Como lembra Conte (2012: 46-7), via Jakobson, um dos *modi operandi* poéticos “tanto opera em sentido alienante quanto vela (ao menos em parte) a significação usual: por seu efeito, o discurso poético, alcançada sua autonomia, mostra a si mesmo antes de mostrar as coisas.”

⁹ Grimal (1993: 166) registra o vínculo do deus com Roma e seu culto no Palatino, a hipótese etimológica (*qui fauet*, “favorável”) e a identificação com o grego Pan e com o rei Evandro.

Parte 2		Riqueza natural (<i>hic...</i>)	vv. 14-6
	E5	Poesia (<i>hic...</i>)	vv. 17-20
	E6	Vinho pacífico (<i>hic...</i>)	vv. 21-4
	E6-E7	Proteção (do poeta?) para Tíndaris	vv. 24-8

A proteção, que inicia o poema, repete-se ao meio (vv. 13-4): essa guarda vem sugestionada ao final, quando Horácio sugere proteger Tíndaris contra Ciro. Se, por um lado, a parte 1 (estrofes de 1 a 3) estabelece um cenário ameno, por outro, na parte 2 (estrofes de 4 a 6), o poeta convida Tíndaris a desfrutar, com ele, desse espaço aprazível. Tal como o convite é indireto, o equilíbrio entre as partes do poema, por meio de retomadas de termos importantes, modula uma mensagem coesa e sugestiva.

Por exemplo, *vitabis aestus* (18) retoma *defendit aestatem* (3), com uma sutil distinção: nesta expressão, o próprio sujeito gramatical (*Faunus*, 2) propicia a proteção; naquela, não. As músicas, da natureza e de amor, equilibram-se: ora fluem dos campos de Horácio (*dulci... fistula*, 10), ora soam das cordas da poesia amorosa (*fide Teia*, 18). Os vales, repetidos (vv. 11 e 17) ao redor dos versos centrais (vv. 13-4), reforçam a ligação entre as partes, tal qual o bosque (*nemus*, 5) e suas árvores produzem a sombra (*sub umbra*, 22) em que poeta e Tíndaris devem se recolher. Como se disse acima, o medo que não sentem as cabrinhas (v. 8) acaba repetido, ao fim do poema, pela expressão *nec metues* (24) que inicia a descrição “tendenciosa” de Ciro. Tendenciosa porque, caso se encare o eu poético como sedutor – logo, rival de Ciro –, não há como descrever com bons olhos o adversário amoroso: não há imparcialidade no amor. Se os “cuidados amorosos dos jovens” servem de tema à lírica, segundo o próprio Horácio,¹⁰ quem parece se preocupar com seu amor, na ode, é a própria *persona* do poeta.

O movimento do Fauno, que se dirige do monte Liceu (Arcádia) ao ameno Lucrétilis (montes Sabinos),¹¹ traz à morada do poeta não só proteção, mas também poesia. A natureza ecoando (*personuere*, 12) com a flauta de Pã (*fistula*,

¹⁰ A 85: *iuvenum curas*. Vejam-se páginas 34ss.

¹¹ Cf. Nisbet e Hubbard (1970: 217-8) e Davis (1991: 200-3).

10) atesta a música divina nesse *locus amoenus*. Como notou Curtius,¹² a própria tradição bucólica é tributária das descrições do Olimpo homérico:

onde se encontra a sede dos eternos, dizem,
serena sempre, sem que o vento a agite, sem
chubaréu, sem nevasca, o éter se infinita
escampo e o brancor perpassa-o rutilando:
Od.^{TV} 6.41-4

A proteção divina estende-se ao poeta, que se diz, ele mesmo, afortunado (vv. 13-4). Por um lado, a paz e a tranquilidade da natureza parecem recompensar sua devoção aos deuses. Por outro, a menção à Musa atesta a inspiração divinal de sua poesia. O espaço físico *amoenum* (1) torna-se propício para se versejar um tipo especial de poesia: com a lira¹³ de Teos, ou seja, sob a inspiração da poesia amorosa de Anacreonte.¹⁴ Mais curiosa ainda é a matéria do poema que Horácio sugere a Tíndaris: Penélope e Circe, ambas sofrendo por um só homem, Ulisses.

O tema não perpassa a *Odisseia*: o gênero épico é distorcido e condensado na ode horaciana para ser modulado pela lira erótica num sugestivo ambiente bucólico.¹⁵ Como diz Nagel, “a referência ao mundo do mito enriquece a breve lírica e cria um escopo para alusão e intertextualidade.”¹⁶ O convite de Horácio à canção de Tíndaris (*dices*, 19) pode significar mais do que simples proteção ou passatempo singelo.

Penélope e Circe não disputam a companhia de Ulisses em Homero. Epítome de fidelidade, perspicácia e perseverança feminina, Penélope sequer vem adjetivada em 1.17, embora Horácio louve-lhe a dureza contra os pretendentes noutra ode: *Penelopen difficilem procis*.¹⁷

¹² Curtius (1990: 186).

¹³ Ernout e Meillet (1951: s.v. *fides, -ium*) apontam σφίδη como origem de *fides, -is* “corda da lira.” Chantraine e OLD anotam essa possível procedência, sem confirmá-la.

¹⁴ Harrison (1988: 188) sugere que possa ter havido poema(s) de Anacreonte, hoje perdido(s), a que Horácio estaria aludindo.

¹⁵ Cf. Lowrie (1995: 43): “Here the genre is epic and Anacreon is instrumental to converting Homer into lyric. Tyndaris’ transformation from the epic Helen of Troy to a Greek slave girl is one sign of lyric’s ascendancy over epic, but it is the song that she will sing that is most telling for the genre.”

¹⁶ Nagel (2000: 55): “The reference to the world of myth enriches the short lyric and creates scope for allusion and intertextuality.”

¹⁷ C 3.10.11: “Penélope, difícil aos pretendentes.” Cf. S 2.5.76ss. Para Penélope como *exemplum pudicitiae*, ver Harrison (1988: 187-8).

Por sua vez, Circe é dita *vitream* (20), adjetivo que há tempos perturba comentadores:¹⁸ pode tanto aludir ao brilho oriundo de seus antepassados, como sugere sua linhagem em Homero...

Aportamos à ilha de Eeia, onde vivia
Circe de belas tranças, terrível deusa de fala humana,
irmã de Eetes de pernicioso pensamento.
Ambos foram gerados pelo Sol, que dá luz aos mortais, [φαεισιμβρότου]
tendo por mãe Perse, filha do Oceano.
Od.^{FL} 10.135-9 (com ênfases e alteração)

..., quanto sugerir uma (con) fusão das figuras divinas que se enamoraram de Ulisses.¹⁹ Como diz Harrison:

a *Odisseia* exerceu uma espécie de fascínio sobre a poesia erótica, pois seu enredo de retorno de um herói para sua esposa fiel de longa data, após superar muitos infortúnios, incluindo as importunas investidas de deusas, oferecia possibilidades românticas numerosas e evidentes.²⁰

Embora a menção na ode às personagens femininas seja breve e simples, o tema proposto a Tíndaris sugere um triângulo amoroso cujos vértices podem (re)velar outros amantes na própria ode. Em meio ao cenário bucólico, o tema da canção sugerida pelo eu lírico traz em si as preocupações amorosas das mulheres, espécie particular de *iuvenum curas* (A 85) e, assim, apropriado às cordas da lira. Como entende Davis:

Penélope e Circe devem ser transpostas do elevado plano heróico da *Odisseia* de Homero e, por uma espécie de *reductio* alexandrina, a distinção entre as duas mulheres deve colapsar no vale baixo de uma rivalidade erótica. Nessa remodelagem divertidamente irreverente, esposa fiel e deusa sedutora são justapostas no mesmo plano (*laborantis in uno*, “aquelas que sofreram pelo mesmo homem”). Em suma, a cantora feminina, cujo próprio nome assimila um notório patronímico épico (Helena de Troia era comumente designada assim), não hesitará em acomodar figuras bem conhecidas do mundo de Homero para seu cosmo lírico, *mutatis mutandis*. A interação genérica (*epos* homérico /

¹⁸ Porf. (*ad l.*): *Vitream Circen parum decore mihi uidetur dixisse, pro candida*. (“Parece-me ter dito Circe vítrea, com pouco decoro, no lugar de ‘cândida’”). Ps.-Acr. (*ad l.*): *Aut pulchram aut procurato lucentem nitore aut mari uicinam*. (“Ou bela, ou reluzente com cultivado brilho, ou vizinha ao mar”). Nisbet e Hubbard (1970: 224-5) comentam o aspecto exótico e sinistro do vidro na época de Horácio, além doutras conjecturas. A citação de Públio Siro em Montaigne (2002: 93) vem lembrar o brilho e a fragilidade do vidro, qualidades não alheias às amantes.

¹⁹ Lembre-se que Calipso, ninfa do mar, se queixa do desígnio dos deuses de separá-la de Odisseu (*Od.* 5.118-20; 128-9). Ela chega a propor imortalidade ao herói (*Od.* 5.135) a fim de retê-lo consigo, o que justificaria alguma disputa com Penélope.

²⁰ Harrison (1988: 187): “The *Odyssey* exercised something of a fascination for erotic poetry, for its plot of a hero’s return to his long-faithful wife after overcoming many troubles including the importunate advances of goddesses had numerous and evident romantic possibilities.”

melos anacreôntico) é cuidadosamente nuançada, como tão amiúde nas *Odes*, e a parceira de convívio de Horácio está aí para abonar sua própria agenda erótico-lírica.²¹

Assim como Horácio já incorporara o *epos* homérico a odes precedentes na sequência do *tribiblos* (cf. 1.6 e 1.15), assim a *persona* poética convida Tíndaris a incorporar um sugestivo triângulo amoroso, de inspiração épica, à declamação de sua lira.²² Em ambiente bucólico-pastoril e modulado em notas eróticas, o triângulo com personagens da *Odisseia* sugere outros relacionamentos amorosos também triangulares: a disputa épico-amorosa imaginária espelha a disputa amoroso-bucólica entre as personagens do próprio poema, com sugestivo vínculo a outra epopeia de Homero.

“Na música de Tíndaris, o nomear explícito de Penélope e Circe, e o nomear de Ulisses por alusão criam um quadro homérico, que é amparado pelo nome Tíndaris, patronímico de Helena.”²³ Em outras palavras, ao cantar Penélope e Circe sofrendo por “Ulisses” (*in uno*, 19), o nome de Tíndaris acaba evocando outro triângulo amoroso, famoso desde Homero: Menelau e Páris brigando por Helena. Por sua vez, se Tíndaris é um consagrado patronímico de Helena, os papéis fictícios de Menelau e Páris podem ser preenchidos respectivamente por Ciro e pelo eu poético disputando a companhia da poetisa na ode.²⁴

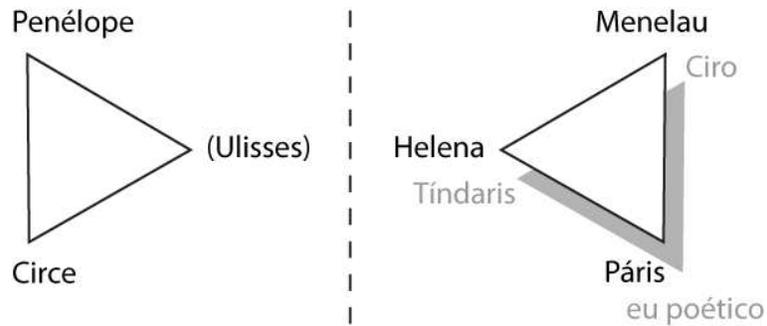
O esquema a seguir ilustra a proposição:

²¹ Davis (1991: 203): “Penelope and Circe are to be transposed from the heroic high ground of Homer’s *Odyssey* and, by a kind of Alexandrian *reductio*, the distinction between the two woman is to collapse into the low valley of an erotic rivalry. In this amusingly irreverent remodeling, faithful spouse and temptress are juxtaposed on the same plane (*laborantis in uno*, ‘those who labored over the same man’). In sum, the female singer, whose very name ‘Tyndaris’ assimilates a notorious epic patronymic (Helen of Troy was commonly so designated) will not balk at accommodating well-known figures from Homer’s world into her lyric cosmos, *mutatis mutandis*. The generic interplay (Homeric *epos* / Anacreontic *melos*) is carefully nuanced, as so often in the *Odes*, and Horace’s convivial partner is there to sponsor his own erotic-lyric agenda.”

²² Em equilibrada relação com a *fistula* (18), própria ao meio bucólico. Cf. Nagel (2000: 55).

²³ Nagel (2000: 62): “The explicit naming, in Tyndaris’ song, of Penelope and Circe and the naming of Ulysses by allusion create a Homeric framework, which is supported by the name Tyndaris, the patronymic of Helen.”

²⁴ Veja-se Nagel (2000: 58-61) para elenco de outros detalhes dessas associações.



Seria ruinoso sugerir a Tíndaris cantar o triângulo Menelau-Helena-Páris: as cargas negativas da destruição de Troia, da culpa de Helena, da covardia de Páris etc., poderiam malograr o que há de brando no convite amoroso sugestionado.²⁵ A sugestão indireta Penélope-(Ulisses)-Circe é não só fantasiosa, mas mais sutil e delicada: como o *epos* homérico não trata desse triângulo amoroso, cabe a Tíndaris (e ao leitor) imaginá-lo. Se Ciro e Tíndaris tiveram já embates passionais, como a estrofe final possa sugerir, o eu poético vem propor canções, amorosas e amenas, que possam confortar sedutoramente a destinatária do poema.

“Amansado, o Amor busca poemas suaves,” diz o verso de Propércio.²⁶ Horácio parece gracejar com a matéria valiosa dos mesmos poemas: é Homero, não Mimnermo, que há de levá-lo ao amor.²⁷

A associação entre personagens homéricas e as da ode latina são menos equivalências pontuais do que sugestivos implícitos amorosos: se, por um lado, a analogia Menelau-Ciro pode realçar a repulsa provocada por amores violentos, por outro, “eu lírico”-Páris acaba destacando a sedução de quem se vale de seus encantos poéticos para conquistar sua amada. Entre sedução, centrada sob o signo da proteção divina (vv. 13-4 de E4) e da repulsa (E7), estrutura-se o poema e a associação Tíndaris-Helena oscila entre tais polos.

O jogo com “triângulos sentimentais” é corriqueiro na lírica amorosa de

²⁵ Confrontem-se as duas instâncias do verbo *vitabis*, na mesma posição dos versos 18 das odes 1.15 e 1.17: nesta, a sugestão do calor a ser evitado soa reconfortante e sublinha a suavidade do convite; naquela, evitar-se-ão lanças e hastes de guerra, eficaz à glosa épica e incômodo à lírica.

²⁶ Veja-se epígrafe da seção na página 200.

²⁷ Cf. Nagel (2000: 58-9) que argumenta que a guerra intensa convém a um forte amor. Cf. Lucr. 1.464, 473; Virg. *Aen.* 2.569, 601

Horácio.²⁸ Um triângulo amoroso especial (Ia 14) vem reforçar o vínculo do eu lírico com outras figuras do texto, ilustrando o imbróglio erótico com a própria poesia lírica de Anacreonte:

non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo
Anacreonta Teium, 10
qui persaepe cava testudine flevit amorem
non elaboratum ad pedem.
ureris ipse miser; quod si non pulchior ignis
accendit obsessam Ilion,
gaude sorte tua; me libertina neque uno 15
contenta Phryne macerat.

Ia 14.9-16

Não de outro modo, dizem, pelo Batilo Sâmio abrasou-se Anacreonte de Teos, que quase sempre em fundo quelônio [i.e., uma lira] chorou seu amor em pé[s] não elaborado[s]. Tu próprio, infeliz, ardes: que, se fogo não mais belo incendiou Ílion sitiada, alegra-te com tua sorte. Quanto a mim, a libertina Frine, não contente com um só, me aflige.

A alusão ao fogo de Ílion (13-4), épico e amoroso a um só tempo, se associa às agruras sentimentais cantadas por Anacreonte. A lira-quelônia do Epodo (*cava testudine*, 11) tanto entrelaça textos e gêneros quanto contacta o instrumento da ode (*fide Teia*, 18) aos versos da lírica horaciana (relação intratextual, alguns diriam) e da mélica grega arcaica, aprofundando a ressonância intertextual: a conexão entre os poemas não só ecoa uma aura amorosa do lírico grego, mas estimula a formação dos triângulos eróticos, que o passo acima do *Epodo* atesta.

A reprova *non pulchior ignis* (13) ressalta o aspecto negativo do triângulo Menelau-Helena-Páris. No epodo o eu poético diz sofrer por Frine, mas não sozinho (cf. *neque uno*, 15), escondendo o terceiro vértice de um relacionamento de notas sádicas: contente, a liberta em papel de *dominatrix* tortura (*macerat*, 16) seus pretendentes.²⁹ Na ode, por outro lado, não há tortura da parte de Ulisses, cujo nome também é velado (*in uno*, 19) no triângulo imaginário com Penélope e Circe, que sofrem (*laborantis*, 18), contudo, ativa e não passivamente na relação.

²⁸ Vejam-se C 1.5, 1.13, 1.33, 2.9, 3.7, 3.9, 3.10, 3.20, 4.11.

²⁹ Figura recorrente na elegia romana, veja-se Pichon (1902: 136) para menções à *puella dura*. Cf. C 1.33.13-6. Para sua ligação com a *servitium amoris*, ver Lyne (1979: 121-6) e Harrison (2007: 176). Broccia (1982: 83-4) anota sentidos de *macerato* ligados a “aquecer e resfriar”, confrontando Homero (συγγέω, *Od.* 8.139) e Lívio Andronico.

O sofrimento explícito e *quasi* elegíaco (cf. *arsisse, persaepe... fleuit, ureris, macerat*)³⁰ do epodo se opõe à suavidade e ao bucolismo da ode, assim como o veto de um deus, no epodo, transfigura-se em cândida proteção divina, em 1.17.³¹ No epodo, Anacreonte é retratado, segundo a tradição (cf. *dicunt* 9), chorando seu amor por Batilo em poemas de metros não elaborados (12) – musicalidade oposta às batidas do hexâmetro heroico homérico, aludido em *obsessam Ilion* (14). Na ode 1.17, a música de Anacreonte tanto ajusta o épico grego à suavidade poética romana, quanto incorpora notas erótico-bucólicas ao convite ameno da sedutora *persona* poética de Horácio, que aliena qualquer violência e sofrimento, transferindo-os convenientemente à figura de Ciro, retratado como amante violento (25-8).

Às convenções da poesia bucólica vem se somar a oferta do inocente vinho da ilha de Lesbos (21), que se lê como símbolo da lírica de Alceu: poemas de simpósio também permeiam as composições amorosas à Anacreonte. O vinho lésbio, “que não sobe à cabeça,”³² e seu adjetivo *innocentis* (com as acepções de “virtuoso” e “inofensivo”) suavizam com polidez e sutileza a sedução do convite. Por um lado, afastam-se os furores indesejáveis: ao terno comedimento da lírica convém uma programática moderação. Do ambiente organizado e ameno, tal qual a paradisíaca ilha dos Feaces, estão excluídos quaisquer conflitos (*proelia*, 24) provocados por um Marte enredado por Baco (*Semeleius... Thyoneus*, 22-3). Por outro lado, a proximidade do nome de Ciro de tais divindades reforça-lhe a sugestão de violência e incontinência, de que o convite horaciano visa proteger Tíndaris.

À dádiva para desfrutar tal *locus amoenus* e voluptuoso pode-se comparar tanto o convite a Licóris em Virgílio:

*hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
hic nemus, hic ipso tecum consumerer aevo.
Ec. 10.42-3*

³⁰ Pichon (1902) detalha *ardere* (88-9), *flere* (151) e *urere* (301). Veja-se Watson (2003: 452-3) para *ignis* (como metonímia do amado) e *macerare* (como tormento amoroso, p. 455).

³¹ Note-se a repetição similar: *deus, deus nam me vetat* (Ia 14.6: “Pois um deus, um deus me veta”); *di me tuentur, dis pietas mea / et musa cordi est* (C 1.17.13-4).

³² Cf. N-H: 225 (“Lesbian wine did not go to the head”) para demais virtudes do vinho lésbio.

Aqui há fonte frias, aqui há prados suaves, Licóris,
Aqui há um bosque, aqui passaria contigo minha vida.

bem como a *l'invitation au voyage* de Baudelaire, sobretudo em seu refrão:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Como diz Curtius:

Das paisagens homéricas gerações posteriores tomaram certos motivos que se tornaram elementos permanentes em uma longa cadeia da tradição: o lugar de desejo do coração, lindo com fonte perpétua, assim como uma cena de abençoada vida após a morte; a adorável paisagem miniatura que combina árvores, fonte e grama; o bosque com várias espécies de árvores; o tapete de flores.³³

Nesse espaço próspero e organizado, o convite horaciano propõe, em lira amorosa, personagens homéricas. A poesia como forma de sedução alia-se à doce e mansa atração da paisagem pacífica e benfazeja, em que o prazer erótico é não apenas escape duma relação passada, mas também benesse ofertada pelos deuses.³⁴ Imersa em estereótipos pastoris, a modulação do *epos* homérico em notas lírico-eróticas imiscui-se a um equilíbrio que atenua as fronteiras genéricas: os balanços variados na forma da composição harmonizam a matéria do poema, tornando-a naturalmente afeita à suavidade da lira.

³³ Curtius (1990: 186): “From Homer’s landscapes later generations took certain motifs which became permanent elements in a long chain of tradition: the place of heart’s desire, beautiful with perpetual spring, as the scene of blessed life after death; the lovely miniature landscape which combines tree, spring and grass; the wood with various species of trees; the carpet of flowers.” Cf. Lausberg (2004: 111).

³⁴ Nagel (2000: 54).

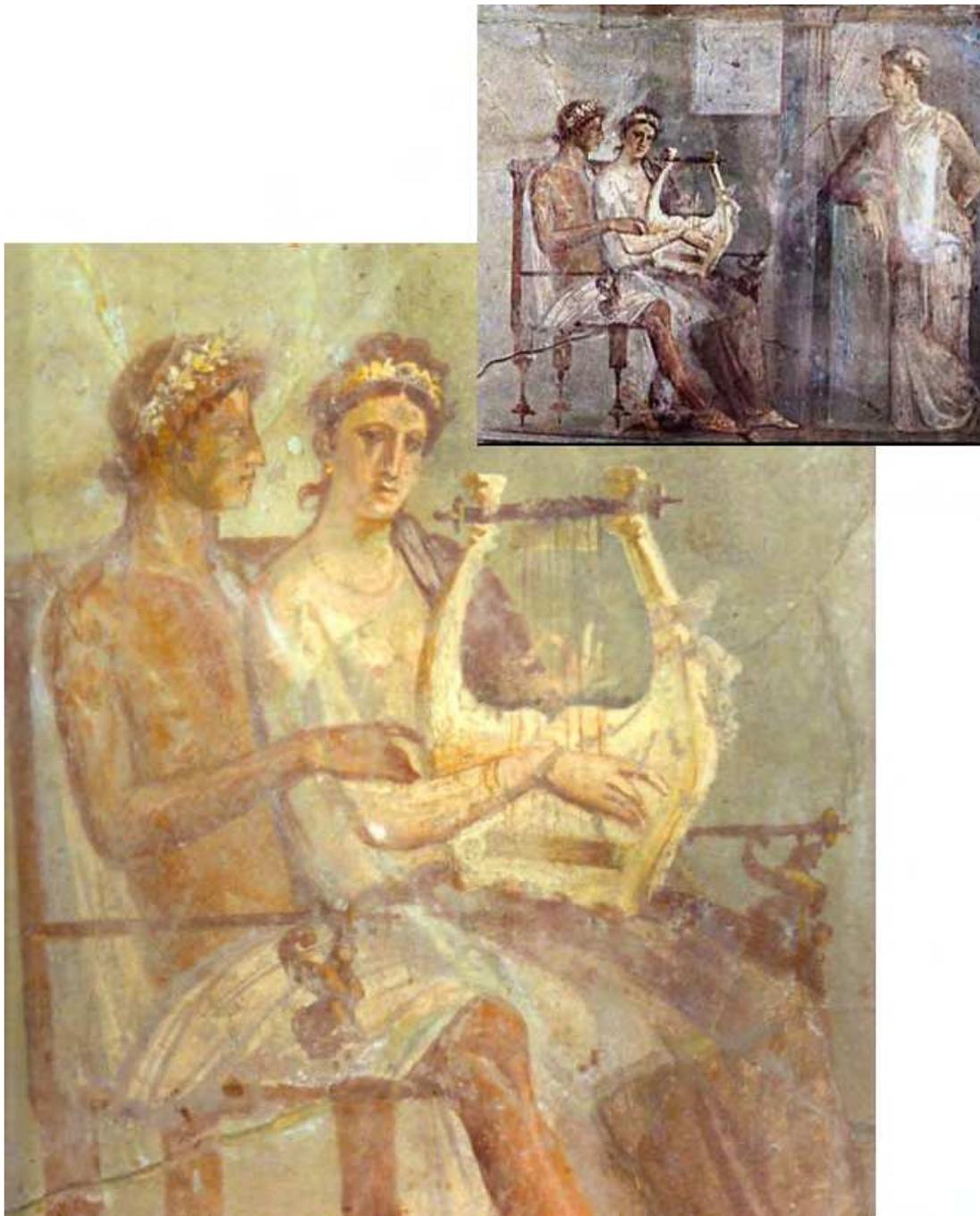


Ilustração 4: Amantes com uma lira (montagem em detalhe)
Detalhe acima, afresco de Pompeia: triângulo amoroso?

O papel da épica na lírica pode ultrapassar os limites da nobre elevação ou das recusas simples ou elaboradas. Devidamente rearranjado, Homero oferece *res* sedutora à lira latina. Nessa instância, Horácio exalta (amiúde moderadamente) a paz, o amor e a beleza, unindo espaço bucólico a histórias eróticas de matérias

“homéricas.” A *persona* do poeta sabe acolher, encantar e seduzir com a lira de Anacreonte tal como Páris soube fazê-lo com sua cítara imbele.

Em planos distintos, outros triângulos amorosos, de inspiração homérica, demarcam novas fronteiras entre a épica grega e a lírica de Horácio, como se vê adiante.

DE HERÓIS A AMANTES (C 2.4)

No livro dois de sua *Retórica* (2.20.1s. = 1393a-b), Aristóteles se propõe a analisar os “paradigmas” (ou exemplos) como recurso retórico-discursivo. Ainda que separando-os em “históricos” e “ficcionalis”, os exemplos funcionam como uma espécie de indução argumentativa, como um análogo: “pois, muitas vezes o que há de ser é semelhante ao que já foi.”¹

Usados no fim do discurso, os exemplos servem de “evidências”, segundo Aristóteles, e basta à argumentação um único exemplo, que acaba funcionando como “testemunhas” (*martyriois*, 2.20.9) essencialmente persuasivas. Usados no início da argumentação, contudo, os exemplos servem mais propriamente como “introdução” (*epagogé*) ao argumento e, por isso, é preciso usar vários.

É assim, pois, que começa a ode 2.4, após Horácio enunciar sua conclusão em forma de recomendação ao amigo:²

*Ne sit ancillae tibi amor pudori,
Xanthia Phoece; prius insolentem
serva Briseis niveo colore
movit Achillem,*

movit Aiacem Telamone natum 5
*forma captivae dominum Tecmessae,
arsit Atrides medio in triumpho
virgine rapta,*

*barbarae postquam cecidere turmae
Thessalo victore et ademptus Hector* 10
*tradidit fessis leviora tolli
Pergama Graeis.*

*nescias an te generum beati
Phyllidis flavae decorent parentes;*

¹ Arist. *Ret.* 2.20.8 (1394a): ὁμοια γὰρ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὰ μέλλοντα τοῖς γεγενομένοις.

² Propus um experimento de tradução “poética”, com estrofes de cinco versos de seis sílabas e um último de quatro sílabas. Alguns apontamentos sobre a tradução encontram-se no anexo 3.

<i>regium certe genus et Penatis maeret iniquos.</i>	15
<i>crede non illam tibi de scelestas plebe dilectam, neque sic fidelem, sic lucro aversam potuisse nasci matre pudenda.</i>	20
<i>brachia et vultum teretesque suras integer laudo; fuge suspicari cuius octavum trepidavit aetas claudere lustrum.</i>	
C 2.4	
Que o amor de tua escrava não te envergonhes, Xântias foceu: antes, Briseida, serva de nívea cor, seduziu a Aquiles,	5
desaforado.	
Seduziu Ájax, filho de Télamon, a graça de Tecmessa, cativa ao senhor. Pela virgem raptada ardeu o Atrida	10
em plena glória,	
depois que multidões de bárbaros tombaram ao vencedor tessálio	15
e um retirado Heitor cedeu mais fácil Pérgamo aos lassos gregos.	
Sabes lá se te adornem, qual genro, os venturosos	20
país de tua loira Fílis? De reis – claro! – seu berço e os Penates injustos ela lamenta.	
Crê: não a distinguiste,	25
assim, da plebe infesta: tão fiel, tão avessa ao ouro, não podia ter nascido de mãe	
despudorada.	30
Louvo-lhe intato os braços, o rosto e as pernas grossas. Deixa de suspeitar de quem a idade já disparou a fechar	35
o oitavo lustro.	

A recomendação inicial (v. 1) encadeada com três exemplos³ evita que se explicita a premissa “grandes heróis já amaram escravas”, que induz à conclusão “é legítimo – e não desonroso – que você, Xântias, também ame a sua”, resumo do argumento do poema. Não importa que os paradigmas sejam históricos ou ficcionais: importa, sim, a fé que se tenha no amor, não na “verdade”, que pode ser hipotética. A série exemplar de apaixonados tanto integra um silogismo (algo hiperbólico) essencial à reflexão poética, que prega um amor além das barreiras, quanto justifica a empresa amorosa de Xântias.

O argumento do poema é grave e seu tema, caro e duradouro na tradição ocidental: o amor e suas fronteiras – familiar, racial, social, política, econômica... Antecedentes literários testemunham-no com troianas cativas, princesas raptadas, escravas submissas etc.⁴ – e senhores delas enamorados, em gêneros poéticos variados. O uso exemplar de heróis épicos (Aquiles, Ájax e Agamêmnon) traz à ode uma elevação expressiva que, por um lado, enaltece a figura de Xântias, mas também humaniza, por outro, a *persona* da mulher aprisionada, símbolo da virtude “real” que os deuses (a *Tyche*, em especial) vitimam e constroem.

Equilibrada em duas metades, a ode organiza a simetria de sua estrutura apresentando, primeiramente, os pares amorosos “transgressores” para, em seguida, concentrar-se sobre Xântias e Fílis e, por fim, concluir declarando a isenção da própria *persona* poética. A tabela seguinte procura traçar, a partir das estrofes (E), um esboço de temas e personagens:

A	E1	Xântias e <i>ancilla</i> ; Aquiles e Briseida
	E2	Ájax e Tecmessa; Agamêmnon e <i>virgo rapta</i>
	E3	... depois de Troia arruinada
B	E4	tu e a loira Fílis: origem nobilitante?
	E5	mulher de valor, não da plebe
	E6	bela mulher, pela qual não me interesso

A força do enlace amoroso nota-se já no primeiro verso, no envolvimento que *ancillae... amor* promove no pronome *tibi*, bem ao centro. Dois detalhes

³ Segundo Nisbet e Hubbard (1978: 69), “três era o número máximo em Homero.”

⁴ Como nota Pasquali (1920: 489-95) e dizem Nisbet e Hubbard (1978: 66), “era convenção dos epigramas helenísticos inspecionar as paixões dos amigos e delas gracejar,” podendo conduzir a especulações sobre Xântias e Fílis além dos limites do texto, via que esta tese não percorrerá. Cf. Murgatroyd (1980).

ligam Aquiles ao destinatário do poema. A terra de Xântias, a Fócida (v. 2), na Grécia central, é bem próxima da Ftia (ao sul da Tessália) do Pelida, assim como o próprio nome grego (ξανθός,ή,όν: louro, amarelo, dourado) acaba por evocar os cabelos loiros do herói máximo em Homero, quando Atena vem conter-lhe o ímpeto de atacar Agamêmnon:

στῆ δ' ὄπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλείωνα
 Postou-se atrás e agarrou o Pelida de loira coma
Il. 1.197

Por que a ode escolhe Aquiles e começa por ele as analogias? Ora, Aquiles é o herói voluntarioso por excelência.⁵ Não age, como Eneias, levado por forças divinas. Ao contrário: vez ou outra os deuses precisam freá-lo, como na passagem citada. O ímpeto (*insolentem*, 2) do guerreiro, associado à paixão amorosa é, no mínimo, sugestivo. Além disso, a própria epopeia dá indícios das inclinações amorosas de Aquiles, o mais “homérico” dos três análogos épico-amorosos na ode. Pois amplo é o espectro psicológico do herói na *Ilíada*: vai da raiva e da inflexibilidade à compaixão e às lágrimas. Aquiles é o irascível que se entenece ao final e, em certa medida, a epopeia homérica se abre e fecha com Aquiles e Briseida: inicialmente, separados; ao fim, se juntam, como noto a seguir. Se o poema pode ser visto como uma “parênese sexual”,⁶ seus conselhos morais começam com o herói que soube mudar de opinião – o que soa ainda mais propício como modelo exemplar para Xântias.

No canto 1 da *Ilíada*, dois enviados de Agamêmnon vêm buscar Briseida na tenda de Aquiles, que dá ordens a Pátroclo para que busque a cativa:

Presta obediência ao caro companheiro,
 Pátroclo. Para fora da tenda Briseida,
 belo rosto,[καλλιπάρηον] é levada. E os dois, de volta, junto
 às naves – e a mulher a contragosto – vão.
 Aquiles põe-se à parte, afasta-se, chorando,
 sentado junto ao mar salino-cinza, e olhava
 ao longe as águas cor de vinho.
Il.^{-HC} 1.345-50 (com alteração)

⁵ Cf. A 121: *impiger, iracundus, inexorabilis, acer*. Vejam-se páginas 40s.

⁶ Pasquali (1920: 491).

A cena tem sugestivas possibilidades sentimentais, que a épica explora a seu modo.⁷ A lírica, por outro lado, segue outros caminhos: enfatiza a submissão do herói à escrava, aspecto que se nota também gramaticalmente.⁸ Se, por um lado, a brancura de Briseida (*niueo colore*, 3) tem ares helenísticos, como já se apontou,⁹ sua beleza, ainda que formular, não é descartada na epopeia de Homero.¹⁰

No canto 9, o Pelida declara sua predileção pela cativa, porém de modo vinculado à honra guerreira ultrajada na distribuição do espólio.¹¹ Nas palavras do próprio Aquiles, ao pronunciar-se sobre Agamêmnon:

mas dentre os Aqueus,
só a mim tirou o prêmio e ficou com a mulher que me agradava [ἄλοχον θυμαρέα]
(...)

Todo aquele que é bom homem
e no seu perfeito juízo ama e estima a mulher, tal como eu [ὡς καὶ ἐγὼ τῆν]
amava aquela, [ἐκ θυμοῦ φίλεον] apesar de ela ser cativa da minha lança.
Il.^{FL} 9.335-6 e 341-3 (com alterações)¹²

O sentimento amoroso é patente, embora a épica não o desenvolva. Ao final da epopeia, Aquiles e Briseida formam já um casal, apaziguada a ira do Pelida:

Porém Aquiles dormiu no íntimo recesso da tenda bem construída;
e ao seu lado se veio deitar Briseida de lindo rosto.
Il.^{FL} 24.675-6

⁷ O afastamento, o choro e o olhar distante podem ser lidos como sinais de preocupação com o amor por Briseida bem como com o *kléos* vilipendiado do herói.

⁸ Note-se *Briseis* (suj.) *movit Achillem* (obj.).

⁹ “Horácio provavelmente tomara de algum autor alexandrino a impressão de brancura (*candida*, λευκή) de Briseida”, segundo Pasquali (1920: 493); “O detalhe presumivelmente remonta a um poeta helenístico” (N-H: 70).

¹⁰ Ambos epítetos de deusas, “de belo rosto” (καλλιπάρης) aparece ao menos cinco vezes para Briseida (*Il.* 1.184, 323, 346; 19.246; 24.676) e “de bela cabeleira” (ἡϊκόμος), uma vez (*Il.* 2.689). Ovídio parece seguir Homero “mais de perto” ao elogiar o rosto de Briseida, porém segue o verso de Horácio ao usar duas vezes o verbo *ardere*: *ardet in abducta Briseide magnus Achilles* (*am.* 1.9.33), “o grande Aquiles arde pela raptada Briseida”; *Thessalus ancillae facie Briseidos arsit* (*am.* 2.8.11), “o tessálio [Aquiles] ardeu pelo rosto da escrava Briseida”; e no detalhe (helenístico?) da cor “nívea”, na *Ars Amatoria* (3.189-90):

Pulla decent niveas: Briseida pulla decebant:

Cum rapta est, pulla tum quoque veste fuit.

Objetos pretos adornam as “branquinhas”: adornavam Briseida enfeites pretos.

Quando foi raptada, preta também era, então, sua roupa.

¹¹ Em *Il.* 2.688-94, Homero retrata Aquiles deitado sofrendo (ἄχέων) por Briseida: não se trata de sofrimento amoroso, mas da ira (cf. 2.689) pela honra ultrajada por Agamêmnon. Como observa Campbell (1983: 1-3), “apenas raramente Homero fala, de fato, de desejo sexual (...), em nenhum lugar ele descreve os sentimentos, a infelicidade ou o tormento de alguém enamorado.”

¹² Expressões destacadas acima: ἐμεῦ δ’ ἀπὸ μούνου Ἀχαιῶν / εἴλετ’, (v. 336); (v. 342-3).

Separados no início e juntos ao fim, Aquiles e Briseida servem como primeiro paradigma épico-amoroso na ode horaciana para desembaraçar Xântias de seu desejo por Fílis, ocupando toda a primeira estrofe (E1). Se Ovídio soube explorar com mestria o infortúnio do amor de Briseida na terceira *Heroide*, estendendo por muitos versos o lamento da escrava, Horácio exclui qualquer lamentação de seus versos e condensa com habilidade o amor por uma escrava inspirado no exemplo épico consagrado.¹³

A estrofe seguinte (E2) traz outros dois exemplos, que a dividem ao meio: Ájax e Tecmessa (vv. 5-6), Agamêmnon e Cassandra (vv. 7-8). Sobre o primeiro exemplo, a fórmula grandiloquente que qualifica Ájax (*Telamone natum*, 5) “confere a dignidade do homérico Τελαμώνιος bem como a distinção do outro Ájax, filho de Oileu,” comentam Nisbet e Hubbard.¹⁴ Por outro lado, chamar Tecmessa de cativa (v. 5) ressalta o paradoxo amoroso da submissão voluntária, tão profícuo à poesia erótica.¹⁵ Como faz com Aquiles, o poema reitera a sujeição gramatical¹⁶ e o próprio verbo *movit* (5), que parece gracejar com imagens de Ájax firme e imóvel na epopeia homérica:¹⁷

Assim, tristonho e invito, Ájax temendo
Pelas Aquivas naus, deixava os Teucros.
Apesar dos meninos que o fustigam,
Dentro a seara tosa asno tardio;
Sem que fracas pauladas o inquietem,
Só deixa o pasto quando a fome extingue:
Tal, dos golpes zombava o Telamônio
Dos valorosos Teucros e aliados;
Il.^{OM} 11.482-9 [vv. 558-64]

O amor de Ájax por Tecmessa sequer vem sugerido em Homero,¹⁸ porém é parte importante da tragédia de Sófocles.¹⁹ Igualmente, as *Troianas* de Eurípedes

¹³ A fama do casal épico fornece motivo também a Propércio, seja para desqualificar-se como poeta ante os poderes do Amor (*Eleg.* 2.8.29-40; cf. Aquiles choroso na praia), seja recordando (*Eleg.* 2.9.9-16) as “níveas faces” (*candida... ora*, v. 9) num eco remodelado da fórmula homérica.

¹⁴ Nisbet e Hubbard (1978: 70). Pasquali (1920: 493) fala em “nobreza épica do patronímico.”

¹⁵ A justaposição *captivae dominum* (6) é mais uma das tantas “cálidas junturas” de Horácio. No contexto da escravidão amorosa (*servitium amoris*), o poeta é afeito à expressão *grata... compede* (cf. C 1.33.14 e 4.11.23-4), que se transfigura em Camões no “querer estar preso por vontade.”

¹⁶ Note-se *forma Tecmessae captivae* (suj.) *movit Aiacem* (obj.).

¹⁷ Homero compara os dois Ájazes lutando juntos contra vários troianos a um barranco que detém a força da água na *Il.* 17.746ss.

¹⁸ Apolodoro (*Bibl.* 3.12.7) nota que Télamon, pai de Ájax, também amou uma cativa, Hesíone.

desenvolvem o tema do desejo de Agamêmnon por Cassandra, sugestionado, porém, no Hades da *Odisseia*, quando o Atrida relata sua própria morte trágica para Ulisses:

Mas por tão feio horror nunca choraste:
 cratera e mesas e comer e sangue
 Mistos rolam; no chão pungentes gritos
 Soam-me de Cassandra Priameia,
 Que ante mim trucidava Clitemnestra;
Od.^{OM} 11.325-9 [vv. 418-23]

Se Homero não desenvolve um enredo que devia ser anterior a sua epopeia, Horácio alude à paixão pela virgem raptada, transformada em instrumento poético exemplar. Na ode, a mudança verbal (de *movit*, vv. 4 e 5, para *arsit*, 7) sinaliza já a inversão no comando da relação: como Agamêmnon é sujeito na oração e arde abertamente por sua cativa (*virgine rapta*, 8),²⁰ Xântias há de fazer o mesmo por Fílis – basta convencer-se da “não desonra” da relação.

Ao *tricolon* exemplar segue-se uma paráfrase “leve” da queda de Troia, que não desdoura o encadeamento argumentativo. A leveza dos versos pode-se notar, por exemplo, no eufemismo da expressão *ademptus Hector* (10), equilibrada em quiasmo à menção velada a Aquiles (*Thessalo victore*, 10), que remete o leitor ao início da ode (E1). Sob uma equilibrada modulação, em que cada nome recebe um adjetivo, a estrofe temporal (E3, *postquam...*) sublima o amargor duma fala de Príamo a seus compatriotas, antes de sair para resgatar o cadáver de Heitor:

Ide-vos, homens sem pejo! Não tendes em casa bastantes
 lamentações, para virdes a dor, deste modo, agravar-me?
 Os presumis que não basta o que Zeus me legou de amarguras,
 como vir o filho a perder? Vós, também, haverás de senti-lo,
 pois os Aquivos, agora, bem mais facilmente encontrando-se
 morto meu filho, [κείνου τεθνηῶτος] hão de a grata existência tirar dos Troianos.
Il.^{CAN} 24.239-44

Príamo não mitiga a morte do filho, como faz o participio *ademptus* (10). O verso que resume a queda militar de Troia (v. 9) aparece como que reformulado

¹⁹ O destino trágico de Ájax faz Ovídio zombar do éthos amoroso de Tecmessa, tomando-a como exemplo de amante triste e taciturna em *Ars* 3.517-24, junto com Andrômaca.

²⁰ Quinn (1980: 204) acrescenta sobre *medio in triumpho* (7): “segundo os historiadores romanos (...), Horácio fala de Agamêmnon como se fosse um general romano numa procissão em sua honra” – a oração temporal da estrofe seguinte (E3) vem reforçar a impressão narrativa.

mais tarde nas *Epístolas*, quando Horácio diz ter relido Homero, conservando o mesmo nome “bárbaros” aos troianos.²¹

O poeta escolhe apenas heróis gregos ao elencar exemplos para Xântias: na ode, os troianos são retratados como arrasados e cativos, a que Fílis pode ser associada junto a Briseida, Tecmessa e Cassandra. A rivalidade épica permeia com sutileza a oposição erótica. Além disso, ao quiasmo de heróis (v. 10) vem se juntar outro quiasmo, a encerrar a estrofe (vv. 11-2) e toda a primeira parte do poema:

fessis (a) *leviora* (b)
Pergama (B) *Grais* (A)

Além da dialética substantiva, os quiasmos líricos de *res* bélico-homérica refletem, em suas formas cruzadas, as dificuldades que abrange a submissão amorosa, em sentido amplo: o símbolo expressivo formal passa a conter mais de uma referência legítima, expandindo seus possíveis significados à tensão entre duas ou mais forças semânticas, para além da alusão de seus significantes. Os enlaces entre temas de amor e guerra revelam-se máscaras convenientes tanto à composição lírica, que sabe usufruir dos contrastes com a devida moderação, quanto à própria relação “transgressora” de grupos rivais, como os amores entre senhor e escrava. Além de apropriadas às cordas da lira, as preocupações eróticas do jovem²² Xântias se metaforizam nos cruzamentos formais (como os quiasmos), temáticos (amor *vs.* guerra) e simbólicos (gregos *vs.* troianos) da ode.

Todo esse cuidado compositivo orchestra uma contraposição harmônica: à parte A, centrada em Xântias e sua vergonha (*pudori*, 1), se contrapõe a outra metade da ode (parte B), dedicada a Fílis – nomeada apenas aí (v. 14) – e aos ornamentos (*decorent*, 14) que ela possa trazer ao senhor. O contraste temporal também fica patente: o passado exemplar do início do poema (parte A) e suas formas de perfeito (*movit*, 4 e 5; *arsit*, 7; *cecidere*, 9; *tradidit*, 11) se opõem às

²¹ Cf. *barbarae... cecidere turmae* (9) e *Graecia barbariae lento collisa duello* (E 1.2.7) – vejam-se páginas 107ss..

²² Para as *iuvenum curas* (A 85), vejam-se páginas 34ss.

projeções futuras (*nescias an...*, 13; *crede...*, 17; *fuge suspicari*, 26) do desenlace amoroso, ao alcance das atitudes que serão tomadas por Xântias.²³

Às três estrofes de exemplos (parte A), de tom consolatório, seguem-se três estrofes elogiosas (parte B), que aventam: 1. uma origem nobre para Fílis, que possa enaltecer Xântias (E4); 2. uma criação ou educação não vulgar da moça, que valorize seu desapego material (E5); e, por último, 3. as qualidades físicas da cativa (E5), pelas quais o poeta se vê obrigado a confessar seu desinteresse. Mais que um traço autobiográfico, como prefere ver Pasquali,²⁴ a figura do poeta bem vivido (próximo dos 40 anos, vv. 23-4) confirma tanto o voto isento por Fílis quanto a experiência de quem mede com precisão e rigor sua realização artística. Se o número três segue estruturando a ode (três estrofes em cada metade do poema), aos três exemplos heroicos que a abrem (parte A) podem-se contrapor, encerrando-a (parte B), as três partes do corpo da cativa elogiadas pelo poeta: *bracchia, vultum, suras* (21).

Mesmo operando com preceitos retóricos consagrados e lugares comuns da literatura que versam sobre heróis enamorados por suas escravas, Horácio consegue não só fazer algo novo e pessoal, mas modular um “conselho poético-erótico” com harmonia e desenvoltura em excelentes padrões compositivos, não sem graça e ironia.²⁵ Parte da graça e da ironia está nos detalhes coesivos e nas inversões de expectativas, como a feição loira (*flavae*, 14) de Fílis, que resgata o sentido do nome grego de seu amado senhor: Xântias, como já se apontou,²⁶ nomeava escravos não só escravos no mundo greco-romano, mas também na comédia grega. Na ode, se Xântias é o senhor que parece envergonhado por seus amores com uma escrava, de nome tradicionalmente nobre,²⁷ é o material “épico” e seus pendores alexandrinos que vêm propiciar, de forma bem modulada pela

²³ Pode-se acrescentar que, assim como os gregos estão cansados da guerra, detalhe destacado, por exemplo, na *Iliada* 2.134ss., assim Xântias deve estar cansado de seu imbróglio amoroso. Por outro lado, como os troianos ficaram “mais leves” sem Heitor e foram arrasados, assim Fílis foi alvo “mais fácil” do amor do senhor, porque cativa.

²⁴ Pasquali (1920: 495).

²⁵ Cf. Nisbet e Hubbard (1978: 68).

²⁶ Murgatroyd (1980).

²⁷ Segundo Grimal (1994: 171-2), Fílis é a filha de um rei trácio, cujo nome varia na tradição mitológica (Fileu, Cíaso ou Licurgo); suas desventuras amorosas com Demofonte são narradas por Ovídio na segunda das *Heroides*. Cf. Virg. *Ecl.* 5.10.

lira latina, bons paradigmas para o convencimento amoroso. A épica grega, mais uma vez, mostra-se produtiva aos versos eróticos do lirismo romano.

LÍRICAS ODISSEIAS TRIANGULARES (C 3.7)

Concluído o desfile de odes cívicas do terceiro volume, o pano de fundo épico volta sorrateiramente à cena amorosa, início dum ciclo de poemas afetivos (C 3.7 a 12). Outro relacionamento poético com intertexto épico, algo análogo à ode 1.17, foi observado na “*Odisseia* erótica”¹ de 3.7, cuja beleza da personagem feminina se vê já alçada em seu nome lírico, *Asterie*:

<i>Quid fles, Asterie, quem tibi candidi primo restituent vere Favonii Thyna merce beatum, constantis iuvenem fide,</i>	
<i>Gygen? ille Notis actus ad Oricum post insana Caprae sidera frigidas noctes non sine multis insomnis lacrimis agit.</i>	5
<i>atqui sollicitae nuntius hospitae, suspirare Chloen et miseram tuis dicens ignibus uri, temptat mille vafer modis.</i>	10
<i>ut Proetum mulier perfida credulum falsis impulerit criminibus nimis casto Bellerophontae maturare necem refert:</i>	15
<i>narrat paene datum Pelea Tartaro, Magnessam Hippolyten dum fugit abstinens; et peccare docentis fallax historias monet,²</i>	20
<i>frustra. nam scopulis surdior Icari voces audit adhuc integer. at tibi ne vicinus Enipeus plus iusto placeat cave,</i>	
<i>quamvis non alius flectere equum sciens aeque conspicitur gramine Martio, nec quisquam citus aequae Tusco denatat alveo.</i>	25

¹ A expressão intitula um artigo de Harrison (1988), que Di Lorenzo (2003) não cita.

² Adotei *monet* (não *mouet*), registrado no aparato crítico e noutras edições (W-G etc.), de amparo manuscrito mais consistente (cf. N-R: 119).

*prima nocte domum claude neque in vias
sub cantu querulae despice tibiae,
et te saepe vocanti
duram difficilis mane.* 30

C 3.7

Por que choras, Astérie, por aquele que os Favônios cândidos no início da primavera te hão de restituir, afortunado pelos negócios da Bitínia, jovem de firme fidelidade – Giges? Ele, levado pelos Notos até [a cidade de] Órico, após as estrelas delirantes da Cabra, passa frias noites insone, não sem muitas lágrimas.

Mas o nuncio de uma inquieta anfitriã, dizendo que Cloé suspira e arde infeliz por teus fogos, tenta[-o] de mil maneiras, sagaz. [Ele] conta como a mulher pérfida teria, com falsos crimes, impellido o crédulo Preto a acelerar a morte de Belerofonte, casto demais. [Ele] narra Peleu quase entregue ao Tártaro ao fugir acanhado da magnésia Hipólita; e, enganador, recomenda histórias que ensinam a trair. Em vão: pois mais surdo que os rochedos de Ícaro, ele escuta as palavras até aqui íntegro.

Mas tu, cuida para que o vizinho Enipeu não te agrade mais que o devido, ainda que não se veja outro igualmente douto a domar um cavalo no Campo de Marte, e ninguém igualmente rápido nade no leito etrusco [*sc.* rio Tibre]. No começo da noite, fecha tua casa e nem olha (aí de cima) para as ruas, sob o canto da tibia lacrimosa, e permanece difícil ao que te chama amiúde de dura.

“Como tantas vezes em Horácio, o mundo do poema é uma amálgama de coisas gregas e coisas romanas,” observou Gordon Williams não sem razão.³ As personagens de nomes gregos desempenham funções sócio-econômicas e papéis literários comuns ao mundo romano da segunda metade do séc. I a.C..⁴ As histórias de Belerofonte e Peleu, narrativas emblemáticas no meio do poema (13-20), atestam a centralidade da *analogia exemplar* dos mitos gregos na ode latina, tornando ainda mais complexas suas releituras.

A ode trata de verdadeiras “preocupações dos jovens”, como preceitua o próprio Horácio como uma das matérias da poesia lírica.⁵ No entanto, o poema constrói-se sob um fundo com estreitas analogias com a épica, sem tratar de “tristes guerras” (cf. A 73). As aflições afetivas de Astérie encontram relações várias com a epopeia de Homero, conforme destacara Harrison: “o paralelo com

³ Williams (1969: 70). Ou, nas palavras de Cairns (1995: 78), “most of Odes 3.7’s typical lyric themes are not exclusive to lyric.” Como se vê a seguir, a matéria é lírica, segundo definições do próprio Horácio, mas se entretetece de elementos de outros gêneros.

⁴ Giges como mercador regressando de viagem de negócios na Ásia Menor (3); Enipeu, cavaleiro romano exercitando-se no Campo de Marte e no Tibre (25-8); Astérie habitando um andar superior de uma residência (cf. *in vias... despice*, 29-30 e Lídia em C 1.25) – como notam Pasquali (1920: 463-4) e Lyne (1995: 176-7). Para os papéis elegíacos da *puella* separada de seu amante fiel, análogos a Astérie e Giges, ver Harrison (1988: 186-7).

⁵ Ou seja, preocupações ligadas ao amor: *iuvenum curas*, A 85 – vejam-se páginas 34ss.

o enredo da *Odisseia* (...) acrescenta uma dimensão extra ao argumento da ode,” que vem entretecida por *tópoi* tradicionais da elegia amorosa romana.⁶

Além disso, as narrativas “reportadas” do poema, também vinculadas à épica, revelam um ambíguo papel na interpretação do esquema amoroso. Os sutis equilíbrios na estrutura da ode conferem espaço central às histórias reportadas, que instruem sobre traição (*peccare docentis... historias*, 19-20) e vem despertar diferentes leituras. Tal centralidade permite ao poeta mascarar a ressonância da matriz homérica, habilmente modulada na ode segundo convenções elegíaco-amorosas. Esboço, a seguir, a distribuição de estrofes, temas e versos:

E1	Astérie chora até agora	vv. 1-2
...	Giges distante, tentado:	
E3	Cloé tentadora	vv. 3-12
E4	historias que ensinam a trair:	vv. 13-20
E5	Belerofonte e Hipólito	
E6	Giges íntegro até agora	vv. 21-2
...	Astérie distante, tentada:	
E8	Enipeu tentador	vv. 23-8

Muitas são, de fato, as analogias com a *Odisseia*: Astérie e Penélope, as duas chorosas por seus amados ausentes,⁷ Giges e Ulisses, ambos em viagens longas, de retorno a casa (*nóstos*) e repletas de tentações.⁸ Também não faltam lágrimas nos textos lírico e épico.⁹ Outros personagens da ode e da epopeia são igualmente comparáveis: anfitriã sedutora, “Cloé é para Giges o que Circe e Calipso foram para Odisseu;”¹⁰ analogia similar pode ser feita entre os pretendentes de Penélope e o vizinho de Astérie, Enipeu. De fato, o pecado mora ao lado: Enipeu é *vicinus* (23) de Astérie, Cloé é *hospita* (9) para Giges.¹¹

⁶ Harrison (1988: 192). Di Lorenzo (2003), quinze anos mais tarde, aponta muitos dos mesmos paralelos, acrescidos de outras observações, sem que mencione o artigo inglês.

⁷ A observação de Gorki, no conto *Vendetta*, pode se aplicar em boa medida à figura de Astérie: “triste tarefa de Penélope, tecer sonhos sobre a vida e não viver.” Vejam-se Harrison (1988), Di Lorenzo (2003) e Nisbet e Rudd (2004) para analogias variadas entre as personagens.

⁸ Note-se, por exemplo, o desejo de enriquecimento com as viagens (cf. v. 3 e *Od.* 19.284).

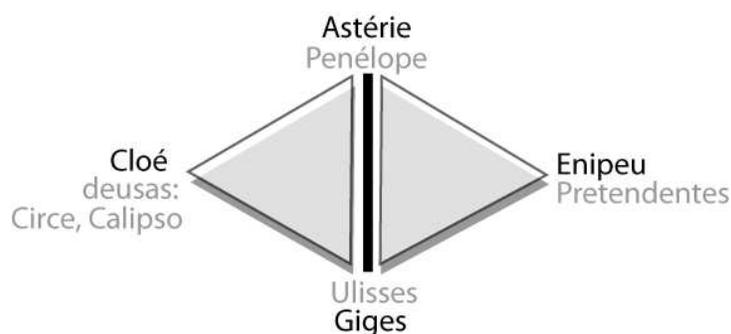
⁹ Astérie: *fles* (1); Penélope: *Od.* 1.363 (κλαῖεν... Ὀδυσῆα, “chorava Odisseu”), 19.596 (αἰεὶ δάκρυσ’ ἔμοῖσι, “sempre com minhas lágrimas”); Giges: *non sine multis... lacrimis* (7-8); Odisseu: *Od.* 5.151-2 (οὐδέ ποτ’ ὄσσε δακρυόφιν τέρσοντο, “e nunca os dois olhos secavam de lágrimas”). Homero e Horácio usam lítotes para descrever o copioso choro masculino. Di Lorenzo (2003: 52) destaca a síntese da ode em oposição à longa lamentação de Penélope na *Odisseia* 19.

¹⁰ Harrison (1988: 189).

¹¹ Pasquali (1920: 466-7). Cf. Cairns (1972: 209-10) para inversão dum *komos*.

Amantes e pretendentes traçam triângulos amorosos com o casal da ode, triângulos sobrepostos aos da épica. Realça-se a ambiguidade da figura do poeta (que pretende ao narrar tal história?), o que incita a admirar a primazia de sua composição.¹² Conferem matéria à lira as tensões dos arranjos sentimentais que se desenvolvem de forma balanceada: na primeira parte, de Astérie às tentações que Giges sofre (de E1 a E3); na segunda, de Giges às tentações que Astérie sofre, (de E6 a E8). E entretecem o poema os clichês das elegias amorosas latinas.¹³

O esquema das analogias entre as personagens da ode e as da *Odisseia* se vê sintetizado na seguinte ilustração:



Além desses paralelos, outros detalhes aproximam os textos lírico e épico. Por exemplo, a ilha de Esquéria (onde aporta Ulisses) e Órico (onde Giges refugia-se) são portos de estadia forçada durante o regresso a casa; porém, a escolha de Horácio revela seu labor alexandrino: o espaço geográfico incomum é próximo de Ítaca, ao norte.¹⁴ Também é possível, como afirma Harrison, ver na menção a Ícaro (*scopulis surdior Icari*, 21) um eco ao nome do pai de Penélope, Icário,¹⁵ estreitando a fidelidade exemplar da esposa épica às virtudes de Giges. Mesmo a integridade (*integer*, 22) desse fiel viajante já se considerou correspondente à de Odisseu ante as vozes das sereias (cf. *surdior... uoces audit*, 21-2), vozes já condenadas alegórica e moralmente por Horácio.¹⁶

¹² A feição duvidosa da *persona* de Horácio impede precisar analogias definitivas: ora o poeta aparenta confortar Astérie, ora recomenda-lhe que permaneça fiel, ora tenta-a ao realçar as virtudes de Enipeu, ora põe-lhe o inferno na alma ao descrever Giges debaixo das tentações de Cloé.

¹³ Seja na situação modelar de separação, seja nos papéis arquetípicos, como o(a) amante fiel (mais comumente a mulher), a *lena* ardilosa (na ode, o mensageiro de Cloé), o(a) pretendente tentador(a), seja no léxico elegíaco amoroso característico, como *lacrimis, ignibus, uri, casto, peccare, querulae*.

¹⁴ Di Lorenzo (2003: 51-2).

¹⁵ Veja-se Ovídio, *Heroide* 1.81 (*me pater Icarius*). Outras menções em Harrison (1988: 191).

¹⁶ Harrison (*ibidem*). Cf. *Epístola* 1.2.23ss. com notas em Piccolo (2009: 315ss.).

Propõe um desafio central no poema o reportar dum discurso reportado. Como se vê nas estrofes centrais (E4 e E5), o mensageiro (*nuntius*, 9) invocado por Cloé é tão ardiloso que nem mesmo tem um nome: sua esperteza vem em adjetivos (*fallax*, 20) e apostos descritivos (*mille uafere modis*, 12), a que se acresce a variação verbal (*temptat*, 12; *refert*, 16; *narrat*, 17; *monet/mouet*, 20),¹⁷ realce da excelência de seus artifícios retóricos – algo comparável à proverbial astúcia discursiva de um Ulisses.¹⁸

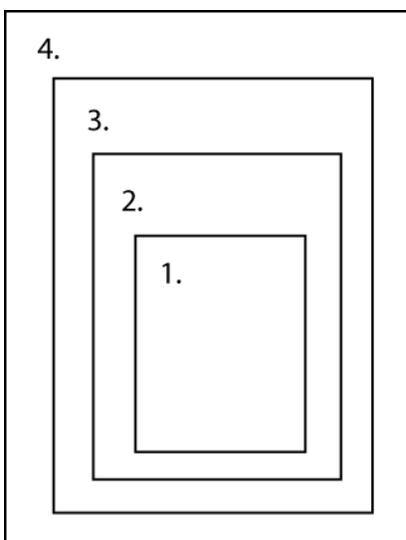
Afinal, quem descreve Cloé como “infeliz” (*miseram*, 10) a arder pelos “fogos de Astérie”¹⁹ – vale a pena perguntar. O pérfido mensageiro? O narrador da ode? A *persona* poética, como se disse, mantém-se igualmente indevassável e ambígua.²⁰ O encadeamento de narrações propicia tanto a opacidade da figura do poeta, quanto a complexidade interpretativa do texto. Na cadeia de narrações é possível distinguir ao menos três níveis: (1) as histórias de Belerofonte e Peleu, (2) no discurso do núncio, (3) no relato do poeta a Astérie, (4) na ode aos olhos do leitor. Embora discutíveis, as separações evidenciam sutilezas interpretativas que se imbricam no próprio encadeamento dos relatos. Eis um esboço esquemático:

¹⁷ Como se realçassem as proezas do núncio, os manuscritos transmitiram duas lições para o verbo do verso 20. Se ambas são inteligíveis (*mouet*: “ele atiza/impele”; *monet*: “ele aconselha/orienta”), a segunda incita a aproximar o mensageiro do papel da *lena* elegíaca, como faz Harrison (1988: 190). Objeções em N-R: 119-20. Cf. West (2002: 74).

¹⁸ Veja-se a réplica de Atena quando Ulisses tenta enganá-la com suas histórias (*Od.* 13.291ss.).

¹⁹ O pronome *tuis* destaca-se ao fim do verso 10, disjungido de seu qualificativo *ignibus* (11).

²⁰ Harrison (1988: 187) propõe identificá-lo com Atena, mas tampouco o restringe: “The poet performs for her [Asterie] the role of divine consoler parallel to that taken for Penelope by Athena, and in telling the lamenting Asterie that all is well with Gyges goes *one better* than his Odyssean model” (grifo meu). Por outro lado, Owens (1992: 169) sugere que Horácio exerça o papel de mensageiro, como na Nova Comédia, a favor de Enipeu. Segundo Di Lorenzo (2003: 52), o *poeta loquens* é substituído pela estrutura narrativo-elegíaca da ode. Não presumo sua ausência, mas o papel da *persona* poética na ode me parece tão dependente da estrutura quanto é voluntariamente ambígua sua interpretação, como detalho a seguir.



É impossível detalhar todos os sentidos do encadeamento narrativo que a ode promove, mas cabem algumas advertências. A *persona* poética é quem conta a Astérie e ao leitor que o nuncio relata (*refert*, 16) e *narrat* (17) os mitos para Giges. Tal como o mensageiro leva as histórias a Giges,²¹ o poeta leva essas e outras palavras a Astérie (nível 3) e o simples encadeamento narrativo torna sua recepção ainda mais complexa.²²

No discurso do nuncio, os exemplos lendários servem provavelmente como prova dum argumento. Parte da esperteza do mensageiro anônimo está na exortação à traição fazendo uso de histórias em que não há traição: as duas lendas serviam primitivamente para glorificar a conduta casta de seus heróis, como lembra Villeneuve.²³ Mas os dois mitos, na ode, lançam sombras a uma interpretação unívoca: nenhum dos heróis cede às provocações femininas (*casto*, 15; *abstinens*, 18), porém os atos masculinos respeitam os relacionamentos

²¹ Por exemplo, no nível 2 (discurso do mensageiro), *nimis* (14) tem sentido negativo, como se reprovasse *casto Bellerophontae* e sua fidelidade excessiva, exortando Giges a *não* agir da mesma maneira.

²² No nível 3 (discurso a Astérie), *nimis* (14) pode ter sentido positivo, como se aprovasse a castidade e a fidelidade de Belerofonte, reconfortando Astérie pela sugestão de que Giges age da mesma forma. Mas o rigor excessivo pode resvalar em autoritarismo interpretativo.

²³ Villeneuve (1954: 113). A escolha das histórias sugeriu a Pasquali (1920: 464) certo rancor do poeta com um livre espírito helenista, ainda que sua observação soe algo moralizante: “aquele que primeiro concebeu adotar como incitamento ao pecado as histórias que originariamente eram destinadas a exaltar a sabedoria e a castidade dos heróis célebres, devia ter vivido em uma época em que a devoção para com o mundo lendário estava morta e enterrada.” Embora menos afeita ao papel complexo que as lendas desempenham na ode, sua conclusão alerta para o labor classicizante que se costuma ver na poesia horaciana, esmerada não só esteticamente, mas também “moralmente” por vezes.

alheios, não evocam a fidelidade a amadas distantes.²⁴ Nos dois mitos aludidos (Belerofonte e Peleu), não há mensageiros envolvidos: as mulheres fogosas levam pessoalmente a tentação a seus hóspedes e, rejeitadas, armam-lhes ciladas.²⁵

Se o mensageiro de Cloé parece incentivar Giges à traição, o papel do poeta se obscurece. Aos olhos do leitor (nível 4), as lendas tornam-se em ambíguas, veiculando desde a estratégia sedutora (de Cloé em relação a Giges) até o terror, o conforto e a ansiedade que o narrador possa incitar em Astérie – e mesmo um estímulo para entregar-se a Enipeu, como já se propôs.²⁶

Em outras palavras, não se pode precisar como Astérie lê o nível 2: com ciúmes, porque Cloé tenta (indiretamente) seu amado?²⁷ com tranquilidade, porque Giges se porta como os heróis castos e abstinentes? com receio, porque supõe que ele corre risco de morte (*necem*, 16; *paene datum... Tartaro*, 17)?²⁸ com a mistura desses e outros sentimentos que não se excluem, à imagem de uma Penélope efêmera? Tais dúvidas enriquecem as interpretações da ode: a partir das narrativas míticas, o poema “oferece um paradigma de boa e má leitura de

²⁴ Na passagem homérica, como se vê adiante, supõe-se Belerofonte celibatário e hóspede de Preto: Homero menciona o casamento do herói depois dos infortúnios com a esposa de Preto, Anteia, na *Iliada* (Estenebeia, alhures). Em Píndaro (*Nemeia* 5.26ss.), Peleu “temia a ira do pai [de Hipólito], que o hospedava.” As desventuras de Peleu parecem ter sido anteriores a sua união com Tétis, embora diferentes versões, parte central à tessitura dos mitos, deem-no como casado com Antígona durante esse episódio. A variação Hipólito/Astidameia sugere que Horácio se baseia numa versão de Píndaro. Cf. Grimal (1993) s. v. Belerofonte, Peleu e Acasto.

²⁵ Dizer que “o *nuntius* é um confiável intermediário, porque o assunto era muito delicado para uma senhora levantá-lo face a face” (N-R: 117) me parece menos uma explicação do que uma conveniência. No *Hipólito* de Eurípedes, a ama cumpre um papel infeliz de mensageira, mas a integridade de Fedra dificulta a comparação com Cloé. Cf. Jacobson (1995: 85). Lowrie (1997: 268-75) destaca os mediadores no processo de sedução e suas funções entre lírica e elegia.

²⁶ Cf. Bradshaw (1978: 160-1) e Owens (1992: 165-9).

²⁷ Uma vez que as mulheres dos mitos evocados são casadas, o leitor é levado a pensar que Cloé também é, indução entre o nível 1 e os demais, embora a ode não o precise. Cf. Williams (1969: 69), Harrison (1988: 189) *et alii*. Nisbet e Rudd (2004: 117) chegam a dizer: “The *hospita* must be the host’s wife, not just the landlady of the inn (as some have taken it); otherwise the following *exempla* are pointless” (grifo meu). Por outro lado, o adjetivo *sollicitae* (9) aplicado a Cloé remete ao universo elegíaco, cf. Pichon (1902: 265) sobre *sollicitare*: “muito mais frequentemente, conduzir ao amor. Essa palavra é usada sobretudo para aqueles que levam tentação à fidelidade ou das noivas/casadas (*nuptarum*) ou das moças.” A inversão de papéis convencionais (mulher tentada na elegia *vs.* homem tentado) é notável na ode.

²⁸ Nisbet e Rudd (2004: 119) chamam *datum Tartaro* de eufemismo grandioso para “morto.” A abertura da *Iliada* (1.3) tem um desses eufemismos: Aquiles que “muitas almas de fortes homens lançou no Hades” (πολλὰς δ’ ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν) – recursos de linguagem partilhados.

histórias exemplares,” diz Lowrie – tanto mais complexo se se considerar o *chiaroscuro* das mesmas lendas em seus níveis narrativos.²⁹

O poeta onisciente não garante ao leitor acesso direto à narrativa do nuncio nem às interpretações de seus relatos, tampouco confirma as atitudes futuras de Giges. Aos olhos de Astérie (nível 3), a suspeita não é quanto ao passado ou ao presente do amado, nem surge apenas das mensagens dos mitos: *frustra* (21) e *integer* (22) confirmam que Giges não cedeu aos conselhos do mensageiro nem às tentações de Cloé,³⁰ ao menos até aqui (*adhuc*, 22). A dúvida se instaura nesse *nunc* da ode, reforçado pela série de presentes do indicativo,³¹ rumo a um futuro imaginário da narração (cf. *restituent*, 2) – e esse é um dos efeitos estéticos do poema.

Seja por meio de paradoxos (*surdior... voces audit*, 21-2), seja pela restrição adverbial (*adhuc integer*, 22),³² Horácio faz questão de sustentar tais incertezas que entretêm o leitor (nível 4),³³ assim como a estrutura harmônica do poema, equilibrado entre contrastes e espelhamentos entre suas partes, parece tornar naturais tanto os empréstimos textuais quanto os impasses interpretativos.

Entrar nos propósitos de escrita da ode significa adentrar um labirinto de espelhos.³⁴ Astérie é uma personagem da poesia assim como Horácio é sua *persona* poética: incitar curiosidade acerca dessas máscaras é um dos efeitos do texto.³⁵ O destino indefinido das figuras do poema liga-se à própria figura

²⁹ Lowrie (1997: 268): “The poem (...) offers a paradigm of reading and misreading exemplary stories.” Guarda semelhanças com os dois mitos a história de José e da mulher de Potifar (Genesis 39), que também prescinde do nuncio. No texto bíblico, a mulher de Potifar sequer é nomeada.

³⁰ Cf. Syndikus (1973: 100) e Owens (1992: 163-4) para interpretações divergentes.

³¹ *fles* (1), *agit* (8), *temptat* (12), *refert* (16), *narrat* (17), *monet* (20), *audit* (22).

³² Há tempos já observado por Ps.Acrão (*ad l.*): *adhuc continens tamquam eum demonstrat trahi posse in posterum, si diutius moretur* (“*adhuc* restringindo-o, como se demonstrasse que ele pode ser arrastado no futuro, caso se demore por mais tempo”). Nessa restrição, Owens (1992: 163) e outros veem condição e estímulo para que Astérie aproveite a solidão e traia.

³³ *Mutatis mutandis*, se *Dom Casmurro* abriga a eterna dúvida de uma traição pregressa enraizada em um narrador em primeira pessoa, o narrador onisciente da ode eterniza a suspeita sobre a fidelidade futura de seus personagens líricos, espelhados em paradigmas épicos e elegíacos. Não espanta que os autores não cuidem em dirimir tais suspeitas de seus textos: esmiuçar os artifícios capazes de fazer perdurar os enigmas textuais é obra dos analistas.

³⁴ Análises não raro revelam mais dos críticos do que do texto. Cf. Bradshaw (1978: 158-9) e os retratos que Owens (1992: 167-8) traça a partir de algumas leituras.

³⁵ Astérie e Giges continuarão juntos? Serão reais? Resistirá Giges às investidas de Cloé? Astérie cairá nas tentações postas por Enipeu? A trama narrativa da ode enlaça o leitor em seus mínimos

duvidosa do narrador, que atija tanto anseios e suspeitas de Astérie, ao limitar a fidelidade de Giges (*adhuc*, 22), quanto desperta desejos eróticos na mesma destinatária, ao louvar desmedidamente Enipeu.³⁶

Nos traços desse jovem tentador, um detalhe de ressonância homérica chama atenção: o próprio nome *Enipeu* é usado por Posídon, na forma de um rio, para se disfarçar de sedutor na *Odisseia*.³⁷ Dentre as almas dos mortos, Ulisses elenca a de Tiro, esposa de Creteu, e relata a história da moça:

Enamorara-se ela de um rio, o divino Enipeu,
que é o mais belo de todos os rios da terra;
e seus passos levavam-na para junto das belas águas [καλὰ ῥέεθρα] do Enipeu.
Assemelhando-se ao rio, Posídon, o deus que segura e sacode a terra,
deitou-se com ela, na foz do rio cheio de redemoinhos.
Uma onda purpúrea elevou-se junto deles como uma montanha:
arqueando-se, ocultou o deus e a mulher mortal,
a quem o deus desatou a cinta virginal, sobre ela derramando o sono.
Depois que o deus levou a seu termo os atos do amor,
pegou-lhe a mão e foi isto que lhe disse:
“Rejubila, ó mulher, neste amor! Pois passado um ano,
darás à luz filhos gloriosos: não são estéreis os amores
dos deuses. Tu cria e cuida desses filhos!
Agora volta para casa; nada reveles nem me nomeies.
Mas fica sabendo que sou Posídon, que sacode a terra.”
Od.^{FL} 11.238-52 (com alteração)

A descrição da beleza superlativa do rio³⁸ e sua repetição (v. 240) são escolhas descritivas da épica que condizem com o Enipeu da ode, em que repetição e virtudes superlativas são estratégias da lírica de Horácio ao destacá-lo:³⁹ na lira, a modulação sabe extrair a essência. No relato de Odisseu, Tiro não soube resistir aos encantos do Enipeu épico, e veio a ouvir do deus as instruções

interstícios. Se, por um lado, Homero dá voz a seus personagens, cedendo a palavra a Ulisses em seu longo relato aos Feaces, por outro, Horácio escolhe reportar o relato do mensageiro na ode e, ao centralizar a narração dos eventos sob sua voz poética, amplia as suspeições interpretativas.

³⁶ Jovem tentador, exímio na montaria e na natação, Enipeu e sua destreza atlética tem algo de convencional dentre os elogios a homens belos e viris na lírica de Horácio, como se nota nas descrições de Síbaris (C 1.8.5-12) e de Hebro (C 3.12.6-9), esse, por sua vez, nome de um rio na Trácia.

³⁷ O apontamento é de Jacobson (1995: 85), que converge seu foco para relações entre a ode e o *Hipólito* de Eurípedes.

³⁸ *Od.* 11.239: ὅς πολὺ κάλλιστος ποταμῶν ἐπὶ γαῖαν.

³⁹ A ode distingue as virtudes de Enipeu por meio de duas construções negativas de superlativo, do tipo “não há outro igual...” (*non alius... aeque*, 25-6; *nec quisquam... aeque*, 27). Nisbet e Rudd (2004: 121) observam que “*non alius* (tal como *non alter*) são amiúde usados para indicar qualidades excepcionais” e notam a resposta de Zeus a Hera (*Il.* 8.483): ἐπεὶ οὐ σέο κύντερον ἄλλο, “pois ninguém [é] mais cadela que tu.”

para lidar com as consequências dessa infidelidade. Na ode, as investidas do Enipeu lírico ainda permanecem, aos olhos do leitor, no duvidoso limiar entre fidelidade e traição. Se, por um lado, a épica consuma a sedução na narração de Ulisses, por outro, a lira do poeta lança sombras nas intenções e no desfecho de seu relato, emprestando um nome de rio sedutor épico às feições líricas do belo cavaleiro e nadador.

Observadas algumas complexidades narrativas, ainda cumpre notar certos ecos e dissonâncias do poema com a épica homérica. Embora Horácio mencione Belerofonte noutras odes,⁴⁰ é em 3.7 que se nota um paralelo com a *Iliada*. No encontro de Diomedes e Glauco, esse conta a história de seu avô (*Il.* 6.150ss.), o irrepreensível (ἀμύμονα, 155) Belerofonte:

a quem os deuses deram beleza e amável virilidade.
Mas contra ele planeou Proito⁴¹ no coração coisas malévolas
e afastou-o, porque era muito mais forte, da terra dos Argivos:
é que Zeus os fizera súbditos do seu cetro. Ora com ele
estava a esposa de Proito, a divina Anteia, louca para se deitar
em oculto amor; mas de forma alguma logrou convencer
quem albergava bons pensamentos: o feroso Belerofonte.
Ao rei Proito assim falou depois a mulher mentirosa:
'Morre tu, ó Proito, ou então mata Belerofonte,
que comigo à minha revelia quis deitar-se em amor.'
Assim falou; e do soberano se apoderou a fúria, assim que tal ouviu.
Il.^{FL} 6.156-66 (com alteração)

Na ode de Horácio, Anteia não é sequer nomeada: *mulier perfida* (13). Seu adjetivo denota a quebra da *fides*, da palavra pronunciada,⁴² virtude eminente de Giges (*constantis... fide*, 4), cujo antigo genitivo (*fide*) confere um ar arcaizante à qualidade do amante. Na lírica, Horácio materializa nas “vis mentiras” femininas (*falsis... criminibus*, 14) o que Homero verbaliza na épica.⁴³

⁴⁰ C 3.12.8 e C 4.11.28, nesse, mais pindárico que homérico: ver Thomas (2011: 223).

⁴¹ O tradutor trouxe Προϊτος ao português com o ditongo *oi*, acentuado na versão de Haroldo de Campos. A passagem do nome grego ao latim converte-o em *Proetus* (13), cujo ditongo *oe* se costuma reduzir em português a *e*, como o fazem Odorico Mendes e Carlos Alberto Nunes. Cf. Oliva Neto (2006: 14).

⁴² Cf. Ernout e Meillet *s.v.* *fides,-ei* (“fidélité à la parole donnée”) e Benveniste (1966: 115-21).

⁴³ Cf. *Il.* 6.163: ψευσαμένη... βασιλῆα (“a rainha mentindo”).

A estrofe latina condensa a narrativa épica: onze versos da *Iliáda* em doze étimos latinos.⁴⁴ A condensação, porém, traz efeitos “inesperados”: na sequência *nimis casto Bellerophontae* (14-5), adjetivo e advérbio unem não só a frustração de Anteia, mas também os louvores ao íntimo (*phrén*) do herói: “mas [ela] não o convenceu de modo algum, prudente Belerofonte de ótimos pensamentos.”⁴⁵

Os efeitos de sentido da relação intertextual potencializam-se em sincronia com a modulação do poema lírico, frutificando novas releituras da ode. Em outras palavras, ecos da intertextualidade e ambiguidade interpretativa tornam-se consoantes no advérbio, como propus acima:⁴⁶ *nimis* (“demais”) continua a ser interpretado negativa e positivamente.⁴⁷

Mesmo que os planos homéricos e seus potenciais triângulos amorosos, aliados às convenções da elegia latina, iluminem as interpretações da ode, não há garantias quanto a um sentido único para o poema.⁴⁸ Dou um outro exemplo.

“Dura” e “difícil” (32) costumam ter tom de reprova na boca daqueles que se veem rejeitados.⁴⁹ Note-se como, noutra ode (C 3.10), Horácio reprova a fidelidade de Lice, cuja impassibilidade os rogos da *persona* do poeta tentam

⁴⁴ Por exemplo, a fala enérgica de Anteia a seu marido (“morre, ó Proito, ou mata Belerofonte”: τεθναίης ὦ Προῖτ', ἢ κάκτανε Βελλεροφόντην, v. 164), se suaviza pela sequência *impulerit... maturare necem* (14-6), dinamizando os planos de morte já em curso

⁴⁵ *Il.* 6.161-2: ἀλλὰ τὸν οὐ τι / πείθ' ἀγαθὰ φρονέοντα δαίφρονα Βελλεροφόντην. De passagem, lembre-se que a história de Belerofonte é central nas teorias de Friedrich A. Wolf (1759-1824) para o debate da escrita no texto homérico. Veja-se Powell (2004: 10-5).

⁴⁶ Vejam-se notas 21 e 22 na página 247.

⁴⁷ A reflexão que fiz acerca do advérbio, Lowrie (1997: 268-9), de maneira comparável, a desenvolve em relação à correspondência dos papéis do núncio e do eu poético: o primeiro tenta persuadir Giges à traição, o segundo tenta consolar Astérie da fidelidade do amado. Mas não só: Horácio como mensageiro na ode também deixa Astérie mais próxima da traição. Em outras palavras, seu papel de núncio é mais astuto e ambíguo, indecifrável aos olhos do leitor. Cf. (*ibidem*): “(...) mythological narratives can convey opposite meanings at the same time, depending on speaker and addressee. Context alter meaning.”

⁴⁸ Discordo de Cairns (1995: 93): “essential message of the ode’s myths is clear.” Ademais, como entender o zelo do poeta com as qualidades de Enipeu, exímio na equitação e na natação? Certa malícia na parte final do poema já foi apontada por Pasquali (1920: 467): o conselho para fechar as portas a quem a corteja regularmente (*saepe*, 31) com queixas e lamentos à moda elegíaca (*sub cantu querulae... tibiae*, 30; *te... uocanti duram*, 31-2) pode sugerir tibieza na fidelidade de Astérie. A costumeira austeridade feminina pode acabar levantando suspeitas, de modo involuntário, sobre o comportamento das moças que são advertidas a trancar-se em casa.

⁴⁹ Cf. Pichon (1902: 130 e 136) *difficilis* (“pouco indulgente aos amantes”) e *duri* (“são ditos aqueles que rejeitam um amor ofertado e não se comovem com rogos”) e Owens (1992: 166).

suavizar e dobrar. Em vão: a atitude *difficil* da moça é similar à de Penélope, mais uma vez evocada como paradigma de lendária fidelidade:

ingratam Veneri pone superbiam,

...

non te Penelopen difficilem procis

Tyrrhenus genuit parens.

C 3.10.9-12

Deixa dessa soberba ingrata a Vênus, (...) teus pais tírios não te geraram como uma Penélope difícil aos pretendentes.

Sem se importar que Lice seja casada (*saevio nupta uiro*, 2), o poeta corteja Lice, cuja soberba tanto o incomoda. O aspecto difícil não cai bem à moçoila impassível, que fecha as portas ao poeta. Na ode a Astérie, o fechar das portas e a dureza da bela⁵⁰ não aparecem como autêntico impulso feminino. Ainda que se costume entender *difficilis* (32) como recomendação do próprio poeta para que a moça resista às investidas, não há apenas uma única leitura do adjetivo:⁵¹ os triângulos afetivos podem ser redesenhados e integrar os mensageiros aos jogos de sedução do poema: Cloé–núncio–Giges e Enipeu–poeta–Astérie.

A fineza e a originalidade do poema residem na estrutura cuidadosamente balanceada em plena harmonia com seus sentidos cambiantes, apoiados sobre ornamentos de ares helenísticos.⁵² Além de tratar de amor, separação e fidelidade – verdadeiras “preocupações dos jovens”, legítima matéria lírica – o texto coloca em jogo linguagem, contexto e significados de modo não excludente.⁵³ Analogias e paralelos com a épica homérica, seja na estrutura da trama da *Odisseia*, seja nos detalhes do mito de Belerofonte ou do próprio nome de Enipeu, acrescentam dimensões estimulantes à interpretação do poema, muito além de simples sutileza evocativa ou de um atavio decorativo.⁵⁴

⁵⁰ O nome “estelar” evoca a beleza proverbial da personagem (Harrison 1988: 186; N-R: 115). Uma estrela figura na comparação de um amante masculino em C 3.9.21-3 (*sidere pulchrior ille est*, “embora ele seja mais belo que estrela”) e já em Homero (*Il.* 6.401), o filho de Heitor, Escamândrio/Astíanax, se assemelha a uma bela estrela: ἀλίγκιον ἀστέρι καλῶ.

⁵¹ Lendo-o de maneira concessiva (“ainda que difícil...”), Owens (1992: 166) entende que o poeta age como um mensageiro de Enipeu e incentiva Astérie a trair: *mane* (32) aproximar-se-ia, assim, da conotação sexual de “passa tu a noite.” Cf. Adams (1982: 178).

⁵² Pasquali (1920: 466-7; 470).

⁵³ Cf. Owens (1992: 171).

⁵⁴ Harrison (1988: 192).

A autonomia do discurso lírico erige-se sobre uma matriz de enredo épico, quase como se a parodiasse mesclando cores elegíacas e colocando, no centro da composição, a complexidade interpretativa que os encadeamentos narrativos propiciam. Ambíguas tornam-se as leituras como complicadas são as *iuvenum curas* (A 85): efeito principal do poema, a meu ver ainda não destacado, reside em sua mensagem plurívoca alicerçada sobre a estrutura harmônica de seus múltiplos empréstimos genéricos. Sem privilegiar uma ou outra leitura, boa parte do charme da ode está na persistência de suas dúvidas, cujas respostas intrigam desde moças preocupadas até os moços tentados e tentadores, fiéis ou não à suas amadas.

UM AMOR HOMO-HOMÉRICO? (C 3.20)

*Non vides quanto moveas periclo,
Pyrrhe, Gaetulae catulos leaenae?
dura post paulo fugies inaudax
proelia raptor,*

cum per obstantis iuvenum catervas 5
*ibit insignem repetens Nearchum,
grande certamen, tibi praeda cedat
maior an illi.¹*

*interim, dum tu celeris sagittas
promis, haec dentes acuit timendos,* 10
*arbiter pugnae posuisse nudo
sub pede palmam*

*fertur et leni recreare vento
sparsum odoratis umerum capillis,
qualis aut Nireus fuit aut aquosa* 15
raptus ab Ida.
C 3.20

Não vês com quanto perigo perturbas, Pirro, os filhotes da leoa getula? Dos duros embates, dentro em pouco, fugirás, saqueador *inaudax*, quando pelas hordas contrárias de jovens [ela] passará, buscando [seu] insigne Nearco – uma grande disputa: a ti deve caber maior prêmio, ou a ela. Entretanto – enquanto tu sacas as rápidas flechas, essa afia os dentes temíveis – o árbitro da luta, dizem, colocou o [seu] pé descalço sobre a palma [da vitória], e recreia ao vento refrescante seu[s] ombro[s] roçado[s] por perfumados cabelos, qual fosse um Nireu, ou o [rapazote] raptado do aquífero [monte] Ida.

¹ Divergi de SB. (que adota *illa*) e segui W-G. (OCT) e outros códices, segundo o aparato crítico. Cf. Nisbet e Rudd (2004: 242-3).

Após uma primeira leitura, pode não parecer, mas “as imagens homéricas são sustentadas pelo poema inteiro,” como afirmam Nisbet e Rudd e outros estudiosos.² A temática homoerótica, porém, associada a *personae* ficcionais talvez explique o desinteresse de muitos em relação à ode.³

Por um lado, o legado alexandrino do louvor a jovens e belos rapazes se dispersa por versos de Horácio e de seus contemporâneos.⁴ Por outro, “o amor homossexual está completamente ausente da *Iliada* e da *Odisseia*, não obstante as tentativas de detectá-lo,” nota Griffin.⁵ Eis que o “exercício literário” que Horácio propõe une uma temática de herança helenística a uma atmosfera homérica, cuja seleção verbal explora as fronteiras entre a ferocidade épica e a disputa amorosa.⁶

A ode começa com um alerta (vv. 1-2), como se o poeta tentasse avisar seu interlocutor do perigo de se mexer com os filhotes de uma leoa feroz.⁷ A feição “simbólica” dos versos iniciais já se aponta desde Porfirião: “essas palavras são ditas alegoricamente acerca do companheiro Pirro, que mexe com o rapazinho, de nome Nearco, protegido por uma certa mulher, e tenta arrancá-lo dela.”⁸ No entanto, a situação só se esclarece ao fim da segunda estrofe; na primeira, vê-se um Pirro (supõe-se alguém ruivo)⁹ descrito pelo oximoro “saqueador ‘inaudaz’”

² N-R (p. 240): “the Homeric imagery (2n.) is sustained throughout the poem.” Cf. Cavarzere (1966: 234-5), West (2002: 176s.), Williams (1969: 113).

³ Pasquali, Fraenkel, Citti, Davis, Quinn, Williams (1968) etc. sequer mencionam o poema.

⁴ Cf. C 1.4.19s.; 2.5.20ss.; 2.9.9ss.; 4.10; etc. Propércio 1.20 e Virgílio (*Ec.* 2) são dois exemplos amiúde citados – vejam-se West (2002: 174) e Achcar (1994: 128-32). Vejam-se Shackleton-Bailey (1982: 67-75) para literatura e homo-erotismo em textos de Horácio, e Craig A. Williams (2010), doutros romanos.

⁵ Griffin (1980: 104): “homosexual love is entirely absent from the *Iliad* and the *Odyssey*, despite attempts to detect it.” Salvo Tersites, a austeridade da *Iliada* “exclui tipos e motivos humanos baixos,” diz o mesmo Griffin (1977: 45), “assim como o amor homossexual, traidores e covardes são estilizados ou suprimidos.” Cf. Mills (2000: 7-16) para nuances familiares entre Aquiles e Pátroclo em Homero, e Clarke (1978) para o desenrolar dessa relação na cena literária grega.

⁶ Emprestei “exercício literário” de Williams (1969: 113).

⁷ A Getúlia (noroeste da África) vem convencionar nas odes de Horácio a ferocidade de seus leões, como uma espécie de hipérbole (lírca) da agressividade, conforme Riffaterre (*apud* Veyne 1985: 182). Por exemplo, C 1.22.15-6 (perífrase “terra de Juba,” rei da Númia; cf. N-H: 270) e C 1.23.10 (ainda que a *persona* do poeta negue, não sem insinuações, assemelhar-se ao leão getulo).

⁸ Porf. (*ad l.*): *haec allegoricos ad Pyrrum sodalem dicuntur, qui puerum Nearchum nomine a quadam femina dilectum sollicitet et ei extrahere conetur.*

⁹ Ver Chantraine (1968) s. v. πυρρός. Além da associação com fogo, Pirro também é apelido de Neoptólemo, filho de Aquiles: em Homero, Menelau cumpre a promessa de enviar a filha para se casar com o filho de Aquiles em *Od.* 4.5-8, e Ulisses dá notícias de Neoptólemo a Aquiles no Hades

(*inaudax... raptor*, 3-4)¹⁰ que fugirá das difíceis lutas com a leoa – depreciação do caçador na cena repleta de étimos épicos.

Em Homero, símiles animais cujas crias estão em perigo ou foram roubadas permitem destacar a ousadia de quem ataca bem como o nervosismo e a aflição de quem vê seus filhotes ameaçados.¹¹ Por exemplo, Ájax protege o cadáver de Pátroclo diante de Heitor, assim como o leão, as suas crias frente aos caçadores.¹² Aquiles choroso após a morte de Pátroclo é associado a um leão cujos filhotes lhe foram tomados. Eis o correlato objetivo, na expressão de T. S. Eliot, que permite ao poeta comunicar a dor do herói:

gemendo constantemente como o leão barbudo,
cujas crias arrebatou algum caçador de corças
na densa floresta; e o leão, chegando depois, aflige-se
e percorre muitas clareiras no rastro do homem,
na esperança de o apanhar, pois raiva sinistra o domina –
Il.^{FL} 18.318-22

O uso do plural pelo singular é comum às passagens épica e lírica.¹³ Na ode, o roubo dos filhotes vem apenas sugerido, embora se concretize no símile de Homero, que reaproveita traços psicológicos variados: a aflição e a ira animal, o desamparo dos filhotes, o oportunismo do caçador etc. O paralelo com o símile agrega a braveza e o zelo de Aquiles à *domina*-leoa lírica: ambos recobrarão (*repetens*, 6) a todo custo a perda de seus queridos.¹⁴ As disputas amorosas num cenário de símile épico investem a ode numa sugestiva selvageria erótica.¹⁵

(*Od.* 11.506-37). Embora Pirro não apareça nas batalhas da *Ilíada*, na *Eneida* (2.469ss.) seu papel é proeminente e culmina com a morte do rei Príamo.

¹⁰ Segundo Nisbet e Rudd (2004: 242), *inaudax* é provável invenção horaciana, não encontrada alhures. Cf. *inauspicator* em *C.* 3.6.10 (Williams 1969: 60); Chantraine (1968) *s. v.* τόλμη.

¹¹ Uma tentativa sumária de definir o símile como retórico-genérico encontra-se nas páginas 217s.

¹² *Il.* 17.133-6. Em *Il.* 11.113-9, é o leão que ataca os filhotes da corça, a que são comparados os troianos acossados pelos Aqueus.

¹³ Nisbet e Rudd (2004: 241) preferem explicar esse detalhe, no texto latino, pela natureza semi-proverbial da expressão. Alguém poderia objetar que singularizar os filhotes, costumeiramente plurais na natureza, humanizaria com exagero a comparação, já tradicional na épica. Lembra-se, por outro lado, de Príamo, de Dânao – e seus cinquenta filhos. La Penna (*apud* Cavarzere 1996: 234) fala em plural *alusivo*, e West (2002: 177), em “desajustes” (*misfits*) de zombaria.

¹⁴ Lowrie (1997: 287) recorda que a leoa figura a violência feminina na *Medeia* (v. 1343) de Eurípedes. Cf. Teócrito, *Id.* 26, 20-1 em que a fala de Autónoe é comparada ao rugido da leoa. A crueldade do desprezo (amoroso?) se associa à selvageria da leoa no poema 60 de Catulo.

¹⁵ O repertório de animais selvagens figurando tensão sexual não está ausente de Homero. Veja-se, por exemplo, *Il.* 6.506-11, Páris comparado a um cavalo libertado dos estábulos (após namorar Helena!), com observação de Putnam (2007: 357). Horácio empresta uma imagem de Anacreonte (a

O verso 6 esclarece que Pirro disputa Nearco com uma mulher possessiva. Depois de pintá-la como leoa getula (v. 2), o poeta a descreve em busca de seu “filhote” em meio às *catervas* (5) de jovens, que tentam se opor à passagem. Disputado por todos, esse “líder dos jovens,” como sugere o genuíno nome grego (*Nearchum*, 6),¹⁶ servirá de butim (*praeda*, 7) ao vencedor da batalha. Se o vocabulário de guerra adensa a sugestiva ferocidade da ode, outra cena da *Ilíada* reforça essa impressão. Após o desafio de Páris aos Aqueus (*Il.* 3.16ss.), Menelau percebe a fraqueza do adversário; ao se aproximar do inimigo franzino (Homero retrata o encontro com um símile):

se alegrou como um leão que afronta presa grande
 – um caprino selvagem, um cervo de galhos –
 e faminta a devora, ainda que ao encalço
 lhe venham cães e jovens fortes e vigorosos. [θαλεροί τ’ αἰζηοί]
Il.^{HC} 3.23-6 (com alteração)

A leoa-*domina* vai buscar Nearco entre os jovens assim como Menelau, igual a um leão, vai buscar Helena entre os troianos e enfrenta Páris, que foge amedrontado (*Il.* 3.30ss.). Os bandos de jovens da ode (*iuvenum cateruas*, 5), análogos aos caçadores fortes e vigorosos do símile épico, impedem a passagem (*obstantis*, 5) do belo Nearco, como se se lançassem junto aos cães diante do/a leão/leoa. As fugas de Páris e de Pirro (*fugies*, 3) estreitam a associação. Se a épica busca no símile ilustrar um embate com vivacidade, a lírica se vale desse expediente para deixar o embate amoroso mais aguerrido, aliado ao vocabulário bélico: o intertexto homérico torna as disputas eróticas insinuantes ao fundi-las em lugares comuns épicos, como o símile selvagem. Nas palavras de Cavarzere (1996: 235), “a alusão homérica permite a Horácio caracterizar desde o início o mundo em que se desenvolvem os *proelia* dos amantes como épico-heroico (uma espécie de contrato ‘de gênero’, portanto).”

O aparecimento de Nearco desvia as atenções do texto, como observou Oliensis,¹⁷ o que confere um equilíbrio propício à estrutura do poema, que inicia

“Poldra da Trácia”, fr. 417 PMG) em C 1.23; a ferocidade do leão associado à corça estreita relações com o símile de *Il.* 11.113-9. Cf. Pasquali (1920: 133-6), Cavarzere (1996: 178-81).

¹⁶ Nisbet e Rudd (2004: 242) e West (2002: 176). Cf. *Taliarchus* (C 1.9.8).

¹⁷ Oliensis (2001: 101-2).

com uma sugestão velada a símiles épicos, apresenta o belo efebo, inesperada *belli causa*, e conclui com comparações patentes de análogos épicos. No esquema:

sugestão velada	símiles épicos	vv. 1-2
Em meio à guerra, Nearco, belíssimo...		vv. 3-14
comparação patente	análogos épicos	vv. 15-6

Embora eu tenha restringido a sugestão do símile épico aos versos 1-2, as imagens de caça e disputa bélica se desenvolvem mais longamente, assim como a beleza de Nearco vem enunciada antes da comparação (*qualis*, 15) nos versos 15-6. A modulação encontra uma harmonia formal nos recursos emprestados da épica, sejam velados ou patentes, sejam personagens ou figuras de linguagem.

Ao estimular paralelos com a *Ilíada*, o subtexto (épico) da ode mistura tanto a selvageria dos símiles quanto o vocabulário da guerra à temática lírico-erótica, tributária da tradição helenística.¹⁸ Parte da graça do poema está na combinação de recursos homéricos consagrados (léxico, símiles, imagética e valores de guerra) com as inversões da disputa amorosa: 1. o conquistador, de nome promissor, se revela um fujão medroso (*fugies inaudax*, 3), comparado com um arqueiro, a seguir; 2. seu oponente ou rival é uma mulher, que “desempenha o papel de um bravo guerreiro,”¹⁹ irado tal qual verdadeiras feras (ora um leão, ora um javali de presas afiadas, nos versos seguintes); 3. o objeto de desejo e disputa não é uma mulher (como uma Helena...) ou uma *puella*, mas um belo rapazinho, altivo em sua juventude e comparado a ícones de beleza desde a própria epopeia homérica.

O fato de Nearco desdenhar a disputa enquanto os adversários preparam suas armas (na balanceada composição horaciana: *celeris sagittas*, 9; *dentes... timendos*, 10) parece torná-lo mais presunçoso. Afiar os dentes (*dentes acuit*, 10) ganhou a pecha de “arremedo homérico,”²⁰ não sem razão: na *Ilíada*, a imagem expressa a tensão heroica em momentos de dificuldade na guerra. Por exemplo, Ulisses, acuado e sozinho entre os troianos, é comparado a um javali pressionado

¹⁸ Nisbet e Rudd (2004: 240). Cf. Pasquali (1920: 348-51) e West (2002: 174 e 177).

¹⁹ Oliensis (2002: 101-2).

²⁰ Veja-se *mock-Homeric* em Nisbet e Rudd (2004: 243).

por cães e caçadores – javali cujas presas (colmilhos) a epopeia descreve com um verso inteiro:²¹

θήγων λευκὸν ὀδόντα μετὰ γναμπτήσι γένυσι
de branco colmilho afiado nos maxilares arredondados
Il.^{FL} 11.416 (com alteração)

“Homero comparou uma cena de guerra a uma cena de caça. Horácio combina as duas,” nota West, e, cabe acrescentar, as feições da selva e da guerra ganham conotações sexuais na ode.²²

Por um lado, se a *domina* de Nearco segue retratada com a selvageria dos símiles da natureza (leoa, javali), por outro, Pirro surge preparando setas para o combate, função dos arqueiros na guerra, tais como Páris e Teucro. Esses, ao atirarem suas flechas de longe, não enfrentam os inimigos de frente, cara a cara, como fazem-no soldados e cavaleiros; por isso, costumam ocupar posição inferior na hierarquia de bravura bélica, quando não são menos estimados.²³

Se o poema sugere um Pirro medroso, a associação com a imagem do arqueiro reafirma seu receio. Por um lado, a comparação com o caçador (*raptor*, 4) e, adiante (vv. 9-10), com um arqueiro; por outro, a *domina* é dita uma leoa getula (v. 2) e, depois, com suas presas afiadas (como um javali homérico, v. 10). Um equilíbrio de “duas” analogias para cada personagem – figuras selvagens para a *domina*, imagens de caça e guerra para Pirro – vem se confirmar nas comparações de Nearco, única personagem propriamente “descrita” na ode, por sua vez, comparada a Nireu e Ganimedes.

A presunção do insigne (v. 6) Nearco, juiz dessa disputa amorosa (*arbiter pugnae*, 11), leva as cores de um *puer delicatus*. Cabelos perfumados ao vento a

²¹ O javali a afiar o colmilho (ὀδόντας θήγει) se repete adiante (*Il.* 13.475), quando Idomeneu se vê acuado por Eneias.

²² West (2002: 176).

²³ Note-se a descrição de Teucro, próximo do escudeiro e, por fim, comparado a uma criança (claro rebaixamento bélico), na *Il.*^{CAN} 8.266-72:

Vai Teucro em nono lugar, manejando o arco forte e flexível,
mas sob o escudo gigante de Ajaz Telamônio abrigado.
Um pouco Ajaz levantava o pavês; logo, o herói, cauteloso,
em torno espiava; e se algum dos imigos, no meio da chusma,
era atingido, ali mesmo, sem vida, era ao solo jogado.
Como criança que corre a esconder-se no seio materno,
Teucro voltava a abrigar-se no escudo de Ajaz lampejante.

“recrear” os ombros (v. 14-5) e o pé nu sobre a palma da vitória (vv. 11-2), símbolo de desdém pelo vencedor, traçam uma imagem juvenil e altiva. A beleza do rapazinho mostra-se lendária com *fertur* (13), ao modo das notas de rodapé alexandrinas,²⁴ e se arremata com a comparação de duas personagens mitológicas ao fim do poema, ambas atestadas em Homero.²⁵

Nireu integra o catálogo das naus no canto dois da *Ilíada*, como já anotara Porfirião. Diz Homero:

Nireu comandou três naus de Sime
Nireu filho de Aglaia e de Cárops soberano;
Nireu, que era o homem mais belo [κάλλιστος] entre os outros Dânaos
que vieram para debaixo de Ílion, à exceção do irrepreensível Pelida.
No entanto era um fraco [ἀλαπαδνός]; e pouco era o povo que o seguia.
Il.^{FL} 2.671-5 (com alterações)

Embora a ode não diga que Nearco seja um “fraco” (v. 675), a imagem lhe convém, assim como a beleza superlativa (v. 673). Se a *Ilíada* destaca o reduzido séquito de Nireu, adequado ao *éthos* bélico da epopeia, a lírica se compraz ao modular a inversão dos valores homéricos rumo a um universo amoroso: nas batalhas lírico-eróticas, o belo efebo é cercado por hordas juvenis (*iuvenum cateruas*, 5). Se Nireu perde em beleza só para Aquiles, Nearco parece não ficar abaixo de ninguém. No intertexto lírico, a comparação com um guerreiro bonito da *Ilíada* é não apenas adequada, adensa a relação genérica com a épica.

O aspecto superlativo da beleza do jovem se repete na figura de Ganimedes. Note-se a ascendência do futuro escanção juvenil de Zeus em Homero:

e de Trós nasceram três filhos irrepreensíveis:
Ilo e Assáraco e o divino Ganimedes,
ele que foi o mais belo [κάλλιστος] de todos os homens mortais.
Il.^{FL} 20.231-3

²⁴ O poeta tanto reporta algo já conhecido de todos (ex.: *fama est*) quanto isenta-se de uma declaração subjetiva que possa envolvê-lo. Cf. West 2002: 177 – “(...) Horace is not an eye witness. What is happening is a matter of report. The whole city is talking about it.” Para mais detalhes sobre o recurso (nota de rodapé alexandrina), veja-se na página 41 nota 35.

²⁵ Uma analogia de beleza épica ocorre em Íbico (fr. S 151, v. 36-45), que compara Cianipo a Troilo, jovem herói troiano, antes de concluir seu louvor a Polícrates. Vejam-se páginas 149ss. e Ragusa (2010: 292-4).

Na ode, Horácio não nomeia Ganimedes, como fará anos mais tarde:²⁶ a expressão *aquosa raptus ab Ida* (19-20) tem o torneio sintético das alusões alexandrinas. Talvez recorde a própria brevidade do rapto do rapazinho em Homero, quando a beleza do efebo também é destacada:

Arrebataram-no os deuses [τὸν ἀνηρείψαντο θεοί] para servir vinho a Zeus por causa da sua beleza, [κάλλεος εἴνεκα οἴο] para que vivesse entre os imortais. *Il.*^{FL} 20.234-5 (com alterações)

Raptus (20) é (quase) tão impreciso quanto “os deuses arrebataram-no”, aspecto confirmado por Grimal: as tradições diferem sobre os detalhes do rapto. Ora o próprio Zeus, ora sua águia (seja como sua própria metamorfose no pássaro, seja como seu animal favorito), ora Minos, ora Tântalo, ora Aurora se veem responsabilizados em diferentes versões do mito.²⁷ Se Homero não aponta o sequestrador, a supressão do nome de Ganimedes no latim da ode traz mais um testemunho da própria fama “obscura” da história.

O adjetivo *aquosa* (19), antecipado (em fim de verso) a seu substantivo (ao fim do poema), funciona como verdadeiro epíteto:²⁸ como já se apontou, retoma uma formulação homérica para o monte Ida, πολυπῖδαξ (“de muitas fontes”).²⁹ Eis que a forma preciosa vem aludir a Troia, segundo um epíteto de Homero, e, em seguida, ao rapazinho troiano amado e raptado por Zeus.³⁰

O intertexto com a *Ilíada* confere matizes épicas à cena de disputa amorosa, sem carregá-la com tons sombrios ou pesados: há uma imitação não só lexical, mas estilística da epopeia. A leveza erótica no tratamento das figuras masculinas e a agressividade da *domina* possessiva surgem como opostos equilibrados da

²⁶ Em C 4.4, o poeta inicia um encômio ao jovem Druso com dois longos símiles (à Píndaro): no primeiro, Júpiter confia a sua águia o sequestro do louro rapazinho (cf. *Ganymede flavo*, v. 4), separando a ave e o deus. Compare-se o *mesmo* rapto no Hino homérico à Afrodite (vv. 202ss.).

²⁷ Grimal (1993: 181). Até mesmo os deuses caem de amores por um belo rapazinho, lembra Williams (1969: 114). Hilas (“a quem não se contou a história do rapazinho Hilas,” pergunta Virgílio, *Geog.* 3.6; cf. Teócrito, *Id.* 13 e Propércio 1.20) é outro exemplo mítico de *puer* notável, a quem Horácio poderia ter comparado Nearco. No entanto, a escolha de exemplos mencionados na *Ilíada* estreita a relação da ode com a épica.

²⁸ Ainda que bastante arbitrária, tome-se a distinção de Tracy (1975: 43): “o adjetivo define [funcional], o epíteto descreve, adicionando cor, dimensão e associação emotiva [decorativo].”

²⁹ *Il.* 8.47; 14.157 e 283; 15.151; 20.59 e 218; 23.117. Uma só vez ocorre πιδήεις,-έσσης (“rico de fontes”) em *Il.* 11.183. Cf. Cavarzere (1996: 235) e N-R: 245.

³⁰ Ganimedes figura na abertura da *Eneida* (1.28) como último dos motivos (além do juízo de Páris e da raça detestável: v. 27-8) pelos quais Juno persiste em seu ódio contra os troianos.

modulação da matéria manifesta do poema – uma sugestiva disputa amorosa, de feição homoerótica, atizada pela emblemática figura de Nearco, efebo afetado em sua beleza proverbial. Erguido sobre um “andaime” homérico, o poema modula com esmero a tensão entre o enredo amoroso, de feições alexandrinas, e a matriz épica: tanto a agressividade quanto a elevação que permeiam a imagética bélico-eróticas se refinam, mas tornam-se algo cômicas.

Mais uma vez, o poeta lírico demonstra refinada habilidade com os recursos que compõem e povoam a épica (léxico de guerra, símiles da natureza, figuração de valores heróicos, imagético belicoso etc.), e se vale deles com doura precisão ao enriquecer o repertório de suas insinuações amorosas. “Mesmo que a ação seja helenística,” como diz West, “a linguagem é homérica até o fim.”³¹ A modulação harmônica dos elementos épicos na estrutura da ode, seja na disposição das analogias homéricas, seja no contraste dos éthos guerreiros das personagens, seja no uso de símiles selvagens e comparativos (bélicos ou belos), não apenas confere a altivez da épica à composição lírica, mas alarga os limites do gênero lírico sem descartar um equilíbrio tão adequado e propício às canções de amor. Ao leitor, cabe desfrutar das doces armadilhas que o confronto entre os gêneros propicia.

³¹ West (2002: 178).

2. O mundo dos mortos

Recompensas do Céu, do Inferno a dura pena!
 Só uma coisa é certa – ao terminar a cena
 da Vida, tudo acaba – o restante é Mentira:
 Flor que brota, ao murchar, reafirma esse Lema.
 Omar Khayyám¹

Parte essencial de epopeias gregas e latinas, o mundo dos mortos constitui quase um pilar do gênero épico.² As representações dos infernos na *Odisseia* (11) e na *Eneida* (6) bastariam para fundamentar esse papel central – também na distribuição dos livros – nas epopeias. Mesmo na *Ilíada*, a morte de Pátroclo (16.855ss.), que sinaliza a tristeza da perda da vida, incita o fantasmagórico sonho de Aquiles (23.62ss.), espécie de prefiguração do reino das sombras: os próprios domínios do Hades quase se vislumbram ao meio desses eventos, quando Posídon faz tremer as terras (*Il.* 20.61ss.) no embate entre os deuses.³

O contato com o mundo dos mortos prenuncia um encontro com a morte. Destaca a preocupação dos viventes com sua mortalidade presente e futura, realça medos e anseios das incertezas além-vida. Na épica, os infernos fornecem ao rapsodo motivos e excursos que desempenham papéis variados na narrativa, desde trazer explicações sobre acontecimentos passados até antecipar partes da sequência narrativa por meio de prognósticos ou antevisões. Se, por um lado, Homero explicita a misoginia masculina, por exemplo, no alertador relato de Agamêmnon a Ulisses (*Od.* 11.405-61), por outro, Virgílio faz uma *laudatio* da história de Roma ao apresentar as almas que reencarnarão para dar origem aos egrégios descendentes romanos, desde Sílvio até César, Marcelo e outros, seus contemporâneos (*Aen.* 6.752ss.), integrando o tempo presente ao passado épico.

O mundo dos mortos não se restringe, contudo, ao universo das epopeias e serve também de repertório ao poeta lírico: o intercâmbio entre os gêneros enriquece de modo amplo o retrato do submundo poético. Passagens épicas, sob o viés da lira, se enternecem, se suavizam; a lira, com a magnificência épica, torna

¹ Rubái 63 de *Rubáiyát: memória de Omar Khayyám*, trad. Luiz Antônio de Figueiredo.

² Ao menos na definição de épica proposta por Lord Byron (vejam-se páginas 63s.).

³ Ainda no mundo épico grego, veja-se a parada pelo Aqueronte nas *Argonáuticas* (2.730ss.).

solenes e reverentes seus ténues versos. Recolher alguns passos relacionados à morte e, mais especificamente, à descida ao Hades, amiúde repleto de detalhes épicos, na lírica de Horácio é o fito desta seção.

Cantar o mundo dos mortos com a lira não é invenção nem exclusividade dos poetas romanos, tampouco de Horácio. Num breve excerto de Alceu (fr. 38 Voigt),⁴ vê-se que o poeta já exortara Melanipo emprestando minúcias do mundo infernal, mais especificamente o Aqueronte e as mortes de Sísifo:

πῶνε [καὶ μέθυ' ὦ] Μελάνιππ' ἄμ' ἔμοι' τί [φαῖς
 τῷταμε [...] διννάεντ' Ἄχέροντα μεγ[
 ζάβαι[ς ἀ]ελίω κόθαρον φάος [ἄ]ψερρον
 ὄψεσθ'; ἀλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπι[βάλλεο·
 καὶ γὰρ Σίσυφος Αἰολίδαις βασίλευς [ἔ]φα
 ἀνδρῶν πλεῖστα νοησάμενος [θανάτω κρέτην·
 ἀλλὰ καὶ πολύδρις ἔων ὑπὰ κᾶρι [δῖς
 διννάεντ' Ἄχέροντ' ἐπέραισε, μ[
 αὐτῷ μόχθον ἔχην Κρονίδαις βα[σί]λευς κάττω
 μελαίνας χθόνος· ἀλλ' ἄγι μὴ τὰ[δ' ἐπέ]λπεο·
 θᾶς] τ' ἀμβάσομεν ἅι ποτα κάλλοτα. [
 ...]ην ὅττινα τῶνδε πάθην τὰ[χα δω θεός

Bebe e [te embriaga], ó Melanipo, comigo. Por que [pensas que
 quando o tortuoso Aqueronte enorm[e
 tiveres atravessado, do Sol a pura luz de novo
 verás? Então, vem, não te a[pliques] a grandezas.
 Também, pois, o rei Sísifo Eólida [se pensava –
 mais esperto que a maioria dos homens – [vitorioso sobre a morte.
 Mas mesmo sendo muito esperto, pelo destino [duas vezes
 sobre o tortuoso Aqueronte passou, [...
 e para ele o r[ei] Cronida impôs pena [debaixo
 das terras negras. Então, vem, não [espere por] tais coisas.
 Pega] – se à flor da juventude estamos agora mais que noutra momento –
 o que quer que há de prazer nessas coisas [que acaso um deus der.

A menção à morte, aqui, não chora um falecido nem ilustra o pavor perante os perigos de viagem. A incitação à bebida (πῶνε, 1) no início do poema, aliada às fórmulas exortativas repetidas nos versos 4 e 10 (ἀλλ' ἄγι μὴ...), sugere um uso hedonista ou pedagógico do mundo infernal. “Se nem Sísifo, o mais esperto dentre os homens, soube evitar a morte, não será um de nós, meros mortais, que conseguirá fazê-lo” – subjaz no centro do poema. “Portanto...” – e aí é possível preencher as lacunas tanto com estímulos para fruir a vida, como faz Campbell, quanto com advertências de paciência ante os infortúnios do destino, conforme

⁴ Adotei o texto e as conjecturas de Campbell (1983: 33).

Liberman.⁵ Mas não faltam detalhes verbais que permitam relacionar o poema ao epos homérico e suas cenas infernais.

A feição “tortuosa, girante ou errante” do rio Aqueronte,⁶ repetida no fragmento, ecoa escolhas verbais épicas na descrição do rio fúnebre, mencionado por Circe (*Od.* 10.508ss.) nos detalhes da geografia infernal. Em Homero, assim a deusa instrui Odisseu antes de o herói prosseguir sua viagem:

E quando atravessares a corrente do Oceano,
 onde há uma praia baixa e os bosques de Perséfone,
 grandes álamos e choupos que perdem seu fruto,
 aí deixa a nau junto ao Oceano de redemoinhos profundos, [βαθυδίνης]
 e vai tu próprio para a mansão bolorenta de Hades.
 Aí para o Aqueronte fluem o Pluriflegetonte
 e o Cocito, que é afluente de Água Estigia;
Od.^{FL} 10.508-14 (com alteração)

No trecho épico, o Oceano⁷ é dito “de fundo remoinho” (v. 511), cuja raiz δίη (“turbilhão; movimento de rotação”) ecoa no adjetivo do Aqueronte em Alceu.⁸ Em Homero, o turbilhonar do Oceano nas cercanias do Hades talvez se associe à voragem da morte que tudo arrasta, feição que a lírica atribui a um rio dessa hidrografia sombria. É nesse ponto de entrada no mundo dos mortos que Circe instrui Odisseu a fazer sua invocação dos mortos (*nékyia*).

Um fragmento de Anacreonte (fr. 395)⁹ fala também da morte inescapável não do interlocutor, mas do próprio eu lírico. Os poucos versos remanescentes permitem pensar também na confluência entre elevação épica e personalização lírica: em outras palavras, a descrição grandiloquente dos infernos, típica das epopeias (homérica, mas não só), surge em notas minimalistas nas cordas da lira, permitindo que o poeta destaque menos a paisagem infernal, à qual se mescla um *hic et nunc* discursivo que vem tornar pessoal e direta a mensagem:

⁵ Edição *Les Belles Lettres*, p. 33-4.

⁶ Cf. διννάεντ', vv. 2 e 8.

⁷ Vale lembrar que Oceano é “a personificação da água que, segundo as concepções helênicas primitivas, cerca o Mundo” (Grimal 1993: 335), além de divindade pai de todos os rios.

⁸ Sobre a homonímia com o rio grego, explica Grimal (1993: 35): “Existia um rio chamado Aqueronte no Epiro, na costa ocidental da Grécia continental. Este rio atravessava uma região selvagem e, durante o seu trajeto, desaparecia numa fenda profunda. Quando reaparecia, perto da foz, formava um pântano insalubre, numa paisagem desolada. Uma falsa etimologia (que fazia derivar o seu nome da palavra grega que significa ‘dor’), bem como as particularidades do rio epirota, contribuíram certamente para fazer nascer a ideia de que este rio se ligava aos Infernos e atribuiu-se ao mundo subterrâneo as características que se lhe conheciam sobre a terra.”

⁹ N. 69 na edição da Loeb, preservado por Estobeu (séc. V a.C.).

Πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη κρόταφοι κάρη τε λευκόν·
 χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἤβη πάρα, γηραλέοι τ' ὀδόντες·
 γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς βιότου χρόνος λείπεται·
 διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω θάμα Τάρταρον δεδοικώς.
 Αἶδεω γάρ ἐστι δεινὸς μύχος, ἀργαλῆ δ' ἐς αὐτὸν
 κάθοδος. καὶ γὰρ ἐτοῖμον καταβάντι μὴ ἄβῃναι.

5

Grisalhas já minhas tēmporas, e a cabeça, branca;
 a graciosa juventude não mais está presente, e velhos, os dentes,
 e não mais muito tempo de doce vida resta.
 Por isso gemo, amiúde temendo o Tártaro;
 pois terrível é o recesso de Hades, e atroz a rota
 lá para baixo. É certo a quem tiver descido não subir.
 (trad. Giuliana Ragusa [2014: 190-1], com alterações)

5

Comum entre os fragmentos de Anacreonte e Alceu são não só a menção à doce juventude, mas os próprios nomes célebres no submundo: Tártaro, Hades, Aqueronte – símbolos que lançam sombras da morte a temas poéticos da vida.¹⁰ Por um lado, o tema da velhice serve de gatilho às recomendações à *carpe diem*; por outro, o veto ao retorno à vida, bem como a triste descida ao reino de Plutão são dois dos elementos comuns modulados também por Horácio em sua descida lírica ao mundo dos mortos, como se vê a seguir.

Esse breve adentrar nas fronteiras lírico-épicas infernais serve para iniciar um excursão sobre as duas longas *katábasis* que cantam as *Odes* – da segunda metade de 2.13, prosseguindo pela seguinte, 2.14 – além das demais menções à vida após a morte. À primeira vista, nenhum dos temas é apropriado à lírica, ao menos segundo a proposição da *Ars Poetica* (vv. 83-5) – não figura entre as *res* dadas pelas Musas. Porém, inspirado por Alceu, Anacreonte e outros, Horácio é versátil ao propor antevisões líricas dos infernos. Em C 2.13, o poeta descreve uma hipotética pré-visão do reino de Prosérpina,¹¹ tivesse uma infeliz árvore lhe caído sobre a cabeça. Em C 2.14, depois de salientar a veloz passagem do tempo, vagueiam pelo mundo de Plutão poeta, interlocutor e leitores, que as cordas da lira como que transformam em heróis épicos. Não é improvável que a modulação do poeta propicie diferentes efeitos de sentido por trás dos temas aparentes, como as seções seguintes pretendem descobrir.

¹⁰ O capítulo 1 de livro de Boitani (2005) prolonga tais sombras partindo da *Odisseia* 11.

¹¹ Antes das odes, o poeta rogara pelos reinos de Prosérpina em seu último Epodo (Ia 17.2).

PAZ NO AVERNO DOS POETAS (C 2.13)

<i>Ille et nefasto te posuit die, quicumque, primum et sacrilega manu produxit, arbos, in nepotum perniciem opprobriumque pagi;</i>	
<i>illum et parentis crediderim sui fregisse cervicem et penetralia sparsisse nocturno cruore hospitis; ille venena Colcha</i>	5
<i>et quidquid usquam concipitur nefas tractavit, agro qui statuit meo te, triste lignum, te, caducum in domini caput immerentis.</i>	10
<i>quid quisque vitet numquam homini satis cautum est in horas. navita Bosphorum †Poenus† perhorrescit neque ultra caeca timet aliunde fata;</i>	15
<i>miles sagittas et celerem fugam Parthi, catenas Parthus et Italum robur: sed improvisa leti vis rapuit rapietque gentis.</i>	20
<i>quam paene furvae regna Proserpinae et iudicantem vidimus Aeacum sedesque discretas piorum et Aeoliis fidibus querentem</i>	
<i>Sappho puellis de popularibus, et te sonantem plenius aureo, Alcaeae, plectro dura navis, dura fugae mala, dura belli!</i>	25
<i>utrumque sacro digna silentio mirantur umbrae dicere, sed magis pugnans et exactos tyrannos densum umeris bibit aure vulgus.</i>	30
<i>quid mirum, ubi illis carminibus stupens demittit atras belua centiceps auris et intorti capillis Eumenidum recreantur angues?</i>	35
<i>quin et Prometheus et Pelopis parens dulci laborem decipitur sono, nec curat Orion leones aut timidos agitare lyncas.</i>	40

C 2.13

Aquele [sujeito] plantou-te, [ó] árvore, em um dia também nefasto, quem quer que, com mão também sacrílega, primeiro te produziu para a maldição dos descendentes e a desgraça da aldeia. Que ele tenha quebrado o pescoço também de seu pai – eu acreditaria –, que tenha manchado também os penetrais à noite com sangue de um hóspede. Ele usou venenos da Cólquida e toda impiedade que se

concebe mundo afora, quem no meu campo te colocou, lenho infeliz, tu, pronto a cair na cabeça do senhor que [tal] não merece. Nunca se é cauteloso o bastante a toda hora com o que se deve evitar: o nauta Púnico se horroriza com o Bósforo e à frente não teme os cegos fados alhures. O soldado [não teme] as setas e a célere fuga do Parto. O Parto, os grilhões e a masmorra itálica. Mas a imprevista força da morte arrastou e arrastará os povos.

Por pouco vimos os reinos da negra Prosérpina e Éaco, a julgar [os mortos], e as moradas separadas dos pios e, com suas cordas eólicas, Safo lamentando as meninas de seu povoado, e a ti, Alceu, entoando gloriosamente com áureo plectro as durezas do navio, as tristes durezas do exílio, as durezas da guerra. Os espectros admiram os dois a cantar coisas dignas do sagrado silêncio; porém o vulgo prefere, amontoando-se em ombros, sorver ao ouvido as lutas e os tiranos depostos. Que admirável quando, pasmando com tais cantos, a besta de cem cabeças baixa suas negras orelhas, e as serpentes retorcidas nos cabelos das Eumênides se reanimam? E até Prometeu e o pai de Pélope a penúria enganam com o doce som, e nem cuida Órion em perseguir os leões ou os tímidos linceis.

Estudiosos propuseram diferentes divisões para a ode.¹ A meu ver, o poema mais bem se divide em duas metades simétricas. Na primeira (vv. 1-20), a *persona* poética de Horácio por pouco não vê sua vida abreviada por um imprevisto: uma árvore (*arbos*, 3) a cair sobre sua cabeça, o que lhe desperta a deprecação contra quem a plantou (vv. 1-12). A reflexão sobre a imprevisibilidade da morte sugere quão ineficazes são os cuidados, os medos e a prudência contra a mesma morte, que chega a todos por diferentes caminhos (vv. 13-20). Na segunda (vv. 21-40), incitado pela antevisão imaginária do mundo infernal, os rogos contra os ímpios lançados na primeira parte suavizam-se, já que os próprios grandes condenados se mostram tranquilos e estupefatos (*stupens*, 33) ante o poder da poesia.

Davis já propôs uma íntima relação entre as duas partes, seja na distribuição dos versos, seja na correlação entre personagens e os aspectos pios ou ímpios de cada um.² Cumpre destacar oposições, semelhanças e contrastes que propiciam uma enunciação que equilibra, na estrutura da ode, um conteúdo inicialmente irado e repleto de invectivas em vida e, posteriormente, tranquilizador, mesmo no submundo. A harmonia compositiva vem tanto

¹ Fraenkel (1957: 196), Nisbet e Hubbard (1978: 203) e Davis (1991: 78ss.) seccionam-na em duas partes iguais. Cf. Quinn (1980: 223), Shorey (1910: 283).

² Davis (1991: 80-4), por um lado, estreita a ligação entre a imprecação contra os ímpios (o plantador da árvore [1-4] e seus análogos: o parricida [5-6], o anfitrião-assassino [6-8], o envenenador [8-10]) e o início do Epodo 3 (vv. 1-8) e, por outro, evidencia o equilíbrio entre ímpios e pios, na segunda metade (*persona* do poeta [10] e os líricos gregos, Alceu e Safo [25-8]). Aproximação entre os poetas estreita a identificação de Horácio com os poetas lendários e reforça a construção de seu mito autobiográfico, autenticando a retórica do discurso lírico. Proponho, a seguir, mais uma relação entre Horácio e Alceu sugerida pelas odes. Cf. Mandruzzato (1985: 493).

reforçar a suavidade lenitiva da poesia (lírica, tipicamente), quanto estender, na atribuição a Alceu, as fronteiras temáticas da própria lira.

A morte parece tudo envolver e a modulação do poema propõe isso de modos distintos. Os jogos de bi e tripartições encontram correlatos variados na ode, e certas combinações destacam efeitos cíclicos no todo do poema e em suas partes, como miniaturas de *ring composition*. Tais formas envolventes reforçam concreta e subliminarmente impressões de constante “envolvimento” do tema; tomo o esboço que segue para notar alguns desses efeitos:

1	ímpios (A)	E1	<i>Ille (die / manu; perniciem / opprobrium)</i>	vv. 1-4
		E2	parricida, anfitrião assassino, envenenador...	vv. 5-8
		E3	<i>... qui</i>	vv. 9-12
	desavisados (B)	E4	<i>navita</i>	vv. 13-6
		E5	<i>miles, Parthus</i>	vv. 17-20
2	pios (B)	E6	<i>Proserpina, Éaco</i>	vv. 21-4
		E7	Safo e Alceu (<i>navis, fugae, belli</i>)	vv. 25-8
		E8	<i>mirantur umbrae</i>	vv. 29-32
	ímpios (A)	E9	<i>belua centiceps, Eumenidum... angues</i>	vv. 33-6
		E10	<i>Prometheus, Tântalo, Orion</i>	vv. 37-40

A seção “ímpios” (A), na parte 1, começa e termina com o indefinido sujeito (*ille*, 1; *quicumque*, 2) que plantou a maldita árvore (*triste lignum*, 10):³ ao meio, surgem os crimes a que Horácio o associa. Igualmente, a ode começa com impiedades e termina com os célebres castigados, modelos gregos consagrados de *húbris*, que conecta as seções “ímpios” (A) das partes 1 e 2: ao meio do poema, surgem os “desavisados” (B), ainda com vida, até os “pios” (B) poetas, já mortos, envoltos na turba popular (*densum... vulgus*, 32) no reino de Prosérpina. Na parte 1, contra o nefando ainda vocifera o poeta; na parte 2, os ímpios surgem suavizados pelo poder encantador da poesia. O “crime” da parte 1 acaba por se revelar insignificante ante a morte, que apenas a poesia pôde aplacar.

A seção “desavisados” (B), na parte 1, começa e termina com *sententiae* relacionadas à morte: da insuficiência das cautelas (vv. 13-4) e até o sequestro

³ A árvore inicial (*arbos*, 3) está rodeada por pares assimétricos: primeiramente, adjetivo + nome (1. *nefasto... die*; 2. *sacrilega manu*); depois, em quiasmo, nome + genitivo (3. *nepotum perniciem*; 4. *opprobriumque pagi*). A árvore cresce letra a letra, com o tempo, ao ganhar todo um verso (11) e continua rodeada assimetricamente, desta vez por étimos ligados ao poeta (1. *agro... meo*; 2. *domini caput immerentis*).

final arrasador (vv. 19-20):⁴ ao meio, surgem o nauta (14), o soldado (17) e o *Parthus* (18) – figuras que tanto antecipam os temas líricos da poesia de Alceu (vv. 27-8) quanto opõem emblemas de viagem (ligados à *Odisseia*) e de guerra (à *Iliada*). Na parte 2, os próprios poetas se vêem envolvidos por guardiões infernais, sejam Prosérpina e Éaco (E6), por um lado, e Cérbero e as Eumênides (E9), por outro. Estratégias variadas de “envolvimento” circundam elementos distintos da ode, que se equilibra entre a metade das imprecizações e preocupações em vida (parte 1) e a metade do reino infernal imaginário (parte 2).

A feição irreal do mundo dos mortos fica clara no advérbio *paene* (“quase, por pouco,” v. 21), que inicia a segunda metade do poema, quando uma suposta *katábasis* é inaugurada. A entrada nos infernos, “lugares pálidos, rígidos e nus,” cantarà o imperador Adriano em sua lira anos mais tarde,⁵ é mais romana do que homérica: Éaco não é juiz dos mortos na *Odisseia*,⁶ assim como Prosérpina (21) é uma divindade romana, “assimilada desde cedo à Perséfone grega,” diz Grimal.⁷ Tendo passado pelos divinos anfitriões, Horácio logo vê, na “ala dos justos” (v. 23), Safo e Alceu, epítomes líricos que vêm confirmar que “os poetas romanos seguem seus modelos gregos ao descrever a música do submundo.”⁸

⁴ A força da morte também se faz notar na proximidade presente-futuro do poliptoto *rapuit rapietque* (20). Como notou Elisabeth Jones (2001), um eco homérico potencializa a leitura das palavras da ode. Na *Iliada*, a introdução formular de dois discursos de Agamêmnon (*Il.* 2.111-8 = 9.18-25) traz semelhanças na mensagem e na estrutura verbal:

É assim o bel-prazer de Zeus de supremo poder, [Διὸς... ὑπερμενεί]
que por terra as cabeças de muitas cidades arrasou, [κατέλυσε]
e a outras ainda rasará: [ἦδ' ἔτι καὶ λύσει]
Il.^{FL} 2.116-8 = 9.23-5 (com alterações)

Horácio parece deixar de lado o fracasso grego que culpa os desígnios de Zeus e lapida o “quase” poliptoto grego. Vale citar Jones (2001: 564): “É interessante notar, também, quão efetivamente ele [Horácio] usa os recursos do latim para alcançar o sentido de repentividade (*suddenness*), de ser pego desprevenido, e também de repetida e inevitável destruição no surpreendente *rapuit rapietque* que condensa maravilhosamente κατέλυσε... ἦδ' ἔτι καὶ λύσει [arrasou... e também ainda rasará].” Cabe acrescentar que a força divina onipotente (ὑπερμενεί) é suprimida em prol da imprevisibilidade (*improvisa*, 19) e que *vis* (20) preserva, sem religiosidade, a raiz μένος (“força, vigor, potência”) do adjetivo grego.

⁵ Cf. *Hadrianus Imp.* (v. 5-6): “*loca / pallidula rigida nudula*” *apud* Baehrens (1886: 374).

⁶ Como nota Grimal (1993: 125), essa crença de Éaco como juiz dos mortos é recente e ignorada por Homero. Na *Odisseia*, é Minos quem julga os mortos na passagem de Ulisses pelo Hades (*Od.* 11.568ss.); Cf. Radamante (*Od.* 7.323).

⁷ Grimal (1993: 397).

⁸ Nisbet e Hubbard (1978: 204-5): “The Roman poets follow their Greek models in describing the music of the underworld.”

Se, por um lado, Safo parece cantar algo próximo da elegia (*querentem*, 24), Alceu, por outro, ressoa temas pouco líricos com seu plectro de ouro (v. 26): as dificuldades no mar, no exílio e na guerra relembram outra ode em que Horácio clama para si um descanso quando chegar a idade avançada:

*Tibur Argeo positum colono,
sit meae sedes utinam senectae,
sit modus lasso maris e viarum
militiaeque.*

C 2.6.5-8

Oxalá Tíbur, fundada pelo colono de Argos, seja a parada de minha velhice, seja um fim para [mim,] cansado do mar e da estrada e da guerra.

A um passo da morte está Tíbur com a *meae sedes... senectae* (6) – espécie de prenúncio ao submundo de 2.13, que guarda a *sedes... piorum* (23) onde estão os líricos gregos e para onde todos vão. Os paralelos restantes se veem a seguir:

C 2.13	C 2.6
<i>dura navis</i> (27)	<i>maris</i> (7)
<i>dura fugae mala</i> (28)	<i>viarum</i> (7)
<i>dura belli</i> (28)	<i>militiaeque</i> (8)

Além de aproximar os cursos de Alceu e Horácio, analogia “desejável” à biografia que constroem os poetas antigos,⁹ os temas que a ode latina atribui à lira imortal do poeta lésbio ampliam as fronteiras convencionais do gênero. No rol da *Ars Poetica* (cf. 83-5) não se encontram nenhuma das “durezas bélicas” entre os dons da Musa.¹⁰ De fato, *dura belli* mais se parecem com *tristia bella* (A 73), tema próprio das epopeias cujo *auctor* consagrado é Homero. Ora, tais “cruzas de guerra” estão para a *Ilíada*, assim como as *dura navis* (27) estão para a *Odisseia*: as matérias atribuídas à lírica de Alceu tanto se relacionam ao epos homérico quanto, por isso, legitimam a incorporação (com a devida modulação) da temática épica ao repertório do gênero lírico.

Vale acrescentar que os temas líricos não se restringem a esses. Vêm integrar a poesia de Alceu também lutas (*pugnas*) e movimentos de deposições de tiranos (*exactos tyrannos*, 31), que compõem as preferências do vulgo infernal (v. 32) – temática nada lírica, *a priori*, mas parte das poética grega. Horácio, pois, alarga o espectro temático tradicional da lira, validado pela associação direta com Alceu.

⁹ Cf. Lefkowitz (2012: 41-2).

¹⁰ Vejam-se páginas 34ss.

Assim como Horácio e Alceu se refletem e refratam nas associações entre os poemas, o silêncio sagrado (v. 29) e a perplexidade dos seres infernais provocada pela poesia lírica no submundo são comparáveis à comoção de espectros e almas no Érebo das *Geórgicas*, quando Orfeu lá se embrenha em busca de sua Eurídice:

*At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
(...)*

*Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti
tartara caeruleosque implexae crinibus angues
Eumenides, tenuitque in bias tria Cerberus ora
atque Ixionii uento rota constitit orbis.*

Virg. *Georg.* 4.471-2 e 481-4

Mas pelo canto comovidas iam as tênues sombras das profundas sedes do Érebo, e os fantasmas dos que carecem de luz, (...) Até mesmo as próprias moradas ficaram estupefatas e os íntimos tártaros da Morte e as Eumênides envoltas às cerúleas cobras nos cabelos; e deteve-se boquiaberto Cérbero de três cabeças e cessou a roda de Íxion, propelida pelo vento.

A cena de Orfeu nos infernos na versão virgiliana deve ter impressionado Horácio,¹¹ como impressiona leitores até hoje: do ingresso súbito que mal avisa a entrada nas “gargantas do Tártaro” (vv. 467ss.), até o correlato objetivo que associa a dor do infeliz poeta à da filomela (vv. 511ss.) – todo o episódio é repleto de *páthos* e cuidadoso labor verbal. À moda épica, embora o episódio integre um poema didático, Virgílio narra o que se passa com Orfeu (assim como narrará a passagem de *Eneias* pelos infernos). A composição alexandrina do episódio de Orfeu no relato de Aristeu, como lembra Saint-Denis,¹² espécie de *epílio* ao fim do poema didático, segundo alguns, permeada por simetrias e espelhamentos, é fruto tanto de cuidadosa escolha e minuciosa elaboração poética, quanto de pesquisas e recolhas de diversos textos passados (não apenas épicos),¹³ sobre os quais se ergue o novo poema. Mesmo quando inovam, os poetas preferem o título de continuadores literários.

¹¹ A “publicação” das *Geórgicas* se deu provavelmente em 29 a.C. – cf. Conington (1858: 141-3) e Page (1909) – e a ode 2.13 é amiúde datada *circa* 25 a.C. – cf. N-H: 201. Além dos paralelos notados a seguir, pode-se acrescentar a expressão do choro contínuo de Válgio por Mistes na ode 2.9 (cf. *nec tibi Vespero / surgente decedunt amores / nec rapidum fugiente solem*, vv. 10-2: “nem os amores te abandonam quando Vésper surge, nem quando foge do rápido sol”), comparável à marcação temporal da lamentação de Orfeu por Eurídice (cf. *te ueniente die, te decedente canebat* – *Geo.* 4.466: “cantava a ti quando o dia chegava, a ti quando o dia partia”). Cf. N-H: 145.

¹² Veja-se introdução ao volume das *Geórgicas* de Virgílio sob os cuidados de Saint-Denis (1968).

¹³ Cf. Souza (2013: 111ss.) para as remotas origens órficas e Segal (1989) para desdobramentos de Orfeu na poesia ocidental antiga e moderna.

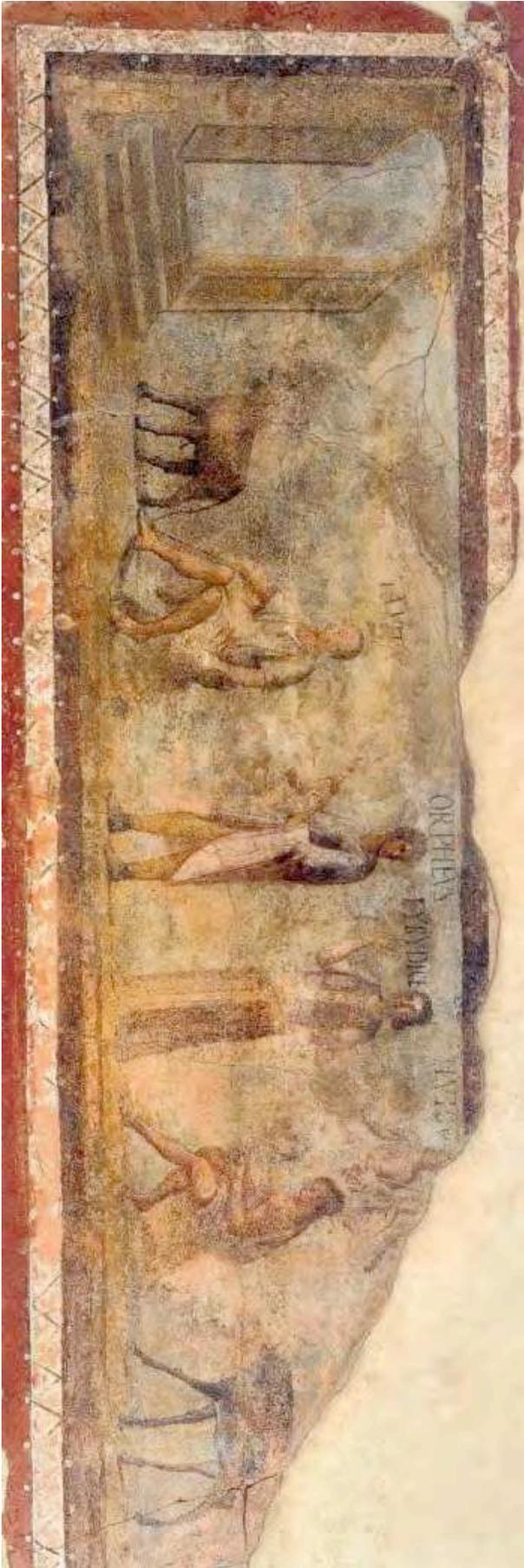


Figura 5: Orfeu (com a lira nas mãos?) e Eurídice nos infernos (afresco de Ostia, séc. I d.C.)
Esq.-dir.: Cérbero e Porteiro (ianitor), Orfeu e Eurídice, Plutão e Proserpina (atrás), Oco e um burro

Na ode 2.13, Horácio desenvolve uma hipotética *catábase* que projeta seu próprio eu lírico (*vidimus*, 22) na paragem tétrica suavizada pela poesia. Diversos detalhes ao final da ode dialogam com sutilezas do texto das *Geórgicas*, como já se apontou.¹⁴

A atmosfera infernal comum entre os textos estabelece um curioso diálogo genérico. Antigo poeta mítico,¹⁵ Orfeu aplaca almas e condenados com os sons de sua lira, tal como Safo e Alceu na ode. Ademais, a própria *persona* de Horácio parece mais branda ao fim da composição, abandonadas as imprecisões iniciais. O poder da poesia atravessa o reino dos mortos seja para resgatar um amor perdido (matéria própria para a lira), seja para demarcar novos limites aos temas líricos, unindo imagens distintas de poetas pela leveza mitológica de suas canções. Nas palavras de Davis:

Os empréstimos literários (o encanto das cobras nas Eumênides; a estupefação de Cérbero) equivale a mais que uma anuência cortês para o amigo e companheiro-poeta de Horácio. Os ecos virgilianos do motivo e da dicção ajudam a engrandecer a aura da poesia lésbia ao afiliar seus efeitos com aqueles do todo poderoso Orfeu. Essa imagem órfica do *uates*, quando transposta para um quadro de performance lírica, lhe confere autoridade e imprime uma marca de autenticidade.¹⁶

¹⁴ “Horácio empresta algumas características das *Geórgicas*,” dizem Nisbet e Hubbard (1978: 204), com comentários aos versos 33 e 36 da ode, sobretudo (pp. 219-21). Notem-se:

1. *sedesque... piorum* (23) e *sedibus imis* (471)
2. *mirantur umbrae* (30) e *commotae... umbrae* (471-2)
3. *quin et* (37) e *quin ipsae* (481). Cf. C 3.11.21.
4. *stupens* (33) e *stupere* (481)
5. *illis carminibus* (33) e *cantu* (471)
6. *atras belua centiceps / auris* (34-5) e *tria Cerberus ora* (483) Cf. C 3.19.29-32.
7. *intorti capillis / Eumenidum... angues* (35-6) e *caeruleosque implexae crinibus angues / Eumenides* (482-3).

O poema horaciano suprime a única cor a adornar a cena das *Geórgicas* (cf. *caeruleos*, 482) e escurece seu submundo, pintando de preto (*atras*, 34) as orelhas do monstro de cem cabeças – em Virgílio, o medo é negro (468: *nigra formidine*) bem como o limo infernal (478: *limus niger*).

Cérbero, ao abaixar (*demittit*, 34) as orelhas, dá o mesmo sinal de submissão canina que Argos quando reencontra Ulisses: na *Odisseia* (17.302), o cachorro “abaixou ambas as orelhas” (οὔρα κάββαλεν ἄμφω), além de abanar o rabo, que recorda o Cérbero de C 2.19.29-32.

¹⁵ Para sua menção na *Ars* (392ss.), veja-se pp. 128ss.. Horácio canta as façanhas de Orfeu (a encantar as árvores ou desacelerar os rios com a música de sua lira, por exemplo) em C 1.12.7ss.

¹⁶ Davis (1991: 87): “The literary borrowings (the charming of the Eumenidean snakes; the stupefaction of Cerberus) amount to more than a complimentary nod to Horace’s friend and fellow-poet. The Virgilian echoes of motif and diction help to magnify the aura of Lesbian poetry by affiliating its effects with those of the all-puissant Orpheus. This Orphic image of the *uates*, when transposed to a cadre of lyric performance, confers authority on the latter and stamps it with a seal of authenticity.”

A autenticidade dos infernos aplacados pela poesia lírica vem se reforçar na imagem de Mercúrio, deus protetor do poeta.¹⁷ Além de inventor da lira curva e da própria linguagem humana,¹⁸ essa divindade abranda os condenados infernais como Orfeu (nas *Geórgicas*) e Safo e Alceu (na ode 2.13):

*tu potes tigris comitesque silvas
ducere et rivos celeris morari;
cessit immanis tibi blandienti
ianitor aulae,*

*Cerberus, quamvis furiale centum
muniant angues caput aestuetque
spiritus taeter saniesque manet
ore trilingui.*

*quin et Ixion Tityosque vultu
risit invito, stetit urna paulum
sicca, dum grato Danaï puellas
carmine mulces.*

C 3.11.13-24

Tu podes levar tigres, qual colegas, e bosques, e retardar os céleres rios. Parou por teus encantos o gigante guardião do palácio, Cérbero, embora, às centenas, serpentes munam-lhe a cabeça furial e um hálito negro e peçonha emanem de sua boca de três línguas.

Até Íxion e Tício riram com má vontade no rosto; por pouco parou seco o vaso, ao amansares as filhas de Dânao com agradável canto.

A besta infernal de cem cabeças da ode 2.13 (cf. *belua centiceps*, v. 34) não só é nomeada no passo acima, mas tem sua função descrita (*ianitor aulae*, 16), bem como se reveste de traços das Fúrias (cf. *furiale*, 17), imagem que se funde com a das Eumênides com as cobras nos cabelos.¹⁹ Colorem-se, enfim, “aqueles cantos” (*illis carminibus*, C 2.13.33) lírico-infernais com o tom agradável (cf. *grato... carmine*, 23-4) que é capaz de aplacar Íxion (como nas *Geórgicas*), Tício e as Danaides, como na ode 2.14, adiante.

Esse espelhamento de papéis poéticos entre Mercúrio e o lírico Orfeu fica ainda mais claro (e comparável) na ode a Quintílio, cuja morte muito comoveu Horácio e seus amigos, sobretudo Virgílio:

*quid si Threicio blandius Orptheo
auditam moderere arboribus fidem?
num vanae redeat sanguis imagini
quam virga semel horrida,*

15

¹⁷ Mercúrio resgata Horácio da batalha de Filipos em C 2.7.13 – vejam-se páginas 11ss.

¹⁸ Cf. C 1.10.1-6 (esp. *voce formasti*, v. 4; *curvaeque lyrae parentem*, v. 6) e C 3.11.1-6.

¹⁹ Confrontem-se *intorti capillis Eumenidum... angues* (C 2.13.35-6) com *furiale centum... angues caput* (vv. 17-8).

*non lenis precibus fata recludere,
nigro compulerit Mercurius gregi?
durum. sed levius fit patientia
quidquid corrigere est nefas.*

20

C 1.24.13-20

E... se, mais brando que o trácio Orfeu, tocares a lira, ouvida até pelas árvores? Acaso voltaria o sangue à imagem vazia, que, de vez, com seu caduceu horrendo Mercúrio juntou ao negro rebanho, inflexível aos rogos no reabrir os fados? É duro: mas a paciência abranda tudo o que é interdito corrigir.

Tanger esse mítico instrumento exige calculada medida poética, que o verbo *moderor* (14) e *fidem*, no singular, destacam.²⁰ Por um lado, se são sombras (cf. *umbræ*, C 2.13.30) que se enternecem no reino de Prosérpina, por outro, na ode da morte do amigo, Horácio eleva a expressão dos espectros mortais (*vanae... imagini*, 15) ao misturar formulações homéricas para os fantasmas:

νεκύων ἀμειννῶ κάρηνα (“cabeça *vacilante* dos mortos”), *Od.* 10.521
βροτῶν εἶδωλα καμόντων (“*imagem* de mortais cansados”), *Od.* 11.476

É do deus “condutor de almas” (ψυχαγωγός) nesse submundo infernal²¹ que se aproximam as imagens dos poetas líricos:²² as paragens reservadas aos pios (*sedes discretas piorum*, C 2.13.23) tornam-se igualmente suavizadas e até mesmo alegres (cf. *laetis... sedibus*, C 1.10.17-8) pela presença da poesia.²³

As confluências entre Safo e Alceu (C 2.13) com Orfeu e Mercúrio nos submundo infernal dos trechos citados destacam a destreza do poeta ao retrata-se

²⁰ Cf. Nisbet e Hubbard (1970: 287).

²¹ De fato, é Hermes quem conduz os mortos no início do canto 24 da *Odisseia* (vv. 1-14), assim como Mercúrio ao fim do hino latino dedicado a ele:

*tu pias laetis animas reponis
sedibus virgaque levem coerces
aurea turbam*
C 1.10.17-9

Tu repões as almas devotas em ledos campos e contém
a tênue turba com tua áurea vara.

Vale notar que, no hino (C 1.10), o caduceu (*virga*, 18) é áureo (como em *Od.* 24.2-3: ῥάβδον... χρυσεῖην), apropriado à grandeza dedicada ao deus. Na ode lamentosa (C 1.24), a mesma vara torna-se horrenda (cf. *virga... horrida*, 16), conveniente à tristeza fúnebre do poema.

²² Mercúrio me soa mais como *alter ego* poético de Horácio do que símile de Augusto, qual propõe Miller (1994: 140ss.).

²³ Entretanto, a realidade do choro dos vivos pelos amados perdidos leva o poeta a propor uma *sententia* consolatória final na ode 1.24, que ecoa uma fórmula sábia de Apolo na *Iliada*:

Quem perde irmão, conjunto, ou mesmo a prole,
Suspira e chora, mas o nojo enfreia,
Que é dos humanos sorte o resignar-se:
Il.^{OM} 24.37-9 [vv. 46-9].

O destaque está no verso final (49): τλητὸν γὰρ Μοῖραι θυμὸν θέσαν ἀνθρώποισιν. “Pois um coração paciente deram os Fados aos homens.”

subliminarmente vate lírico imortal na ode, por meio da sutil relação entre Horácio e Alceu apontada acima.

Outros equilíbrios na ode 2.13 trazem ainda mais harmonia à suavidade da composição. Por exemplo, a entrada no lírico mundo infernal com personagens romanos (Prosérpina e Éaco) se equilibra, na conclusão, com figuras míticas gregas. E mesmo as “fontes gregas” se balanceiam: por um lado, as Eumênides e Prometeu surgem em Hesíodo;²⁴ por outro, Cérbero (mesmo não nomeado), Tântalo e Órion estão presentes na épica de Homero.²⁵ Tais personagens, aparentemente dispersos a esmo nos versos, equacionam o submundo lírico em componentes gregas e romanas, cuidadosamente dispostas, ao redor das quais os poetas cantam suas suaves canções (*illis carminibus*, 33).

As estrofes finais retornam aos ímpios do início do poema (cf. *parentis*, 5; *parens*, 37) e deixam ouvintes absortos e aplacados como os condenados gregos. Se, por um lado, os infernos e seus monstros conferem grandiosidade épica à cena irreal de estupefação ante os poderes irresistíveis da lírica, por outro, esse mesmo efeito encantatório – aliado à modulação que equilibra conteúdos aparentemente avessos à lira sob uma forma harmônica – vem mascarar a própria elevação dos elementos épicos: natural e suavizado se torna o cenário infernal que, em boa medida, antecipa expectativas da *katábasis* seguinte (C 2.14), em que não só o poeta desce ao Hades, mas seu interlocutor e demais leitores.

No antigo fragmento lírico (fr. 20), Alceu vale-se da lembrança da morte e dos infernos para incitar Melanipo a beber e fruir a vida. No inferno lírico latino, Horácio recorda, vislumbrando Safo e Alceu a aplacar as sombras dos mortos e dos grandes condenados, como a poesia é capaz tanto de ampliar com suavidade as fronteiras temáticas da própria lira que, mesmo entre durezas e lembranças de exílio ou de morte, propicia lenitivo e paz ao espírito de seus ouvintes, quanto de apaziguar ânimos exaltados, como o do próprio poeta no início da ode. No fim do poema, a alma irascível do poeta parece mostrar-se calma e serena, como os vultos de Prometeu, Tântalo ou Órion.

²⁴ Para as Erínias (irmãs dos Gigantes), *Teog.* 185. Para Prometeu, *Teog.* 508-616.

²⁵ Para “o cão de Hades”, *Od.* 11.623s. (além de *Il.* 8.366s.); para Tântalo, *Od.* 11.582ss.; para Órion, *Od.* 5.121ss. (além de *Il.* 18.486). Veja-se a relação desse com Diana em C 3.4.70ss.

“REGAÇO INSACIÁVEL / DA PÁTRIA DE PLUTÃO” (C 2.14)

O relato épico da invocação dos mortos (*nékyia*) feita por Ulisses (*Od.* 11) começa com uma preocupação que se pode taxar de “realista:” o aedo detalha procedimentos para conclamar os espíritos antes de narrar a vinda de tais almas do submundo infernal rumo ao herói.¹ Essa preocupação não tem lugar na lírica de Horácio. Nas odes 2.13 e 2.14,² o leitor submerge instantaneamente no reino de Plutão e mal percebe que está lá, junto com a *persona* poética, a contemplar o lhe é relatado:

*Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni, nec pietas moram
rugis et instanti senectae
afferet indomitaque morti,*

non si trecentis quotquot eunt dies, 5
*amice, places illacrimabilem
Plutona tauris, qui ter amplum
Geryonen Tityonque tristi*

*compescit unda, scilicet omnibus
quicumque terrae munere vescimur* 10
*enaviganda, sive reges
sive inopes erimus coloni.*

*frustra cruento Marte carebimus
fractisque rauci fluctibus Hadriae,
frustra per autumnos nocentem* 15
corporibus metuemus Austrum:

*visendus ater flumine languido
Cocytos errans et Danaï genus
infame damnatusque longi
Sisyphus Aeolides laboris.* 20

*linquenda tellus et domus et placens
uxor, neque harum quas colis arborum
te praeter invisas cupressos
ulla brevem dominum sequetur.*

absumet heres Caecuba dignior 25
*servata centum clavibus et mero
tinguet pavementum superbo,
pontificum potiore cenis.*

C 2.14

¹ Vejam-se, sobretudo, versos 20-36 e 44-50 do canto 11 da *Odisseia*. Virgílio segue a convenção ao detalhar alguns passos de Eneias com a Sibila na *Eneida* 6, especialmente vv. 136ss.

² Mandruzzato as intitula, respectivamente, “o reino de Prosérpina” e “o rio dos mortos.”

Ai, Póstumo, Póstumo, fugazes escorrem os anos: nem a devoção trará retardo às rugas e à iminente velhice e à indômita morte, nem, amigo, se a cada dia que passa, aplacares com trezentos touros Plutão, ilacrimável, que confina o três vezes amplo Géron e Tício em suas fúnebres águas; ou seja, todos, quem quer que dos dons da terra nos nutrimos, terão de cruzá-la, quer reis, quer pobres colonos sejamos.

Em vão nos resguardaremos do cruento Marte e das ruidosas vagas do rouco Adriático, em vão, nos outonos, recearemos o Austro, nocivo aos corpos: teremos de ver o negro Cocito, vagando em leito lânguido, e de Dânao a prole infame e Sísifo Eólida, condenado a longo labor.

Há de se deixar a terra e a casa e tua agradável esposa, e dessas árvores que cultivas, salvo os odiosos ciprestes, a ti nenhuma seguirá, efêmero senhor. Herdeiro mais digno consumirá teu Cécubo guardado a sete chaves e tingirá o pavimento com um vinho soberbo, melhor que nas ceias dos pontífices.

“É uma curiosa coincidência que a ode apresente numerosas semelhanças com a *Odisseia*,” dizem Nisbet e Hubbard, “em particular na representação do submundo.”³ Espécie de sequência do mundo infernal do poema anterior (2.13), a *catábase* de 2.14 parece ainda mais intensa: propõe tanto lembrar a brevidade da vida, destacando a fugaz velhice (como no fr. 395 de Anacreonte),⁴ quanto, por outro lado, sugestionar a fruição do tempo presente, pela menção final e sutil ao vinho (como no fr. 38V de Alceu).⁵

Em meio à fuga inexorável do tempo (mais um nome para a morte, como diz C. S. Lewis),⁶ tema horaciano por excelência,⁷ nem mesmo a *pietas* (aceno à épica virgiliana, de que trato a seguir) é capaz de retardar sua passagem, tampouco aplacar a chegada da morte inevitável. Na *Ilíada*, o destino de Heitor torna-se um sinônimo para a morte:

Nem a força de Hércules fugiu ao destino,
 ele que mais amado foi pelo soberano Zeus Crónida.
 Também a ele o destino subjogou, e a raiva malévola de Hera.
 Do mesmo modo também eu, se igual destino me foi preparado,
 haverei de fazer quando morrer. Agora escolho o glorioso renome.
Il.^{FL} 18.117-21

Horácio deixa de lado, na ode 2.14, menções ao renome poético (tema da próxima seção) e concentra-se na descrição lírica da morte. O poema modula

³ Nisbet e Hubbard (1978: 223).

⁴ Vejam-se páginas 264s.

⁵ Veja-se página 263.

⁶ C. S. Lewis (1961: 23) *A grief observed*: “time itself is one more name for death.”

⁷ “O tema da morte é inseparável do tema do tempo – é a morte que dá ao homem a angústia do tempo,” diz Traina (1985: 11-2), “porque é a morte, *ultima linea rerum* (E 1.16.79: derradeiro limite das coisas), que tira do tempo o ciclo tranquilizador da natureza distendendo-o na breve linha da vida humana.”

equilíbrios de natureza variada que suavizam sua mensagem e a incorporação dos elementos épicos. Por exemplo, é possível dividir a estrutura estrófica em três seções (3 estrofes, 2 estrofes, 2 estrofes), como separei os parágrafos na tradução, algo próximo da pontuação dos períodos; no entanto, destacarei outra divisão, que põe ao centro da composição a navegação pelas águas infernais iniciada ao fim da estrofe 2, como o esquema a seguir resume:

parte A	E1	tricolon temporal: <i>ruga, senecta, mors</i>
	E2	Plutão, Gérion, Tício
parte B	E3	<i>omnibus: reges aut coloni</i>
	E4	Marte, Adriático, Austro
	E5	Cocito, Danaides, Sísifo
parte C	E6	<i>tellus, domus, uxor...: brevis dominus</i>
	E7	<i>absumet heres et... tinguet</i>

Na abertura da parte A, a *gradatio* da ação do tempo (cf. *rugis* 3; *senectae*, 3; *morti*, 4) introduz um *tricolon* crescente que prenuncia divisões em três partes na sequência do poema. A correlação temporal projeta para o futuro o retardo da morte (*moram... afferet*, 2-4), projeção que se reforça no desenrolar de toda a ode.⁸ O tempo presente corre (*labuntur* 2) em seus anos fugazes, enquanto se cultivam (*colis* 22) as árvores que sequer acompanharão seu dono, nota o poeta.

Como anuncia o fragmento de Anacreonte, não há retorno para quem desce ao Hades.⁹ Horácio, por sua vez, destaca uma virtude eminentemente romana, a *pietas*, ao vetar qualquer benefício no mundo dos mortos. Não é a *fides*, nem a *gloria*, nem a *dignitas*, nem a *grauitas*, nem o *honor* nem outro valor moral. É a *pietas*, o “sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza,” qualidade máxima do Eneias de Virgílio, como diz Heinze.¹⁰ O poema de Horácio parece questionar, então, o valor dessa qualidade heróica face à supremacia da morte.

⁸ Cf. *enauiganda* (11), *carebimus* (13), *metuemus* (16), *uisendus* (17), *liquenda* (21), *absumet* (25).

⁹ Note-se o verso final (6) do fr. 395 (pp. 264s.): καὶ γὰρ ἔτοιμον καταβάντι μὴ ἕναβῆναι. (“É certo a quem tiver descido não subir”).

¹⁰ Heinze *apud* Rocha Pereira (1989: 255), que prossegue: “O herói de Virgílio não é em primeira linha astuto e valente, é o piedoso Eneias, o *pius* Aeneas,” como anunciado já no começo da *Eneida*: *insignem pietate uirum* (*Aen.* 1.10), “varão insigne por sua *pietas*.”

Se, por um lado, a Sibila destaca Eneias por sua *pietas* e suas armas,¹¹ é o pai Anquises quem reconhece, por outro, a extrema devoção do filho, que acabou lhe permitindo descer aos infernos e dali regressar:

*Venisti tandem, tuaque spectata parenti
Vicit iter durum pietas! datur ora tueri,
Nate, tua, et notas audire et reddere voces!*
Aen. 6.687-9

Chegaste, enfim, e tua devoção [*pietas*], observada por teu pai, venceu o duro caminho! Me é dado contemplar teu rosto, [ó] filho, e ouvir tuas conhecidas vozes e respondê-las.

Se a Eneias, graças a sua *pietas*, foi dado entrar no mundo dos mortos e de lá sair vivo, o poema de Horácio interdiz tal proeza épica: a devoção nada pode contra o tempo ou contra a morte. A segunda estrofe da ode delineia o sentido de *pietas*: não se trata da dedicação familiar, nem da obrigação pátria, mas da devoção aos deuses – em especial, ao deus da morte. Ainda que se ofereçam dia após dia trezentos touros ao deus do mundo subterrâneo, nada poderá aplacá-lo. Note-se que o próprio Eneias aparece no mundo infernal noutra ode horaciana:

*damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
nos ubi decidimus
quo pius Aeneas, quo Tullus dives et Ancus,
pulvis et umbra sumus.*
C 4.7.13-6

Céleres, todavia, as luas renovam seus danos celestes [i.e., suas mortes cíclicas]: nós, quando descemos aonde está o devotado [*pius*] Eneias, aonde estão o rico Túlio [Hostílio] e Anco [Márccio], pó e sombra somos.

Se os manuscritos transmitiram *pater* e *pius* como epítetos líricos ao troiano Eneias, o adjetivo *pius* intensifica a provocação intertextual. Horácio responde a Virgílio, segundo Putnam: a lírica não privilegia heróis no mundo dos mortos.¹²

Os próprios trezentos touros (*trecentis... tauris*, 5-7), símbolo da devoção suntuosa a Plutão em C 2.14,¹³ parecem ligar-se à epopeia virgiliana. Na lírica, o numeral qualifica o imensurável. Na épica, não quantificar os bois pode surtir efeito similar (de grandeza) no sacrifício que Eneias faz ao iniciar sua *catábase*:

¹¹ Aen. 6.403: *Troius Aeneas, pietate insignis et armis*. “Troiano Eneias, insigne por sua piedade e por suas armas.”

¹² Putnam (2007: 360).

¹³ Um balanço sutil na parte A da ode é o contraposto temporal entre os dias de culto duradouro (cf. *quotquot eunt dies*, 5) e os anos de vida que passam rápido (cf. *fugaces... anni*, 1-2).

*tum Stygio regi noctunas incohat aras
et solida imponit taurorum uiscera flammis,
pingue super oleum fundens ardentibus extis.*
Aen. 6.252-4

Alça da Estige ao rei [= Plutão] noturnas aras;
Em holocausto as vísceras bovinas,
Derrama azeite no debulho ardente.
(trad. Odorico Mendes, v. 261-3)

Se a épica preza as minúcias da narrativa, as cordas da lira desprezam a riqueza das oferendas, calcada numa mensagem mais “real” – a morte leva tudo. Das três figuras infernais (Plutão, Gérion e Tício),¹⁴ cuja estrutura triádica remete ao *tricolon* inicial, Plutão reina soberano e indiferente às riquezas,¹⁵ justificando a escolha de seu nome, no lugar de “rei Estígio”, Hades ou Orco.¹⁶ Sua alcunha ou, melhor, seu epíteto, *illacrimabilem* (5), revela a cunhagem cuidadosa: pode ser entendido tanto de forma passiva (“que não é chorado”) quanto ativa (“que não chora”). Além disso, pode se ligar a vários étimos homéricos que sugerem tanto inexorabilidade quanto coerção sobre os mortos, parecendo fundir, por exemplo, um passo da *Ilíada* em que Hades é qualificado:

Αΐδης τοι ἀμείλιχος ἢ δ' ἀδάμαστος,
τοῦνεκα καί τε βροτοῖσι θεῶν ἔχθιστος ἀπάντων
pois o Hades é inapelável e indomável
e por isso é detestado pelos mortais e por todos os deuses.
Il.^{FL} 9.158

Os adjetivos formados por partículas negativas (cf. ἀ- e in- > il-) aproximam os textos, além de seus sentidos.¹⁷ E o próprio tamanho do adjetivo latino (*il-lacri-ma-bi-lem*: 6 sílabas) atesta a supremacia de Plutão sobre os presos em seus domínios: mesmo Gérion com seu atributo (*ter amplum*, 7) não é tão grande.¹⁸ A vastidão do gigante talvez tenha sofrido, como notou Traina,¹⁹ contaminação da descrição homérica de Tício nas paragens infernais:

¹⁴ Sobre Tício, veja-se página 293.

¹⁵ Cf. *trecenis... tauris*, 5-7; *tellus et domus*, 21.

¹⁶ Como nota Grimal (380), “Plutão, o *Possuidor de riquezas*, é um sobrenome ritual do deus dos infernos, Hades.” Em C 1.4.17, vê-se a forma adjetiva de seu nome: *domus exilis Plutonia*, “tênue morada Plutônia” – uso algo menos vinculado às posses materiais.

¹⁷ Acresçam-se ἀνελεήμων (“impiedoso”) e πυλάρτης (“fecha-portas [infernais]”), como em *Od.* 11.277 (“Hades fecha-portões”);

¹⁸ Em certa medida, o adjetivo e o reino de Plutão são capazes de confinar até os maiores gigantes. Para Gérion, vejamos Nisbet e Hubbard (1978: 229-30) e Grimal (1993: 183-4).

¹⁹ Traina (1975: 96).

Vi, também, Tício, nascido da Terra de glória perene,
 que nove giras tomava do solo, onde estava estendido; [κείμενον]
 ao lado seus dois abutres vorazes laceram-lhe o fígado
 pelas membranas rasgadas, sem que ele afastá-los consiga.
Od.^{-CAN} 11.576-9 (com alteração)

Não só a monstruosidade, mas também o aspecto “pregado” que o verbo *compescit* (10) atribui aos dois seres infernais (*Geryonen Tityonque*, 8), podem advir duma confluência homérica. As torturas épicas e cruéis, a lírica as relega à imaginação memoriosa de cada leitor.

A estrofe 2 abre já espaço para as águas infernais, cuja onda triste (vv. 8-9) surge ao início da estrofe seguinte, que vem ampliar a mensagem da ode: do interlocutor Póstumo para todos os mortais. As partes A e B na divisão proposta acima contêm traços de diálogo entre poeta e Póstumo;²⁰ o mesmo não ocorre na parte B, e a passagem do *Du-Stil* para um amplo nós é intensificada na ode por uma consagrada fórmula homérica:

quicumque terrae munere vescimur (v. 10)
 quem quer que do fruto da terra nos alimentamos

βροτῶν οἱ ἀρούρης καρπὸν ἔδουσιν
 dos mortais, que comem o fruto da terra lavrada
Il.^{-FL} 6.142 (com alteração)

A amplificação da mensagem ganha notas poéticas elevadas. Não importa se são heróis épicos ou personagens líricas:²¹ o infundo espaço infernal, equilibrado entre *unda* (9) e *terrae* (10)²² há de abarcar todos, de reis a simples colonos – outro balanço compositivo (vv. 11-2).²³ Ao glosar *omnibus* (9), o esmero verbal horaciano passa a incluir tanto a si próprio quanto a todos seus

²⁰ Além do vocativo repetido (v. 1), notem-se *places* (6), *colis* (22) e *te* (23)

²¹ Virgílio empresta outra comparação homérica contígua (“as gerações dos mortais são como as das folhas”) também em seus infernos poéticos em *Aen.* 6.309s.

²² Versos adiante, água e terra se opõe novamente em *flumine* (17) e *tellus* (21).

²³ O *tópos* da morte indistintamente implacável é recorrente nos versos de Horácio:

pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris. (C 1.4.13-4)
 A pálida morte bate com pé imparcial nos casebres dos pobres e nas torres dos reis.

divesne (...) an pauper (...) moreris, / victima nil miserantis Orci. (C 2.3.21-4)
 Rico (...) ou pobre (...) morrerás, vítima do nada piedoso Orco.

aequa tellus / pauperi recluditur / regumque pueris. (C 3.18.32-4)
 Imparcial, a terra se abre para o pobre e para os filhos dos reis.

aequa lege Necessitas / sortitur insignis et imos; / omne capax movet urna nomen (C 3.1.13-5)
 A necessidade, com igual lei, tira a sorte de ilustres e pífiros, a vasta urna agita todo nome.

leitores, alterando com a primeira pessoa do plural uma fórmula épica, cujas variantes se dispersam pelas epopeias de Homero.²⁴

Ao centro da parte B, a estrofe 4 reitera, pela repetição de *frustra* (13 e 15), a vanidade da luta contra a morte.²⁵ Intercalada aos advérbios estão os perigos da guerra (*Marte*, 13), do mar (*fluctibus Hadriae*, 14) e das doenças, mais ou menos sazonais (vv. 15-6), organizados em mais um *tricolon* na ode. Por outro lado, uma velada alusão aos épicos (*Ilíada* e *Odisseia*) permite equilibrar a guerra cruel e as ondas do rouco Adriático – por onde passou Ulisses rumo a Ítaca. De fato, a bipartição é sugerida por dois verbos (*carebimus*, 13; *metuemus*, 16) no início e no fim de E4, que reiteram a mensagem fatal aplicada a todos nós.

A última estrofe da parte B (E5), além de retomar a navegação pelas águas infernais (cf. *flumine languido*, 17), iniciadas em E3 (cf. *unda*, 9; *enaviganda*, 11), apresenta também três nomes épicos, como E2, usuais na descrição do mundo dos mortos dos antigos. Ao mencionarem a hidrografia infernal, Alceu (fr. 38 V) prefere, por um lado, o tortuoso Aqueronte,²⁶ enquanto Horácio escolhe o negro Cocito,²⁷ por outro; no entanto, ambos mencionam Sísifo como condenado aos castigos eternos. Igualmente, os dois poemas se valem do patronímico Eólida (cf. *Aeolides*, 20), tributário do epíteto genealógico homérico: Sísifo, filho de Éolo.²⁸ Na estrofe 5, se a menção a Dânao (v. 18) pode evocar os inúmeros guerreiros da *Ilíada* (“os dânaos”), Éolo talvez possa recordar, em contrapartida, a *Odisseia*,

²⁴ *Il.* 13.322 (ὅς θνητός τ' εἶη καὶ ἔδοι Δημήτερος ἀκτῆν, “que seja mortal e coma do cereal de Deméter”); 21.465 (ἀρούρης καρπὸν ἔδοντες, “comendo o fruto da terra”); *Od.* 8.222 (ὅσσοι νῦν βροτοὶ εἰσιν ἐπὶ χθονὶ σῖτον ἔδοντες, “todos que ora são mortais, comendo grãos sobre a terra”). Sobre esse “homerismo” de Horácio, diz Traina (1975: 96): “A alusão reunida no hipérbato, evocando a antítese homérica com os deuses imortais que se alimentam de ambrosia, acentua o *pathos* da inelutável mortalidade humana (*omnibus*): é o grande tema horaciano da morte que nivela, expresso nessa ode (2.14) com uma série de homerismos sabiamente adaptados.” Cf. Achcar (1994: 62ss.) e Barchiesi (1996), que propõe Simônides como poeta intermediário entre Homero e Horácio.

²⁵ Vêm reforçar os sons do advérbio as assonâncias de todo o verso 14.

²⁶ Note-se a repetição (Ἀχέρωντα, vv. 2 e 8) na fragmento na página 263.

²⁷ Negra (*ater*, 17) é tanto a cor da morte quanto das preocupações (*curae*) nas *Odes* (cf. C 3.1.40; 3.14.13-4; 4.11.35-6). Segundo Traina (1985: 9), o ponto de partida horaciano é homérico (cf. *Il.* 4.117: μελαινέων... ὀδυνάων, “das negras dores”) – o rio da morte ganha cores poéticas numa preocupação vivente. Embora Nisbet e Hubbard (1978: 224-5) falem em adjetivação segundo uma tradição posterior, Alceu chama de negra terra (μελαίνας χθόνος, fr. 38V, v. 10) o mundo infernal.

²⁸ Cf. *Il.* 6.154: Σίσυφος Αἰολίδης. Como as *Tusculanas* de Cícero (1.10-2) testemunham, Cérbero, Sísifo, Mínos e outros povoam um cômico imaginário infernal romano. Cf. Quinn (1980: 225).

caso se resgate a versão de Sísifo como pai putativo de Ulisses.²⁹ Os *longi... laboris* (19-20) das penas infernais se associam, em ampla medida, ao herói homérico “multissofredor” (πολύτλας).³⁰

O contraste entre euforia simposiástica e a inevitabilidade da morte, que Alceu (fr. 38 V) enfatiza intensamente, ganha colorações mais suaves e epicuristas na ode de Horácio. A tripartição da propriedade (*tellus, domus, 20; uxor, 21*) não só faz emergir o leitor – das águas infernais para a cena romana, ecoando a virtual tristeza dum pranto familiar dos versos de Lucrecio³¹ –, mas reitera mais uma vez um harmônico tricolon na composição. Às agruras eternas (cf. *longi, 19*) que o mundo dos mortos reserva vem se opor a efemeridade (cf. *brevem, 24*) das possessões terrenas: a lira sutilmente contrapõe o aspecto afável (*placens, 21*) da esposa, sinônimo do momentâneo prazer da vida, com o traço odioso (*invisas, 23*) dos ciprestes, que acompanham túmulos e funerais. A interlocução, enfim, é retomada com Póstumo (cf. *harum e colis, 22*) na seção final da ode (parte C).

O destaque de Williams (1985: 586) sugere efeitos da modulação da ode:

As transições nesse poema estão entre as mais sutis em Horácio. É essa complexa e artística mistura de geral e particular, de concreto e abstrato, que confere ao poema seu toque novo e comovente, e torna superficial a censura de que essa ode é uma série de lugares-comuns concatenados. Esse uso de uma declaração geral, como na *Ode 2.14*, para concluir um poema por meio da reunião de seus segmentos variados, de uma maneira que seja tanto sugestiva ou enigmática e também absolutamente final, deixando o leitor (como se estivesse) pensativo e reflexivo, é uma marca da composição horaciana.

²⁹ Veja-se Grimal (1993: 422) para o resumo da história entre Sísifo e Autólico (pai de Anticleia, mãe de Ulisses). Cf. Easterling (2004: 40) e Kerényi (1997: 76-8), que exploram fontes trágicas: Sóf. *Ájax*, 190; *Filoct.* 417. Por outro lado, para a paternidade de Odisseu (e a origem de seu nome) em Homero, *Od.* 19.395ss.

³⁰ *Od.* 5.171, 354, 486 etc. (mais de 30 ocorrências). Lembre-se que Horácio afirma que Ulisses “agruras muitas suportou” (cf. *aspera multa pertulit*, E 1.2.21-2, nas páginas 107s).

³¹ Eis as “famous lines” (N-H: 234) que possivelmente estão calcadas sobre um lugar comum:

*iam iam non domus accipiet te laeta neque uxor
optima, nec dulces occurrent oscula nati
praeripere et tacita pectus dulcidine tangent.*
DRN 3.894-6

Já já não te receberá o ledó lar, nem a ótima esposa; e nem os doces filhos correrão a roubar teus beijos e tocarão silenciosos teu peito com doçura.

Ora, “premeditar a morte é premeditar a liberdade” – na expressão de Montaigne (1.20). É ver-se livre de sujeições e imposições de toda natureza (material, social, política etc.). Só assim o homem se vê verdadeiramente apto a fruir a vida. Ao leitor de Lucrecio que se recorde do desprezo epicurista pela morte (DRN 3.831: *nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum*, “Nada, portanto, é a morte para nós e nem nos diz respeito em nada”), as estrofes finais do poema de Horácio impelem a um sábio *carpe diem*, livre de amarras da vida e de preocupações com a morte.

Apesar das discussões acerca do adjetivo,³² um herdeiro mais digno (*heres... dignior*, 25) vem ironicamente encerrar o “grim spectacle of the underworld.”³³ Irônico porque, ao invés de recordar um herdeiro cioso, como Telêmaco, zeloso da casa paterna, a estrofe final (E7) traz à cena um filho pródigo, gastador dos bens familiares acumulados. Numa carta a Torquato (E 1.5), Horácio pondera sobre o usufruto da riqueza e da preocupação excessiva com o que se há de legar:

*quo mihi fortunam, si non conceditur uti?
parcus ob heredis curam nimiumque severus
adsidet insano*

E 1.5.12-4

De que me serve a fortuna, se não se concede usufruir?

O avarento, graças à preocupação com seu herdeiro e demasiado severo,
avizinha-se do insano

O excesso de zelo (*nimumque severus*, 13) epistolar ganha uma formulação hiperbólica nos versos líricos (*centum clavibus*, 26): equilibram-se com discrição o consumo futuro (*absumet*, 25) e o acúmulo passado (*servata*, 26), balanço que sutilmente incita ao usufruto presente – como dispõe a pergunta da carta (v. 12). O modo de consolação à *carpe diem*, como propõe Davis,³⁴ tem sua forma menos compromissada (ou mais vaga) na ode 2.14: os variados arranjos harmônicos em sua estrutura permitem tanto naturalizar a mensagem fatalista do poema (não sem notas epicuristas), quanto neutralizar quaisquer elementos “estrangeiros.” A suavidade genérica – fruto da exímia modulação da ode – excele nesses versos líricos, não obstante o tema mortal ou os empréstimos épicos.

Já se disse que “a morte (ou sua alusão) torna os homens preciosos e patéticos.”³⁵ Cada ato humano coloca-se na iminência do último sob a sombra da morte: tudo oscila entre o irrecuperável e o inditoso, como o murchar duma flor ou o dissolver de um sonho. A modulada mistura de notas elevadas (épicas) nas cordas da lira permite ao poeta eternizar o efêmero, valendo-se de sua travessia pelo submundo infernal, outrora reservada aos heróis das epopeias. A meditação lírica de anos fugazes, imbricada em símbolos épicos, rumo à perenidade da poesia.

³² Cf. Nisbet e Hubbard (1978: 238-9) para a proposta de emenda *degener* (“degenerado”).

³³ Wilkinson (1994: 38).

³⁴ Veja-se Davis (1991) para os quatro *modos* de argumentação retórica nas odes: assimilação (amíude pelo repúdio, *disavowal*), autenticação, consolação e “louvor e censura.”

³⁵ Borges (1999, v. 1, 603).

3. A poesia da memória e a memória da poesia

O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanha de cinzas.

João Guimarães Rosa

Ainda lembrando a morte, destino de todo vivente, Teógnis (c. VI a.C.) propõe a Cirno (seu interlocutor no poema) resgatá-lo das regiões infernais e imortalizar-lhe o nome em seus versos (vv. 243-52):

E quando desceres sob as profundezas da terra sombria
para a mansão cheia de lamentações de Hades,
apesar de morto nunca perderás o renome (κλέος), mas interessarás
aos homens eternamente com teu nome imortal (ἄφθιτον ... ὄνομα),
ó Cirno, ao percorreres a terra da Hélade e as ilhas,
atravessando o piscoso mar nunca vindimado;
não irás montado nos dorsos de corcéis, mas seguirão contigo
os resplandecentes dons das Musas (ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα) de coroas de violetas.
A todos que por elas se interessam, até para os vindouros,
serás tema de canto, enquanto a terra e o sol existirem.
(trad. Frederico Lourenço 2006: 72-3, com alterações)

Se a metáfora da morte como descida à mansão de Hades não é exclusiva da poesia épica, igualmente não o é o tema do renome eterno conferido pela poesia aos objetos de seu canto. Os versos elegíacos de Teógnis, como de outros líricos, modularam sons da tradição homérica e hesiódica ao proclamar as dádivas das Musas, o público vindouro, o renome imortal das personagens e o próprio ato de cantar, “fazer poesia.”

No trecho acima, palavras-chaves estão já presentes nos versos de Homero, que “tem plena consciência de que a fama de seus heróis vive por causa de seu canto”¹ – “Homero percebeu sua obra crescer com o passar do tempo,” como havia versegado Propércio.² Por exemplo: quando Aquiles, “com sua lira, deleita seu coração, cantando para Pátroclo feitos gloriosos dos homens,”³ o poeta épico não apenas transfere a seu personagem o ato de cantar (ἄειδε) façanhas humanas acompanhado de instrumento musical (φόρμιγξ), mas sugere que seu próprio poema épico também deleita, graças à semelhança entre as matérias (*res*) cantadas

¹ Fowler (2004: 226-7).

² Prop. *Eleg.* 3.1.33-4: *Homerus / posteritate suum crescere sensit opus.*

³ *Il.* 9.189: τῆ (sc. φόρμιγγι: “lira,” v. 184) ὄ (sc. Aquiles) γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ’ ἄρα κλέα ἀνδρῶν. A tradução é emprestada de Frederico Lourenço.

por Aquiles e pela *Iliáda*: os feitos gloriosos dos homens (κλέα ἀνδρῶν). Em outras palavras, sem falar propriamente de si ou de seu canto, Homero propõe qualidades – pode-se entender – tanto para si, como poeta, quanto aos efeitos de seu poema.

Da boca de Helena Heitor ouve outra “explicação” para suas sortes:

Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futuro
sejamos tema de canto para homens ainda por nascer. [ἔσσομένοισι]
Il.^{FL} 6.357-8

Esse destino doloroso das personagens é também matéria da *Iliáda*. A fala de Helena faz pensar em sua consciência como personagem: ainda que enuncie a si mesma como tema de um poema em plena execução, ela projeta sua fortuna ao futuro (ὀπίσσω, v. 357, “no futuro”), reconhece a si e a seus pares como “dignos de canto” (adj.: αἰοίδιμοι, v. 358) e, por isso, eternamente famosos. Os “homens ainda por nascer” são os mesmos “vindouros” do poema de Teógnis (v. 251), que ouvirão tal fama por meio do canto do poeta.

Se a *Iliáda* traz uma só passagem de Aquiles entoando sua lira,⁴ a *Odisseia*, por outro lado, apresenta Fêmio e Demódoco, aedos, respectivamente das cortes de Ítaca, junto a Penélope, e de Esquéria (ou Feácia), junto ao rei Alcínoo. Eis que Ulisses diz ao próprio Alcínoo:

Foram os deuses responsáveis: fiaram a destruição para os homens,
para que também os vindouros tivessem tema para os seus cantos.
Od.^{FL} 8.579-80

Além de preservar a responsabilidade divina sobre o destino humano, os versos ampliam o espectro da matéria a ser cantada: não só Helena ou Heitor ou outros heróis da *Iliáda*, mas todos aqueles que guerreiam e se destroem hão de ser tema de canto (ἀοιδή, v. 580) aos poetas.

Depois de glosar cenas e heróis, gregos e troianos, cantados na *Iliáda*, Íbico diz ao final de sua ode:⁵

Estes têm a beleza para sempre.
Também tu, ó Polícrates, terás renome imorredouro, [κλέος ἄφθιτον]
graças ao meu canto [ἀοιδᾶν] e à minha fama. [ἔμὸν κλέος]
Fr. S 151 = 282a PMG, v. 46-8 (trad. Frederico Lourenço)

⁴ Há o jovem aedo cinzelado por Hefesto no escudo de Aquiles: *Il.* 18.569-72, veja-se p. 17.

⁵ Para o texto do poema e algumas observações, vejam-se páginas 149ss.

O pronome “estes” (τοῖς, 46) pode retomar diversos personagens: Príamo, Páris, Agamêmnon, Aquiles, Ajax Telamônio, e mesmo “o mais belo homem de Argos,” mencionado em uma estrofe que se perdeu. Assim, o poeta lírico – não mais um aedo – equipara Polícrates à série de homens imortalizados pela épica, prometendo-lhe a fama eterna que apenas a poesia é capaz de conferir. Caso não se cante essa glória eterna (κλέος ἄφθιτον, 47), Polícrates cairá no esquecimento.

Um fragmento de Safo (55 L.-P.) joga com um poder “contrário porém semelhante” da poesia:

κατθάνοισα δὲ κείῃ οὐδὲ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσετ' οὐδὲ πόθα εἰς ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδον
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἄϊδα δόμῳ
φοιτάσης πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα

morta jazendo na terra,
ninguém te lamentará, ninguém vai de ti se lembrar:
das rosas da Piéria não compartilhaste
– invisível na casa do invisível Hades,
entre obscuros mortos uma sombra errante tu serás
(trad. Joaquim Brasil Fontes)

Em meio ao efeito paradoxal do fragmento – a poetisa profetiza que a mulher inculca⁶ não será lembrada por ninguém, mas lembramos dela por esses versos – cabe notar que nenhum nome é registrado, a mulher sequer é nomeada: a profecia poética soa ainda mais forte, pois prevê duas mortes, uma física, entre “obscuros cadáveres” (ἀμαύρων νεκύων, 4) na casa de Hades, e outra do esquecimento, pela ausência de memória (οὐδὲ ποτα μναμοσύνα, 1). No universo da cultura oral, o privilégio da memória vem por meio da poesia.⁷

Não partilhar das rosas da Piéria (vv. 2-3) pode ser uma afronta à poesia ruim que “a rival” compunha, ou uma paráfrase para o fato de essa mulher não ter sido motivo de nenhuma canção de nenhum poeta. Entretanto, evocar a Piéria significa evocar as Musas do proêmio do canto didático de Hesíodo:

Μοῦσαι Πιερίηθεν, οἰδιῆσι κλείουσαι, / δεῦτε,
Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, vv. 1-2

Musas da Piéria, que dais glória com canções, / vinde;
(trad. Alessandro Rolim de Moura)

⁶ Como registra Brasil Fontes (2003: 109), Estobeu anota que Safo teria dirigido essas palavras a uma mulher inculca (ἀπαίδετος). Cf. Ragusa (2014: 118) para um confronto com outra poetisa.

⁷ Cf. Campbell (1983: 263-4) e Barchiesi (1996: 31).

Seja na Piéria, no monte Hélicon ou no Olimpo,⁸ são essas filhas de Zeus e da Memória (*Mnemosine*) que glorificam (κλείουσαι, 1) e eternizam os objetos de seu canto. Sem as Musas, pouco dista um feito glorioso duma esquecida inação – cantar um poeta. Seja nos gêneros didático, lírico ou épico, a ausência da poesia significa não só a morte da glória, mas, sobretudo, um eterno esquecimento.

Apesar do hexâmetro épico fluir do período helenístico até a era Bizantina como forma métrica preferida para o encômio, como diz Cameron,⁹ não é nesse metro que Horácio propõe louvar seus homenageados. À variedade métrica da lírica se contrapõem os empréstimos épicos – homéricos, especialmente – como exemplo máximo de consagração poética, capaz de elevar às esferas imortais a matéria de sua poesia. Eis que as canções da lira latina também almejam alçar voos nas asas de Homero, como fizeram Íbico, Alceu, Safo e outros gregos.

Enfim, servindo-se desse pano de fundo lançado pelas epopeias homéricas, já transformado pela lírica grega, a lírica horaciana modula de formas distintas o tema da imortalidade conferida pela poesia. Desde a abertura de seu *tribiblos*, com a “esperança nas alturas”¹⁰ até a aclamação de seu monumento imortal (C 3.30), *sphragis* brônzeo a simbolizar a eternidade de seu legado poético, Horácio investe cuidadosamente na memória de sua poesia.

Todavia, no último livro de suas *Odes*,¹¹ os louvores a contemporâneos romanos célebres parecem guardar algo de peculiar: a aparência laudatória parece esconder algo por trás dos pretensos elogios. Elementos épicos, modulados em meio a deuses e figuras reais, mascaram segundas intenções nas palavras dirigidas aos “amigos” homenageados. Além das peculiaridades da modulação, investigar efeitos subjacentes à matriz épica em três poemas do quarto livro das *Odes* é o fito desta última seção.

⁸ Hesíodo usa os dois primeiros locais (cf. *Teog.* 1ss. e 53ss.); Homero, o último (*Il.* 2.484).

⁹ Cameron (1995: 468).

¹⁰ C 1.1.35-6: *quod si me lyricis vatibus inseres, / sublimi feriam sidera vertice*. “Pois, se inserires a mim entre os vates líricos, / tocarei as estrelas de cabeça erguida.”

¹¹ Vejam-se, sobretudo, Pasquali (1920: 146ss., 701, 750ss.), Fraenkel (1957: 40ss.), Achcar (1994: 153ss.) e Putnam (1986), Nogueira (2006).

AQUILES E O ARCO DE APOLO (C 4.6)

O mesmo deus que veta a empreitada épica em 4.15 é louvado por Horácio em meio a cenas *quasi* homéricas.¹ Empréstando personagens e situações dignas das epopeias, o poeta louva suas próprias conquistas poéticas numa composição dedicada a Apolo, sem desprezitar a altivez ensejada pelos hinos às divindades.

Se a segunda parte da ode (C 4.6) concentra-se sobre a relação do lírico com o deus, a primeira parte entretence episódios relatados na *Iliáda* e na *Eneida* que enaltecem o lado arqueiro do deus.² Condensados, tais eventos conferem elevação épica ao poema de feição cultual, além de equilibrar na estrutura da composição os feitos passados de Febo, por exemplo, derrotando Aquiles em Troia (segundo uma obscura tradição), e os feitos presentes, auxiliando Horácio no manejo da lira:

<i>Dive, quem proles Niobea magnae vindicem linguae Tityosque raptor sensit et Troiae prope victor altae Phthius³ Achilles</i>	
<i>ceteris maior, tibi miles impar, filius quamvis Thetidis marinae Dardanas turris quateret tremenda cuspidē pugnae –</i>	5
<i>ille, mordaci velut icta ferro pinus aut impulsus cupressus Euro, procidit late posuitque collum in pulvere Teucro.</i>	10
<i>ille non inclusus equo Minervae sacra mentito male feriatos Troas et laetam Priami choreis falleret aulam,</i>	15
<i>sed palam captis grauis, heu nefas, heu, nescios fari pueros Achivis ureret flammis etiam latentem matris in alvo,</i>	20

¹ Ver páginas 159 e seguinte para a estrofe de abertura da ode 4.15.

² Por outro viés, Fraenkel (1957: 400-1) destaca o empréstimo das músicas religiosas gregas antigas, sobretudo a influência da 6ª Peã de Píndaro, cujos ecos mitológicos Williams (1968: 64) resume como “essence of ancient high lyric poetry.” Ambas análises reforçam os traços de culto que o poema engendra.

³ Segui a edição W-G (OCT) na grafia do adjetivo *Phthius* (e, não, *Pthius*, como SB.).

<i>ni tuis flexus Venerisque gratae vocibus divum pater annuisset rebus Aeneae potiore ductos alite muros.</i>	
<i>doctor argutae fidicen Thaliae, Phoebe, qui Xantho lavis amne crinis, Dauniae defende decus Camenae, levis Agyieiu.</i>	25
<i>spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem carminis nomenque dedit poetae. virginum primae puerique claris patribus orti,</i>	30
<i>Deliae tutela deae fugacis lyncae et cervos cohibentis arcu, Lesbium servate pedem meique pollicis ictum,</i>	35
<i>rite Latonae puerum canentes, rite crescentem face Noctilucam, prosperam frugum celeremque pronos volvare mensis.</i>	40
<i>nupta iam dices 'ego dis amicum, saeculo festas referente luces, reddidi carmen, docilis modorum vatis Horati.'</i>	
C 4.6	

[Ó] Divo, cuja vingança a prole de Níobe, de língua grande, e o estuprador Tício experimentaram, e o quase vencedor da sacra Troia, ftio Aquiles: guerreiro maior que os demais, mas não igual a ti, embora o filho da marinha Tétis tenha sacudido as cidadelas dardânicas com tremenda lança, pugnaz. Ele, como um pinheiro atingido pelo ferro mordaz, ou um cipreste empurrado por Euro, tombou à larga e depôs seu pescoço na poeira de Teucro.

Ele enganaria, não escondido no cavalo (fingida oferenda a Minerva), os troianos, ruinosamente festivos, e a corte de Príamo jubilosa com as danças; mas, sim, às claras, cruel com os cativos – ai! sacrilégio, ai! – as crianças ainda sem fala nas chamas aqueias ele queimaria, e mesmo a escondida no ventre da mãe, se o pai dos deuses, dobrado por teus rogos e os da grata Vênus, não tivesse consentido às fortunas de Eneias muros firmados com melhor augúrio.

[Ó] Mestre poeta da sonora Talia, [ó] Febo, que lavas os cabelos no rio Xanto, defende o esplendor da Camena dáunia, [ó] imberbe Agieiu [i.e., defensor das ruas].

Inspiração [deu-]me Febo, deu[-me] Febo a arte do poema e o nome de poeta. Primeiras entre as virgens e rapazes nascidos de pais ilustres, tutela da deusa de Delos [i.e., Diana] que aprisiona fugazes lincas e cervos com seu arco, observai o ritmo lésbio e o compasso do meu dedo, cantando, conforme o rito, o filho de Latona, conforme o rito, a crescente Luz da Noite [i.e., a Lua = Diana] com seu archote, próspera às messes e rápida para volver os prontos meses.

Já casada dirás “eu, no século que trouxe de volta os dias festivos, reproduzi o poema caro aos deuses, dócil os ritmos do vate Horácio.”

É fácil associar a ode com a composição e a execução do *Carme Secular*, referidas nos versos finais do poema. “Entoadado por vinte e sete jovens e vinte e

sete raparigas de nobres famílias com os pais ainda vivos,”⁴ esse cântico solene concluía o festival dos Jogos Seculares de 17 a.C., organizado por Augusto não só para recuperar uma antiga tradição expiatória romana (adiada por causa da guerra civil entre César e Pompeu), mas principalmente para celebrar a entrada de Roma numa época de auge e eternidade da Urbe conduzida pelo *princeps*. Eis que Horácio se torna o poeta escolhido pelo imperador para enaltecer o momento – o que justifica a única ocorrência, dentre todos seus *carmina*, do próprio nome do poeta em seu texto, e com o título de “vate”. O selo (*sphragis*) ao fim da ode vem atestar a honra (voz poética oficial do império) e a grandeza da realização.⁵

Toda essa pompa permite pensar que o poema é menos um hino a Apolo do que (re)afirmação do feito institucional e das habilidades técnicas de Horácio. A estrutura da ode, já mencionada de passagem e esboçada a seguir, e alguns detalhes da composição permitem aventar essa possibilidade:

parte 1	E1	Punidos: Níobe, Tício, Aquiles...
	E2	a queda/morte de Aquiles
	E3	símile da queda
	E4	um hipotético Aquiles
	E5	(cruel, ai, ao extremo)
	E6	se tu (Febo) e Vênus junto a Júpiter...
parte 2	E7	Febo e eu: louvor próprio
	E8	<i>spiritum et artem</i>
	E9	<i>servate pedem...</i>
	E10	<i>canentes</i>
	E11	louvor próprio: <i>vatis Horati</i>

Chama atenção que o nome do deus não apareça na primeira parte (E1-E6) do poema, aspecto a ser compensado na segunda.⁶ Entretanto, a menção à “prole de Níobe” (v. 1) enseja Pseudo-Acrão a comentar que se trata de um “louvor acerca dos feitos de Apolo,”⁷ tal como conhecia a tradição, conferindo ao poema desde sua abertura uma “intensidade épica,” como diz Putnam (1986: 118).

Em Homero, Aquiles usa a história de Níobe para incitar Príamo a comer, no fim da *Iliáda*, e parar de chorar a morte de Heitor:

Nem Níobe de belas tranças descurou a comida,
apesar de doze filhos lhe terem morrido no palácio:

⁴ Braga Falcão (2008: 306).

⁵ Vejam-se Fraenkel (1957: 400-7), Cairns (1971: 443-4) e Thomas (2011: 162ss.).

⁶ Cf. *Phoebe* (26), *Phoebus... Phoebus* (29).

⁷ Ps.Acr. (*ad l.*): *laus Apollinis de factis*.

seis filhas e seis filhos vigorosos.

Aos mancebos matou Apolo com o arco de prata, [ἀπ' ἀργυρέοιο βιοῖο] encolerizado contra Níobe; às donzelas, Ártemis, a arqueira, porque Níobe se medira [ισάσκετο] com Leto de belo rosto, dizendo [φῆ] que a deusa gerara só dois filhos, mas ela gerara muitos. Por isso eles, dois embora fossem, mataram-nos a todos.
Il.^{FL} 24.602-9 (com alterações)

A audácia ou *húbris* de Níobe é equiparar-se com Leto (v. 607), mãe de Ártemis e Apolo. Em Horácio, a *magnae... linguae* (1-2) dá forma substantiva ao imperfeito homérico (v. 608), caracterizando a empáfia desmedida da rival na ode, que alguma tradução mais ousada diria: “linguaruda Níobe.”⁸

Por sua vez, Tício (ou Títio)⁹ também figura entre os castigados por Apolo, na ode, por causa dos malefícios a Leto/Latona. Homero retrata-o em meio aos grandes castigos nos infernos, como reporta Odisseu:

Vi, também, Tício, nascido da Terra de glória perene,
que nove geiras tomava do solo, onde estava estendido;
ao lado seus dois abutres vorazes laceram-lhe o fígado
pelas membranas rasgadas, sem que ele afastá-los consiga.
Leto, a consorte impecável de Zeus, violar tentou ele [ἔλκησε]
no Panopeu, de ridentes campinas, quando ia até Pilo.
Od.^{CAN} 11.576-81

Se, por um lado, Homero trata das razões (ambas ligadas a Leto) das mortes de Níobe e Tício, Horácio, por outro, qualifica-os abreviadamente em dois versos (*magnae... linguae*, 1-2; *raptor*, 2). Todo o restante está subentendido. É preciso que o leitor conheça os mitos para entender a vingança (*vindicem*, 2) de Apolo. O qualificativo *raptor* (2) condensa nominalmente a violência verbal homérica,¹⁰ algo similar ao que se dá com Níobe.

Tais menções parecem apenas um ornamento sumário comparado com o embate entre o deus e Aquiles, a seguir. Como nota Richard Thomas, “a ode se torna quase um hino a Aquiles, enfaticamente referido no começo da terceira e

⁸ Putnam (1986: 119-20) aponta de passagem o vínculo etimológico entre *nefas* (v. 14), *festus* (v. 17), *fari* (v. 18). A língua de Níobe e a etimologia de *vindex* (*vim* + *dicere*, segundo hipótese comentada por Ernout e Meillet (1951: 1302-3), *s.v. uindex*) acrescentam “índices falantes” também ligados a Apolo, relação que se pode aprofundar.

⁹ Frederico Lourenço adota Títio, em oposição ao Tício de Trajano Vieira, Donald Schuler, Carlos Alberto Nunes e Odorico Mendes. Horácio volta a mencionar o castigado três vezes, em cenas do submundo infernal, como em Homero: C 2.14.8; C 3.4.77 e C 3.11.21.

¹⁰ DGP ἔλκέω (cf. v. 580): “puxar com violência, arrastar, dilacerar.”

quarta estrofes: *ille* (9), *ille* (13).¹¹ Além da anáfora pronominal, o nome do herói ganha destaque na posição final da primeira estrofe, junto de seu gentílico.¹²

Essa “canção a Aquiles” merece ser relativizada: a qualificação *prope victor* (3) anuncia sua trajetória incompleta na guerra, circundada por uma expressão de altivez épica.¹³ A superioridade divina que a ode atesta (*tibi miles impar*, 5) não revela a rivalidade obstinada de Aquiles contra Apolo, no início do canto 22 da *Ilíada*. A arrogância do herói frente ao deus é tão patente que lhe indaga Febo:¹⁴

“Por que me segues, ó Peleide, pés-velozes,
um mortal perseguindo um imortal? Não me
reconheces, deus, nesse furor enquanto que te obstina?
Il.^{HC} 22.8-10

Em Homero, é preciso que o deus diga com todas as letras: “Jamais me matarás, pois para a morte não fui fadado.”¹⁵ De fato, a insolência de Aquiles na epopeia parece não ter medida. Ensoberbecido, sua réplica vem renovar seu brio guerreiro, depois de alcunhar Apolo como “o mais cruel de todos os deuses”:¹⁶

Pois sobre ti eu me vingaria, se tivesse poder para isso.
Il.^{FL} 22.20

Por um lado, se a épica homérica não narra a morte de Aquiles, por outro, os versos latinos esbanjam um desfecho favorável a Apolo, ainda que sem desdourar a vanglória do herói, por exemplo, nos adjetivos e na filiação formular (*filius... Thetidis marinae*, 6), de que Horácio se vale noutras passagens.¹⁷

¹¹ Thomas (2011: 163): “The poem then becomes almost a hymn to Achilles, emphatically referred to at the start of the third and fourth stanza: 9, 13 *ille... ille*.”

¹² Homero retrata Aquiles saudosos de sua terra em *Il.* 9.362ss.

¹³ A expressão *Troiae... altae* (3) liga-se à fórmula Ἰλίου αἰπεινῆς (“elevada Ílion”), repetida várias vezes em contextos de destruição da cidade (*Il.* 9.419, 686; 13.773; 15.215 etc.); talvez recorde outra em Virgílio, ao descrever “as muralhas da excelsa Roma” (*Aen.* 1.7: *altae moenia Romae*).

¹⁴ Em *Il.* 20.447ss. o confronto com o deus é menos acirrado, porque intermediado por Heitor.

¹⁵ *Il.*^{FL} 22.13. Carlos Alberto Nunes traduz: “Não te é possível matar-me, que em mim não tem força o Destino.” Odorico Mendes reforça a sequência de indagações do deus com a expressiva pergunta: “um deus matar pretendes?” (v. 10).

¹⁶ *Il.* 22.15: θεῶν ὀλοώτατε πάντων.

¹⁷ São favoráveis *ceteris maior* (5) e *pugnax* (8). Cf. C 1.8.13-4 e Ia 13.12 (veja-se p. 98). Em Homero, é Eneias quem reitera a linhagem de Aquiles quando os dois se encontram na batalha:

Dizem que tu és filho do irrepreensível Peleu,
e que tua mãe é Tétis de belas tranças, filha do mar [ἄλοσῦδνης].
Il.^{FL} 20.207 (com alteração)

Fraenkel (1957: 401) já notara a semelhança das expressões de Horácio e de Píndaro (*Peã* 6.83-4) κνασπολόκοιο παῖδα ποντίας Θέτιος (“filho da marinha Tétis de cabelo-ciano”). Além doutros

Vale notar que tanto a ascendência épica do herói, quanto o chacoalhar das torres dardânicas (v. 7),¹⁸ bem como a lança digna de terror (*tremenda / cuspide*, 7-8)¹⁹ e mesmo o adjetivo *pugnax* (8)²⁰ – todos elementos que compõem o símile, comentado a seguir, ressoam de forma muito condensada algum detalhe que se pode ler em Homero – revigoram uma concessão (*quamvis*, 5) na ode: ainda que seja o mais bravo e temível dos Aqueus, Aquiles não é páreo para Apolo.

Mas, é preciso lembrar que Homero não desenvolve a cena da morte do herói, talvez já conhecida do público e narrada por aedos que o antecederam.²¹ O vate épico anuncia, sim, mais de uma vez, a morte de Aquiles na *Ilíada*;²² uma delas, pela boca de Heitor no instante de sua morte:

“Previ que os rogos,

paralelos, Thomas (2011: 165-6) observa que Tétis, em Homero, aparece amiúde sem epítetos. Eis que *marina* (6) soa tão raro quanto ἀλοσούδνη (“filha-do-mar”), única na *Ilíada* (cf. *Od.* 4.404).

¹⁸ De posse das armas de Aquiles, Pátroclo lança-se contra as muralhas troianas:

E pelo pulso de Pátroclo os Dânos teriam tomado
 as altas torres [ὑπίπυλον] de Tróia, tão grandes estragos causava,
 se Febo Apolo na torre elevada não viesse postar-se,
 na ruína dele a pensar e no amparo aos guerreiros Troianos.
 Três vezes Pátroclo tenta escalar um dos âng'los do muro [τείχεος]
 alto [ὑψηλοῖο] e bem-feito; três vezes Apolo a recuar compele,
 dando com a mão imortal vários golpes no escudo luzente.
 Quando, porém, pela quarta avançava, semelho a um demônio,
 com voz terrível o deus lhe profere as palavras aladas:
 “Pátroclo, germe de Zeus, para trás! Não consente o Destino
 que por teu braço se renda a cidade gloriosa dos Teucros,
 nem por Aquiles, herói do que tu muito mais valoroso.”
Il.^{CAN} 16.698-709 (com alterações)

Thomas (2011: 166) confronta partes dessa passagem com versos de Píndaro (*Peã* 6.89-91).

¹⁹ Ao voltar à batalha, dentre as armas que Aquiles experimenta, a lança de Quíron dada a Peleu:

Do estojo em forma de flauta tirou a paterna lança, [ἔγχος]
 pesada, [βριθύ] enorme, [μέγα] imponente. [στυβαρόν]
Il.^{FL} 19.387-8 (com alteração)

Note-se como o trissílabo *tremenda* (7) sintetiza, em chave psicológica, os adjetivos gregos da lança homérica, que torna-se uma *cuspis* (8), “ponta de lança lisa” (em oposição à *spiculum*, “ponta farpada” – cf. Ernout-Meillet (1958: 288).

²⁰ Kiessling-Heinze (1901: 374) resumem o desejo feroz de Aquiles pela luta como “combatividade selvagem” (*wilder Kampflust*).

²¹ Entre os que o sucederam, Píndaro (*Peã* 6.75ss.) canta o episódio em que Apolo, sob a forma de Páris, mata Aquiles (cf. Williams 1968: 63: “this was a very abstruse legend”), história que Higino (107, *armorum iudicium*, “a decisão das armas”) depois compila: *Hectore sepulto cum Achilles circa moenia Troianorum vagaretur ac diceret se solum Troiam expugnasse, Apollo iratus Alexandrum Parin se simulans talum, quem mortalem habuisse dicitur, sagitta percussit et occidit* (“Enterrado Heitor, quando Aquiles vagava ao redor das muralhas dos Troianos e dizia que ele sozinho tinha tomado de assalto Troia, Apolo enfurecido, disfarçando-se de Alexandre Páris, atingiu com uma flecha seu calcanhar, que era mortal, diz-se, e matou-o”).

²² Hera (*Il.* 19.410-7) também o faz, sem mencionar Páris (cf. *Ia* 13.12-6, vejam-se pp. 95ss.).

Ó férreo coração, baldados eram:
 Talvez que esta impiedade irrite os numes,
 Quando, embora valente, às mãos caíres
 De Febo e de Alexandre às portas Céias.”
Il.^{OM} 22.287-91 [vv. 358-60]

Ainda que a morte de Aquiles pelas mãos de Páris não seja unânime, a presença de Apolo, em diferentes versões do mito, não só atesta a rivalidade entre o deus e o herói mas confere uma feição algo convencional à atitude de arrogância de Aquiles, pronto a equiparar-se e bater-se com deuses.²³ Virgílio parece seguir o último trecho citado quando Enéias fala a Apolo:

*“Phoebe, graues Troiae semper miserate labores,
 Dardana qui Paridis direxti tela manusque
 corpus in Aeacidae
 Aen. 6.56-8*

Tu, Febo Apolo, que sempre soubeste ser bom para Troia,
 a mão guiaste de Páris e os dardos troianos ao peito
 do neto de Éaco!
 (trad. Carlos Alberto Nunes)

Enquanto Virgílio e outros poetas mencionam detalhes da morte de Aquiles, Horácio prefere falar sob símbolos.²⁴ E se Safo, Alceu e Íbico podem ser vistos como intermediários entre Homero e Horácio noutras passagens, nessa ode é Simônides que exerce tal papel, segundo Barchiesi: pontos de contato entre o poema latino e o fragmento de um (provável) hino grego sugerem a metamorfose da cena dum Aquiles morto por Apolo, na lírica grega, para um retrato excelso da divindade responsável pela morte do herói, no hino romano.²⁵ A modulação poética por vezes altera sutilezas de um modelo, como uma perspectiva narrativa ou seu personagem principal, ao encontrar sua própria enunciação.

²³ Cf. Grimal (1993: 38-9). Vale lembrar que Horácio, noutro passo, menciona a vida breve do “pés velozes” homérico para exemplificar a incompletude da felicidade humana:

abstulit clarum cita mors Achillem (C 2.16.29)

A rápida morte arrebatou o ilustre Aquiles.

Mais ágil que Aquiles, a morte rouba-lhe a vida, não a fama. O passo latino, sem identificar o assassino do herói, reverbera o adjetivo homérico *ὠκύμορος* (“que morre prematuramente”) da fala de Tétis ao filho (*Il.* 1.417, além de menções análogas em *Il.* 18.95 e 458; note-se o realce da expressão no superlativo relativo de *Il.* 1.505).

²⁴ Se, por um lado, a ode 4.6 menciona a lança (vv. 7-8) de Aquiles, por outro, não há nenhuma menção a flechas ou ao arco de Apolo, diferente de C 1.21 (cf. *pharetra*, v. 11), que se vê adiante.

²⁵ Veja-se Barchiesi (1996: esp. 253) para vários detalhes comuns aos poemas.

Toda a terceira estrofe (vv. 9-12) atesta com um símile à moda épica a queda infame do herói “na poeira teucra” (*in pulvere Teucro*, 11-2). A comparação do tronco de árvore caindo perfaz uma analogia recorrente em Homero: aparece, por exemplo, para “colorir” a morte do próprio filho de Zeus, Sarpédon, pela lança de Pátroclo:

Tombou como tomba carvalho [δρῦς] ou [ἦ] choupo [ἀχερωΐς]
ou alto pinheiro, que nas montanhas os carpinteiros
cortam com machados afiados [πελέκεσσι νεήκεσι] para a construção das naus
Il.^{FL} 16.482-4 (com alterações)²⁶

Não só a alternativa (ἦ, *aut*) de dois tipos de árvores é comum à épica (482) e à ode (*pinus aut... cupressus*, 10), mas os próprios machados afiados (484) são modulados no “ferro ‘que morde’” latino (*mordaci... ferro*, 9): a síntese lírica é como que animada. Os participios (*icta*, 9; *impulsa*, 10) parecem graduar golpes, cada vez maiores, de Apolo contra Aquiles. Por outro lado, o vento leste (*Euro*, 10) empurrando o cipreste²⁷ chão abaixo talvez recorde outro símile homérico – da oliveira arrancada pelos ventos desde a raiz – que ilustra a morte de Euforbo por Menelau:

Como se dá quando alguém cuida de florentes
rebentos de oliveira, em gleba solitária,
banhada de água farta, e a bela planta exposta
aos ventos mais variados, rebenta em florada
alvíssima, até que uma rajada a desraíze
em turbinoso impulso e sobre o solo a arroje.
Il.^{HC} 17.53-8

Tal figura comparativa, em Homero, realça a fraqueza da flora ante a força ora humana, ora da natureza, e serve como símbolo objetivo para a morte na guerra. Horácio opera algo parecido em seu símile, mas com novos efeitos: a força de Apolo ganha dupla feição, uma natural, como a do vento (*Euro*, 10), e outra humana, por meio do objeto metálico (*mordaci ferro*, 9). O ímpeto divino permanece enigmático sob os emblemas do símile, cuja alternativa (*aut*, 10) vem se equilibrar com a coordenação do amplo prostrar de Aquiles (*procidit late*, 11)

²⁶ Acrescente-se *Il.* 13.389-92, quando Idomeneu mata Ásio. Os versos do símile são idênticos (formulares ou interpolação?). Apenas Frederico Lourenço verte-os igualmente.

²⁷ A árvore já é associada a mortes e funerais em *C* 2.14.23.

e da queda do pescoço guerreiro na poeira de Troia (vv. 11-2). E essa última imagem guarda uma minúcia épica valiosa.

No canto 24 da *Odisseia*, antes de narrar os funerais de Aquiles, menciona Agamêmnon as circunstâncias da morte do herói, quando os dois já estão no Hades. Um detalhe verbal aproxima o trecho épico da expressão lírica:

Em túrbida poeira amplo jazias,
Od.^{OM} 24.31-2

A tradução de Odorico Mendes dá síntese vigorosa à vanglória épica: *σὺ δ' ἐν στροφάλιγγι κονίης / κείσο μέγας μεγαλωστί*, “e tu, em turbilhão de poeira, / jazias grande grandemente.”²⁸ Se o advérbio *late* (11) talvez soe menor, por outro lado, Horácio enaltece o pó com *Teucro* (12) remontando a troianos ancestrais.

Observar versos da ode como condensação de arquétipos homéricos enaltece a descrição lírica da morte de Aquiles, com os símiles à moda épica, por exemplo. Ademais o poema distancia qualquer crueza que se possa atribuir a Apolo: o herói grego cai sem que se detalhe como agira o deus. Eis que ganham destaque os ecos da tradição.²⁹ Como diz Barchiesi (1996: 250):

Se Horácio, como acredito, está aqui fazendo uso tanto de Simônides quanto da *Odisseia* 24, é interessante notar que o modelo homérico já estava presente no próprio Simônides. (...) E o fato de que Simônides valeu-se de uma alusão homérica reforça a programática declaração de Simônides, que dizia que Homero era quem tornara memorável os heróis de vida breve. Horácio continua e estende a ligação intertextual.

Tendo expresso a queda “épico-lírica” de Aquiles, Horácio passa a cogitar um destino alternativo tanto para o herói quanto para gregos e troianos (vv. 13-20), caso Apolo e Vênus não houvessem intervindo junto a Júpiter (vv. 21-4).³⁰

²⁸ *Od.* 24.39-40. F. Lourenço: “num vendaval de poeira / tu jazias grande na tua grandeza.” D. Schuler: “Teu corpo jazia / no turbilhão do pó, imensamente grande.” T. Vieira (vv. 38-41): “Imenso / na imensidão, imêmore na condução / dos carros, em pulverulento turbilhão, / jazias.” C. Alberto Nunes: “na poeira jazias envolto, / numa grande área.”

²⁹ Cf. Barchiesi (1996: 34) e Thomas (2011: 166-7), que anota paralelos verbais instigantes na morte do Minotauro em *Catulo* 64.105-9.

³⁰ Page (1896: 337-8) nota que, na prosa, essas hipóteses irrealis do passado costumam pedir o mais-que-perfeito do subjuntivo, não o imperfeito: *fefellisset* por *falleret* (16), *ussisset* por *ureret* (19). Note-se que a prótase, ainda que posposta (vv. 21-4), o faz: *adnuisset* (22).

Duas estrofes vem reunir cruezas épicas (E4-E5) que se ligam hipoteticamente à anuência de Zeus e, de forma não muito clara, ao destino de Eneias (E6).³¹

O poema destaca a crueldade do Pelida, mesmo virtualmente. Se, por um lado, os paralelos com Homero ajudam a garantir uma ação sóbria para Apolo, por outro, as relações com a *Eneida* tornam a hipótese lírica mais estimulante e cruel pelo lado do herói.³² Por exemplo, o cavalo falsamente oferecido a Minerva em sacrifício (*equo Minervae / sacra mentito*, 13-4) segue lições de Virgílio,³³ assim como o festejo troiano ruinoso (*male feriatos / Troas*, 14-5).³⁴

O Aquiles da estrofe 5, não o tivesse matado Apolo, teria enganado os troianos abertamente (*palam*, 17) e perpetrado maldades tão desumanas que o poeta chega a lamentá-las: *heu nefas, heu* (17). Na *Eneida*, a crueldade de Pirro, filho de Aquiles, pode se comparar ao herói abominável, na lírica, capaz de matar crianças e bebês.³⁵ No entanto, uma cena aventada por Agamêmnon, de troianos assassinados no ventre da mãe, pode ser contraposta aos versos de Horácio:

“Menelau amolecido! Por que deste modo te compadeces
de homens? Será que em tua casa recebeste dos Troianos
nobres favores? Que nenhum deles fuja da íngreme desgraça
às nossas mãos, nem mesmo o rapaz que se encontre ainda
no ventre da mãe. Que nem ele nos escape, mas que de Ílion
sejam todos de uma vez eliminados, sem rastro nem lamento!”
Il.^{FL} 6.55-60

Ambas hipotéticas, o desejo épico de Agamêmnon se transfere à irreabilidade lírica do destino de Aquiles, não realizado, na abertura de E6 (*ni*, 21), graças a intervenção divina, quando os rogos de Vênus e Apolo se unem para dobrar a vontade do pai dos deuses. Page ajuda a lembrar que “Zeus em Homero dá sinal

³¹ Thomas (2011: 168) fala num *non sequitur*, “já que a sobrevivência de Aquiles não teria necessariamente impedido a fuga de Eneias de Troia.” Em olhar menos avesso à propaganda romana, Quinn (1980: 310) prefere dizer que “o destino de ascensão de Roma prevaleceu sobre o destino da ruína de Troia.”

³² Veja-se o acampamento grego deserto na *Eneida* (2.29): *hic saeuus tendebat Achilles*. “aqui se achava o sevo Aquiles.”

³³ O cavalo de madeira construído por Epeu com a ajuda de Palas aparece numa fala de Ulisses a Demódoco (*Od.* 8.493), e é retomado na *Eneida* (2.15: *equum diuina Palladis arte aedificant*, “constroem o cavalo com a divina arte de Palas”).

³⁴ Os festejos troianos ao conduzir o cavalo para dentro da cidade se iniciam em *Aen.* 2.234ss.

³⁵ Para Pirro cruel, matando Polites e Príamo, veja-se *Aen.* 2.469-558. Cf. Quinn (1980: 310).

de sua vontade por meio do aceno com a cabeça”³⁶ – daí o *annuisset* (v. 22).³⁷ A anuência benevolente de Júpiter ao destino de Eneias não só muda as atenções do poema da hipótese da sobrevida ruinosa de Aquiles para um destino de melhor agouro (*potiore... alite*, 23-4) a Eneias e aos romanos, conseqüentemente, mas ajuda a deixar para trás a força apolínea vingativa e, ao mesmo tempo, prepara o envolvimento do deus arqueiro com a lira de Horácio.

O restante da ode (parte 2) vem retomar o elogio a Febo, menos destacado verbalmente até então. Quando o deus é finalmente nomeado, seus predicados ligam-se à poesia: “Febo, mestre poeta da sonora Talia” (vv. 25-6). Associada à comédia e à poesia ligeira, como diz Grimal, Talia (Θαλία), justaposta a *fidicen*, permite que o poeta vanglorie os traços ilustres e penetrantes da poesia por meio do adjetivo *arguta*.³⁸ Por tal virtude, Apolo é capaz não somente de lançar longe,³⁹ com seu arco de prata com flechas épicas,⁴⁰ como em Homero: seu arco é a lira. O deus vingativo e guerreiro espelha um duplo: o inspirador da poesia. No anúncio de seu meio termo áureo, o próprio Horácio já sinalizara a alternância do deus entre a guerra e a poesia:

(...) *quondam citahara tacentem
suscitat Musam neque semper arcum
tendit Apollo.*

C 2.10.18-20

às vezes, com a cítara, Apolo desperta a Musa silenciosa e nem sempre distende o arco.

³⁶ Page (1896: 338): “Zeus in Homer signifies his will by his nod.” Cf. *Il.* 1.528. Horácio refaz essa imagem de Júpiter movendo o cosmo um simples lapso de sobrancelha no v. 8 da ode 3.1.

³⁷ Em Virgílio, o sinal de Júpiter é avassalador: “assentiu, e com seu assentimento tremeu todo o Olimpo” (*Aen.* 9.106: *adnuat et totum nutu tremefecit Olympum*).

³⁸ No registro de Ernout e Meillet (1958: 82), “o sentido primeiro de *arguo* era ‘fazer brilhar, aclarar, clarear’ (sentido físico e moral), que se vê ainda em *argentum* e *argutus*.”

³⁹ O adjetivo ἐκρηβόλος (DGP: “hábil no arremesso [com arco]; que lança dardos ao longe; que atinge o alvo”) é um reiterado epíteto de Apolo (*Il.* 1.14, 21 e 373; 16.513; 23.872), que a ode prefere deixar de lado.

⁴⁰ Na abertura da *Ilíada*, rogado por Crises a punir a impiedade de Agamêmnon, atende Apolo:

Febo, a tais preces, arco e aljava cruza,
Do vértice do céu baixa iracundo;
Vem semelhante à noite, e a cada passo
Tinem-lhe ao ombro as frechas. Ante a frota
Suspenso, a farpa do carcás descaixa,
Terrível o arco argênteo [ἀργυρέοιο βιοῖο] estala e zune:
Il.^{OM} 1.42-7 [vv. 43-9] (com alteração)

Na ode 4.6, à descrição apolínea (vv. 25-6) se imiscui o apelo à proteção do poeta (v. 27), em que o louvor próprio (*decus*, 27) quase desaparece em meio aos atavios compositivos, como a aliteração e assonância do verbo *DEfEnDE* (27), além da imponência nominal da musa verdadeiramente itálica (*Daunia... Camenae*, 27). Como observa Putnam, as associações de Horácio engrandecem-no como poeta – ligam-no às divindades gregas e romanas – e preparam para as seguintes dádivas divinas (E8).⁴¹ Como Aquiles parece o centro das atenções na primeira parte da ode, o poeta sutilmente se destaca ao início e fim da segunda parte.

Engenho e arte envolvem todo o verso 29, com Febo reiterado ao centro – e o pronome *mihi* bem ao meio. Com tais recursos poéticos concretizados em sua canção (*carminis*, 30) é que Horácio se diz digno do título de poeta (v. 30). Daí em diante, o hino menciona Apolo apenas na perífrase *Latoniae puerum* (37), em meio aos elogios à irmã Diana (E9 e vv. 38-40).

Após o verso 31, o poema recorda os preparativos, a execução e a memória poética do *Carme Secular*. É a canção (*carmen*, 43) que é mais uma vez lembrada, amável aos deuses (*dis amicum*, 41) e com ritmos (*modorum*, 43) ditados não mais pelo poeta (v. 30), mas pelo “vate Horácio” (v. 44). O profeta ou “sacerdote das Musas”⁴² se mostra capaz de cantar elogios a Apolo e Diana, e enaltecer a memória de sua poesia, lembrando seus próprios feitos como vate oficial do império – arte que aspira ao sagrado, como notou Otávio Paz (1982: 354).

Mais que um hino às divindades, a ode modula tanto vinganças exemplares (sem destaque à violência) de Apolo, com ênfase em Aquiles (parte 1), quanto um louvor aos feitos poéticos de Horácio, sem transparecer bazófia ou arrogância (parte 2). É claro que o equilíbrio entre as partes é propício à harmonia lírica dos louvores aos deuses, mas vem à tona a impressão de que a atenção dedicada ao divino se ofusca. Comparada com outro hino (C 1.21) dedicado a Apolo e Diana, a ode 4.6 soa, de fato, menos centrada no deus e mais interessada nos feitos do

⁴¹ Putnam (1986: 121). Note-se que o *spiritum* (29) concedido a seguir por Apolo é o mesmo outrora dado pelas “Camenas Gregas” (C 2.16.38), engenho artístico como dom divino.

⁴² Cf. *Musarum sacerdos* em C 3.1.3.

poeta, em especial ao “inverter” a ênfase no final do poema. Compare-se a curta ode 1.21:

*Dianam tenerae dicite virgines;
intonsum, pueri, dicite Cynthium
Latonamque supremo
dilectam penitus Iovi.*

vos laetam fluviis et nemorum coma 5
*quaecumque aut gelido prominet Algido
nigris aut Erymanthi
silvis aut viridis Gragi,*

*vos Tempe totidem tollite laudibus
natalemque, mares, Delon Apollinis* 10
*insignemque pharetra
fraternaue umerum lyra.*

*hic bellum lacrimosum, hic miseram famem
pestemque a populo et principe Caesare in*
Persas atque Britannos 15
vestra motus aget prece.

C 1.21

Cantai Diana, [ó] delicadas virgens, cantai o Cíntio intonso [i.e., Apolo de longos cabelos], [ó] rapazes, e Latona profundamente amada pelo supremo Jove.

Vós, [cantai a que] alegre os rios e a copa dos bosques – qual quer que desponta ou no gelado [monte] Álgido, ou nas negras florestas do [monte] Erimanto, ou nas do verde [monte] Crago.

Vós, igualmente, erguei louvores a Tempe e a Delos, [ó] varões, terra natal de Apolo, e a seu ombro insigne pela aljava e pela lira do irmão [Hermes/Mercúrio].

Ele levará a guerra lacrimosa, levará a miserável fome e a peste, para longe do [nosso] povo e do soberano César, até os Persas e os Bretões, movido por vossa prece.

Vale notar como se invertem certos elementos: na abertura (vv. 1-4), o hino conclama virgens e rapazes, nomeados apenas na parte 2 (vv. 31, 37 e 41) da ode 4.6; da mesma forma, no desfecho de 1.21, por meio de um futuro (*aget*, 16) associado à prece, invoca-se o auxílio bélico que Apolo arqueiro há de propiciar aos romanos (espécie de finalidade prática do hino), enquanto a abertura de 4.6 rememora o deus vingador (*vindicem*, 2), cujo traço militar único (*miles impar*, 5) dá lugar a descrições associadas a Aquiles. Na ode 4.6, também um futuro (*dices*, 41), projeção da memória de uma das virgens cantoras, é utilizado para encerrar o poema – não para rogar ao deus ou enaltecê-lo, mas para louvar a própria realização do poeta. As facetas “guerreiro e poeta” que C 4.6 separa nas partes 1 e 2 surgem bem mais próximas na ode 1.21, evocadas nos símbolos da aljava (*pharetra*, 11) e da lira (v. 12).

O hino (espécie lírica primordial segundo as definições horacianas)⁴³ da ode 1.21 exemplifica, em sua própria estrutura, o destaque dado ao deus:

- [vv. 1-4] virgens e rapazes conclamados a celebrar Diana e Apolo
- [vv. 5-8] louvores a Diana
- [vv. 9-12] louvores a Apolo
- [vv. 13-6] prece a Apolo

Se encerrar o hino com a divindade e o prognóstico de seus feitos significa destacar a importância de Apolo na composição, a ode 4.6 deixa de fazer isso; ao contrário, destaca os feitos do poeta e encerra o poema com seu próprio nome: *vatis Horati* (v. 44). Não há dúvidas sobre o apoio do deus na empreitada do poeta, mas o realce final da composição acaba se desviando para Horácio.⁴⁴



Ilustração 6: Apolo citaredo (na *domus Augustea*, em Roma)
A lira nas mãos do deus com a aljava nas costas

O contraste entre o Apolo guerreiro (parte 1) e o deus da poesia (parte 2), espelha as habilidades horacianas de ajustar “temas bélicos” à suavidade de sua

⁴³ Vejam-se A 83 (*Musa dedit fidibus divos*) e algumas palavras nas páginas 34ss.

⁴⁴ Vejam-se Putnam (1982: 117), Fraenkel (1957: 400) e Williams (1968: 64) para desconfortos da crítica com a relação da primeira metade da ode e sua conclusão.

lira: reflexos da modulação da ode mascaram outras pretensões laudatórias. Em outras palavras, tendo iniciado a composição com notas épicas, propícias à altivez e à grandeza do hino, Horácio disfarça loas a si mesmo ao modular louvores a Apolo entremeados por simulacros do deus vingador e confissões de dádivas divinas. A futura matrona, outrora uma nobre virgem, que dirá ter aprendido facilmente (v. 43) os ritmos da canção vem revelar, enfim, uma poesia resistente ao tempo, mas também suave e branda, dócil.

RELANCES ÉPICOS NO LOUVOR A CENSORINO (C 4.8)

*Donarem pateras grataque commodus
 Censorine, meis aera sodalibus,
 donarem tripodas, praemia fortium
 Graiorum, neque tu pessima munerum
 5 ferres, divite me scilicet artium
 quas aut Parrhasius protulit aut Scopas
 hic saxo, liquidis ille coloribus
 sollers nunc hominem ponere, nunc deum.
 sed non haec mihi vis, non tibi talium
 10 res est aut animus deliciarum egens.
 gaudes carminibus; carmina possumus
 donare et pretium dicere muneri.
 non incisa notis marmora publicis,
 per quae spiritus et vita redit bonis
 15 post mortem ducibus, non celeres fugae
 reiectaeque retrorsum Hannibalis minae,
 non incendia Carthaginis impiae
 eius, qui domita nomen ab Africa
 lucratus rediit, clarius indicant
 20 laudes quam Calabrae Pierides: neque,
 si chartae sileant quod bene feceris,
 mercedem tuleris. quid foret Iliae
 Mavortisque puer, si taciturnitas
 obstaret meritis invida Romuli?
 25 ereptum Stygiis fluctibus Aeacum
 virtus et favor et lingua potentium
 vatum divitibus consecrat insulis.
 dignum laude virum Musa vetat mori:
 caelo Musa beat. sic Iovis interest
 30 optatis epulis impiger Hercules,
 clarum Tyndaridae sidus ab infimis
 quassas eripiunt aequoribus ratis,
 ornatus viridi tempora pampino
 Liber vota bonos ducit ad exitus.¹*

Daria páteras a meus amigos,
 ó Censorino, e belos bronzes, de bom grado,
 daria trípodas, prêmios dos bravos
 gregos, e nem tu levarias os piores
 mimos, se eu rico (claro!) de artes fosse,
 as que ou Parrásio ou Escopas produz; na pedra,
 este; aquele, nas líquidas cores
 hábil a compor ora um homem, ora um deus.
 Mas isso não posso, nem obras tais
 te faltam ou teu ânimo ainda mais cobiça.
 Gostas de versos; uns versos podemos
 te dar e neste mimo colocar um preço.
 Não os mármore gravados em placas
 públicas, donde espírito e vida aos bons líderes
 retornam pós morte; não veloz fuga
 e de Aníbal as repelidas ameaças
 nem os incêndios da ímpia Cartago
 mais claro mostram os louvores de quem voltou,
 com nome ilustre, d'África vencida,
 do que as Piérides da Calábria; e não
 terás paga, se os papéis silenciarem
 teus bons feitos. O que seria do menino
 de Ília e de Marte, se o silêncio
 obstasse, ínvio, aos méritos de Rômulo?
 Arrebatado das ondas estíguas,
 a força, o favor e a voz de potentes vates
 consagram Éaco às ilhas prósperas.
 A Musa veda que o varão de louvor digno
 morra e o beatifica com o céu.
 Assim de Jove os ansiados banquetes Hércules
 incansável assiste; clara estrela,
 Tindárides salvam rotas naus de imos mares;
 ornado às tēmporas com verde pâmpano,
 Líber conduz, então, os votos a bom êxito.

¹ Para o texto desta ode, segui a edição W-G (OCT), que não o divide em estrofes nem marca como espúrios alguns versos. Amiúde excluídos (cf. K-H, Pasquali, Klingner e outros) são os vv. 17 e 33,

Embora haja discussões sobre a qual Censorino, pai (Lúcio Márcio, cônsul em 39 a.C.) ou filho (Gaio Márcio, cônsul em 8 a.C., ano da morte de Horácio), se dirige o poema, é possível perceber uma sutil familiaridade entre o poeta e seu destinatário – o que talvez insinue uma amizade com o mais jovem.² *Destinatário* soa adequado “à menos lírica das odes,” segundo Quinn, “que se lê como uma epístola.”³

O poeta não apenas inicia com uma promessa brincalhona (se eu fosse rico, te daria...), mas declara conhecer seu interlocutor (vv. 9-12), que talvez integrasse o grupo de amigos de Horácio (*meis... sodalibus*, 2). A alternância entre primeira e segunda pessoas concentra-se nos versos de abertura,⁴ em que a *persona loquens* se declara *commodus* (“conforme a medida, apropriado; bem disposto; benévolo, condescendente” – v. 1) em sua imaginária prodigalidade, um dos poucos traços distintivos do poeta no texto. Mais: “*commodus* ainda sugere que o valor de um encômio depende de decoro,” nota Johnson (2004: 78) – detalhe que se harmoniza com a noção de modulação nas *Odes*, que ajusta seu conteúdo (sobretudo épico, como tenho destacado) a cada destinatário.

Essa medida precisa permite a Horácio tocar sua lira de modo a gracejar e elogiar Censorino com familiaridade, aparentemente eternizando-o num trato impessoal, e, a um só tempo, propor um poema que celebra os poderes da poesia enquanto flerta com efeitos da épica, elevados e imortais. No presente illustre que

pelas seguintes razões: o primeiro, além da cesura bisonha (*non incendia Carthagini impiae*; em tempo: os asclepiadeus de Horácio têm costumeira pausa após a sexta sílaba), confunde um fato histórico ao atribuir o incêndio de Cartago a Públio Cornélio Cipião Africano e, não, a Públio Cornélio Cipião *Emiliano* Africano (dito “o Jovem”, *Minor* – neto adotivo daquele), de que Bentley (1711: 169) graceja: *o rem ridiculam... ego vero cum prisco Catone Carthaginem delendam esse censeo* (cf. Virg. *Aen.* 6.843); o segundo (v. 33) acrescenta descrição a Líber/Baco copiada de C 3.25.20 (*cingentem viridi tempora pampino*), algo muito suspeito nas *Odes*. Excluídos os dois, o número de versos da ode torna-se, então, divisível por quatro, como todos os demais (102) poemas. Vejam-se Harrison (1990: 32esp.) e Thomas (2011: 186esp.) para os argumentos detalhados. Comento brevemente minha proposta de tradução “poética” no anexo 3.

² Veja-se Thomas (2011: 187) para um resumo atual da questão.

³ Quinn (1980: 313).

⁴ Notem-se: *donarem* (1), *Censorine, meis* (2), *donarem* (3), *tu* (4), *ferres, ...me* (5), *mihi... tibi* (9), *gaudes... possumus* (11). Por último, nos vv. 21-2 reaparece a 2ª pessoa: *feceris e tuleris*.

oferece o poeta, a voz da Musa acaba soando como uma canção de louvor em desenvolvimento (algo falsa, como se vê), bem como um tributo à própria poesia.

Embora alguns versos da ode sejam condenados pela crítica, pode-se dividir o poema em duas partes (cuja segunda seção também pode ser dividida, como se mostra adiante) que se equilibram do seguinte modo:

parte 1	presentes a Censorino	vv. 1-12
parte 2	memória dos presentes	vv. 13-34

Os primeiros doze versos (três estrofes?) concentram-se na relação do poeta com seu amigo: aventam presentes materiais (páteras, bronze, trípodes, escultura, afresco: vv. 1-8) que Horácio não pode oferecer, nem faltam a Censorino (vv. 9-10). O amigo gosta de poesia e esse é o presente real (mas imaterial) que o poeta pode e vem ofertar.

Já se apontou a marca de Píndaro na ode,⁵ mas vale notar que tais dons também se disseminam em Homero como “dignos presentes”⁶ de bravos heróis – realçando a nobreza militar de Censorino. Ao propor que a embaixada leve a Aquiles uma oferta de reconciliação, Agamêmnon assim inicia a lista de promessas:

Sete trípodes [τρίποδας] sem marca de fogo, dez talentos de ouro, [χρυσοῖο τάλαντα] vinte caldeirões [λέβητας] resplandecentes (...)
Il.^{FL} 9.122-8 (com alterações)

A relação intertextual, nas supostas dádivas líricas, pode emprestar não só os presentes da épica, mas juntamente a aura elevada que os toca.⁷ Trocados os metais (ouro por bronze), o *priamel* de regalos latinos hipotéticos segue de perto a lista de Agamêmnon. É verdade que a *Ilíada* fala em dinheiro (“talentos de

⁵ Se, por um lado, a 5ª *Nemeia* se inicia com a afirmação de que o poeta não é um escultor, mas sua doce canção viajará os mares levando a fama da vitória do celebrado (Pytheas), por outro, veem-se trípodes, páteras e outros regalos ao longo da 1ª *Ístmica*:

ἐν τ' ἀέθλοισι θίγον πλείστων ἀγώνων,
καὶ τριπόδεσσι ἐκόσμησαν δόμον
καὶ λεβήτεσσιν φιάλαισί τε χρυσοῦ,
γευόμενοι στεφάνων
(Píndaro, *Ist.* 1.18-21)

E nas disputas tentaram o maior número de jogos,
e com trípodes adornaram sua casa
e com cântaros/páteras e taças de ouro,
provando coroas de louros.

Veja-se Thomas (2012: 184-96), com várias remissões a Harrison (1990).

⁶ ἄξια [também ‘valiosos’] δῶρα (*Il.* 9.261; a tradução entre aspas é de Frederico Lourenço).

⁷ Se Píndaro faz recordar Homero, Horácio faz recordar ambos em matriz densa e entretrecida, o que propõe um quadro menos unitário de modelos poéticos para o livro 4 das *Odes*, como nota Barchiesi (1996: 6).

ouro”) e a ode em “gratos bronzes,”⁸ porém a sequência *praemia fortium / Graiorum* (3-4), espécie de aposto aos presentes aventados, acaba por remeter o leitor ao ambiente épico em que tais prêmios são amiúde anunciados.⁹

Se Censorino fora vitorioso na esfera militar, o que pode fazer supor um poema disfarçado de epinício, como propõe Harrison, os presentes de inspiração épica soam adequados a tal *éthos* bélico de vitória, aproximando o “louvor em curso” à grandeza nobilitante das epopeias.¹⁰ Mas não só. Ao se relacionar a ode ao excerto homérico, a tentativa de reconciliação entre Agamêmnon e Aquiles por meio duma longa lista de presentes (*Il.* 9.121-56) poderia sugerir algo semelhante entre Horácio e Censorino. Se a ode não só serve de dádiva e encômio a Censorino, mas também promete-lhe presentes vários, não se especulou, que eu saiba, sobre uma provável desavença ou dívida (financeira?) entre o poeta e o destinatário.¹¹ Quiçá a própria composição possa representar uma oferta à reconciliação ou um pagamento de alguma obrigação (*pretium... muneri*, 12), mas tudo em tom amável e gracioso. Essa homenagem se torna ainda mais sutil na lítotes “e tu nem levarias os piores dos presentes” (*neque tu pessima munerum / ferres*, 4-5), espécie de *recusatio* fantasiosa de presentes épicos que brinca com um espelhamento prazenteiro de figuras homéricas e reais, sem perder a medida: o poema materializa uma potencial “prenda de imortalidade.”¹²

Tendo havido ou não desavença e reconciliação entre Horácio e Censorino, é mais importante notar que a oferta ilusória dos “prêmios dos bravos gregos” prepara, de certo modo, as alusões à épica que serão feitas nos versos seguintes (parte 2). Outro ponto que ainda não se observou é que a temática artística de Parrásio e Escopas, “ora homem, ora deus” (v. 8), concentrada num único verso,

⁸ Em *grata... aera* (1-2), a antecipada separação do adjetivo confere valor especial ao metal. A graça da oferta hipotética me fez lembrar Robert Graves e sua observação poético-monetária: “if there’s no money in poetry, neither is there poetry in money.”

⁹ Citando outros passos da *Iliada*, M. West (1978: 321) nota que a “trípode [é] um prêmio corriqueiro em jogos.” Veja-se Aquiles trazendo recompensas às disputas após a cremação de Pátroclo: “Das naus trouxe prémios: caldeirões (λέβητάς) e trípodes (τρίποδάς)” (*Il.*^{FL} 23.259).

¹⁰ Harrison (1990: 34-5).

¹¹ Como nota Thomas (2012: 187), a linguagem das trocas financeiras perpassa todo o poema: *donarem* (1 e 3), *praemia* (3), *munerum* (4), *divite* (5), todo o verso 12, *lucratus* (19), *bene feceris* (21), *mercedem tuleris* (22), *meritis* (24), *divitibus* (27), *dignum* (28), *optatis* (30). Cf. a distinção que propõe Johnson (2004: 78-9) para presentes/dons (*dona*) e dever/dom (*munus*).

¹² Cf. Harrison (1990: 38), “personal gift of immortality from the poet.”

é análoga às alternâncias de epopeias homéricas, cujas narrativas também oscilam entre os planos divinos e humanos. Será com alusões à épica, ora mais ora menos sutis, que a ode buscará atestar uma das potencialidades da poesia, capaz de imortalizar os homens e seus feitos – centro da argumentação horaciana.

Assim como fizera Íbico na ode a Polícrates (fr. S 151 = 282a),¹³ Horácio se vale de exemplos tomados da poesia épica para ilustrar a fama duradoura que o poeta e a Musa conferem a seus louvados. Todavia, como bem nota Thomas, Polícrates ainda recebe uma promessa de elogio (vv. 46-8), embora abreviada;¹⁴ Censorino, por sua vez, não ganha algo que o valha. Os versos latinos de fato silenciam sobre o que o amigo tenha feito ou conquistado. Logo, Censorino não obtém sua recompensa (*mercedem*, 22), como declara Horácio – ao menos nessa ode. Teria acaso Censorino pago outro poeta para louvar-lhe os feitos em metros épicos?¹⁵ A insinuação de Quinn coloca em xeque a proposta de Johnson: “o encômio de Horácio separaria Censorino daqueles que apreciariam ser louvados mesmo se isso fosse apenas uma transação de negócios.”¹⁶

Com ou sem encomenda prévia de um poema épico, encarar a ode 4.8 como uma espécie de *laudatio* ou encômio *in progress*,¹⁷ não soluciona o impasse: de fato, Horácio nada elogia em Censorino, salvo seu apreço por poesia (*gaudes carminibus*, 11). Como diz Johnson (2004: 76):

O que é peculiar é o paradoxo de que, num poema que apresenta o poeta como o autor da imortalidade, o presente de louvor [*gift of praise*] é tão vazio de qualquer feito de Censorino que ele deixa de ser um memorial duradouro. (...) Esse encômio não foi projetado para impedir o esquecimento [*obscurity*]. Alguém poderia substituir Censorino por qualquer número de jovens de Augusto com alguma experiência militar.

Em contraste com o rol de ‘virtudes’ que a ode seguinte elabora para Lólio,¹⁸ soa como contrassenso dizer que o poema a Censorino é um encômio –

¹³ Vejam-se páginas 149ss.

¹⁴ Thomas (20012: 185).

¹⁵ Quinn (1980: 315) diz sobre os vv. 21-2: “the implication is that Censorinus has already had his achievements celebrated in an epic poem.”

¹⁶ Johnson (2004: 79).

¹⁷ Cf. Harrison (1990: 36).

¹⁸ Vejam-se especialmente os versos C 4.9.34ss., da página 316 em diante.

espécie em destaque dentre aquelas propostas por Horácio na *Ars* ao gênero lírico.¹⁹

Em meio ao impasse, aproximar outros textos da ode 4.8 pode ajudar a nuançar efeitos de sentido latentes: as afinidades entre as odes 1.1 e 3.30 vão além do metro comum.²⁰ Tanto o primeiro quanto o último poema do *tribiblos* se valem de enumerações ao iniciar seus argumentos, e concluem nomeando Musas que ajudarão imortalizar o poeta e sua produção.²¹ Em C 4.8, também estão presentes tanto a lista inicial (imaginária) quanto a *Musa* (repetida e sem nome específico, vv. 28-9) ao final do poema. Se 1.1 se dirige a um amigo (Mecenas) e 3.30 à própria obra, 4.8 reúne feições similares de modo enigmático: Censorino é o destinatário ao mesmo tempo em que o poder imortal da poesia (épica, em especial) é louvado.

O poeta modula com precisão sua lira de modo a não deixar de mencionar o amigo (*laudandus* do poema) e não transparecer que elogia os próprios frutos do labor poético. Em outras palavras, a poesia finge imortalizar alguém quando, na verdade, não fala senão de si mesma, sem ofender aquele a quem se dirige. Enfim, como um *metapoema* ao meio do último livro, ao mesmo tempo próêmio e epílogo, a ode comunica a ideia de “uma débil união entre a lírica e a propaganda imperial”²² ao enfatizar o papel da épica (latina, em especial) como criadora da memória perene – como se vê na parte 2 do poema, que pode ser assim dividida:

parte A	nem bens materiais nem feitos enobrecem tanto quanto a poesia épica (eniana): não tens prêmio se a poesia te ignora	vv. 13-22½
parte B	Rômulo e Éaco os vates e a Musa Hércules, Castor e Pólux, Baco	vv. 22½ -34

¹⁹ Próxima do hino, os encômios falam dos “filhos dos deuses” (A 83) – vejam-se páginas 34ss.

²⁰ O asclepiadeu menor, segundo a exposição métrica de Ps.Acr., é composto de um espondeu, dois coriambos, mais um pirríquio ou iambo.

²¹ Longo é o *priamel* de C 1.1 (vv. 2-28) enquanto mais curta é a lista de obstáculos inócuos ao *monumentum* de C 3.30 (vv. 3-5). Vejam-se, ao final da primeira (C 1.1.33), *Euterpe* e *Polyhymnia* (cf. Alegria e Hinária, na nota 5 da página 25); e *Melpomene* (cf. Dançarina, *ibidem*), ao final da última (C 3.30.16).

²² Thomas (2011: 186).

“A ideia de que um poema lírico pudesse assegurar fama duradoura,” diz Fraenkel, “embora familiar ao passado clássico grego, não tinha raízes na vida da poesia romana, tal como conheciam os contemporâneos de Horácio.”²³ De fato, poucos poemas entre os volumes I e III das *Odes* propõem encômios patentes a seus romanos contemporâneos,²⁴ quer por mera adequação genérica (tema elevado deve ser tratado num gênero elevado, como a épica), quer para evitar projetos poéticos arriscados à noção tradicional de *gloria* romana.²⁵

O quarto livro das *Odes*, no entanto, tem natureza diversa.²⁶ Ao meio de seus quinze poemas, boa parte laudatórios, surgem arroubos de glorificação, como as odes 8 e 9. Se a ode 4.7 postula a ideia de que a morte tudo aniquila, a imortalidade pode ser concedida pelo louvor de um poeta.²⁷ Em C 4.8, Horácio diz ser capaz de presentear Censorino com poemas (*carmina possumus / donare*, 11-2), regalo que agrada ao amigo, e que tais dádivas, de inspiração divina, podem imortalizar homens merecedores de louvor (*dignum laude virum Musa*

²³ Fraenkel (1957: 422).

²⁴ Segundo Fraenkel (1957: 423), não há poema nos *tribiblos* que cumpra esse papel de imortalizar os homens e seus feitos – de que discordo. Por exemplo, a ode 3.3 mascara a apoteose de Augusto retomando a épica homérica (vejam-se páginas 184ss.). A única espécie lírica, segundo o *scholar*, que propõe nobilitar um interlocutor é a ode à “fonte favorita” de Horácio (C 3.13: *o fons Bandusia*), notadamente em sua estrofe final:

*fies nobilium tu quoque fontium,
me dicente cavis impositam ilicem
saxis, unde loquaces
lympphae desiliunt tuae.*

C 3.13.13-6

E, cantando eu a gruta e a soberba azinheira,
de onde, murmura, brota a tua linfa ligeira,
– ainda tu te farás uma das nobres fontes,
uma fonte imortal.

(trad. Bento Prado de A. Ferraz)

O “quadro de natureza morta” (Pasquali 1920: 557) e a promessa de sacrifício e glória às águas amenas (não a um cônsul, general ou imperador) harmonizam matéria (*res*) natural com o modo tênue (não elevado) da composição lírica, modulada como um hino de Alceu (fr. 45) que canta o esplendor do Hebro. Caso o poema não logre sua ambição, ninguém sairá ofendido.

²⁵ Como diz Cícero (*Off.* 2.31): *Summa igitur et perfecta gloria constat ex tribus his: si diligit multitudo, si fidem habet, si cum admiratione quadam honore dignos putat.* “Portanto, a glória excelsa e perfeita resulta de três condições: ser estimado pela multidão; ter a sua confiança; ser admirado e digno de honrarias.” (cf. Rocha Pereira 1988b: 335). Em poema não elevado (i.e., não épico), a fé (*fides*) e a homenagem/honra (*honos*), essenciais à glória, ganham margens para falatórios (*fama*) nem sempre devidos ou enobrecedores. O *kleos aphtiton* romano se concretiza no discurso épico, consoante à ideia de que, “em Roma, a reivindicação da fama duradoura de um homem baseava-se primordialmente em suas conquistas na vida pública” (Fraenkel 1957: 423).

²⁶ O testemunho de Suetônio (*Vita Horati*, 9-10) acerca da vitória de Tibério e Drúcio sobre as tribos vindélicas (situadas após os Alpes, próximas ao rio Danúbio) reaparece nos comentários de Porfírio (cf. *inlustraret*) e Ps.Acrão (cf. *in laudem*) ao início do quarto livro das odes, porém já com palavras de louvor inexistentes no relato do historiador. Cf. Nogueira (2006: 5-7).

²⁷ C 4.7.16, *pulvis et umbra sumus* (“pó e sombra somos”); cf. Fraenkel (1957: 421).

vetat mori, 28).²⁸ Em C 4.9, o vate separa claramente as realizações poéticas do passado (notadamente de Homero) da lista de elogios e cumprimentos a Lólio, como se vê adiante. A memória dos *laudandi* nem sempre é tão transparente, como não são unívocos os sentidos dos poemas que propõem louvá-los.

Se, por um lado, “Homero não se assume como vate que fala, na primeira pessoa do singular, para destinatários que são seus compatriotas e coetâneos, com o intuito de lhes apresentar o lugar dele, poeta, no mundo por si idealizado em verso,” como diz Frederico Lourenço, por outro, é Píndaro que ocupa esse espaço.²⁹ Principal modelo lírico grego, Píndaro havia celebrado mortais diversos, vencedores em jogos e disputas. Porém, segundo versos do próprio Píndaro, é Homero o poeta que confere verdadeira glória:³⁰

ἀλλ' Ὅμηρός τοι τετίμακεν δι' ἀνθρώπων, ὃς αὐτοῦ
πᾶσαν ὀρθώσας ἀρετὰν κατὰ ῥάβδον ἔφρασεν
θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν.
Ístmica 4.37ss.

Mas, entre os homens honrou-o [i.e., Ájax] Homero, que, exaltando toda a excelência dele, com seu cajado, indicou divinas palavras para os vindouros cantarem.

ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι
λόγον Ὀδυσσεός ἢ πάθαν διὰ τὸν ἀδυεπῆ γενέσθ' Ὅμηρον
Nemeia 7.20ss.

E eu penso que maior a história de Odisseu tornou-se do que suas experiências, por meio das palavras-doces de Homero.

Na ode a Censorino (C 4.8), Horácio, por sua vez, substitui Homero, como sugere Pasquali,³¹ pelo *alter Homerus*, Ênio – velado sob a menção a suas musas

²⁸ Embora Lachmann o condene, Thomas (2011: 194) registra a influência do verso de Teócrito (*Id.* 16.58: Ἐκ Μοισᾶν ἀγαθὸν κλέος ἔρχεται ἀνθρώποισι, “A glória sublime sobrevém da Musa aos homens”) sobre o v. 28 da ode. Outra expressão, *potentium / vatum* (26-7), estreita a ode e o mesmo idílio, não obstante a variação: δεινὸς οὐ θεῖος αἰοιδὸς (“terrível/venerável ou divino aedo”) – cf. Teócrito, *Id.* 16.44.

²⁹ No complemento de Lourenço (2006: 92), que resumi, “este papel (que, na cultura portuguesa, pertence a Luís de Camões) pertence, na cultura grega, a Píndaro.”

³⁰ Ainda que não mencione Homero nominalmente, como os dois trechos citados, acresça-se *Pítica* 3.113ss.: Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν', ἀνθρώπων φάτις, / ἐξ ἐπέων κελαδενῶν, τέκτονες οἶα σοφοί / ἄρμωσαν, γιγνώσκωμεν. (“Conhecemos / Nestor e o Lício Sarpédon, fama dos homens, / a partir de palavras sonoras, tais que sábios artesãos / moldaram”). Cf. Nagy (1990: ch. 6, §3-4).

³¹ Pasquali (1920: 759). Barchiesi (1996: 20) propõe Simônides como um equivalente poético que reuniria tanto a excelência lírica de Píndaro quanto as feições épicas de Ênio – a quem o próprio Horácio já associara Homero, e mais de uma vez.

natais (*Calabrae Pierides*, 20). Observa-se, assim, uma relação homóloga entre os louvores de poetas, gêneros, espécimes poéticas e seus homenageados, como o quadro esquemático resume a seguir:

<p>Píndaro <i>epinício</i> vencedores (no pancrácio, na corrida etc.)</p>	<p>poeta lírico espécime homenageados</p>	<p>Horácio <i>encômio</i> varões do círculo de Augusto: Censorino (C 4.8)</p>
<p>Homero personagens das epopeias</p>	<p>poeta épico celebrizados</p>	<p>Ênio Cipião Africano; Rômulo</p>

Se Homero é capaz de eternizar com sua épica, diz Píndaro, Ênio pode fazer o mesmo na cena romana, diz Horácio. Contudo, é preciso lembrar que Horácio não concorda nem mesmo com a avaliação dos críticos acerca da excelência poética de Ênio, como se vê no comentário da *Epístola* 2.1.³² Ênio, segundo alguns, parecia tropeçar no cuidado de alguns de seus versos – e Horácio, amiúde tão cuidadoso em cada detalhe de suas composições, parece destacar esse lapso na escansão do verso 17. Em outras palavras, segue um sutil aviso ao amigo que gosta tanto de versos (e, provavelmente, de ser louvado neles): nem sempre eles preservarão com graça ou exatidão aquilo que “tão bem tenhas feito” (v. 21).³³

Mas essa não é a única leitura do verso problemático: paira também uma velada inadequação entre perenidade poética e o alcance da lira, que tais fissuras na arquitetura da ode deixam entrever. Se o poeta está mesmo preocupado em mostrar a Censorino (e a Lólio também, na ode seguinte) o que a poesia pode fazer para ricos aristocratas, como sugere Barchiesi,³⁴ o deslize no verso 17 ilustra que nem tudo é perfeito nos domínios da poesia. Seja épica ou lírica, uma pode confundir-se ao reportar a história, outra pode ficar aquém do homenageado.

³² Vejam-se páginas 118ss. para alguns comentários à carta a Augusto (E 2.1.50-2). Acresça-se Ênio como poeta inferior a Homero em outras avaliações de Horácio, seja no conjunto das repreensões a Lucílio (S 1.10.51-5), seja na associação vinho e inspiração poética (E 1.19.6-8).

³³ Os verbos *feceris* (21) e *tuleris* (22) são as últimas menções à 2ª pessoa do poema, conectando de modo tênue a seção A (parte 2) à primeira parte do poema. Doravante, Censorino é “esquecido.”

³⁴ Barchiesi (1996: 13): “Lollius and Censorinus emerge from their poems [i.e., C 4.8 e 9] as wealthy aristocrats, and the use of wealth (...) is the other dominant theme besides the usefulness of poetry: the poet is concerned to show them what poetry can do for them.”

Se até as crianças, diz Bentley, sabem que Cipião Emiliano havia incendiado Cartago, não se pode ver o “erro” histórico (e o poético) como voluntário?³⁵ Por um lado, críticas que buscam uma suposta correção para os textos de Horácio, embora costumem “harmonizar” ainda mais seus versos, falham ao deixar de observar efeitos originais e/ou inusitados que pode trazer um poema por meio da supressão de obstáculos e dificuldades; por outro, não é tarefa trivial ou simples detectar erros de transmissão, quiçá corrigi-los.³⁶

A primeira seção (parte A) da parte 2 da ode destaca justamente o poder das poesia épica, de Ênio (como creio), de imortalizar suas personagens – porém, com uma “perfeição” discutível.³⁷ É curioso que Horácio tenha escolhido Ênio, que já explorara em seus versos as diferenças entre a homenagem material (com objetos artísticos ou inscrições, por exemplo) e a poética, contraste da abertura de C 4.8. Como um fragmento permite entrever, Ênio destaca a memória de feitos romanos tão imponentemente expressos não na poesia, mas no mármore e no bronze:

*Quantam statuam faciet populus Romanus,
Quantam columnam quae res tuas gestas loquatur.*
Fr. Varia 1 (Vahlen)

Quão grande estátua fará o povo Romano,
Quão grande coluna que comunique teus feitos.

Na leitura intertextual, Horácio vira e revira as relações: diz que daria bens materiais (como estátua e pintura, vv. 6-8), mas não pode dá-los; promete versos, que têm memória mais perenes que as gravações em mármore (v. 13), mas entorta sutilmente uns versos ao rememorar a poesia imortalizadora de Ênio. Há poetas e poetas: eis que podem se confundir as gestas ou desdourar os destinatários.

Não é absurdo que a ode 4.8, em seus versos centrais, proponha jogar, de modo velado e ambíguo, com negligências poéticas de Ênio. Se a seus *Anais*

³⁵ Bentley (1711: 169). Cf. K-H: 383: “o verso é uma confecção miserável do século quarto ou quinto” (*der Vers ist ein elendes Machwerk des vierten oder fünften Jahrhunderts*). Villeneuve (1954: 169-70) lembra que Cipião Africano (*Maior*) incendiou o campo de Asdrúbal e dos Sifax, além de quinhentos navios cartagineses (cf. Tito Lívio 30.5 e 43), mas propõe excluir os versos 16 e 17.

³⁶ Nisbet (1995) possui um artigo elucidativo sobre o assunto.

³⁷ Cipião Africano é cantado não só nos *Annales* de Ênio, mas em toda a obra *Scipio* (cf. Thomas 2011: 192). Porfirião anota (*ad v. 19*) que as Piérides calabresas se referem à própria poesia de Horácio: “os feitos dos ilustres varões, diz [o poeta], se não são adornados por seus versos, não ultrapassam a memória de sua época.”

faltava por vezes, na apreciação de Horácio, o labor da lima,³⁸ tropeçar num verso lírico que busca aludir ao épico produz, ao menos, uma paródia à altura. Mas não só. A confusão deliberada que atribui o incêndio de Cartago a “outro herói” alerta Censorino aos perigos a que está sujeito quem deseja tornar-se imortal pelo poder dos versos. As fissuras métricas e históricas deixam entrever o descompasso entre as pretensões da épica, fadada a desleixos ocasionais de sua longa extensão (seja de um Ênio ou mesmo de Homero),³⁹ e a ineficácia da lírica, conquanto zelosa em seus artifícios, algo imprópria à tarefa de celebrar à altura seus homenageados, ora dignos de lembrança longeva.

Na época em que Ênio escreveu seus *Anais*, também se admitia que a poesia épica podia ser um meio de manter viva a memória de um grande soldado ou um eminente estadista. Mas líricos latinos sérios, líricos de um respeito comparável ao respeito do trabalho de um Simônides ou um Píndaro, eram desconhecidos até que Horácio aventurou-se a preencher a lacuna com seus *carmina*. (...) Apenas quando, muitos anos depois da publicação dos três livros de odes, ele tinha sido requisitado para empreender o que outrora um Píndaro talvez tenha empreendido, escrever um hino para um grandioso festival nacional, e era por isso reconhecido como *Romanae fidicen lyrae*, apenas quando ele sentiu-se, de fato, digno para seguir aqueles antigos poetas ao prometer a seus amigos que, por meio de suas canções, eles ganhariam a imortalidade. (Fraenkel 1954: 423)

Assim como não há um sentido único nem unânime na ode a Censorino, a redação e a performance do *Carme Secular*, ainda que bem sucedidas, não são garantias de que tenha aumentado a confiança do poeta em seus dotes – e de que tenha se expressado com soberba. A seção central da ode (parte A), além de gerar todo a reflexão sobre a memória da poesia, abre espaço para os versos finais⁴⁰ (parte B – três estrofes?) em que vates e Musa se veem rodeados por divindades imortalizadas pelos poetas do passado.

Assim como a apoteose de Augusto na ode 3.3, descrito entre quatro deuses (Pólux, Hércules, Baco e Rômulo) que alcançaram a imortalidade por seus feitos

³⁸ Cf. S 1.10.54 (*versus Enni gravitate minores*, “versos de Ênio, menores em solenidade”) e A 259-62.

³⁹ Para os cochilos casuais do próprio Homero notados por Horácio (A 359), vejam-se pp. 135ss.

⁴⁰ Suprimidos os versos 17 e 33 (veja-se nota 1 na p. 304), obtém-se quase uma divisão estrófica do poema em três partes equilibradas (3-2-3 estrofes cada): parte 1 (vv. 1-12), parte 2 (vv. 13-20, *bene feceris*), parte 3 (vv. 21-32).

notórios,⁴¹ os poderes dos vates (vv. 26-7), associados à Musa (vv. 28-9), surgem também ao redor das mesmas quatro divindades, acrescidas de Éaco.⁴² Todavia, foram os próprios sacros poetas que permitiram que tais heróis fossem alçados ao céu (*caelo*, 29), à eternidade – e é isso que a seção final (parte B) destaca, já afastada da homenagem a Censorino. Opõem-se, em um ténue equilíbrio central, o olvido da *taciturnitas... invida* (23-4) e os poderes dos vates, como *lingua* e *favor* (26). O poder arrebatador da poesia, aplicado a mortais ou imortais, guarda feições comuns: arrebatador um deus do esquecimento (cf. *ereptum*, 25) pode ser comparado à própria luz celeste de certas divindades que, de forma análoga, permite aos nautas salvarem-se (cf. *eripiunt*, 32) da morte.

Mais que premiar seu destinatário, o poeta immortaliza os poderes da própria poesia (e, conseqüentemente, a si próprio), renunciando a pergunta (retórica) de Ovídio: “o que solicitam os poetas sagrados, senão só a fama?”⁴³ Quem, de fato, é lembrado na composição é o poeta (melhor: o poder da poesia), não Censorino. Na ode, os poetas sacros seguem nomeados sob uma só palavra, vates (v. 27), cuja força (*virtus*, 26), favor – a homens e deuses⁴⁴ – e voz (*lingua*, 26) fazem-nos

⁴¹ Vejam-se páginas 184ss.

⁴² A expressão hiperbólica “arrebatado das ondas estíguas” (v. 25) é elevada e comparável à de Quirino na ode 3.3 (cf. *Acheronta fugit*, v. 16), ambas paráfrases poéticas para a fuga da morte, tanto física quanto do esquecimento. Contudo, a formulação de C 4.8.25 pode recordar palavras de Atena na *Iliada*, como notam K-H: οὐκ ἂν ὑπεξέφυγε Στυγὸς ὕδατος αἰπὰ ῥέεθρα, *Il.*^{Fl.} 8.369: “às íngremes correntes da Água Estígia não teria ele [i.e., Hércules] escapado.” Outro detalhe é a confusão entre Éaco (juiz no reino de Perséfone, como se viu em C 2.13.22) e Radamante, que surge na *Odisseia* (4.564) em lugar próximo aos “Campos Elísios nos confins da terra” – numa associação com a ilha dos bem-aventurados. Cf. Quinn (1980: 315) e Harrison (1990: 41).

⁴³ Ovídio, A.A. 3.403: *quid petitur sacris, nisi tantum fama, poetis?*

Nem bustos, nem estátuas, nem túmulos sobreviverão longamente como homenagens: o próprio Ovídio, na mesma *Ars Amatoria*, realça o poder imemorial da poesia (não sem a pecha de ócio) e conecta Ênio (com seu celebrado Cipião) e Homero – epítomes da antiga glória do poeta épico:

*Ennius emeruit, Calabris in montibus ortus,
contiguus poni, Scipio magne, tibi.
Nunc hederæ sine honore iacent, operataque doctis
cura vigil Musis nomen inertis habet.
Sed famæ vigilare iuvat; quis nosset Homerum,
Ilias aeternum si latuisset opus?*

Ovídio, A.A. 3.409-16

Cf. Barchiesi (1996: 19).

Ênio, nascido nos montes calabreses, mereceu ser colocado ao teu lado, ó grande Cipião. Agora, as heras jazem sem honra: o cuidado dedicado e vigilante às doutas Musas recebe o nome de ócio. Mas apraz vigilar pela fama. Quem conheceria Homero, se a *Iliada* eternamente se escondesse?

⁴⁴ Por exemplo, pode-se ver Hércules nos banquetes de Jove em *Od.* 11.601ss., como se apontou (veja-se nota 7 na página 188), ou Castor e Pólux, louvados nos hinos homéricos 17 e 33.

poderosos (*potentium*, 26). Embora mascare a fórmula, como se a aplicasse a outrem, feliz é o poeta, cuja Musa felicita: ele é a figura digna de louvor (v. 28).

Nunca saberemos se Horácio escreveu, de fato, todas as palavras dessa ode a Censorino, seja para homenagear voluntariamente o amigo ou por demandas prévias que o chamaram à tarefa. Respondendo pontualmente: a lírica é mesmo adequada à tarefa do louvor imortal? Sim. Não de feitos ou virtudes alheias, mas, sim, do engenho e da arte do próprio poeta, além do poder imortalizador da performance lírica (ou da poesia, de modo mais amplo), de que o poema dá testemunho. Não deixará de intrigar o fato de essa única ode, dentre todas as 103, não ter um total de versos divisível por quatro. Não é improvável que Censorino tenha apreciado seu poema “epistolar” em vida, mas gerações futuras ignoraram o louvado e seus feitos, ao passo que ainda se debatem as proezas poéticas do poeta Horácio.

Por último, vale notar que a conclusão especialmente feliz da ode: registra os sucessos (*bonos... exitus*, 34) a que um Baco lírico conduz, não só em seu verso final, mas sobretudo em seu último étimo, com uma palavra que também significa *fim*, *termo*, *êxito*.⁴⁵ Os caminhos para a épica na lírica laudatória estão abertos.

⁴⁵ Como fizera outrora nos *Epodos* (17, v. 81), porém em tom interrogativo. Vejam-se Harrison (1990: 43), Barchiesi (1996: 11 n.11), Hasegawa (2010: 23) e Thomas (2012: 196).

UM TRIBUTO HOMÉRICO A LÓLIO? (C 4.9)

<i>Ne forte credas interitura quae longe sonantem natus ad Aufidum non ante vulgatas per artis verba loquor socianda chordis:</i>	
<i>non, si priores Maeonius tenet sedes Homerus, Pindaricae latent Ceeaque et Alcaei minaces Stesichorive graves Camenae,</i>	5
<i>nec, si quid olim lusit Anacreon, delevit aetas; spirat adhuc amor vivuntque commissi calores Aeoliae fidibus puellae.</i>	10
<i>non sola comptos arsit adulteri crinis et aurum vestibus illitum mirata regalisque cultus et comites Helene Lacaena,</i>	25
<i>primusve Teucer tela Cydonio direxit arcu; non semel Ilios vexata; non pugnavit ingens Idomeneus Sthenelusve solus</i>	20
<i>dicenda Musis proelia; non ferox Hector vel acer Deiphobus gravis exceptit ictus pro pudicis coniugibus puerisque primus.</i>	
<i>vixere fortes ante Agamemnona multi; sed omnes illacrimabiles urgentur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro.</i>	25
<i>paulum sepultae distat inertiae celata virtus. non ego te meis chartis inornatum silebo totve tuos patiar labores</i>	30
<i>impune, Lolli, carpere lividas obliviones. est animus tibi rerumque prudens et secundis temporibus dubiisque rectus,</i>	35
<i>vindex avarae fraudis et abstinens ducentis ad se cuncta pecuniae consulque non unius anni sed quotiens bonus atque fidus</i>	40
<i>iudex honestum praetulit utili, reiecit alto dona nocentium vultu, per obstantis catervas explicuit sua victor arma.</i>	

non possidentem multa vocaveris 45
recte beatum; rectius occupat
nomen beati, qui deorum
muneribus sapienter uti

duramque callet pauperiem pati
peiusque leto flagitium timet, 50
non ille pro caris amicis
aut patria timidus perire.

C 4.9

Não creias, acaso, que perecerão os versos que pronuncio, [eu] nascido às margens do Áfido que longe ressoa, associando-os às cordas por artes não dantes divulgadas. Se o primeiro lugar cabe ao Meônio Homero, as Camenas Pindáricas não se ocultam, nem as de Ceos [i.e., de Simônides] nem as de Alceu, ameaçadoras, ou as de Estesícoro, graves; nem o tempo destruiu o que outrora Anacreonte versejou; respira até agora o amor e vivem os ardores encetados pela lira da menina eólia. Não só Helena lacedemônia ardeu admirada dos cabelos arrumados de seu amante e do ouro aplicado às vestes e de seu refinamento real e de sua comitiva. E nem Teucro foi o primeiro que lançou a flecha com arco cidônio; não só uma vez Ílion foi assolada. Não foram só o enorme Idomeneu ou Estênelo que lutaram combates dignos do canto das Musas, nem o fero Heitor ou o sagaz Deífobo foi o primeiro a sustentar pesados golpes em prol de castas esposas e crianças.

Viveram muitos bravos antes de Agamêmnon; mas, sem lágrimas todos são impelidos, desconhecidos, à longa noite, porque carecem dum vate sacro.

Pouco dista uma bravura (*virtus*, 30) escondida da sepultada inação. Não, eu não deixarei a ti em silêncio, sem ornamento, em minhas páginas e nem permitirei, Lólio, que todos teus esforços consuma impunemente o lívido esquecimento. Tens um espírito sábio com as coisas [da vida], [és] correto em tempos favoráveis e dúbios, um vingador da fraude avarenta e um abstêmio do dinheiro, que tudo atrai para si; e não só por um ano [foste] cônsul, mas cada vez que bom e fiel juiz preferiu o honesto ao útil e rejeitou de cabeça erguida os dons de [homens] nocivos e, em meio às tropas inimigas, empunhou vitorioso suas armas. Não terias razão ao chamar de feliz quem muito possui; com mais razão, recebe o nome de feliz quem sabiamente usufrui dos presentes dos deuses e sabe suportar a dura pobreza e teme mais a desonra que a morte: aquele que, em prol dos amigos queridos ou da pátria, não se intimida em morrer.

Em sua tradução das *Odes* de Horácio, Pedro Braga Falcão anota, no verso 33, acerca de Lólio, a quem Horácio destina este poema:

Protegido por Augusto, Marcus Lollius foi uma figura importante em Roma, sendo cônsul em 21 a.C. e governador da Gália entre 17 e 16 a.C., altura em que sofreu uma grave derrota contra os Sigambros, de tal forma importante que ficou conhecida como as *clades Lolliana* (“a desgraça de Lólio”). Todavia, o seu prestígio junto do *princeps* manteve-se inalterado. Defende-se que foi a propaganda de Tibério, que via em Lólio um inimigo, pois considerava-o um aspirante a sucessor de Augusto, a responsável pela posterior degradação de sua imagem que se lê, por exemplo, em Veleio Patérculo (2.97.1), que desenha Lólio como alguém ganancioso, e ávido por dinheiro. Acusado de manter relações com os Partos, acabou por suicidar-se em 2 a.C. Talvez estejamos perante um texto que pretende “limpar” a imagem de Lólio, embora alguns estudiosos defendam que Horácio faz aqui um retrato irónico da sua virtude.

Embora um retrato irônico não convenha a um encômio, não me parece difícil ler na ode 4.9 estes dois vieses: “limpar” a reputação do homenageado por meio de elogios (algo suspeitos) a suas virtudes. Mais destacada, contudo, é a face imortal da poesia louvada na ode e, assim, a memória perene do próprio poeta.

A divisão estrutural da composição, com um clímax ao meio, tanto fornece simetria e equilíbrio a suas partes, quanto centraliza os elogios à eterna memória conferida pela poesia, ápice da ode. Eis um esquema segundo as estrofes:

parte 1	E1	<i>non interitura... verba</i>
	E2	<i>Maeonius Homerus</i> , Píndaro, Simônides, Alceu, Estesícoro
	E3	<i>Anacreon</i> , Safo
	E4	Helena
	E5	Teucro, Idomeneu, Estênelo
	E6	Heitor, Deífobo
clímax	E7	Agamêmnon e o <i>vates sacer</i>
parte 2	E8	<i>sepulta inertia x celata virtus: non silebo...</i>
	E9	<i>Lolli: prudens, rectus</i>
	E10	probíssimo, <i>consul non unius anni</i>
	E11	<i>iudex bonus atque fidus</i>
	E12	<i>quis beatus est? sapienter uti,</i>
	E13	<i>pauperiem pati, flagitium timet, non... pro... patria perire</i>

Até seu centro, a ode desenvolve, *grosso modo*, um argumento análogo ao de Gonzaga em suas líras:

Que belezas, Marília, floresceram,
De quem nem sequer temos a memória!
Só podem conservar um nome eterno
Os versos, ou a história.
(*Marília de Dirceu*, Parte 1, lira XXII, 5ª estrofe)

A simples comparação não exige de precisar e detalhar tanto os elementos homéricos quanto a argumentação do texto latino. Como na *recusatio* de C 1.6,¹ uma estrofe ao meio da ode 4.9 vem condensar a mensagem central do poema, onde está o *vate sacro* (28).² No entanto, o poema escrito para Lólio não recusa tecer elogios em versos líricos, ainda que encadeie notáveis negações.³

¹ Vejam-se páginas 170ss.

² Cf. *imbellisque lyrae Musa potens* de C 1.6.10.

³ Segundo Johnson (2004: 86), a repetição de negações “aumenta a distância entre o lembrado e o esquecido.” Doze negações são encadeadas por todo o poema: *ne* (1), *non* (3), *non* (5), *nec* (9), *non sola* (13), *-ue* [= *non primus*] (17), *non semel* (18), *non... solus* (19-20), *non... primus* (21-4); *non* (30), *non* + genitivo (39), *non* (45), *non* (51) – e não há negativas na estrofe central (E7). Estratégia retórica similar se verifica na ode anterior (cf. C 4.8: *non*, 13; *non*, 15; *non*, 17), porém em menor intensidade. Para o caráter complementar e central que 4.8 e 4.9 desempenham no livro 4, confrontem-se Pasquali (1920: 762s.), Fraenkel (1957: 424) e Barchiesi (1996: 11-2).

O poderoso alcance dos versos horacianos disfarça-se na adjetivação de seu rio natal: o Áufido longe ressoa... os versos de seu ilustre filho (*natus*, 2). O poeta continuamente reelabora distinções entre o patente e o latente, como diz Putnam, propondo efeitos curiosos ao poema.⁴ Por exemplo: embora proponha atenuar distinção entre a poesia épica (cujo epítome é Homero, v. 5-6) e a lírica (com vários representantes notáveis), toda a lista de personagens célebres é extraída das epopeias homéricas. Há um equilíbrio na parte 1 da ode, entre a exposição do próprio poeta⁵ e dos já consagrados (E1 a E3) e a exemplificação de figuras que tornaram-se célebres pela poesia (E4 a E6), em especial, homérica. A mencionada terra natal (*Aufidum*, 1) está para o poeta lírico, assim como a Meônia está para Homero: vozes poéticas ilustres têm origens nomeadas e divulgadas.

Se, por um lado, um epigrama da *Antologia Palatina*⁶ cita nove líricos gregos que o legado alexandrino eternizou, por outro, Horácio escolhe apenas seis desse grupo, porém começa sua lista de poetas insignes por Homero, proeminente tanto por iniciar o elenco, quanto pela menção ao “pódio poético” (*priorēs... sedes*, 5-6). Após Homero, reúnem-se estilos líricos diferentes, todos sob a égide híbrida das “Camenas gregas”⁷ – desde a grandiloquência de Píndaro,⁸ passando pelas endechas de Simônides,⁹ pelos versos aguerridos (*minaces*, 7) de Alceu¹⁰ até o pendor épico de Estesícoro e suas musas *graves*.¹¹ Frente ao épico, as Musas desses poetas não “se escondem” (*non... latent*, 5-6) – asserção algo fosca.

Juntam-se a tais nomes dois líricos destacadamente amorosos, Anacreonte (v. 9) e Safo (vv. 10-2): a lista passa de poetas a conteúdos poéticos. Assim como

⁴ Cf. Putnam (1986: 161): “... distinction between the open and the hidden.”

⁵ Em E1, reúnem-se a profissão de imortalidade da própria poesia (*ne... interitura... verba*, 1-4), a origem humilde (*natus ad Aufidum*, 2) e a novidade da obra (v. 3), como diz Achcar (1994: 174).

⁶ A.P. 9.184 – vejam-se páginas 24s.

⁷ Na ode 2.16, o poeta já propusera essa cálida juntura (*Graiae... Camenae*, v. 38, veja-se p. 162), mas, agora (em C 4.9), trata das “Musas” uma a uma – e nenhuma romana digna de ilustrar a plêiade poética.

⁸ Homenageada por Horácio, por exemplo, em C 1.12 e 4.2.

⁹ Nênias lembradas em C 2.1.38 (*Ceae...*) também pelo topônimo. Veja-se página 164.

¹⁰ Alceu é citado mais de uma vez nas *Odes*: C 1.32.5ss. (cf. p. 56), C 2.13.26ss. (cf. p. 270), cujos temas de lutas e “tiranos depostos” (v. 31) se harmonizam ao tom *minax* atribuído a sua poesia.

¹¹ Para seu pendor épico, veja-se a observação de Quintiliano (*I.O.* 10.1.62) na página 26.

lusit (9) está na raiz da lírica antiga,¹² étimos como *spirat, amor*, (10) *vivunt, calores* (11) conferem tema e vida, sob um mesmo padrão sintático (verbo – sujeito), a antigas cordas poéticas. Essa dupla menção à lírica erótica, em estrofe à parte (E3), destaca a importância dos dois autores e da temática amorosa para Horácio e sua obra.¹³ Em certa medida, o destaque dado a Helena e sua paixão por Páris (uma estrofe, E4, dentre as demais homéricas) espelha essa importância.

A ode funde sua transição da lírica erótica (E3) para a série de guerreiros épicos (vv. 17ss.) por meio da menção a Helena seduzida (E4) pelo esplendor de Páris – que talvez relembre um fragmento de Safo (fr. 16).¹⁴ Os *calores* (11) da menina eólia transferem-se para o ardor (*arsit*, 13) de Lacânia apaixonada, que vê os cabelos cuidados (*comptos... crinis*, 13-4),¹⁵ depois as roupas, os adornos e, por fim, os companheiros (*comites*, 16) do amante. O anúncio dessa comitiva abre espaço para mais seis personagens homéricos nomeados a seguir. Sete nomes épicos¹⁶ equilibram sete célebres poetas listados na 1ª metade (E1-E3) da parte 1 da ode. Ao meio desse elenco épico, não só a ruína de Tróia é recordada, como a própria Musa vem ditar temas bélicos (*dicenda Musis proelia*, 21).

Se “a poesia épica tinha o privilégio, até mesmo em Roma, de immortalizar os homens,” como diz Fraenkel, e “a ode 4.9 torna explícita a nova reivindicação de Horácio de que não só a poesia épica pode ser um monumento duradouro, mas igualmente a lírica,”¹⁷ os exemplos que seguem (E4 a E6) parecem ficar aquém dessa argumentação. Se tivesse falado de Hierão de Etna (1ª *Pítica*), de Diágoras de Rodes (7ª *Olímpica*), do Sâmio Batilo (Anacreonte), de Anactória (Safo), Horácio

¹² Veja-se seção introdutória “*ludo, lusus, allusio*: um jogo de ilusão”, nas páginas 5ss.

¹³ Nas palavras de Acosta-Hughes (2010: 146), “a poesia remanescente de Anacreonte é mais caracterizada por uma *polyeideia* [variedade] métrica, uma característica também, por exemplo, de seu emulador ‘alexandrino’ Horácio.”

¹⁴ Vejam-se páginas 140ss. Pode-se também confrontar E4 com dois versos da *Sátira* 1.3 (vv. 107-8), que rebaixam o tema do adultério épico como gerador da memória poética: sem um aedo que os celebre, tornaram-se suas “mortes desconhecidas” (*ignotis... mortibus*, S 1.3.108). Cf. pp. 73s.

¹⁵ Para o destaque dado aos cabelos de Páris, vejam-se páginas 211s., que confrontam versos épicos (*Il.* 3.38ss.) a alusões aos dons de Páris (incluídos os cabelos) na ode 1.15 (vv. 13ss.).

¹⁶ Helena (16), Teucro (17), Idomeneu e Estênlo (20), Heitor e Deífobo (22) e Agamêmnon (25) – Homero e Píndaro (6), Simônides e Alceu (7), Estesícoro (8), Anacreonte (9) e Safo (12). As figuras femininas dispõem-se ao meio (E3-E4), fazendo a transição de poetas para o conteúdo poético.

¹⁷ Fraenkel (1957: 424): “Epic poetry had the privilege, even in Rome, of immortalizing men. iv.9 makes Horace’s new claim explicit: not only epic poetry can be a lasting monument, but lyrics as well.”

estaria seguindo a afirmação principal de seu poema (as Musas, ou melhor, as Camenas de tais poetas líricos não se escondem) e não sua concessiva (vv. 5-6). A primazia homérica se atesta também pela imortalidade de seus personagens.

Os paralelos verbais e heroicos entre a ode e a *Iliada* não são poucos. Por exemplo, em Homero, Teucro (v. 13) flete seu arco e lança flechas várias vezes.¹⁸ A destreza de Estênelo na luta, mais uma vez destacada por Horácio,¹⁹ junta-se à grandeza de Idomeneu.²⁰ A esses dois heróis gregos se contrapõem dois troianos.²¹ Deífobo e Heitor (v. 22) mencionados juntos trazem já o subtexto da derrocada de Troia à estrofe: lembre-se que Atena se transforma em Deífobo para enganar Heitor e, assim, permitir que Aquiles o mate. Não por acaso, a menção a crianças e mulheres (vv. 23-4) protegidas por Heitor ecoa palavras de Andrômaca já no funeral do marido:

Eras o protetor e morreste:
só tu a defendias e guardavas as nobres esposas e crianças pequenas
Il.^{FL} 24.729-30

Aludir à Troia arrasada parece-me a conclusão adequada à parte 1: o clímax da ode começa enunciando o rei vitorioso, Agamêmnon (v. 25). Contudo, mesmo perdedores têm memória perene quando cantados por um aedo como Homero. Por outro lado, desconhecidos e fadados ao esquecimento eterno, os bravos (*fortes*, 25) de outrora não celebrados pelos poetas vêm ilustrar Ílion arrasada outras vezes (vv. 18-9), porém não cantada. A tristeza que assola os esquecidos é análoga à dureza de Plutão: *illacrimabilis* (v. 26).²² Em outras palavras, não há lamento ou memória a quem não se tornou matéria dos poetas. Centro da expressão da estrofe (E7) é o *vate sacro* (28), o mesmo nomeado duas

¹⁸ Cf. especialmente *Il.* 13.170ss. e 14.442s. Vejam-se outras passagens listadas no anexo 1.

¹⁹ Se Estênelo se notabiliza na Diomedéia (*Il.* 5.107ss.; 319; 835 etc.), o poeta latino reiterada o feito na repetição de *pugnavit... Sthenelus* (19-20) e *Sthenelus sciens pugnae* (C 1.15.24-5).

²⁰ O rei cretense, às vezes ligado a Meríones, tem participação ativa na *Iliada* (2.645; 7.165 etc.).

²¹ Como observa Johnson (2004: 86-7): “A escolha de personagens em sua guerra de Troia lírica não é aleatória por parte de Horácio. Ele move com agilidade lírica de um combatente para outro, entretecendo a narrativa com sutis transições. O arco cidônio (cretense) de Teucro vem da terra natal de Idomeneu. Sua narração cobre um leque de técnicas de batalha: arqueiro (Teucro) a lanceiro (Idomeneu) a auriga (Estênelo). A expressão *dicenda Misis proelia* (21) é paralela ao *dignum laude virum* (C 4.8.27) e retoma *proelia coniugibus loquenda* (C 4.4.68): emprestando um sentido de lamento que prepara para Heitor e Deífobo, bem como antecipando o *pathos* do bravo não lamentado (vv.25–8).”

²² Veja o adjetivo em C 2.14.6 e algumas palavras a respeito na página 281.

odes atrás (cf. *vatis Horati*, C 4.6.44) e que evocará a si próprio dois versos adiante na ode (cf. *ego*, 30). Não tivesse a Musa concedido ao vate cantar heróis, não haveria memória a se celebrar, como Horácio faz questão de observar a Augusto.²³

Nas palavras de Johnson, “Horácio retrata-se como um novo Homero para demonstrar o poder imortal de sua poesia reescrevendo uma narrativa épica com a lira.”²⁴ Entretanto, é preciso olhar com cuidado não só os efeitos dessa reescrita genérica, mas também as relações de autorreconhecimento que interligam os dois poetas. “Como mostram muitas passagens, Homero tem perfeita consciência de que a fama de seus heróis, seu *kleos*, permanece viva por causa de sua canção” – diz Fowler²⁵ – por exemplo, quando o próprio Homero abre espaço nas epopeias para narrativas dos aedos, cujos temas são elevados e concernentes aos próprios épicos em curso:²⁶

Mas depois de afastarem o desejo de comida e bebida,
a Musa inspirou o aedo a cantar as célebres façanhas de heróis:
era um canto cuja fama chegara já ao vasto céu –
Od.^{Fl.} 3.72-4

É a imunidade contra a destruição do tempo (*nec... delevit aetas*, 9-10) que confere a Musa, filha da memória. Se, por um lado, na *Arte Poética* (83-5), ela vem conceder temas líricos às cordas do poeta,²⁷ na ode 4.9 as Musas ganham feição plural²⁸ e bélica (*dicenda Musis proelia*, 21), tornando-se inspiradoras dos prelos dignos de memória. Os épicos feitos de guerra, cuja eternidade a parte 1 rememora, ficam sem equivalentes romanos na parte 2: nem o poeta os recorda, nem chega-lhe auxílio divino que os ilustre. É o zelo das Musas que há de conferir nome eterno tanto ao poeta, seu servo direto sob a função de vate, quanto à matéria de seus cantos, como vem expor Hesíodo:²⁹

²³ Cf. E 2.1.133: *vatem ni Musa dedisset...*

²⁴ Johnson (2004: 85).

²⁵ Fowler (2004: 226-7): “As various passages show, Homer is perfectly aware that his heroes fame, their *kleos*, lives on because of his singing.”

²⁶ Na *Odisseia*, acresçam-se 1.338 e 8.580, além da fala de Telêmaco a Nestor (3.204). Na *Iliada*, vejam-se as palavras de Helena a Heitor (6.358, na epígrafe da tese) e o canto de Aquiles (9.189).

²⁷ Vejam-se páginas 34ss.

²⁸ Diferente de C 4.8 (cf. *Musa* repetida nos vv. 28-9).

²⁹ Campbell (1983: 253) lembra que “Homero não distinguiu uma Musa da outra, mas Hesíodo fornece seus nove nomes” (*Teog.* 77-9 – veja-se página 25, nota 5). Além de *Musis amicus*, na ode

(...) Feliz é quem as Musas [ὃ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι]
 amam, [φίλωνται] doce de sua boca flui a voz.
 Se com angústia no ânimo recém-ferido
 alguém aflito mirra o coração e se o cantor
 servo das Musas hineia a glória dos antigos
 e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
 logo esquece os pesares e de nenhuma aflição
 se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.
 Hesíodo, *Teog.* 96-103 (trad. Jaa Torrano, com alteração)

Talvez a ode a Lólio tenha servido também ao desvio de pesares e aflições que rondavam o cônsul de 21 a.C.³⁰ – quer pela moral reprovável, quer pela má administração.³¹ Seja como for, o poema insiste, por um lado, no esquecimento que assola os que não foram cantados pela poesia – logo, ignorados pelas Musas. Por outro, surge uma promessa explícita de celebrar Lólio (vv. 30-4), como Íbico prometera cantar Polícrates (fr. S 151), a fim de eternizar sua glória.³²

Passada toda a primeira parte da ode (em que Lólio sequer é mencionado) e seu clímax (E7), a parte 2 abre-se com uma *sententia* que refaz outra de Píndaro, como nota Putnam:³³

paulum sepultae distat inertiae / celata virtus (C 4.9.29-30)
 Pouco dista uma bravura escondida da sepultada inação.

... μεγάλαι ... ἀλκαὶ
 σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι...
 ...grandes ...vigores,
 carecendo de canções, têm muita escuridão

Não só esse eco intertextual chama atenção. Nos versos latinos, pode-se ler uma indesejável equivalência entre inércia e *virtus* – seus adjetivos as aproximam. Seria a poesia capaz de suplantar a memória de feitos “pouco virtuosos”?³⁴ Se o panegírico requer que público julgue as ambiguidades inerentes a méritos e falhas

1.26 (v .1), o poeta já emulou e inverteu a fórmula hesiódica ao confessar seu amor em C 3.19.13 (*qui Musas amat imparis*, “[o vate] que ama as Musas ímpares”).

³⁰ O ano do consulado de Lólio é usado por Horácio para registrar sua própria idade ao fim da Epístola 1.20 (vv. 26-8). Cf. Piccolo (2009: 181).

³¹ Para as improbidades de Lólio, vejam-se Syme (2002: 429s.), Frankel (1957: 425) e Thomas (2012: 196-8), que indicam e ponderam os historiadores antigos. Já se sugeriu, por exemplo, que a menção a Teucro (v. 17), exilado por não conseguir trazer seu irmão Ájax de volta, pode-se ligar à perda de sua águia – veja-se Thomas (2011: 202) e Putnam (1986: 168).

³² Cf. κλέος ἀφθιτον (v. 48) na página 149s. e comentários a seguir (pp. 155s.).

³³ Putnam (1986: 164), cujo excerto grego (*Nem.* 7.12-3) tomo emprestado.

³⁴ Vocábulos suspeitos se dispersam pela parte 2, reservada ao encômio de Lólio: *inornatum* (31), *avaerae fraudis* (37), *nocentium* (42), *timidus* (54), quando se arrefecem as negativas da ode.

dos celebrados, como propõe Johnson,³⁵ não há feitos concretos, nem méritos tampouco falhas cantados na ode para serem julgados.

De fato, Horácio parece louvar Lólio entre extremos. Na parte 2, a ode inicia uma sutil diferenciação entre poesia oral (como a homérica ou dos líricos gregos arcaicos) e a escrita (como a romana), cujos símbolos colocam as duas partes do poema em contraste. Os papéis (*chartis*, 31) e o silêncio (v. 31) poético interdito distam tanto das cordas (*chordis*, 4) da lira (*fidibus*, 12) antiga, quanto das *verba* que prometeu pronunciar o poeta (*loquor*, 4), na parte 1. Além de não cantar propriamente nenhum feito de Lólio, o poeta prefere chamá-los de *labores* (32), termo distante das *res gestae* de Augusto e seus pares, cuja grandeza não convém à lira, como se observou em diferentes *recusationes*.³⁶

O início do encômio (E9), além de prosseguir com uma insossa lista de elogios abstratos, sem vínculo com ações concretas,³⁷ “produz uma frase cheia de clichês e ambiguidades, e uma sintaxe que se quebra ao meio,” apontada desde Bentley.³⁸ A própria passagem da segunda pessoa (cf. *tibi*, 34) para enunciados com títulos honoríficos (cf. *vindex*, 37; *consul*, 39; *iudex*, 41) na terceira pessoa parece afastar o poeta de seu objeto de louvor. Contestadas pelos vindouros, por exemplo, são as rejeições de propina (vv. 42-3),³⁹ que induzem às máximas sobre

³⁵ Johnson (2004: 89).

³⁶ Veja-se seção “Recusas e *recusationes* em Horácio (C 4.15, 4.2, 2.1 e 2.12)” nas páginas 157ss.

³⁷ Diferente dos heróis homéricos, associados a ações verbais (cf. *direxit*, 18; *pugnavit*, 19; *exceptit*, 23), Lólio não têm um feito (nem em guerra) mencionado. Por exemplo, a frase *vindex avarae fraudis* (37), embora vigorosa como diz Thomas (2011: 207), não recorda nenhum exemplo de vingança concreta (cf. *vidicem* C 4.6.2).

³⁸ A citação é de Thomas (2011: 205), que detalha as dificuldades de se ligar *animus* (34) a *consul* (39) sintaticamente. De fato, a elipse de *fuit* é notável no verso 39: Harrison propõe *es* ao fim do verso elidido com *anni*; SB. (126), seguindo o *locus perdifficilis* de Bentley, anota a sugestão, em aparato crítico, de se removerem os versos 38-42.

³⁹ Plínio, o Velho (*Hist. Nat.* 9.117-8) diz ter visto Lólia Paulina (neta de Lólio, casada durante um ano com Calígula) e sua suntuosa produção (com roupas e adornos caríssimos, que não eram presentes do imperador, *sed avitae opes, provinciarum scilicet spoliis partae* – “mas riqueza dos avós, evidentemente, produzida com os espólios das províncias”) numa festa dum casamento simples. Adiante, acrescenta, sobre o fim da vida do cônsul louvado na ode: *M. Lollius infamatus regum muneribus in toto oriente interdicta amicitia a Gaio Caesare Augusti filio venenum biberet* (“M. Lólio, difamado pelos ‘presentes’ dos reis em todo o Oriente, quando a amizade com Caio César [i.e., Tibério], filho de Augusto, foi proibida, bebeu veneno”).

a pobreza das estrofes finais (E12-E13) – associações que a crítica disse não serem particularmente concernentes a Lólio.⁴⁰

Estudiosos mais recentes, contudo, preferem destacar o caráter ambíguo do louvor no poema, como se as ambiguidades inerentes à memória e à vida se refletissem na recepção e na memória igualmente questionável que o público pode vir a fazer da poesia, laudatória ou não.⁴¹ Importante, mesmo, seria estar presente no canto dos poetas. Em outras palavras, os versos talvez até fizessem rir os contemporâneos com suas “mentiras excessivas” sobre Lólio e, quiçá, pudessem aliviar a imagem a ser guardada do cônsul.⁴² Mais uma vez, como em C 4.8, o *laudandus* não parece ser o fim último do poema, que mais bem rememora os poderes imemoriais da poesia.

Eis que a força duradoura da composição não está no encômio a Lólio, cuja lista de supostas qualidades se esvai na memória do leitor, desvinculadas de ações ou feitos notáveis. Resta, sim, a memória do poeta que louva disfarçadamente – mais uma vez – seus próprios feitos e habilidades, assegurando o alcance eterno de sua poesia. Boa prova disso é a imitação/emulação da estrofe central (E7) que, muitos séculos depois, Byron faz em seu *Dom Juan*:

Brave men were living before Agamemnon
 And since, exceeding valorous and sage,
 A good deal like him too, though quite the same none;
 But then they shone not on the poet's page,
 And so have been forgotten: I condemn none,
 But can't find any in the present age
 Fit for my poem (that is, for my new one);
 So, as I said, I'll take my friend Don Juan.
 Canto I, Estrofe VI⁴³

⁴⁰ Fraenkel (1957: 426).

⁴¹ Johnson (2004: 92) e Thomas (2011: 198).

⁴² Como bem lembra Horácio para Augusto ao fim da epístola:

*discit enim citius meminitque libentius illud
 quod quis deridet quam quod probat et veneratur.*
 E 2.1.262-3

Pois se aprende mais rapidamente e se lembra mais facilmente daquilo de que se ri do que aquilo que se aprova e louva.

⁴³ Numa tradução de serviço:

Bravos homens viviam antes de Agamêmnon
 E desde então, ainda mais valorosos e sábios,
 Muitos como ele também, porém, igual, nenhum.
 Mas aí não brilharam na página do poeta,
 E foram esquecidos então: não condeno nenhum,

Aludir à estrofe latina célebre significa evocar novamente o poder imemorial da poesia, capaz de eternizar a matéria de seu canto. Significa também buscar e atribuir para si habilidades poéticas dignas de um Horácio, que também buscara o mesmo ao lembrar a grandiosidade de versos e personagens de Homero.

O poeta é a voz anônima, intermediária entre divindade e público, que, por meio da linguagem, se lança às portas do infinito. De fato, é ele que revela seus homenageados às gerações futuras. No horizonte da poesia, é o vate que devassa as “montanhas de cinzas” de que fala Guimarães Rosa (na epígrafe do capítulo). Por meio de seus versos, é o poeta que será lembrado no porvir.

Mas não encontro na era presente um único
Apto para meu poema (isto é, para o meu novo);
Então, como disse, tomarei meu amigo Don Juan.

V. A título de conclusão... (mesmo?)

The criminal is the creative artist;
the detective only the critic.
Chesterton, *The Blue Cross*

Gilbert Keith Chesterton, numa de suas narrativas detetivescas da série de *Father Brown*, coloca na boca de Aristide Valentin a analogia sobre o crime e a criação artístico-literária. As histórias de detetive permitem exercitar uma dupla imaginação, tanto no leitor quanto no escritor: a de detetive ou investigador, que segue minuciosamente os passos do criminoso ao tentar desvendar o engenho de seu feito, e a do próprio criminoso na elaboração e execução de sua façanha. A convenção do gênero, contudo, dita que não se explicita o crime em ação – reportam-se apenas as impressões das personagens depois do ocorrido. São essas as pistas que seguem detetive e leitores em busca de uma solução para o crime.

A atividade crítica tem semelhanças com a investigação detetivesca. Tenta-se, como investigador, chegar às “intenções” de um autor por meio das impressões extraídas do seu feito – o crime ou o texto. Diferentes e variadas são as pistas que se encontram pelo caminho: unidade compositiva, equilíbrio entre os elementos e as partes da obra, escolha lexical, musicalidade (métrica, ritmo, efeitos sonoros etc.), torneios sintáticos, figuras de linguagem, menções, citações ou alusões mais ou menos aparentes a outros textos – dentre outras. Esses e outros resquícios formam um mosaico de fragmentos de que se vale o crítico para buscar sentidos na trama do poema. De antemão, o detetive sabe que jamais entrará na mente do criminoso, jamais reviverá os passos daquilo que investiga. Porém não se furta de fazê-lo e daí extrai um curioso prazer. Numa formulação diferente, “versificação rítmica e pensamento analógico são duas faces de uma mesma moeda,” diz Octavio Paz. De certo modo, produção e leitura poéticas voltam a se unir sob olhares distintos, do público e do poeta.¹

No correr desta tese, apresentaram-se variados processos de incorporação da matéria épica nos versos líricos, que tanto usam distintos recursos poéticos quanto produzem também diferentes sentidos, que realçam renovados efeitos a

¹ Paz (1982: 89).

cada (re)leitura. É difícil (senão impossível) apreender o que diz um poema ou dizer o que ele diz de forma melhor. Eis um dos motivos pelos quais se frustra o crítico – e, por vezes, o tradutor: usam-se mais e mais textos para se revelar o que um poema parece dizer tão bem e com tão poucas palavras.

Dentre as odes analisadas aqui, todas apresentaram modulações plurais e distintas,² que tanto equilibram o material épico de modo variado nas cordas da lira, quanto ressignificam com traços diferentes a elevada *res* incorporada – o que confirma a hipótese inicial de que o material homérico nem sempre é modulado nas *Odes* do mesmo modo. Seja nos poemas que negam, de diferentes formas, incorporar matéria sublime, seja nas odes que modulam, também diferentemente, cenas, versos, fórmulas ou étimos homéricos de modo aberto ou velado – todos organizam estruturas balanceadas que harmonizam conteúdos épicos a formas variadas da lira, propiciando efeitos variados a cada releitura.

Não há apenas diferentes equilíbrios na macroestrutura dos poemas, que balanceiam temas e partes do poema de maneira harmônica, mas todas as odes em análise (C 2.12, 1.6, 3.3, 1.15, 1.17, 2.4, 3.7, 3.20, 2.13, 2.14, 4.6, 4.8 e 4.9) podem ser esquematizadas e divididas de diferentes maneiras, de modo a se observar ajustes e harmonias variadas em seus arranjos, que reforçam efeitos da modulação na microestrutura (disposição de estrofes, de versos, de palavras etc.). Os diversos balanços nas pequenas partes do poema (i.e., na microestrutura) atuam em consonância com formas balanceadas no conjunto (macroestrutura) – e toda a composição torna-se harmônica e equilibrada, ainda que se valha de temas duros, áridos ou bélicos, comuns à épica. Ademais, diversas odes trazem, em sua parte central, menções à lira, à Musa, ao poeta ou a chaves de sua mensagem que incitam leituras metapoéticas – o poema, no fundo, fala de si mesmo e de seus artifícios, de seu gênero ou de sua composição, a que se opõem amiúde outros símbolos de textos e gêneros alheios.³

² Por vezes, análogas, como C 1.6 e C 4.9, ou C 2.12 e C 2.14.

³ Cf. *imbellisque lyrae Musa* (C 1.6.10); *musa* (C 1.17.14); *dulces... Musa... cantus* (C 1.12.13-4); *refert / narrat* (C 3.7.16-7); *doctor argutae fidicen Thaliae* (C 4.6.25 – Febo ou Horácio?); *vate sacro* (C 4.9.28).

Em ampla análise, a ideia de modulação pode se estender a incorporações de diversos outros gêneros (trágico, cômico, elegíaco etc.). Uma espécie de medida poética áurea regula uma medida harmônica e adequada em boa parte das *Odes* de Horácio. Sob um arranjo poético equilibrado, que dispõe temas, palavras e construções variadas sob uma forma balanceada, o que possa soar estranho ou alheio à lírica passa a parecer menos áspero e avesso por meio da moderação dos acordes da lira. Se a essência da poesia está em sua estrutura métrica, como diz Curtius,⁴ a variedade dos ritmos da lira preserva sua suavidade ao modular o que não seja, *a priori*, matéria doce ou suave de modo equilibrado e moderado na composição lírica.

Não há rivalidade (pejorativa, especialmente) entre Horácio e Homero: se há uma dialética dos gêneros épico e lírico, ela espelha a tensão entre conteúdo e expressão – ou, melhor: entre o som e o sentido. É o ajuste entre ambos que confere unidade poética e sentido de gênero à obra, cujas incerteza e relatividade se mostram também proveitosos. Cabe ao poeta buscar adequação entre forma e conteúdo poéticos. Mal comparando com as artes modernas, é possível encarar o extenso enredo da guerra entre gregos e troianos, aí incluído o retorno de Ulisses a Ítaca, como um longa-metragem, em várias partes e repletas de detalhes; nessa medida, os poemas líricos são, quando muito, breves *videoclips* que se valem de recursos usados no longa: efeitos de câmera, brevíssimas cenas, fundo musical, alguns personagens ou recursos comuns etc. Distintos na duração (que define também sua essência), os gêneros partilham de muitas partes comuns.

Os temas desta tese ocupam-me há algum tempo. Talvez tenham partido, de maneira menos consciente do que supunha, de uma afirmação aristotélica que diz que “o verso heróico mais bem acolhe palavras (raras) e metáforas.”⁵ Meu vão desejo era observar a derrocada dessa afirmação, partindo de um corpus antigo, porém diacrônico, cujo ideal artístico se pretendesse classicizante desde sua origem, como os *carmina* de Horácio, conforme Pasquali bem notara.⁶

⁴ Curtius (1990: 439): “The essence of poetry lies in its metrical structure,” com remissão a Platão (*Fedro* 258d).

⁵ Arist. *Poét.* 1459b (35). Com leve alteração, a tradução entre aspas é de Eudoro de Souza.

⁶ Pasquali (1920: 544-5). Cf. Santirocco (1986: 171), de cuja conclusão discordo em partes.

Metros, temas e reminiscências verbais são alguns dos pontos de contato e afastamento entre as *Odes* horácianas e a épica (homérica, em especial). Teorias intertextuais, por fim, me auxiliaram a pensar como tais traços comuns permitem ao poeta latino (e ao leitor) enriquecer os efeitos de sentido dos cuidados versos da lira.

O discurso lírico muitas vezes se vale do épico para constituir sua própria matéria, modulando-a sob formas variadas. Em ampla medida, toda *res* poética após Homero advém de suas epopeias, como se cada novo poema reescrevesse algum episódio ou verso seu. Os simulacros épicos tornados líricos não propõem um rebaixamento das epopeias (como fazem as sátiras), mas permitem que uma espécie dita “menor” alce voos poéticos pretensiosos, comparáveis à grandeza de um Homero. Algo dessa natureza se viu na ode 3.3 e noutros poemas.

Talvez se possa objetar que o conceito de modulação reúne noções do processo tanto compositivo quanto interpretativo dos poemas. Pode-se contrargumentar que tais processos não se separam. Ou, sob outra perspectiva, a estrutura da composição fornece elementos formais à interpretação do poema. Em última análise, não se tem acesso ao processo compositivo (indiferente à análise textual)⁷ – o que se lê é resultado (também formal) do que se compôs.

Nos poemas analisados, há equilíbrios em diferentes níveis: lexical, sintático, posicional, temático, estrófico, trópico, semântico, referencial... Nem todos foram observados, nem mesmo num único extrato, à exaustão. No entanto, dão mostra de como tais balanços e contrastes ajudam a uniformizar matérias aparentemente não líricas à suavidade da lira. Amiga dos banquetes, tanto em Horácio quanto em Homero,⁸ à lira apraz ajustar e moderar assuntos variados (épicos, inclusive) a suas cordas de modo a entoá-los sem excessos ou desmedidas. Como diz um fino crítico do venusino:

⁷ Não quero afirmar, com isso, que os estudos de genética textual e crítica genética são irrelevantes; tais teorias trabalham amiúde com textos modernos, cujos manuscritos autógrafos possam trazer dados para refletir sobre o “texto final”, ou mesmo sobre “vontades autorais”, algo distante não só da transmissão textual da antiguidade clássica, mas de certos conceitos da intertextualidade.

⁸ A lira quelônia da ode 3.11 (cf. *testudo*, v. 3) é dita “amiga às mesas dos ricos e aos templos” (*divitum mensis et amica templis*, v. 6), como o *fórmix* [φόρμιγξ] “que os deuses criaram para fazer parte dos festins” (*Od.*^{FL} 17.271).

não há, nele [i.e., em Horácio], abandono, mas controle, o *modus*, o senso de limite, que é sabedoria. Então, talvez a corda mais autêntica de sua lira não seja a alegria da posse, mas a melancolia da renúncia. (...) *Modus* é o limite e a medida: pode ser a via do meio, longe de todo excesso, a *aurea mediocritas* (C 2.10.5) que traduz a μεσότης [“posição medial; o meio entre dois extremos”] aristotélica e a μετριότης [“justa medida; moderação”] de Demócrito.⁹

A medida ética converte-se também em medida poética: equilíbrios usuais em conceitos associados ao bem viver ajustam-se à harmonia da medida poética. Balanceadas, quaisquer incorporações passam a soar mais suaves nos acordes da lira, como propõe em última instância o conceito de modulação. Como o próprio Horácio haveria de escrever alguns anos após a publicação das *Odes*:

virtus est medium vitiorum et utrimque reductum.

E 1.18.9

A virtude está no meio dos vícios, afastada a igual distância de um e outro.

O conselho moral se traveste de medida poética: evita-se o “vício” da afeição extremada a outros gêneros equilibrando-os cuidadosamente ao meio da lira.¹⁰ A virtude lírica horaciana está no meio dos extremos de outras espécies poéticas.

Esta conclusão se impõe apenas pela exigência do gênero acadêmico: minha obstinada indisciplina, seja com prazos, seja com leituras dispersas e menos afeitas ao tema da tese acabou por impor a versão esgarçada deste texto, cujo único culpado sou eu. O excesso de notas justifica-se especialmente pelo intuito de documentar as tantas plantas e pistas com que a abelha-detetive faz o mel e investiga o crime: poderiam ter sido evitadas, fosse essa abelha melhor artista ou esse detetive mais engenhoso. Em suma, outros mais capazes teriam dito tudo por outras palavras, de forma melhor e mais curta.

Só resta, então, a minha pesquisa encontrar seu leitor, tanto os amigos de outrora e de agora, quanto também outros, aos quais se destina; que contribua para reunir aqueles que conservem admiração e amor por autores como Homero e Horácio. Quando tantos já passaram por essa senda, a novidade do que se diz de novo está na força de sua repetição – do *make it new*, como disse um poeta.

⁹ Traina (1985: 21-3).

¹⁰ Veja-se nota 1 em Piccolo (2009: 157) para observações sobre o verso da epístola.

VI. Referências Bibliográficas

- Abercrombie, Lascelles. *The Epic*. London: Martin Secker, 1914.
- Achcar, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- Acosta-Hughes, Benjamin. *Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010.
- Adams, J.N. *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Gerald Duckworth, 1982.
- Adorno, W. "Palestra sobre lírica e sociedade." W., Adorno. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. 70-88.
- Ahern Jr., C. F. "Horace's rewriting of Homer in Carmen 1. 6." *Classical Philology* 86.4 (1991): 301-314.
- Albino, Geraldo José. *Ovídio: Cartas Pônticas*. São Paulo: Martis Fontes, 2009.
- Allen Jr., Walter. "XII. O fortunatam natam..." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87 (1956): 130-46.
- Allen, Archibald W. "Sincerity and the Roman Elegists." *Classical Philology* 3.45 (1950): 145-60.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2000.
- Amossy, Ruth e Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires), 2001.
- Aristóteles. *ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ / Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- Athanassaki, Lucia. "On Horace Odes 1.15 and Choral Lyric." Paschalis, Michael (ed.). *Horace and Greek Lyric Poetry*. Crete: University of Crete, 2002. 85-101.
- Auerbach, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- Austin, R. G. P. *Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- Baehrens, Aemilius. *Fragmenta Poetarum Romanorum*. Lipsiae: Teubner, 1886.
- Barbantani, Silvia. "Lyric in the Hellenistic period and beyond." Budelmann, Felix (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009. 297-318.
- Barchiesi, Alessandro e Gian Biagio Conte. "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità." Cavallo, G. et alii. *Lo spazio letterario di Roma antica*. Vol. 1. Roma: Salerno Editrice, 1989. 3 vols. 81-114.

- Barchiesi, Alessandro. "Lyric in Rome." Budelmann, Felix (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009. 319-35.
- _____. "Otto punti su un mappa dei naufragi." *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 39 (1997): 209-26.
- _____. "Poetry, Praise and Patronage: Simonides in Book 4 of Horace's Odes." *Classical Antiquity* (1996): 5-47.
- _____. "Simonides and Horace on the Death of Achilles." *Arethusa* 2.29 (1996): 247-53.
- _____. "The Crossing." Harrison, Stephen J. *Text, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature*. Oxford: Oxford U.P., 2001. 142-63.
- _____. *The poet and the prince: Ovid and augustan discourse*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Barthes, Roland. "Linguistique et littérature." *Langages* 12 (1968): 3-8.
- _____. *S/Z*. Trad. Richard Miller. Oxford: Blackwell, 1974.
- Bem, Lucy Ana de. *Metapoesia e Confluência Genérica nos Amores de Ovídio*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL-Unicamp, 2011.
- _____. *O amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, 2007.
- Bentley, Richard. *Q. Horatius Flaccus*. Cambridge, 1711.
- Benveniste, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes: économie, parenté, société*. Vol. 1. Paris: Les éditions de minuit, 1966. 2 vols.
- _____. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes: pouvoir, droit, religion*. Vol. 2. Paris: Les éditions de minuit, 1974. 2 vols.
- Boitani, Piero. *A sombra de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Trad. Vários tradutores. 4 vols. São Paulo: Globo, 1999.
- Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Bowra, C.M. *Heroic Poetry*. London: MacMillan, 1952.
- Bradshaw, Arnold. "Horace and the Therapeutic Myth: Odes 3, 7; 3, 11, and 3, 27." *Hermes* 1.106 (1978): 156-76.
- Braga Falcão, Pedro. *Horácio: Odes*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- Brasil Fontes, Joaquim. "É possível traduzir os latinos?" Sêneca. *Cartas consolatórias*. Trad. Cleonice Furtado de Mendonça van Raij. Campinas: Pontes, 1992.
- _____. *Safo de Lesbos: Poemas e Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

- Breuer, Johannes. *Der Mythos in den Oden des Horaz: Praetexte, Formen, Funktionen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Brink, C.O. *Horace on Poetry - Epistles II: The Letters to Augustus and Florus*. Cambridge: Cambridge U.P., 1982.
- _____. *Horace on Poetry: the 'Ars Poetica'*. Cambridge: Cambridge U.P., 1971.
- Broccia, G. “Modeli omerici e archilochei negli Epodi di Orazio.” *Quaderno dell'AICC* 2-3 (1982-3): 75-91.
- Brown, P. Michael. *Horace, Satires I*. Warminster: Aris & Phillips, 1995.
- Brunhara, Rafael. *As elegias de Tirteu: Poesia e performance na Esparta Arcaica*. São Paulo: Humanitas, 2014.
- Budelmann, Felix. “Introducing Greek Lyric.” Budelmann, Felix. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009. 1-18.
- _____. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009.
- Burgess, Jonathan S. “The Non-Homeric Cypria.” *Transactions of the American Philological Association* 126 (1996): 77-99.
- Burkert, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- Bushala, Eugene W. “Laboriosus Ulixes.” *The Classical Journal* 1.64 (1968): 7-10.
- Cairns, Francis. *Generic composition in greek and roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh U.P., 1972.
- _____. “M. Agrippa in Horace 'Odes' 1.6.” *Hermes* 123.2 (1995): 211-7.
- Cairns, Francis. “Odes 3.7: Elegy, Lyric, Myth, Learning and Interpretation.” Harrison, Stephen J. *Homage to Horace: a bimillenary celebration*. Oxford: Oxford U.P., 1995. 65-99.
- Calhoun, George M. “The poet and the Muses in Homer.” *Classical Philology* 33 (1938): 157-67.
- Cameron, Alan. *Callimachus and His Critics*. Princeton: Princeton U.P., 1995.
- Campbell, David A. *Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus*. Cambridge: Harvard U.P., 1982.
- _____. *Greek Lyric III: Stesichorus, Ibycus, Simonides, and others*. Cambridge: Harvard U.P., 1991.
- _____. *The Golden Lyre: The Themes of the Greek Lyric Poets*. London: Duckworth, 1983.
- Campos, Haroldo de. *Cristantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- Candido, Antonio. *Na Sala de Aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2002.
- Canfora, Luciano. *César: o ditador democrático*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- Carey, Chris. “Genre, occasion and performance.” Budelmann, Felix (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009. 22-38.
- Carvalho, Raimundo. *Virgílio: Bucólicas (edição bilíngue)*. Trad. Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- Cavarzere, Alberto. *Il libro degli Epodi*. Venezia: Marsilio, 1992.
- _____. *Sul limitare: il 'motto' e la poesia di Orazio*. Bologna: Pàtron Editore, 1996.
- Cesila, Robson Tadeu. *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍlbilis*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL-Unicamp, 2008.
- Cessi, C. “Orazio e la letteratura greca.” *Conferenze oraziane*. Milano, 1936.
- Chantraine, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- Charpin, F. *Lucilius, Satires*. Vol. 1. Paris: Société d'édition 'Les Belles Lettres', 1978. 8 vols.
- Cicu, Luciano. *Le Api, Il Miele, La Poesia: Dialettica intertestuale e Sistema Letterario Grego-Latino*. Roma: Casa Editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2005.
- Citroni, Mario. “Orazio Lettore di Omero: sulla valenza programmatica dell'epistola I.2.” *Posthomerica III (a cura di F. Montanari e S. Pittaluga)*. Genova: Università di Genova, Facoltà di lettere, 2001. 23-49.
- _____. “Poetry in Augustan Rome.” Knox, Peter E. *A Companion to Ovid*. Malden (US), Oxford (UK): Wiley-Blackwell, 2009. 8-25.
- Citti, Francesco. *Studi Oraziani: Tematica e Intertestualità*. Bologna: Pàtron Editore, 2000.
- Clarke, W. M. “Achilles and Patroclus in Love.” *Hermes* III.106 (1978): 381-96.
- Clausen, Wendell. *A commentary on Virgil Eclogues*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Cody, John V. *Horace and Callimachean Aesthetics*. Vol. 147. Bruxelles: Latomus, 1976.
- Commager, Steele. “Horace, ‘Carmina’ 1.37.” *Phoenix* 12 (1958): 47-57.
- _____. “The function of wine in Horace's Odes.” *Transactions of American Philological Association* 88 (1957): 68-80.

- _____. *The Odes of Horace: a Critical Study*. New Haven and London: Yale U.P., 1962.
- Conington, John. *The Works of Vergil with a Commentary*. 2 vols. London: Cambridge U.P., 1858.
- Connors, Catherine. "Epic Allusion in Roman Satire." Freudentburg, Kirk. *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge: Cambridge U.P., 2005. 123-45.
- Conte, Gian Biaggio; Barchiesi, Alessandro. "Imitazione ed arte allusiva: modi e funzione dell'intertestualità." Cavallo, Guglielmo, Paolo Fedeli e Andrea Giardina. *Lo spazio letterario di Roma antica: La produzione del testo*. Vol. 1. Roma: Salerno, 1989. 81-114.
- Conte, Gian Biaggio. *Latin Literature: A 'History'*. London: The John Hopkins U.P., 1994.
- _____. *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Palermo: Selerio editore, 2012.
- _____. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Trad. Charles Segal. Ithaca: Cornell U.P., 1986.
- _____. "A proposito dei modelli in letteratura." *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 6 (1981): 147-160.
- _____. *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*. Ed. Stephen J. Harrison. Oxford: Oxford U.P., 2007.
- Corrêa, Paula da Cunha. *Armas e varões: a guerra na poesia de Arquíloco*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- Corte, Francesco della (dir.). *Enciclopedia virgiliana*. 4 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.
- Cremona, Virginio. "Orazio Omerico." Belloni, L., G. Milanese e A. (ed.) Porro. *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*. Milano, 1995. 489-505.
- Croce, Benedetto. *Philosophy, Poetry, History: an Anthology of Essays*. Trad. Cecil Sprigge. London: Oxford U.P., 1966.
- Crowther, N.B. "Water and Wine as Symbols of Inspiration." *Mnemosyne (4th Series)* I.32 (1979): 1-11.
- Cucchiarelli, Andrea. *La satira e il poeta. Orazio tra Epodi e Sermones*. Pisa: Giardini editori, 2001.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton U.P., 1990.
- D'Anna, Giovanni. "La genesi dell'excusatio." *Studi di Filologia Classica in onore di Giusto Monaco*. Palermo: Facoltà di Lettere e Filosofia, 1991. 133-44.
- _____. "Recusatio e poesia di corteggiamento negli Amores di Ovidio." Schubert, Werner (ed.). *Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht*

- zum 65. Geburtstag. Vol. 1. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1999. 67-78.
- Davis, Gregson. *A Companion to Horace*. Oxford: Blackwell, 2010.
- _____. “Ait Phaselus: The Caricature of Stylistic Genre (Genus Dicendi) in Catullus Carm. 4.” *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 48 (2002): 111-43.
- _____. *Polyhymnia, The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*. Berkeley and Oxford: University of California Press, 1991.
- _____. “Quis...digne scripserit?: The topos of alter Homerus in Horace C.1.6.” *Phoenix* 3.41 (1987): 293-5.
- De Martino, Francesco. “Orazio e il 'sonno' di Omero (fuerunt post Homerum poetae).” *Orazio Flacco (da Omero a Sedulio Scotto) Periegesi di studio* '83. Venosa: Edizioni Osanna Venosa, 1984. 37-54.
- de Vaan, Michiel. *Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages*. Leiden, Boston: Brill, 2008.
- DeForest, Mary Margolies. “The Central Similes of Horace's Cleopatra Ode.” *The Classical World* III.82 (1989): 167-73.
- Di Benedetto, Vincenzo. *Odissea*. Milano: BUR rizzoli, 2010.
- Di Lorenzo, Enrico. “Omero nell'ode ad Asterie di Orazio (carm. 3,7).” *Invigliata Lucernis* 25 (2003): 49-58.
- Easterling, P. E. *Sophocles Plays: Ajax*. London: Bristol Classical Press, 2004.
- Edmunds, Lowell. *From a Sabine Jar: Reading Horace Odes 1.9*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1992.
- _____. *Intertextuality and the reading of Roman poetry*. Baltimore and London: The John Hopkins U.P., 2001.
- Ernout, A.; Meillet, A. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*. 3ème Édition. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.
- Fantuzzi, M.; Hunter, R. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge U.P., 2005.
- Farrell, Joseph. “Roman Homer.” Fowler, Robert. *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge U.P., 2004. 254-71.
- Fedeli, Paolo. “Bucolica, Lirica, Elegia.” Citroni, M., et al. *La poesia latina: forme, autori, problemi*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991. 77-131.
- Feeney, Denis. “The Reconciliation of Juno.” *The Classical Quarterly* I.34 (1984): 179-94.
- _____. “UNA CUM SCRIPTORE MEO: poetry, Principate and the traditions of literary history in the Epistle to Augustus.” Woodman, T. e D. Feeney. *Traditions & Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002. 172-87.

- Ferri, Rolando. *I dispiaceri di un epicureo: Uno studio sulla poetica oraziana delle Epistole (con un capitolo su Persio)*. Pisa: Giardini, 1993.
- Fiorin, J.L. “Polifonia Textual e Discursiva.” Barros, D.L. e J.L. Fiorin. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003. 29-36.
- Ford, Andrew. “Epic as a Genre.” Morris, Ian e Barry Powell. *A New Companion to Homer (Mnemosyne Suppl. 163)*. Leiden, New York, Köln: Brill, 1997. 396-414.
- Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.
- Fowler, Don. “On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies.” *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 39 (1997): 13-34.
- Fowler, Robert. “The Homeric Question.” Fowler, Robert. *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge U.P., 2004. 220-32.
- Fraenkel, Eduard. *Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- Freudenburg, Kirk. *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*. Cambridge: Cambridge U.P., 2004.
- Galli, Umberto. *Il sentimento della morte nella poesia di Orazio*. Milano/Roma/Napoli: Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C., 1917.
- Gentili, Bruno. *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. Trad. A. Thomas Cole. Baltimore and London: The John Hopkins U.P., 1988.
- Goldberg, Sander M. “The Early Republic: the Beginnings to 90 BC.” Harrison, Stephen J. *A Companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell, 2005. 15-30.
- Gowers, Emily. *Horace: Satires, Book I*. Cambridge: Cambridge U.P., 2012.
- Graver, Margaret. “Dog-Helen and Homeric Insult.” *Classical Antiquity* 1.14 (1995): 41-61.
- Griffin, Jasper. *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- _____. “The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer.” *The Journal of Hellenic Studies* 97 (1977): 39-53.
- Grimal, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 2a. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- Hard, Robin. *Apollodorus: The Library of Greek Mythology*. Oxford: Oxford U.P., 1997.
- Harder, Annette. *Callimachus "Aetia": Introduction, Text and Translation*. Vol. 1. Oxford: Oxford U.P., 2012. 2 vols.
- Hardie, Philip. “Homer in der lateinischen Literatur der Antike.” Rengakos, Antonios e Bernhard Zimmermann. *Homer-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011. 308-22.

- Harrison, Stephen J. *A Companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell, 2005.
- _____. “Discordia Taetra: The History of a Hexameter-Ending.” *The Classical Quarterly* 41.1 (1991): 138-49.
- _____. *Generic enrichment in Horace and Vergil*. Oxford: Oxford U.P., 2007.
- _____. “Horace, Odes 3.7: An Erotic Odyssey?” *The Classical Quarterly* 1.38 (1988): 186-92.
- _____. *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: Cambridge U.P., 2007.
- _____. “The Literary form of Horace's Odes.” *Entretiens sur l'Antiquité Classique: Horace – L'oeuvre e les imitations: un siècle d'interprétation*. Vandoevres, Genève: Fondation Hardt, 1993. 131-62.
- _____. “The Praise Singer: Horace, Censorinus and Odes 4. 8.” *The Journal of Roman Studies* (1990): 31-43.
- _____. “The Primal Voyage and the Ocean of Epos.” *Dictynna* 4 (2007): 2-12.
- _____. “There and back again: Horace's poetic career.” Hardie, Philip e Helen (ed.) Moore. *Classical Literary Careers and Their Reception*. Cambridge: Cambridge U.P., 2010. 39-58.
- _____. “Two Notes on Horace, Epodes (10, 16).” *Classical Quarterly* 39 (1989): 271-4.
- Harvey, A.E. “Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry.” *The Classical Quarterly* 7.3/4 (1957): 206-23.
- _____. “The Classification of Greek Lyric Poetry.” *The Classical Quarterly* 5.3/4 (1955): 157-75.
- Hasegawa, Alexandre Pinheiro. “Deuses e 'Ordo' no livro IV das Odes.” Leite, L.R., Gilvan Ventura Silva e R. (org.) Carvalho. *Gênero, Religião e Poder na Antiguidade: Contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM Editora, 2012. 89-110.
- Heinze, Richard. “Die horazische Ode.” Heinze, Richard. *Vom Geist des Römertums: Ausgewählte Aufsätze*. Stuttgart: E. Burck, 1972. 172-89.
- Heródoto. *História*. Trad. J. Brito Broca. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2001.
- Heyworth, S.J. “Some Allusions to Callimachus in Latin Poetry.” *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 33 (1994): 51-79.
- Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge U.P., 1998.
- Holzberg, Niklas. *Horaz: Dichter und Werk*. München: Verlag C.H.Beck, 2009.
- _____. *Horaz: eine Bibliographie*. München: [?], 2007.
- Hunter, Richard. *The Shadow of Callimachus*. Cambridge: Cambridge U.P., 2006.

- _____. *Theocritus and the archaeology of Greek poetry*. Cambridge: Cambridge U.P., 1996.
- _____. *Theocritus: Encomium of Ptolemy Philadelphus*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.
- Hutchinson, G. O. *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford: Oxford U.P., 2001.
- _____. *Talking Books: Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry*. Oxford: Oxford U.P., 2008.
- Hyginus. *Fabulae*. Ed. Peter K. Marshall. Leipzig: Teubner, 2002.
- Jacobson, Howard. "Carm. 3.7." *Mnemosyne, Fourth Series* 1.48 (1995): 85.
- _____. "Horace's Maeonian Song." *The American Journal of Philology* IV.108 (1987): 648.
- Jensen, Minna Shafté. "Performance." Foley, John Miles (ed.). *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell, 2005. 45-54.
- Johnson, Timothy S. *Symposium of Praise: Horace returns to Lyric in Odes IV*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004.
- Johnson, W.R. *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Jones, Elisabeth. "A Homeric echo in Horace C II:13 Ille et Nefasto." *Hermes* 4.129 (2001): 563-4.
- Kerényi, C. *The Heroes of the Greeks*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Kißel, Walter. "Gesamtbibliographie zu Horaz 1976-1991." Koster, Severin. *Horaz-Studien*. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 1994. 115-92.
- _____. "Horaz 1936-1975. Eine Gesamtbibliographie." *ANRW II (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt)* 1981: 1403-1558.
- Kirk, G. S. "Homer's Iliad and Our Own." *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 16 (1970): 48-59.
- Knox, Peter. *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009.
- Krenkel, Werner. *Lucilius Satiren*. 2 vols. Leiden: E. J. Brill, 1970.
- Kroll, Wilhelm. *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1924.
- Kurke, Leslie V. "Archaic Greek Poetry." Shapiro, H. A. (ed.). *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. New York: Cambridge U.P., 2007. 141-69.
- La Penna, Antonio. *La lirica civile di Orazio e l'ideologia del principato*. Rocca San Casciano: F. Cappelli, 1961.
- _____. *Orazio e l'ideologia del principato*. Torino: Einaudi, 1963.

- Laird, Andrew. “Figures of Allegory from Homer to Latin Epic.” Boys-Stones, G.R. *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions*. Oxford: Oxford U.P., 2003. 151-76.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Lefkowitz, Mary R. *The lives of the Greek poets*. 2nd Edition. London: Bristol Classical Press, 2012.
- Leite, Sebastião Uchoa. *François Villon: Poesia*. São Paulo: Edusp, 2000.
- Lourenço, Frederico. *Iliada*. Lisboa: Cotovia, 2007.
- _____. *Odisseia*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- _____. *Poesia Grega: de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- Lowrie, Michèle. “A Parade of Lyric Predecessors: Horace C. 1.12-1.18.” *Phoenix* 1.49 (1995): 33-48.
- _____. “A sympotic Achilles: Horace Epode 13.” *American Journal of Philology* 3.113 (1992): 413-33.
- _____. “Horace, Cicero and Augustus or the Poet Statesman at Epistles 2.1.256.” Woodman, T. e D. Feeney. *Traditions & Contexts in the Poetry of Horace*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002. 158-71.
- _____. *Horace's Narrative Odes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Lupino, A. “Connotazioni omeriche in Orazio.” *Filologia antica e moderna* (1997): 31-45.
- Lyne, R.O.A.M. *Horace: Behind Public Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- _____. “Servitium Amoris.” *The Classical Quarterly* 1.29 (1979): 117-30.
- Maltby, Robert. *Tibullus Elegies - Text, introduction and commentary*. Cambridge: Francis Cairns, 2002.
- Mandrizzato, Enzo. *Orazio: Odi ed Epodi*. Milano: Bur Rizzoli, 1985.
- Mankin, David. *Horace, Epodes*. Cambridge: Cambridge U.P., 1995.
- Martin, Richard P. “Epic as a Genre.” Foley, John Miles. *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell, 2005. 9-19.
- Martins de Jesus, Carlos A. *Anacreonte: poemas à maneira de Anacreonte*. Coimbra: José Ribeiro Ferreira (Fluir Perene 12), 2009.
- Martins, Paulo. “Breve História da Crítica da Literatura Latina.” *Classica* 2.21 (2008): 189-204.
- Maróti, Egon. “Eine Homer-Reminiszenz in der Ars Poetica.” *Acta Ant. Hung.* 40 (2000): 331-4.
- Marx, Fridericus. *C. Lucilii Carminum Reliquiae*. 2 vols. Lipsiae: Teubner, 1905.

- Mathiesen, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.
- Mayer, Roland. *Horace, Odes Book 1*. Cambridge: Cambridge U.P., 2012.
- McDermott, Emily A. "Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Program." *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II* 1981: 1640-72.
- McKeown, J.C. *Ovid: Amores - Text, Prolegomena and Commentary*. Vol. 2. Leeds: Francis Cairns, 1987. 4 vols.
- Miller, Paul Allen. *Lyric Texts and Lyric Consciousness: the Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. London and New York: Routledge, 1994.
- Minton, William W. "Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 91 (1960): 292-309.
- Montaigne, Michel de. *Os Ensaios: Livro I*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Moura, A. R. de. *Hesíodo: os trabalhos e os dias*. Curitiba: Segesta, 2012.
- Muecke, Frances. *Horace, Satires II*. Warminster: Aris & Phillips, 1993.
- Murgatroyd, P. "Horace's Xanthias and Phyllis." *The Classical Quarterly* II.30 (1980): 540.
- _____. "'Militia Amoris' and the Roman Elegists." *Latomus* 34 (1975): 59-79.
- Nagel, Rebecca. "The Lyric Lover in Horace 'Odes' 1.15 and 1.17." *Phoenix* 1/2.54 (2000): 53-63.
- Nagy, Gregory. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Nannini, Simonetta. "Lirica greca arcaica e recusatio augustea." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 10 (1982): 71-8.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Nisbet, Robin G. M.; Rudd, Niall. *A commentary on Horace: Odes Book 3*. Oxford: Oxford U.P., 2004.
- Nisbet, Robin G. M. "Horace: life and Cronology." Harrison, S. *The Cambridge Companion to Horace*. New York: Cambridge U.P., 2007.
- _____. "How textual conjectures are made." Nisbet, R. G. M. *Collected Papers on Latin Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 338-61.
- Nisbet, Robin G. M.; Hubbard, M. *A commentary on Horace: Odes Book 1*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- _____. *A commentary on Horace: Odes Book 2*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

- Odorico Mendes, Manuel. *Bucólicas / Virgílio*. Coita; Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2008.
- O'Hara, James J. *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Oliensis, Ellen. "Feminine Endings, Lyric Seductions." Woodman, A. J. e D. C. (ed.) Feeney. *Traditions and contexts in the poetry of Horace*. New York: Cambridge U.P., 2002. 93-106.
- Oliva Neto, João Angelo. *Falo no Jardim: Priapéia Grega, Priapéia Latina*. Cotia/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2006.
- _____. *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. "Os Gêneros Poéticos Antigos e o Lugar-Específico nas Poéticas de Aristóteles e Horácio." *Phaos* 4 (2004): 111-8.
- Oliveira, F. R. "Platão e o problema da lírica grega." *Boletim do CPA* 21-22 (2005/2006): 59-67.
- Owens, William M. "Nuntius Vafer et Fallax: An Alternative Reading of Horace, C 3.7." *The Classical World* 3.85 (1992): 161-71.
- Page, Denys Lionel. *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Page, T.E. *Georgics 4*. London: MacMillan and Co., 1909.
- Page, Thomas Ethelbert, Arthur Palmer e A. S. Wilkins. *Q. Horati Flacci Opera*. London and New York: MacMillan and Co., 1896.
- Parry, A. "Have We Homer's *Iliad*?" *Yale Classical Studies* 20 (1966): 175-216.
- Pasquali, Giorgio. "Arte allusiva." Pasquali, Giorgio. *Pagine Stravaganti*. Vol. 2. Firenze: Sansoni, 1968. 275-82.
- _____. *Orazio Lirico*. Firenze: Felice Le Monnier, 1920.
- Paz, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Penna, Heloísa Maria Moraes Moreira. *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo (FFLCH), 2007.
- Pessoa, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Pfeiffer, Rudolf. *Callimachus*. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1949-1953.
- _____. *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

- Piccolo, Alexandre P. “Por que (não) ler a obra horaciana como fonte de informações autobiográficas?” *Codex - Revista de Estudos Clássicos* (2011): 6-19.
- _____. *O Homero de Horácio: Intertexto épico no livro I das Epístolas*. Campinas: Dissertação de Mestrado (Unicamp), 2009.
- Pichon, René. *De Sermone Amatorio apud Latinos Elegiarum Scriptores*. Paris: Librairie Hachete, 1902.
- Pignatari, Décio. *31 poetas 214 poemas: Do Rigveda e Safo a Apollinaire*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- Pound, Ezra. *Abc da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- Powell, Barry B. *Homer (Blackwell Introductions to Classical World)*. Bodmin: Blackwell, 2004.
- Prata, Patricia. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, 2002.
- _____. *O Caráter Intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL-Unicamp, 2007.
- Préaux, J. *Horace: épîtres, livre I*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Priestley, Jessica. “Tmesis in Herodotus.” *Glotta* 85 (2009): 118-78.
- Proença Filho, Domício. *A Poesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- Putnam, Michael C.J. *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- _____. “Design and Allusion in Horace, Odes I. 6.” Harrison, S. J. *Homage to Horace: a bimillenary celebration*. Oxford: Oxford U.P., 1995. 50-64.
- Quinn, Kenneth. *Horace: The Odes*. London: St. Martin's Press, 1980.
- Race, William H. “Odes 1.20: An Horatian Recusatio.” *California Studies in Classical Antiquity* 11 (1978): 179-96.
- _____. *The Classical Priamel from Homer to Boethius (Mnemosyne 74)*. Leiden: E. J. Brill, 1982.
- Ragusa, Giuliana. *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- _____. *Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica*. São Paulo: Hedra, 2014.
- _____. *Lira, Mito e Erotismo: Afrodite na Poesia Mélica Grega Arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- Rissman, Leah. *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*. Königstein/Ts.: Verlag Anton Hain, 1983.

- Rocha Pereira, Maria Helena. *Estudos de História da Cultura Clássica: Volume 1, Cultura Grega*. Vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- _____. *Estudos de História da Cultura Clássica: Volume 2, Cultura Romana*. Vol. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- _____. *Hélade: Antologia da Cultura Grega*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.
- _____. *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- Rocha, Carol Martins da. *'Perfume de Mulher': riso feminino e poesia em Cásina*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, 2010.
- Ronconi, Alessandro. "Critica omerica in Orazio." Ronconi, A. *Interpreti latini di Omero*. Torino: Bottega d'Erasmus, 1973. 59-71.
- Ronconi, Alessandro. "Omero nella interpretazione di Orazio, III." *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*. Vol. 3. Catania: Fac. di Lett. e Filos., 1972. 295-306.
- Rosado Fernandes, R.M. *Horácio: Arte Poética*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- Rosenmeyer, T. G. "Ancient Literary Genres: A Mirage?" *Yearbook of Comparative and General Literature* 34 (1985): 74-84.
- Ross, David O. *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*. Cambridge: Cambridge U.P., 1975.
- Rossi, Andreola. *Contexts of War: Manipulation of Genre in Virgilian Battle Narrative*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- Rossi, Luigi E. "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche." *Institute of Classical Studies* 1.18 (1971): 69-94.
- Rudd, Nial. *Horace: Epistles, Book II and Epistles to the Pisones ('Ars Poetica')*. Cambridge: Cambridge U.P., 1989.
- _____. *The Satires of Horace*. Cambridge: Cambridge U.P., 1966.
- Rónai, Paulo. *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- Russel, D.A. e M. Winterbottom. *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*. Oxford: Oxford U.P., 1972.
- Russel, Donald A. e David Konstan. *Heraclitus (1st cent.): Homeric problems*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2005.
- Santirocco, Mathew S. *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1986.
- Santos, M. M. "O 'monstrum' da Arte Poética de Horácio." *Letras Clássicas* 4 (2000): 191-265.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- Scarcia, Riccardo. *Publio Virgilio Marone: Eneide*. Milano: BUR, 2002.

- Schiller, Friedrich. *On the Naive and Sentimental in Literature*. Trad. Helen Watanabe-O'Kelly. Manchester: Carcanet New Press, 1981.
- Schulz, Gerhard. *Novalis Werke. Fragmente und Studien (1799-1800)*. München: C.H.Beck Verlag, 2001.
- Segal, Charles. "Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry." *Arethusa* 7 (1974): 139-60.
- _____. *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore and London: The Johns Hopkins U.P., 1989.
- Setaioli, Aldo. "Gli influssi omerici nella lirica oraziana." *Studi Italiani di Filologia Classica* 45 (1973): 205-22.
- Shackleton Bailey, D.R. *Profile of Horace*. Cambridge, MA: Harvard U.P., 1982.
- _____. *Q. Horatius Flaccus: Opera*. München und Leipzig: Teubner, 2001.
- Shorey, Paul. *Commentary on Horace: Odes, Epodes, and Carmen Saeculare*. New York: Benj. H. Saborn and Co., 1910.
- Shuger, Debora K. "The Grand Style and the 'Genera Dicendi' in Ancient Rhetoric." *Traditio* 40 (1984): 1-42.
- Sider, David. "As Is the Generation of Leaves in Homer, Simonides, Horace, and Stobaios." *Arethusa* 2.29 (1996): 263-82.
- Sihler, Andrew L. *New Comparative Grammar of Greek and Latin*. Oxford: Oxford U.P., 1995.
- Silva, Nahim Santos Carvalho. *Eunuchus de Terêncio: estudo e tradução*. São Paulo: Dissertação de Mestrado FFLCH-USP, 2009.
- Sisti, Franco. "L'ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 4 (1967): 59-79.
- Skutsch, Otto. *The Annals of Q. Ennius*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Smith, Peter L. "Poetic Tensions in the Horatian Recusatio." *American Journal of Philology* 1.89 (1968): 56-65.
- Snell, B. *The Discovery of the Mind: In Greek Philosophy and Literature*. Trad. T. G. Rosenmeyer. New York: Dover Press, 1953.
- Souza, Eudoro de. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.
- Spina, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: Editora F.T.D., 1967.
- Stehle, Eva. "Greek Lyric and Gender." Budelmann, Felix. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009. 58-71.
- Syme, R. *The Roman Revolution*. Oxford: Clarendon Press, 1939.
- Tasso, Torquato. *Discourses on the Heroic Poem*. Trad. Mariella Cavalchini and Irene Samuel. Oxford: Clarendon, 1973.

- Tate, J. “Horace, Epistles I. XIX. 6: Laudibus arguitur vini vinosus Homerus.” *The Classical Review* (1927): 218.
- Thamos, Márcio. *As Armas e o Varão: leitura e tradução do canto I da Eneida*. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. “Figuratividade na poesia.” *Itinerários especial* (2003): 101-18.
- Thomas, Richard F. *Horace, Odes IV and Carmen Saeculare*. Cambridge: Cambridge U.P., 2011.
- Tolkien, J. *Omero e la poesia latina*. Trad. Marco Scaffai. Bologna: Pàtron Editore, 1991.
- Tosi, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Tracy, H.L. “The Epithet in Horace.” *The Classical Journal* IV.70 (1975): 43-8.
- Traina, Alfonso. “Autoritratto di un poeta.” Traina, Alfonso. *La lyra e la libra: tra poeta e filologi*. Bologna: Pàtron editore, 2003. 77-102.
- _____. “La Poesia della Saggezza.” Mandruzzato, Enzo. *Orazio: Odi ed Epodi*. Milano: Bur Rizzoli, 1985. 6-60.
- _____. “Livio Andronico interprete di Omero.” Traina, Alfonso. *Vortit Barbare: le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1970. 11-28.
- _____. “Recensione sur Ronconi (1973).” *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* (1975).
- Vahlen, Joannes. *Ennianae Poesis Reliquiae*. Lipsiae: Teubner, 1854.
- Van Tress, Heather. *Poetic Memory: Allusion and the Poetry of Callimachus*. Leiden and Boston: Brill, 2004.
- Vasconcellos, Paulo Sérgio de. “Arte Alusiva na Poesia Latina.” *Boletim do CPA* 5/6 (1998): 203-22.
- _____. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.
- _____. “Horácio, Odes I,33 e a recepção da poesia amorosa.” *Classica* 1.21 (2008): 112-25.
- Vernant, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado.” *Discurso* 9 (1979): 31-62.
- Veyne, Paul. *A Elegia Erótica Romana*. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Sexo e Poder em Roma*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- Viëtor, Karl. “L'histoire des Genres Littéraires.” Genette, G e T. Todorov. *Théorie des Genres*. Paris: Éditions du Seuil, 1986. 9-36.

- Villeneuve, François. *Horace. Tome I: Odes et Épodes*. Paris: Société d'Édition 'Les Belles Lettres', 1954.
- Vivante, Paolo. "The Syntax of Homer's Epithets of Wine." *Glotta* 1.60 (1982): 13-23.
- Watson, Lindsay C. *A commentary on Horace's Epodes*. Oxford: Oxford U.P., 2003.
- Wellek, René. "Genre theory, the Lyric and 'Erlebnis'." Wellek, René. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale U.P., 1970. 225-52.
- Welsh, Andrew. *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics*. Princeton: Princeton U.P., 1978.
- West, David. *Horace, Odes 1: Carpe Diem*. Oxford: Oxford U.P., 1995.
- _____. *Horace, Odes 2: Vatis Amici*. Oxford: Oxford U.P., 1998.
- _____. *Horace, Odes 3: Dulce Periculum*. Oxford: Oxford U.P., 2002.
- West, Martin Litchfield. *Hesiod: Works and Days*. Oxford: Oxford U.P., 1978.
- _____. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1974.
- _____. "The Rise of the Greek Epic." *Journal of Hellenic Studies* 108 (1988): 151-72.
- White, Peter. "Horace, Epistles 2.1.50-54." *Transactions of the American Philological Association* 117 (1987): 227-34.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von. *Die Ilias und Homer*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1916.
- Wilkins, Eliza Gregory. "The Similes of Horace." *The Classical Weekly* XVI.29 (1936): 124-8.
- Wilkinson, Claire Louise. *The Lyric of Ibis: Introduction, Text and Commentary*. Göttingen: Walter de Gruyter, 2013.
- Wilkinson, L.P. *Horace and his lyric poetry*. Cambridge: Cambridge U.P., 1968.
- Willcock, Malcom M. *The Iliad of Homer*. Vol. 1. Hampshire and London: St Martin's Press, 1978. 2 vols.
- _____. *A Companion to the Iliad (based on the translation by Richmond Lattimore)*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.
- Williams, Craig A. *Roman Homosexuality*. 2nd edition. Oxford: Oxford U.P., 2010.
- Williams, Gordon. *Figures of Thought in Roman Poetry*. New Haven and London: Yale U.P., 1980.
- _____. *The Third Book of Horace's Odes*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

- _____. *Tradition and Originality in Roman poetry*. Oxford: Oxford U.P., 1968.
- Wills, Jeffrey. *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Wimmel, Walter. *Kallimachos in Rom: die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1960.
- Zetzel, J.E.G. "Recreating the Canon: Augustan poetry and the Alexandrian Past." *Critical Inquiry* 10 (1980): 83-105.

VII. Anexos

Os anexos que apresento a seguir contêm breve material que produzi no decorrer da pesquisa; espero que possa ser útil a algum leitor curioso.

O anexo 1 traz a lista de referências catalogadas ao longo do doutorado.

O anexo 2 apresenta um trecho de Quintiliano (*Institutio Oratoria* 10.1.46-51) que trata de Homero, acompanhado de tradução.

O anexo 3 contém apontamentos sobre duas odes traduzidas no corpo da tese em forma poética em português, e tais notas propõem aclarar certas escolhas.

Anexo 1

Ao longo da pesquisa, recolhi centenas de remissões textuais do tipo “cf.”, ora nos comentários, ora em artigos ou textos esparsos: para organizar o trabalho, construí uma base de dados e um pequeno sistema para operá-la. Embora muitas menções me tenham escapado, apresento, a seguir, o conjunto recolhido, espécie de *raw data*.¹ Deixei de fora referências amplas (por exemplo, a ode 1.15 resume a *Iliada*, ou 3.7 vale-se do “roteiro erótico” da *Odisseia*), tendo preferido aquelas que confrontam mais pontualmente verso(s) e/ou palavra(s) dos textos de Horácio e Homero. Marquei quase sempre a palavra ou expressão latina em jogo e tentei amiúde apor alguma observação no texto grego referido – tudo para facilitar consultas posteriores.

Em breve, recursos computacionais (como o projeto *Tessera*)² permitirão ampliar substancialmente a lista de “similaridades cruzadas” entre textos latinos e gregos: o conjunto seguinte, contudo, não há de obsolescer ao ponto de tornar-se inútil, pois nem toda referência (de natureza variada: semiótica, semântica, impressionista etc.) está ao alcance dos *softwares*. Agradeço, enfim, ao prof. Stephen Harrison a sugestão para incluir tais dados no trabalho final.

Antes, apresento uma breve síntese estatística do conjunto de referências, assim distribuídas:

Homero / Horácio	Odes I	Odes II	Odes III	Odes IV	Totais
<i>Iliada</i>	142	90	99	55	386
<i>Odisseia</i>	68	38	34	9	149
Totais	210	128	133	64	535

Eis os dados, ordenados pela sequência (crescente) da odes latinas:

Horácio	Homero
C 1.1.4 - <i>meta... evitata</i>	<i>Il.</i> 23.338ss. evita tocares na pedra (meta)
C 1.1.15 - <i>lcariis</i>	<i>Il.</i> 2.144ss. mar de Icária
C 1.2.7 - <i>pecus</i> horda de focas	<i>Od.</i> 4.411ss. Proteu e suas focas
C 1.2.31 - <i>nube... amictos</i> fusão de três passagens homéricas	<i>Il.</i> 5.186 <i>Il.</i> 15.308

¹ Algo similar encontra-se em Breuer (2008: 359), apenas em relação a C 1.15.

² <http://tesserae.caset.buffalo.edu/>

	<i>Od.</i> 11.128
C 1.2.33 - <i>Erycina ridens</i> deusa do monte Érice rindo	<i>Il.</i> 3.424 Afrodite 'afeita aos sorrisos'
C 1.2.37 - <i>satiare</i> Ares insaciável	<i>Il.</i> 5.388
C 1.2.48 - <i>ocior aura</i> Rômulo levado pela brisa	<i>Od.</i> 4.727 desaparecimento análogo <i>Od.</i> 20.66
C 1.3.4	<i>Od.</i> 10.25
C 1.3.4 - <i>obstrictis aliis</i> expressão épica	<i>Od.</i> 5.383ss. Atena impede o caminho dos outros com ventos
C 1.3.9 - <i>robur et aes triplex</i> peito de metal: dureza, insensibilidade ou crueldade	<i>Il.</i> 2.489s. <i>Il.</i> 24.205 Príamo a Aquiles
C 1.3.12 - <i>praecipitem Africum</i> borrasca	<i>Il.</i> 2.148 proveniente de Zéfiro
C 1.3.13 - <i>decertantem</i> ventos em batalha	<i>Il.</i> 16.765 disputa entre Euro e Noto <i>Od.</i> 5.295s. Euro, Noto, Zéfiro e Bóreas colidindo
C 1.3.16 - <i>tollere seu ponere</i>	<i>Od.</i> 10.21s. (Éolo capaz de) estancar ou incitar o mar
C 1.3.19 - <i>turbidum</i> cf. variante 'turgidum'	<i>Il.</i> 23.230 onda/ondulação inchada
C 1.3.32 - <i>necessitas leti</i>	<i>Il.</i> 16.836 o dia da desgraça
C 1.3.36 - <i>Herculeus labor</i>	<i>Od.</i> 11.601 forte/vigoroso Hércules
C 1.3.38 - <i>caelum</i> clímax da impiedade	<i>Od.</i> 11.315s. Gigantes tentam por Ossa sobre o Olimpo
C 1.4.5 - <i>choros</i> dança das Ninfas com as Graças	<i>Od.</i> 18.193s. Citereia dançando com as Graças
C 1.4.7 - <i>quatiant</i> experiência barulhenta da dança	<i>Il.</i> 18.571s. dança com pés saltitantes e barulho <i>Od.</i> 8.264 bater o pé em solo sagrado
C 1.4.8 - <i>visit</i> Hefesto em viagem	<i>Od.</i> 8.273, 283, 294
C 1.4.16 - <i>nox</i> noite como imagem da morte	<i>Il.</i> 5.659 sobre seus olhos, a escura noite veio encobriu. <i>Il.</i> 13.425, 580 <i>Il.</i> 14.439 <i>Il.</i> 22.466 <i>Od.</i> 20.351
C 1.5.7 - <i>nigris... ventis</i>	<i>Il.</i> 12.375 escuro furacão <i>Il.</i> 7.63s. Zéfiro derramando-se sobre o mar, que enegrece...
C 1.5.9 - <i>aurea</i>	<i>Il.</i> 3.64 dourada Afrodite
C 1.6.6 - <i>stomachum</i> 'mau humor'	<i>Il.</i> 1.1 jogo com ira (mênis) de Aquiles
C 1.6.6 - <i>gravem</i> 'pesado mau humor'	<i>Il.</i> 1.2 jogo com a ira 'funesta' (ouloménen)
C 1.6.7 - <i>duplicis</i> tradução pejorativa	<i>Od.</i> 1.1 de 'polútropon' (multiversado)

C 1.6.13 - tunica... adamantina Marte e sua veste indestrutível	<i>Il.</i> 5.704; 859; 866 brânzeo Ares ferido por Diomedes (v. 859)
C 1.6.15 - Merionen	<i>Il.</i> 5.59 escudeiro de Idomeneu <i>Il.</i> 10.229 quer acompanhar Diomedes, mas Odisseu é quem vai.
C 1.6.16 - Tydiden Diomedes, filho de Tideu	<i>Il.</i> 5.335ss. Diomedes fere Afrodite <i>Il.</i> 5.855ss. Diomedes fere o próprio Ares <i>Il.</i> 5.828 Diomedes ajudado pela própria Atenas <i>Il.</i> 5.884 Marte reclama que Diomedes se lança contra ele igual a um deus.
C 1.7.8 - lunonis Juno e suas cidades preferidas	<i>Il.</i> 4.51ss. Hera declara suas cidades preferidas
C 1.7.9 - aptum... equis Argos	<i>Il.</i> 2.287
C 1.7.9 - ditisque Mycenae	<i>Il.</i> 7.180
C 1.7.11 - opimae rica cidade de Larissa (na Tessália)	<i>Il.</i> 2.841 Larissa (na Lídia, perto de Cime) de férteis sulcos
C 1.7.22 - Lyaeo	<i>Il.</i> 3.426
C 1.7.26 - o socii palavras heroicas	<i>Od.</i> 1.5
C 1.7.30 - peioraque passi fusão de duas passagens homéricas	<i>Od.</i> 12.208 ó companheiros, até aqui não conhecemos, pois, males assim <i>Od.</i> 20.18 suporta, coração! já aguentastes coisas piores
C 1.7.32	<i>Od.</i> 12.23ss.
C 1.8.2 - te deos oro Wickham: hoc deos uere	<i>Od.</i> 11.140 e 144
C 1.8.12 - trans finem	<i>Od.</i> 8.182s.
C 1.8.16 - Lycias	<i>Il.</i> 2.876
C 1.9.1 - uides período de abertura entendido como uma pergunta (e não como uma afirmação)	<i>Il.</i> 7.448 <i>Od.</i> 17.545
C 1.9.9 - permitte divis cetera	<i>Od.</i> 19.502 deixa tudo aos deuses
C 1.10.6 - nuntium mensageiro dos deuses	<i>Od.</i> 5.29 Zeus fala a Hermes: és nosso mensageiro
C 1.10.7 - iocoso... furto Hermes já famoso nos épicos por suas artimanhas	<i>Il.</i> 24.24 matador de Argos (=Hermes) para roubar o corpo de Heitor <i>Od.</i> 19.395ss. Hermes ajuda Autólico, pai de Ulisses
C 1.10.13-6 estrofe que sintetiza Hermes escoltando Príamo pelos campos gregos para resgatar o corpo de Heitor	<i>Il.</i> 24.333-467
C 1.10.14 - dives riqueza prodigiosa de Príamo	<i>Il.</i> 18.288s. fama da riqueza de Príamo falada pelos homens <i>Il.</i> 24.544ss. Aquiles conta a Príamo a extensão das riquezas do rei.
C 1.10.16 - fefelit	<i>Il.</i> 24.336ss. ordem de Zeus a Hermes para que passe com Príamo despercebido entre os Aqueus. <i>Il.</i> 24.445s.

	Hermes engana os guardiões derramando sono sobre eles.
C 1.10.17-9 Hermes como 'psykhopompós' (escolta das almas)	<i>Od.</i> 24.9s.
C 1.10.18 - virga Vara mágica ('rábdos') como caduceu de Hermes	<i>Il.</i> 24.343s. Hermes usa a vara para adormecer (ou acordar) os olhos dos homens. <i>Od.</i> 24.2ss. vara de ouro com que enfeitiça os homens
C 1.10.19 - aurea vara dourada	<i>Od.</i> 24.3
C 1.12.14 - res hominum ac deorum	<i>Il.</i> 2.609 soberano entre deuses e homens
C 1.12.16 - horis com sentido de estações (wrai)	<i>Od.</i> 24.344 estações de Zeus
C 1.12.25-7	<i>Il.</i> 3.237 <i>Od.</i> 11.300 Castor domador de cavalos
C 1.12.31 - volvere deuses governam ventos e ondas	<i>Od.</i> 10.21s. Zeus estanca e atíça os ventos como quer <i>Il.</i> 20.242s. basta Zeus querer para aumentar ou diminuir algo
C 1.12.47 - lulium sidus metáfora do gênio estelar/astral	<i>Il.</i> 6.401s. bela estrela do filho de Heitor, Astíanax
C 1.12.50-1 Poder de governar concedido por Zeus	<i>Il.</i> 9.98s. Zeus concedeu a Agamêmnon o cetro e a justiça para deliberar entre o povo
C 1.13.4	<i>Il.</i> 9.646
C 1.13.17-20	<i>Od.</i> 6.154-7 três vezes felizes teus pais [à Nausicaa], três vezes...
C 1.13.17 - felices ter et amplius	<i>Od.</i> 5.306 três e quatro vezes felizes os Dânaos
C 1.13.18 - irrupta sentido de (corrente, cadeia) inquebrável	<i>Od.</i> 8.274s. correntes inquebráveis feitas por Hefesto para enlaçar Ares e Afrodite
C 1.14.14 - pictis decoreção náutica	<i>Il.</i> 2.637 naus de rebordo vermelho
C 1.15.1 - pastor	<i>Il.</i> 24.29s. deusas vêm à propriedade/quinta de Páris
C 1.15.1 - traheret traduz 'harpazdw'	<i>Il.</i> 3.443s. Páris 'raptando' Helena
C 1.15.1 - navibus Idaeis	<i>Il.</i> 3.444 <i>Il.</i> 5.62 <i>Il.</i> 22.115
C 1.15.2 - perfidus hospitam posição enfatiza os epítetos e o perjúrio	<i>Il.</i> 13.626s. Menelau fala a Pisandro, dirigindo-se a todos os troianos, do desonesto roubo da esposa
C 1.15.7 - coniurata	<i>Il.</i> 2.286ss. Juramento dos aliados de Agamêmnon
C 1.15.8 - regnum ruína para todo o reino troiano	<i>Il.</i> 3.50 πόληϊ τε παντί τε δήμῳ
C 1.15.9 - quantus... sudor anáfora também em Homero	<i>Il.</i> 2.388ss. Suor nas armas, suor nos cavalos <i>Il.</i> 4.27 o suor e o cansaço dos cavalos (na fala de Hera)
C 1.15.9 - equis... viris disposição: cavalos, depois homens	<i>Il.</i> 2.554

C 1.15.11-2 - galeam... aegida... currus descrição de Palas Atena	<i>Il.</i> 5.738ss.
C 1.15.12 - rabiem fúria como arma de guerra	<i>Il.</i> 4.447 enumeração de elementos de guerra
C 1.15.13 - nequiquam humor homérico sardônico	<i>Il.</i> 3.54s.
C 1.15.13 - Veneris... ferox	<i>Il.</i> 3.380ss. Páris resgatado por Vênus <i>Il.</i> 3.439s. Páris se vangloriando <i>Il.</i> 6.506 símile do cavalo exultante
C 1.15.14 - pectes Páris a pentear os cabelos	<i>Il.</i> 3.55 belos penteados (que de nada servem)
C 1.15.14 - feminis galanteio a mulheres não discriminadas	<i>Il.</i> 3.39 <i>Il.</i> 11.385
C 1.15.16 - thalamo	<i>Il.</i> 3.382 Afrodite põe Páris no quarto com Helena
C 1.15.17 - gravis traduz epíteto usual da lança homérica	<i>Il.</i> 5.746 <i>Il.</i> 8.390 <i>Il.</i> 16.141
C 1.15.17 - calami arco e flecha cretense	<i>Il.</i> 10.260 <i>Il.</i> 23.850ss.
C 1.15.19 - Aiacem (filho de Oileu)	<i>Il.</i> 14.520s. Ájax veloz que matou muitos homens <i>Il.</i> 2.527 Οἴλιος ταχὺς Αἴας
C 1.15.20 - crines transmissão textual dúbia: 'crines' ecoa Homero mais intensamente que 'cultus'	<i>Il.</i> 3.54s. <i>Il.</i> 16.795s. <i>Il.</i> 22.401s. <i>Il.</i> 6.512s. [para a variante 'cultus']
C 1.15.21 - exitium	<i>Od.</i> 8.494 Ulisses, idealizador do cavalo
C 1.15.22 - Nestora	<i>Il.</i> 2.371ss. elogios de Agamêmnon sobre Nestor
C 1.15.24-5 - sciens pugnae	<i>Il.</i> 5.549 <i>Od.</i> 9.49s. <i>Il.</i> 5.608 εἰδότε χάριμης ('sabedores de briga')
C 1.15.27 - nosces tom profético sinistro	<i>Il.</i> 18.268ss. Heitor profetiza sobre Aquiles
C 1.15.27 - reperire	<i>Il.</i> 3.449s.
C 1.15.28 - melior patre	<i>Il.</i> 4.399s. Agamêmnon reprova Diomedes <i>Il.</i> 5.800 Atenas recorda a nobre paternidade de Diomedes <i>Il.</i> 1.404 Egéon (ou Briareu), mais forte que o pai <i>Od.</i> 2.276 poucos filhos são melhores que os pais <i>Il.</i> 4.404s. Capaneu defende Diomedes
C 1.15.29 - cervus uti símile	<i>Il.</i> 3.21s. Menelau como um leão <i>Il.</i> 13.101s. troianos como corças

C 1.15.30 - visum	<i>Il.</i> 3.30s. Páris vê Menelau entre os combatentes
C 1.15.31 - mollis	<i>Il.</i> 3.45 Heitor para Páris: não és forte nem bravo
C 1.15.32 - non hoc palavras prometidas e não cumpridas	<i>Il.</i> 3.430s. Reprova de Helena a Páris
C 1.15.35 - post certas hiemes dia marcado da ruína de Troias	<i>Il.</i> 4.164 virá o dia em que ruirá a sacra Ílion <i>Il.</i> 6.448 (idêntico)
C 1.15.35 - uret	<i>Il.</i> 21.375s. fogo a devorar Troia
C 1.16.18 - altis urbibus	<i>Il.</i> 2.538 cidadela sagrada <i>Il.</i> 6.327 cidade e íngreme muralha
C 1.16.22 - compesce mentem	<i>Il.</i> 9.496 doma teu grande coração
C 1.16.23-4 - temptavit... fervor prazer da raiva	<i>Il.</i> 18.109s.
C 1.16.23 - dulci iuventa	<i>Od.</i> 15.366 bela flor da juventude
C 1.17.12 - levia... saxa	<i>Od.</i> 3.293 rocha lisa e escarpada
C 1.17.20 - vitream qualificando Circe	<i>Od.</i> 10.139 Circe, filha do Oceano
C 1.18.1 - sacra vite	<i>Od.</i> 13.372 sagrada oliveira
C 1.18.5 - post vina subentende-se: depois de beber o vinho	<i>Il.</i> 18.96 uso similar do advérbio
C 1.18.7 - transiliat transgressão com o vinho	<i>Od.</i> 21.293s. vinho que prejudica quem muito o bebe
C 1.18.8 - Centaurea conflito entre os homens e os centauros no casamento de Hipodâmia com Pírfio	<i>Od.</i> 21.295ss. o conflito mitológico é contado brevemente
C 1.18.16 - arcanique	<i>Od.</i> 14.466 a preferir palavras que são melhores não ditas
C 1.21.1 - dicite verbo aplicado ao canto	<i>Od.</i> 1.10 invocação à deusa
C 1.21.2 - intonsum atributo de juventude eterna de Apolo	<i>Il.</i> 20.39 Febo da intonsa cabeleira
C 1.21.7 - Erymanthi montanha intransponível na Arcádia	<i>Od.</i> 6.102s. tradicional local de caça de Ártemis
C 1.21.13 - bellum lacrimosum	<i>Il.</i> 5.737 guerra lacrimosa <i>Il.</i> 19.318 coisas de Ares multilacrimosas
C 1.21.13 - miseram famem	<i>Od.</i> 12.342 morrer de fome é a pior morte para os mortais
C 1.22.9 - namque introduz um exemplum para ilustrar a máxima	<i>Il.</i> 24.601s. análogo a καὶ γὰρ
C 1.22.16 - nutrix adjetivo "maternal" aplicado a região	<i>Il.</i> 8.47 Ida, mãe de feras
C 1.23.8 - corde tremendo "com" o coração	<i>Il.</i> 13.282 coração batendo forte dentro do peito
C 1.23.8 - genibus	<i>Il.</i> 3.34

tremendo "com/nos" joelhos	tremedeira tomando as pernas/os membros
C 1.23.10 - Gaetulusve leo	<i>Il.</i> 11.113-9
C 1.24.2 - tam cari capitis	<i>Il.</i> 8.281 Teucro, cabeça amada <i>Od.</i> 1.343 lembro-me daquela/e cabeça/rosto
C 1.24.2 - praecipe a Musa ensinou o poeta a cantar	<i>Od.</i> 8.481; 488 a Musa ensinou o canto
C 1.24.5 - perpetuus sopor eufemismo para morte	<i>Il.</i> 11.241 tombou para um sono de bronze
C 1.24.13 - quid? si... inutilidade do lamento	<i>Il.</i> 24.550s. De nada te servirá lamentares o filho (a Príamo)
C 1.24.15 - vanae... imagini fusão de dois passos homéricos	<i>Od.</i> 10.521 cabeças sem-forças dos mortos (νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα) <i>Od.</i> 11.476 imagem dos mortais cansados (βροτῶν εἰδῶλα καμόντων)
C 1.24.15 - sanguis lembrança da Nekyia	<i>Od.</i> 11.152ss. Invocação dos mortos com sangue
C 1.24.17 - non lenis inflexíveis são os deuses do submundo	<i>Il.</i> 9.158 Hades inexorável e inapelável
C 1.25.7 - longas... noctes plural com sentido singular (?)	<i>Od.</i> 12.686 Da(s) noite(s) vêm os ventos ruins
C 1.25.11 - Thracio vento danoso	<i>Il.</i> 9.5 ventos provêm da Trácia na Ilíada
C 1.25.19 - sodali vento 'companheiro' do inverno	<i>Od.</i> 17.271 lira 'companheira' da festa
C 1.26.1 - Musis amicus amado pelas Musas	<i>Od.</i> 8.63 aedo amado pela Musa
C 1.26.2-3 - tradam protervis... ventis palavras dirigidas ao vento forte	<i>Od.</i> 8.408s. Euríalo desculpa-se com Ulisses mandando suas prévias palavras ofensivas ao vento
C 1.26.10 - novis vanglória da novidade	<i>Od.</i> 1.351s. canto preferível é o mais novo/recente
C 1.27.14 - domat Venus amor a domar/subjugar	<i>Il.</i> 14.198s. amor e desejo, com que Afrodite subjuga/domina os mortais
C 1.27.18 - a miser! raríssimo "a"	<i>Il.</i> 11.441 "Ah covarde!" <i>Il.</i> 24.518
C 1.27.23-4 - triformi... Chimaera Quimera: leão, cobra, cabra	<i>Il.</i> 6.181 descrição breve da Quimera
C 1.28.1 - numeroque carentis harenae	<i>Il.</i> 9.385 Nem que os presentes de Agamêmnon fossem tão numerosos quanto os grãos de pó e areia
C 1.28.4 - nec... prodesse Lugar comum nos lamentos	<i>Il.</i> 5.53s. Nem a perícia de Ártemis foi útil a Escamândrio para lhe poupar a morte em guerra.
C 1.28.7 - occidit et lugar comum exemplificar a morte com mortes célebres	<i>Il.</i> 18.117-8 mesmo Hércules morreu <i>Il.</i> 21.107 mesmo Pátroclo morreu
C 1.28.9 - lovis arcanis... admissus epíteto de Minos em terminologia romana	<i>Od.</i> 19.178-9 interlocutor do grande Zeus
C 1.28.10 - Panthoiden patronímico épico	<i>Il.</i> 17.81 Euforbo, filho de Pântoo

C 1.28.10 - Orco demissum expressão épica	<i>Il.</i> 1.3 almas lançou no Hades
C 1.28.19 - senum ac iuvenum	<i>Od.</i> 11.38 noivas, rapazes e velhos
C 1.28.28 - unde potest alusão ao poder divino	<i>Il.</i> 16.515
C 1.28.30-1 - immeritis... natis outros sofrerão as consequências	<i>Il.</i> 4.162 pagarão as próprias cabeças, as mulheres e os filhos
C 1.28.33 - precibus non linquar inultis se me abandonares, minhas preces não serão em vão	<i>Od.</i> 11.72ss. Elpenor roga a Ulisses um enterro para não se tornar cadáver e motivo de vingança por meio dos deuses
C 1.28.34 - piaculla nulla rito de expiação/purificação	<i>Od.</i> 11.73 Elpenor sem sepulcro
C 1.29.6 - sponso necato	<i>Il.</i> 19.291s. Briseida falando de seu marido "golpeado pelo bronze afiado."
C 1.29.6 - sponso necato	<i>Il.</i> 19.291s. Briseida falando do marido morto em frente a seus olhos
C 1.30.1 - Paphique cidade onde Afrodite primeiro aportou da espuma do mar, onde recebeu um tempo	<i>Od.</i> 8.362s. de Chipre para Pafos
C 1.32.1-2 - si quid vacui sub umbra lusimus tecum cláusula (em orações/invocações) que expressa a razão por que o deus deve ajudar o suplicante.	<i>Il.</i> 1.39-41 Crises roga ajuda a Apolo, se outrora louvou ao deus <i>Il.</i> 5.116-7 Diomes a Atena; costuma-se expressar (como aqui) o que já se fez anteriormente <i>Il.</i> 16.236-7
C 1.32.13-4 cena da Grécia arcaica transferida para o Olimpo	<i>Il.</i> 1.602-4 Os deuses, em seu banquete, deliciam-se também com a lira (e com o canto das Musas). <i>Od.</i> 8.98-9 epíteto da lira: "que acompanha o abundante festim" <i>Od.</i> 17.271 origem do som da lira: "que os deuses criaram para fazer parte do festim."
C 1.33.10 - sic visum	<i>Il.</i> 2.116 É assim ao bel-prazer de Zeus
C 1.34.5-8 Júpiter soando entre os céus límpidos, depois de abrir as nuvens	<i>Od.</i> 20.112- Zeus a trovejar sem nuvens, mostra dum prodígio
C 1.34.10 - invisi... Taenari do odiável Tênaros	<i>Il.</i> 8.368 do detestável Hades <i>Il.</i> 20.64s. casa que odeiam os deuses
C 1.34.11-2 - Atlanteusque finis concutitur terra a tremer	<i>Il.</i> 1.530 O Olimpo a tremer
C 1.34.12-3 - valet... deus poder divino de elevar e rebaixar os homens e as coisas humanas	<i>Od.</i> 16.211s. deuses capazes de enaltecer e rebaixar um mortal
C 1.34.13 - deus divindade não específica (entre Diespiter e Fortuna)	<i>Il.</i> 14.117 moira (destino) e de Zeus - lado a lado <i>Il.</i> 19.87 Zeus, a Moira e a Erinia <i>Od.</i> 19.292 destino/moira do deus
C 1.35.17 - saeva Necessitas 'saeva' no lugar de 'serua'	<i>Od.</i> 10.273 poderosa necessidade

C 1.37.17 - accipiter velut... símbolo da águia, convenção épica	<i>Il.</i> 22.139ss. Aquiles atrás de Heitor como um falcão das montanhas
C 2.1.18 - fulgor o brilho nos armamentos fascinava o inimigo	<i>Il.</i> 11.83 bronze que refulge dos Aqueus
C 2.1.22 - non indecoro pulvere	<i>Il.</i> 11.151s. poeira levantada pelas patas dos cavalos
C 2.1.28 - rettulit inferias sacrifícios humanos como oferenda a guerreiros mortos	<i>Il.</i> 21.26ss. Aquiles toma doze jovens em oferenda a Pátroclo
C 2.1.33 - lugubris	<i>Il.</i> 23.86
C 2.1.39 - Dionaeo sub antro	<i>Il.</i> 5.370s. Afrodite vai à gruta da mãe, Dione
C 2.2.7 - solvi	<i>Od.</i> 2.149
C 2.3.9 - pinus ingens albaque populus árvores (choupo e carvalho) reunidos	<i>Il.</i> 13.389s. <i>Il.</i> 16.482s.
C 2.3.23 - sub diuo moreris imita antigas expressões poéticas que contrastam vida e os infernos	<i>Il.</i> 4.44s. sob o céu e os astros... <i>Il.</i> 5.267
C 2.3.24 - victima	<i>Od.</i> 11.411
C 2.3.27 - sors exitura	<i>Il.</i> 3.325 <i>Il.</i> 7.182
C 2.4.1 - Xanthia Phoceu Xantia é um grego 'loiro'	<i>Il.</i> 1.197 Aquiles é loiro
C 2.4.3 - serva Briseis	<i>Il.</i> 9.336 'querida' Briseis <i>Il.</i> 9.342 a que eu estimo
C 2.4.3 - niveo colore coloração inusual (helenística) para escravas	<i>Il.</i> 1.184 de belo rosto
C 2.4.4 - movit	<i>Il.</i> 11.558ss. Ajax comparado a um burro empacado <i>Il.</i> 17.746ss. a deter os inimigos, Ajax comparado a um barranco retendo água
C 2.4.5 - Telamone natum frase grandiloquente	<i>Il.</i> 11.563 filho de Télamon
C 2.4.8 - virgine rapta	<i>Il.</i> 22.62 filhas que serão arrastadas
C 2.4.9 - postquam oração temporal elevada/épica	<i>Od.</i> 1.2 depois da cidadela Troia sagrada saqueada
C 2.4.9 - barbarae troianos bárbaros	<i>Il.</i> 2.867 Cários (aliados troianos) de 'fala bárbara'
C 2.4.11 - fessis cansados gregos	<i>Il.</i> 2.134ss. passados nove anos de guerra...
C 2.4.19-20 - potuisse nasci matre pudenda boa ascendência	<i>Od.</i> 4.64 nenhum varão vil geraria filho como tu <i>Od.</i> 4.611 filho querido de excelente sangue
C 2.5.1 - nondum subacta pescoço 'ainda não domado' (=indomado)	<i>Il.</i> 10.293 gado ainda não domado pelo homem
C 2.5.5-9 imagem convencional de animais e rios	<i>Il.</i> 6.508 cavalo com desejo de se banhar no rio
C 2.5.17 - dilecta quantum comparação entre amantes	<i>Il.</i> 14.315ss. Zeus comparando seu amor por Hera ao que teve com outras mulheres
C 2.6.7 - lassio eu lírico confessando-se cansado do mar e da guerra	<i>Od.</i> 17.284s. Odisseu confessando-se cansado do mar e da guerra

C 2.6.9 - <i>prohibent</i> Parcas vetam o local prazeroso	<i>Od.</i> 1.75 Posidon veta retorno a pátria a Ulisses
C 2.7.1-28 poema de boas vindas (' <i>prosphonetikon</i> ')	<i>Od.</i> 16.23ss. Eumeu saúda Telêmaco
C 2.7.3 - <i>quis te</i> expressão de admiração	<i>Od.</i> 16.23s. Nunca pensei que voltaria a te ver... <i>Od.</i> 17.41s. fórmula idêntica <i>Od.</i> 24.401 Dólio a Ulisses: não pensávamos te rever mais...
C 2.7.4 - <i>dis patris</i> regressaste aos deuses pátrios	<i>Od.</i> 23.258 Penélope a Ulisses: os deuses te fizeram regressar
C 2.7.11-2 - <i>minaces... tetigere</i> descrédito a agressividade dos inimigos, que caem a seguir	<i>Il.</i> 7.96 ai de mim, fanfarrões
C 2.7.12 - <i>tetigere mento</i>	<i>Il.</i> 2.418 <i>Od.</i> 22.94
C 2.7.13-4 um deus subtraindo (Horácio) dos inimigos entre densa névoa	<i>Il.</i> 3.380s. Afrodite arrebatou Páris <i>Il.</i> 5.344s. Apolo protege Eneias <i>Il.</i> 11.751s. os dois Molíones protegidos por Posidon <i>Il.</i> 20.321ss. Posidon protege Eneias de Aquiles <i>Il.</i> 20.443s. Apolo protege Heitor
C 2.7.14 - <i>denso... aere</i> névoa (divina) protetora	<i>Il.</i> 3.381 <i>Il.</i> 20.444 <i>Il.</i> 21.597
C 2.7.14 - <i>sustulit</i>	<i>Il.</i> 20.325
C 2.7.20 - <i>parce cadis tibi destinatis</i> jarros e vinho reservados ao longo viajante	<i>Od.</i> 2.350s. Euricleia guarda vinho especial esperando que Odisseu retorne
C 2.7.23 - <i>udo... apio</i>	<i>Il.</i> 2.776
C 2.9.1 - <i>nubibus</i>	<i>Il.</i> 17.591 nuvem negra sobre Heitor
C 2.9.10-1 - <i>nec... Vespero surgente</i> germe do tema ('dia e noite')	<i>Il.</i> 23.109 Surgiu a rododáctila Aurora...
C 2.9.13 - <i>ter aevo functus</i>	<i>Il.</i> 1.250ss. Nestor vira já morrer duas gerações... <i>Il.</i> 9.57s. Nestor a Diomedes: és jovem, poderias ser meu filho <i>Od.</i> 3.245 Nestor regeu gerações de homens três vezes
C 2.9.14 - <i>Antilochum</i> vencedor da corrida de carruagens no canto 23 da Ilíada	<i>Il.</i> 17.652ss. Ájax diz a Menelau: que Antíloco avise Aquiles da morte de Pátroclo <i>Il.</i> 18.1ss. Antíloco leva a notícia a Aquiles da morte de Pátroclo <i>Od.</i> 11.467s. Aquiles e Antíloco no mundo dos mortos
C 2.9.16 - <i>Trolon</i> filho mais novo de Príamo e Hécuba, morto por Aquiles	<i>Il.</i> 24.257 Troilo condutor de cavalos
C 2.11.9-10 - <i>floribus... uernis</i> via Mimnermo 2.1s., que desenvolve o verso homérico	<i>Il.</i> 6.146 como a geração das folhas, a dos homens
C 2.11.13-4 - <i>sub alta uel platano uel hac</i>	<i>Il.</i> 2.307

<i>pinu iacentes</i> locus amoenus, convenção da poesia pastoril	hecatombe sobre um belo plátano, com águas correntes
C 2.11.18 - edaces	<i>Il.</i> 6.202 devorando o próprio coração
C 2.11.18 - ocius uso similar ao de ῥᾶσσον	<i>Od.</i> 20.153s. que tragam água o mais depressa possível
C 2.12.3 - Poeno purpureum sanguine	<i>Il.</i> 16.391 Mar pitorescamente 'purpúreo' <i>Il.</i> 17.361 Cor púrpura produzida pelo sangue.
C 2.12.8-9 - fulgens... domus	<i>Il.</i> 1.532
C 2.12.19 - ludentem	<i>Od.</i> 6.106
C 2.13.2 - primum	<i>Il.</i> 1.6 <i>Il.</i> 5.62-3 <i>Il.</i> 11.604 <i>Od.</i> 8.81
C 2.13.19-20 - sed... gentis Note-se sobretudo 'rapuit rapietque'	<i>Il.</i> 2.116-8 <i>Il.</i> 9.23-5
C 2.13.22 - Aeacum	<i>Od.</i> 11.568ss.
C 2.13.23 - sedesque	<i>Od.</i> 4.563ss.
C 2.13.34 - demittit... aures	<i>Od.</i> 17.302 Argos baixa as orelhas
C 2.13.37 - Pelopis parens Tantalus	<i>Od.</i> 11.582ss.
C 2.13.39 - Orion Gigante caçador (também nos infernos)	<i>Od.</i> 11.572s.
C 2.14.2 - nec pietas	<i>Il.</i> 2.859 não evitou o destino da morte, apesar dos augúrios
C 2.14.4 - indomitaeque mors Morte indomável	<i>Il.</i> 9.158 Hades inapelável e indomável
C 2.14.6 - inlacrimabilem neologismo horaciano (?)	<i>Il.</i> 9.158 inapelável (ἀμειλιχος) <i>Od.</i> 11.277 πυλάρτης
C 2.14.8 - Tityonque monstro difícil de se confinar, maior que Géron	<i>Od.</i> 11.577 corpo que cobria nove geiras
C 2.14.10 - terrae munere	<i>Il.</i> 6.142 mortais que comem o fruto da terra lavrada <i>Il.</i> 13.322 mortal que se alimenta do cereal de Deméter <i>Il.</i> 21.465 comem os frutos do campo <i>Od.</i> 8.222 todos que são mortais e se alimentam de pão
C 2.14.18 - Cocytus	<i>Od.</i> 10.513s. afluente da água Estígia
C 2.14.20 - Sisyphus Aeolides	<i>Od.</i> 11.593ss. condenado a rolar sua pedra <i>Il.</i> 6.154 Sísifo, filho de Éolo
C 2.14.21-2 - tellus et domus et placens / uxor bens terrenos ('terra' em oposição ao submundo)	<i>Od.</i> 14.63-4 casa, terreno e mulher cortejada
C 2.14.21 - placens	<i>Il.</i> 9.336 mulher que [me] agradava <i>Od.</i> 23.232

	esposa amada
C 2.14.26 - <i>clavibus</i> trancar bens com chaves remonta a tempos antigos	<i>Od.</i> 21.46ss. Penélope abre com chave o armário do arco de Ulisses
C 2.14.27 - <i>superbo</i>	<i>Od.</i> 14.95 pretendentes insolentes
C 2.15.16 - <i>excipiebat Arcton</i>	<i>Il.</i> 18.488 Ursa que revolve sempre no mesmo lugar
C 2.16.11 - <i>curas... volantis</i> agitação do participio	<i>Od.</i> 19.516s. preocupações agudas agitam-se ao redor de meu coração
C 2.16.23 - <i>agente nimbos</i> cena de vento trazendo nuvens é homérica	<i>Il.</i> 1.511 Zeus que comanda as nuvens <i>Il.</i> 5.525s. vento furioso dispersado pelas nuvens por todos os lados <i>Il.</i> 11.305s. Zéfiro empurra as nuvens de Noto <i>Il.</i> 12.157 tempestuoso vento soprado por sombrias nuvens
C 2.16.24 - <i>ocior Euro</i> convenção da dupla comparação	<i>Od.</i> 7.36 naus rápidas como a flecha ou o pensamento
C 2.16.29 - <i>cita mors</i> destino rápido de Aquiles	<i>Il.</i> 1.417 breve-destino (ὠκύμορος)
C 2.17.2 - <i>nec dis amicum est nec mihi</i> adjetivo poético (cf. φίλον)	<i>Il.</i> 2.116 assim é/foi o desejo para Zeus sobre-poderoso <i>Od.</i> 13.145 fazes o que quiseres e agrada ao teu coração
C 2.17.13 - <i>igneae</i> bafo/sopro de fogo da Quimera	<i>Il.</i> 6.182 sopro ardente
C 2.17.14 - <i>centimanus Gyges</i> o de cem mãos	<i>Il.</i> 1.402 ἐκατόγχειρον
C 2.17.24 - <i>eripuit</i> "roubou/tomou"	<i>Il.</i> 3.380 ἐξήρπαξε ("arreatou")
C 2.17.27 - <i>cerebro</i> topo da cabeça ou reminiscência de anatomia épica?	<i>Il.</i> 8.85 flecha que entrou no cérebro
C 2.17.28 - <i>nisi</i> 'se não' que marca a intervenção divina em Homero	<i>Il.</i> 3.374 εἰ μὴ <i>Il.</i> 5.312 εἰ μὴ <i>Il.</i> 20.291 εἰ μὴ
C 2.17.28-9 - <i>ictum... lavasset</i> força/arma desviada	<i>Il.</i> 8.311 Apolo desviou a flecha <i>Il.</i> 13.562s. Posídon inutiliza a ponta da lança <i>Il.</i> 15.464s. flecha desviada e corda do arco quebrada por Zeus <i>Il.</i> 20.438s. Atena desvia a lança com um sopro <i>Il.</i> 21.593s. bronze divino da cnêmide protege contra a lança
C 2.18.8 - <i>trahunt... purpuras</i> vestidos subentendidos	<i>Il.</i> 6.442 troianas de longos vestidos
C 2.18.8 - <i>trahere</i> fiar lâ?	<i>Od.</i> 6.53 fiando lâ já tingida de púrpura <i>Il.</i> 23.762 esticar a lâ para fiar
C 2.18.20 - <i>obstrepentis</i>	<i>Il.</i> 2.144ss.

mar comparado a multidão ruidosa	assembleia comparada às ondas do mar de Icária
C 2.19.5 - metu acontecido há pouco (recenti)	<i>Il.</i> 20.131 deuses tremendos ao aparecer na refrega
C 2.19.16 - exitium Lycurgi cegueira como punição	<i>Il.</i> 6.130ss. Hybris e ruína de Licurgo (questionamento de Diomedes a Glauco)
C 2.19.22 - scanderet	<i>Od.</i> 11.315s. Gigantes tentam colocar Ossa sobre o Olimpo, e o Pélion sobre esse para chegar aos céus.
C 2.19.29-30 - aureo cornu Chifres de vítimas sacrificiais eram às vezes folheados a ouro.	<i>Il.</i> 10.294 chifres ornados de ouro
C 2.20.11 - superne étimo usado em descrições de híbridos	<i>Il.</i> 6.181 descrição da Químera (cf. πρόσθε)
C 2.20.14 - gementis participio lembraria a um leitor antigo da suposta derivação de 'Bosphorus' (cf. Virg. G. 3.223)	<i>Il.</i> 23.230 mar da Trácia que brame com ondas inchadas
C 2.20.20 - Rhodanique potor identificação dos habitantes pelo rio de que bebem	<i>Il.</i> 2.825 homens que bebem água do Esepo
C 3.1.5-6 - greges / reges inversão: não "rei, pastor de povos", mas "povo = grei"	<i>Il.</i> 2.243 Agamémnon pastor de povos (Ἀγαμέμνονα ποιμένα λαῶν)
C 3.1.8 - cuncta supercilio moventis variação de tropo épico	<i>Il.</i> 1.528ss. Zeus inclina o sobrolho e treme o Olimpo
C 3.1.9 - viro vir poliptoto	<i>Il.</i> 16.215 verso todo de poliptotos (cf. ἀνέρα δ' ἀνήρ)
C 3.1.40 - atra Cura	<i>Il.</i> 4.117 bastião de negras dores (μελαινέων ἔρμ' ὀδυνάων)
C 3.1.42 - sidere pulchrior variante manuscrita	<i>Il.</i> 6.295 qual astro por baixo de vestes (de Sido)
C 3.2.11-2 reforço da impressão de ferocidade e assassínio	<i>Il.</i> 20.170ss. símile do leão instigando sua própria ferocidade
C 3.2.12 - per medias caedis vislumbre épico	<i>Il.</i> 10.298 por entre cadáver e negro sangue
C 3.2.14 - mors et fugacem persequitur virum	<i>Il.</i> 12.326ss. conclusão nobre do discurso de Sarpédon sobre a obrigação do combate
C 3.2.16 - poplitibus era costume ferir o inimigo em fuga atrás do joelho	<i>Il.</i> 13.212 ferido no joelho
C 3.2.16 - tergo era vergonhoso ser ferido por trás ou nas costas	<i>Il.</i> 13.289 <i>Il.</i> 22.283 não fugirei para não ser ferido nas costas
C 3.2.21-2 portas do céu	<i>Il.</i> 5.749 πύλαι... οὐρανοῦ
C 3.2.31-2 punição divina pode ser lenta, mas é certa	<i>Il.</i> 4.161
C 3.2.32 - pede... claudo ato de mancar nas súplicas	<i>Il.</i> 9.502s. Preces... coxas (λιταί... χωλαί)
C 3.3.6 - magna manus	<i>Il.</i> 15.695
C 3.3.6 - fulminantis	<i>Il.</i> 1.580 asteropétes (cf. astráptw, "fulgurar, relampejar")
C 3.3.9-12 - Hercules... Hércules entre os deuses	<i>Od.</i> 11.601-3 ele próprio entre os deuses imortais
C 3.3.12 - purpureo... ore	<i>Od.</i> 5.92 néctar vermelho/rubro <i>Il.</i> 19.38

C 3.3.17-8 - <i>consiliantibus... divis</i> Deuses em concílio: traço épico desde Homero	<i>Il.</i> 1.533ss. <i>Il.</i> 4.1ss. <i>Il.</i> 8.1ss.
C 3.3.18-21 - <i>Ilion Ilion... in pulverem</i> Troia feita pó	<i>Il.</i> 9.593 o fogo destrói a cidade
C 3.3.19 - <i>iudex</i> suborno do juiz	<i>Il.</i> 24.30 Páris louva aquela (Afrodite) que lhe favoreceu a lascívia atroz
C 3.3.21-2 - <i>destituit deos mercede pacta Laomedon</i>	<i>Il.</i> 21.441ss. Posídon recorda a Apolo o trato não cumprido por Laomedonte na construção de Troia
C 3.3.24 - <i>cum populo et duce fraudulento</i>	<i>Il.</i> 24.27s. Príamo e seu povo mencionados na ruína troiana
C 3.3.25-6 - <i>splendet... / famosus hospes</i> Páris e sua beleza reluzente	<i>Il.</i> 3.392
C 3.3.26 - <i>famosus hospes</i> Páris e sua afronta a Zeus Hospitaleiro	<i>Il.</i> 13.620ss. Menelau reprova a atitude sacrílega dos troianos
C 3.3.28 - <i>Hectoreis</i> adj. Hectoreus,a,um	<i>Il.</i> 2.416
C 3.3.30-1 - <i>gravis / iras</i> Ira/Raiva malévola de Hera	<i>Il.</i> 18.119 aqui contra Héracles
C 3.3.41 - <i>insultet</i> lit.: saltar em/sobre (o túmulo de Príamo e Páris)	<i>Il.</i> 4.177 túmbwi epithrwickwn (saltar sobre o túmulo)
C 3.3.64 - <i>me coniuge Iovis et sorore</i> Juno declarando sua relação com Júpiter	<i>Il.</i> 16.432 Hera, irmã e esposa de Zeus <i>Il.</i> 18.356
C 3.3.65 - <i>muris aeneis</i> míticas peças de bronze	<i>Il.</i> 7.86 paredes de bronze
C 3.3.66 - <i>auctore Phoebos</i> construtor das muralhas de Troia	<i>Il.</i> 21.446s. Apolo afirma que construiu as muralhas para os troianos
C 3.4.10 - <i>extra limen</i> casa como fronteira do conhecido	<i>Od.</i> 15.450s. rapaz que me acompanha quando saio do palácio
C 3.4.11 - <i>ludo fatigatumque somno</i>	<i>Od.</i> 6.2 pelo sono e pelo cansaço vencido (ὑπνῶ καὶ καμᾶτῳ ἀρημένῳ) <i>Il.</i> 10.98 moídos pelo cansaço e pelo sono
C 3.4.20 - <i>non sine dis</i> lítotes comum em grego	<i>Od.</i> 15.531 não sem [a ajuda] do deus
C 3.4.42-3 - <i>impios / Titanas imanemque turmam</i> Titãs, doze filhos de Gaia e Urano	<i>Il.</i> 8.479s. Jápeto e Crono e os demais
C 3.4.49-50 - <i>fidens brachiiis</i>	<i>Il.</i> 12.135 confiantes na força dos braços <i>Il.</i> 1.401ss. Giges (ou Briareu/Egéon) de cem mãos
C 3.4.52 - <i>Pelion imposuisse Olympo</i> plano dos gigantes	<i>Od.</i> 11.315s. Ossa sobre o Olimpo queriam colocar, e sobre Ossa o Pélion
C 3.4.53 - <i>Typhoeus</i> meio dragão, meio homem, Tifeu, filho de Gea e Tártaro	<i>Il.</i> 2.781ss. Árimos, leito de Tifeu, donde gemeu a terra
C 3.4.53 - <i>Mimas</i>	<i>Od.</i> 3.172 Mimas de ventos fortes
C 3.4.57 - <i>Palladis aegida</i> égide da deusa	<i>Il.</i> 15.230 égide ornada de borlas que aterroriza os heróis

	<i>Il.</i> 15.309s. égide impetuosa, terrível e refulgente dada a Zeus por Hefesto para debandar os homens <i>Il.</i> 17.595 agitando a égide
C 3.4.62 - <i>crinis solutos</i>	<i>Il.</i> 20.39 Febo da intonsa cabeleira
C 3.4.62-3 - <i>natalem</i> Apolo nascido em Delos junto com a oliveira	<i>Od.</i> 6.163 no altar de Delos, novo descendente da palmeira
C 3.4.72 paradoxo da virgem a subjar Orion, caçador gigante	<i>Od.</i> 11.572ss. Órion caçando animais nos infernos
C 3.4.73; 77-8	<i>Il.</i> 11.576 Tício, filho de Gaia
C 3.4.75 - <i>Orcum</i> nome para o deus e para o reino	<i>Il.</i> 1.3 nome do deus <i>Il.</i> 8.16 nome do reino
C 3.4.80 - <i>Pirithoum</i> Lápita selvagem, filho de Zeus com a esposa de Ixíon	<i>Il.</i> 14.317s. Zeus fala de seu filho (Pirítoo) com a esposa de Ixíon
C 3.5.22 - <i>retorta tergo bracchia</i> mãos atadas atrás das costas	<i>Il.</i> 31.30s. atou-lhes as mãos atrás com belas correias
C 3.5.42-3 - <i>iuga demeret / bobus fatigatis</i> retirada do jugo dos bois como sinal do entardecer	<i>Il.</i> 16.779 Quando o Sol trouxe o desatrear dos bois do jugo <i>Od.</i> 9.58 Quando o Sol trouxe a hora de desatrear os bois
C 3.5.43-4 - <i>virilem / torvus posuisse humi vultum</i> olhos postos no chão	<i>Il.</i> 3.217 em pé com os olhos fitos no chão
C 3.5.53-4 - <i>lite</i> Régulo arbitrando disputa entre clientes	<i>Od.</i> 12.439s. levantar-se para sair da assembleia aquele que dirima as disputas
C 3.6.15-6 - <i>ille / missilibus melior sagittis</i> comparação em forma épica familiar	<i>Il.</i> 4.400 pior que ele na guerra, mas melhor na conversa
C 3.6.44 - <i>agens</i>	<i>Il.</i> 8.485s. luz do Sol cai no Oceano e arrasta a negra noite sobre a terra
C 3.6.46-8	<i>Od.</i> 2.276s. Poucos são os filhos similares aos pais; a maior parte é pior, raros são melhores
C 3.7.1-2 - <i>Asterie</i> (cf. C 3.9.21 - <i>sidere pulchrior</i>)	<i>Il.</i> 6.401 filho de Heitor, semelhante a uma linda estrela
C 3.7.13-4 Belerofonte, Preto e sua mentirosa esposa lasciva	<i>Il.</i> 6.150ss. história de Belerofonte
C 3.7.17 - <i>datum Tartaro</i>	<i>Il.</i> 1.3 expressão similar, em que Hades é um deus/local.
C 3.7.21-2 - <i>scopolis surdior</i> insensibilidade das pedras	<i>Il.</i> 16.34s. o mar e os penhascos escarpados que te geraram
C 3.7.21 - <i>Icari</i> antigas tempestades	<i>Il.</i> 2.145 mar de Icária que Euro e Noto fizeram surgir
C 3.7.23 - <i>Enipeus</i>	<i>Od.</i> 11.235-52 Nome usado por Posídon para, disfarçado de rio, deitar-se com Tiro.
C 3.7.25 - <i>non alius</i> 'non alius' como 'non alter' são amiúde usados para indicar uma qualidade excepcional.	<i>Il.</i> 8.483 ninguém tem mais de cadela do que tu
C 3.8.15-6 ordem no simpósio	<i>Od.</i> 1.369s. que não haja barulho no banquete, para nos

	deleitarmos com o canto do aedo
C 3.9.10 - <i>dulcis docta modos</i> semelhança sintática da construção	<i>Il.</i> 5.549 τε μάχης εὔειδότε πάσης ('e bons conhecedores de todas as lutas')
C 3.9.21 - <i>sidere pulchrior</i> beleza celeste	<i>Il.</i> 6.401 pequeno Astíanax
C 3.10.1 habitantes indicados pelo rio de que bebem	<i>Il.</i> 2.825 homens ricos que bebem da água do Esepo
C 3.10.12 - <i>genuit parens</i> pais nobres que geram filhos nobres	<i>Od.</i> 4.63s. sois da raça de reis, nenhum vil poderia ter vos gerado <i>Od.</i> 4.611 és excelente, querido filho
C 3.11.1-2 justificativa parentética após o vocativo sobre ajuda divina	<i>Il.</i> 24.334ss. Hermes, já que muito te aprazes em acompanhar os homens...
C 3.11.2 - <i>movit Amphion lapides canendo</i>	<i>Od.</i> 11.262s. Anfíon e Zeto, que fundaram Tebas de sete portas
C 3.11.6 - <i>divitum mensis et amica</i> lira (quelônia) amiga dos banquetes	<i>Od.</i> 17.271 fórmix, camarada das festas
C 3.11.16 - <i>aulae</i> entrada dos infernos	<i>Il.</i> 5.646 portões do Hades
C 3.11.17 - <i>Cerberus</i> aposição de Cérbero como explicação de ianitor	<i>Il.</i> 6.394s. e correu ao seu encontro a esposa generosa, Andrômaca
C 3.11.37 - <i>surge</i> exortação para se levantar	<i>Il.</i> 18.170 Íris para Aquiles: ὄρσοε ('levanta-te')
C 3.11.41-2	<i>Il.</i> 5.161-2
C 3.11.49 - <i>pedes</i>	<i>Il.</i> 18.148 os pés (de Tétis) levaram-na ao Olimpo
C 3.12.6 - <i>Liparaei</i>	<i>Od.</i> 15.332 λιπαροί ('untados, oleosos')
C 3.12.11 - <i>latitantem</i>	<i>Il.</i> 11.118 <i>Od.</i> 19.439 no arvoredado denso escondia-se um mega javali <i>Il.</i> 11.415
C 3.13.1 - <i>fons... splendidior vitro</i> fonte de água límpida	<i>Od.</i> 17.205ss. fonte bem feita de água corrente e fresca
C 3.13.3 - <i>donaberis aedo</i> sacrifício à fonte	<i>Od.</i> 17.240ss. Ulisses oferece gordura de ovelhas e cabritos às ninfas
C 3.13.9 - <i>flagrantis atrox hora Caniculae</i> estrela Sírio ou estrela do Cão	<i>Il.</i> 22.26ss. estrela refulgente, cão de Órion
C 3.13.14-5 - <i>cavis impositam ilicem / saxis</i> fonte que combina rocha e água	<i>Il.</i> 9.14s. símile do choro de Agamêmnon: fonte de água negra que brota do rochedo
C 3.13.15-6 aliteração (/l, qu, k, l/) das águas loquazes	<i>Il.</i> 21.260ss. água sussurrando que escorre (/kh, k, k, kh/)
C 3.15.6 - <i>et stellis nebulam spargere candidis</i> astros encobertos pelas nuvens	<i>Il.</i> 11.62s. astro refulgente de mau agouro que desaparece atrás das nuvens sombrias <i>Od.</i> 9.144s. lua oculta atrás das das nuvens
C 3.15.8 - <i>Chlori</i> adjetivo dum verde pálido associado ao medo; nome da filha de Niobe, pálida com a morte dos irmãos	<i>Od.</i> 11.281ss. nome da mãe de Nestor, Crômio e Periclímene
C 3.15.10 - <i>Thyias</i> bacanal	<i>Il.</i> 22.460 apressou-se através do palácio com o coração palpitante

C 3.15.12 - <i>lascivae... capreae</i> cabra selvagem?	<i>Il.</i> 3.24 cabra selvagem
C 3.15.13-4 - <i>te lanae prope nobilem / tonsae</i> fiandeira honesta	<i>Il.</i> 12.433ss. fiandeira pobre e honesta buscando sustento para os filhos
C 3.16.6-7 - <i>Iuppiter et Venus / risissent</i> tradicional (sor)riso de Vênus	<i>Il.</i> 3.424 Afrodite 'ama-(sor)rir' (φιλομειδις) <i>Il.</i> 4.10 <i>Il.</i> 5.375 <i>Il.</i> 14.211 <i>Il.</i> 20.40
C 3.16.41-2 - <i>Mygdoniis regnum</i> lendário rei da Frígia	<i>Il.</i> 3.184ss. Frígia cheia de vinhas, povo de Otreu e Mígdon
C 3.17.10-1 - <i>alga litus inutili / demissa tempestas</i> muitas algas marítimas	<i>Il.</i> 9.7 onda escura com cristas e muitas algas espalhadas pelo mar
C 3.18.5 - <i>si tener pleno cadit haedus anno</i> tempo usual da oração condicional é passado ou futuro, não presente	<i>Il.</i> 1.40 queimei para ti gordas coxas de touro ou de cabras
C 3.18.6-7 - <i>larga nec desunt Veneris sodali / vina creterrae</i> cratera para misturar vinho como conviva	<i>Od.</i> 17.271 lira como conviva no festim
C 3.19.20 - <i>cur tendet tacita fistula cum lyra</i> instrumento pendurado	<i>Od.</i> 8.67 num prego pendurou a lira perto da cabeça do aedo
C 3.20.2 - <i>Gaetulae catulos leanae</i> Leão que protege seus filhotes, ou busca por eles quando roubados: símile poético desde Homero.	<i>Il.</i> 18.318ss. Aquiles chorando Pátroclo <i>Il.</i> 17.133ss.
C 3.20.5 - <i>obstantis catervas</i> grupos de caçadores	<i>Il.</i> 3.26 θαλεροί αιζηοί ('vigorosos mancebos')
C 3.20.15 - <i>Nireus</i> belíssimo herói no catálogo das naus	<i>Il.</i> 2.671ss. Nireu, belíssimo mas um fraco
C 3.22.1 Ártemis, caçadora das matas selvagens	<i>Il.</i> 5.51s. Ártemis que ensinou a matar/caçar criaturas que vivem nas florestas
C 3.22.7-8 - <i>obliquum</i> arraste lateral comum na caça épica ao javali	<i>Il.</i> 12.148 <i>Od.</i> 19.451 atirando-se de lado
C 3.23.1 - <i>caelo</i> substitui 'deis' no apelo aos céus (=divindades celestes)	<i>Il.</i> 3.318 rezavam elevando as mãos aos deuses
C 3.25.10-1 neve na Trácia	<i>Il.</i> 14.227 montes nevados dos cavaleiros da Trácia
C 3.27.13 votos de despedida	<i>Od.</i> 5.205 despeço-me e desejo-te boa sorte (Calipso a Ulisses)
C 3.27.21-2 indicações da tempestade se formando	<i>Il.</i> 14.16ss. mar roxeando, ventos guinchando, ondas a se embater
C 3.27.26-7 - <i>et scatentem / beluis pontum</i> alto mar repleto de bestas: quantidade x tamanho	<i>Od.</i> 3.158 μεγακήτεια πόντον ('mar de megamonstro')
C 3.27.31-2 paisagem escurecida, sombria	<i>Od.</i> 14.301ss. só víamos céu e mar, e Zeus escureceu com uma nuvem
C 3.27.37 - <i>unde quo veni?</i> perguntas combinadas numa única frase	<i>Od.</i> 1.170 quem és? donde vens?
C 3.27.39-42 sonhos falsos e verdadeiros e suas portas	<i>Od.</i> 19.564s. sonhos dos portões de marfim são nocivos; já os dos portões de chifre polido são verdadeiros
C 3.27.62-3	<i>Il.</i> 6.345ss.

Europa ultrapassa Helena na autorrepreensão	quem me dera uma má tempestade me tivesse levado para a montanha ou para a onda do mar
C 3.27.63-6 destino de mulheres cativas como escravas domésticas	<i>Il.</i> 6.456ss. privada da liberdade, tecerás às ordens doutra mulher
C 3.27.66-8 sorriso de Vênus acompanhado amiúde de dolo	<i>Od.</i> 8.362 Afrodite, deusa dos sorrisos (φιλομειδῆς Ἀφροδίτη)
C 3.28.12 - celeris spicula Cynthiae flechas caçadoras de Diana	<i>Od.</i> 6.102 Ártemis arqueira (Ἄρτεμις... ἰοχέαιρα)
C 3.29.36-8 descrição de rios inundando	<i>Il.</i> 5.87ss. rio caudaloso no auge da torrente invernososa, arrastando diques
C 3.29.36 - lapides grandes pedras, pedregulho	<i>Il.</i> 13.137s. pedregulho de um rochedo empurrado pela torrente invernososa
C 3.29.37 - stirpis troncos, plantas, galhos	<i>Il.</i> 11.494 carvalhos secos, pinheiros e lenha arrastados para o mar pelo rio cheio
C 3.29.38-9 - montium / clamore vicinaeque silvae rugido da torrente	<i>Il.</i> 4.455 estrondo das águas ouvido à distância
C 3.29.40-1 águas enfurecendo águas	<i>Il.</i> 21.312 desperta todas as torrentes d'água (rio Escamandro para o Simoente)
C 4.2.14-5 - flamma Chimaerae fogo da Quimera	<i>Il.</i> 6.179-82 descrição da Quimera
C 4.4.4 - Iuppiter in Ganimedea flavo	<i>Il.</i> 20.231-5 Da linhagem de Trós, Ganimedes raptado por Júpiter
C 4.4.11-2 - in... dracones águia se lança sobre as cobras	<i>Il.</i> 12.200-50 Longo augúrio da águia e da cobra
C 4.4.59-60 - per damna, per caedes assíndeto dramático	<i>Il.</i> 10.298 pela chacina, pelos cadáveres
C 4.6.1-2 - proles Niobeae	<i>Il.</i> 24.599ss. Mito de Niobe
C 4.6.2 - Tityosque raptor gigante Tício e seu crime	<i>Od.</i> 11.576ss. Gigante que tentou estuprar Leto
C 4.6.3 - Troiae... altae contexto de destruição da cidade	<i>Il.</i> 9.419 Ἰλίου αἰπεινῆς <i>Il.</i> 9.686 <i>Il.</i> 13.773 <i>Il.</i> 15.215 <i>Il.</i> 15.558 <i>Il.</i> 17.328
C 4.6.3-4 morte de Aquiles	<i>Il.</i> 21.275ss. desafio às verdades de Tétis: morrerás pelas flechas de Apolo <i>Il.</i> 22.359s. Heitor a Aquiles: Febo e Páris vão matá-lo
C 4.6.4 - Phthius Achilles	<i>Il.</i> 1.155 Ftia, terra que nutre homens
C 4.6.6 - Thetidis marinae	<i>Il.</i> 1.538, 556 Tétis de pés de prata <i>Il.</i> 20.207 Tétis belas-tranças filha do mar
C 4.6.9-12 símile da queda das árvores	<i>Il.</i> 13.389-93 símile: queda do carvalho ou choupo <i>Il.</i> 16.482-6 versos idênticos

C 4.6.11-2 - <i>collum in pulvere Teucro</i>	<i>Od.</i> 24.39-40 cairás num redemunho de poeira
C 4.6.18-20 condensa palavras cruéis de Agamêmnon a Menelau	<i>Il.</i> 6.57-60 Não poupemos nenhum troiano, nem mesmo a criança no ventre materno
C 4.7.21 - <i>Minos</i> juiz nos infernos	<i>Od.</i> 11.568ss. que dita a justiça aos mortos
C 4.8.3-4 - <i>praemia fortium / Graiorum</i>	<i>Il.</i> 23.259 trouxe prêmios dos navios, caldeirões e tripodes
C 4.9.13-6 - <i>comptos... crines</i> cabelos notáveis de Páris	<i>Il.</i> 3.55 cabelo e beleza notáveis segundo Heitor
C 4.9.17 - <i>Teucer</i>	<i>Il.</i> 8.266 Teucro retesando seu arco <i>Il.</i> 13.170ss. Teucro Telamônio <i>Il.</i> 14.515 Teucro matou Prótoon e Perifetes <i>Il.</i> 15.442ss. Teucro se prepara e dispara contra os troianos após incitação de Ajax <i>Il.</i> 23.859; 870 disputa entre arqueiros
C 4.9.20 - <i>Stenelus</i>	<i>Il.</i> 2.564 filho de Capaneu <i>Il.</i> 4.367 <i>Il.</i> 5.107ss.; 241; 319; 835 participações na Diomedéia <i>Il.</i> 8.114 com Eurimedonte <i>Il.</i> 9.48 com Diomedes <i>Il.</i> 23.511 possante (ἵφθιμος) Estênelo
C 4.9.20 - <i>Idomeneus</i>	<i>Il.</i> 2.645 famoso lanceiro Idomeneu <i>Il.</i> 3.230 como um deus entre os cretenses <i>Il.</i> 4.256ss. dialogando com Agamêmnon <i>Il.</i> 7.165s. Idomeneu e Meríones <i>Il.</i> 13.500 inimizade com Eneias <i>Il.</i> 13.304ss.; 445s. associado a Meríones <i>Od.</i> 3.191 <i>Od.</i> 13.259s. <i>Il.</i> 16.345 mata Erimante <i>Il.</i> 17.605ss. ataca Heitor <i>Il.</i> 23.450
C 4.9.22-4 - <i>Hector... pro coniugibus puerisque</i> feição de protetor dos mais fracos	<i>Il.</i> 24.729s. que protegeu esposas e crianças de Troia <i>Il.</i> 21.460 crianças e bem-faladas esposas
C 4.9.22 - <i>Deiphobus</i>	<i>Od.</i> 4.276ss. Deifobo e Menelau ao redor do cavalo <i>Il.</i> 12.94

	Deifobo divino (θεοειδής) Il. 22.227s. Atena disfarça-se de Deifobo para enganar Heitor
C 4.9.26 - <i>illacrimabiles</i> invenção horaciana (cf. 2.14.6)	Il. 1.415 ἀδάκρυτος Od. 24.61
C 4.10.1 - <i>Veneris muneribus potens</i> dons de Vênus (cf. C 1.15.13)	Il. 3.54s. Repreensão de Heitor a Páris
C 4.11.26-8 mito de Belerofonte e Pégasus	Il. 6.152ss. história de Belerofonte (mas sem Pégasus)
C 4.12.5-8 estrofe alusiva ao mito de Procne, Filomela e Tereu	Od. 19.518s. Rouxinol, filho de Pandáreo
C 4.14.23-4 - <i>fremetem... equum</i> tropa homérico	Il. 16.506 ἵππους φυσιώωντας ('cavalos resfolegantes') Il. 4.226s. ἵππους... φυσιώωντας
C 4.14.25-34 símile de Tibério como um rio violento que tudo inunda	Il. 5.87ss. Diomedes como um rio caudaloso Il. 4.452ss. rios invernosos que colidem vindo das montanhas
C 4.14.31-2 - <i>primosque... humum</i>	Il. 11.67ss. símile de ceifeiros se aproximando na ceifa
C 4.15.16 - <i>Hesperio cubili</i> imagem do Sol se deitando	Il. 11.1s. Aurora erguendo-se da cama Od. 5.1s. versos indênticos
C 4.15.21 - <i>bibunt</i> homens descritos pela água do rio de que bebem	Il. 2.825 bebedores da água do negro Esepo

Anexo 2

Deixo, a seguir, uma tradução aos parágrafos 46-51 da *Institutio Oratoria* (10.1) de Quintiliano, que trata de Homero e de sua excelência artístico-oratória. O texto serve, sobretudo, como complemento e contraponto às avaliações de Horácio sobre o aedo grego tecidas na *Ars Poetica*.

Segui o texto latino da OCT, estabelecido por M. Winterbottom (vol. 2).

10.1 [46] *Igitur, ut Aratus ab Ioue incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero uidemur. Hic enim, quem ad modum ex Oceano dicit ipse omnium fluminum fontiumque cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. Hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in paruis proprietate superauerit. Idem laetus ac pressus, iucundus et grauis, tum copia tum breuitate mirabilis, nec poetica modo sed oratoria uirtute eminentissimus.* [47] *Nam ut de laudibus exhortationibus consolationibus taceam, nonne uel nonus liber, quo missa ad Achillem legatio continetur, uel in primo inter duces illa contentio uel dictae in secundo sententiae omnis litium atque consiliorum explicant artes?* [48] *Adfectus quidem uel illos mites uel hos concitados nemo erit tam indoctus qui non in sua potestate hunc auctorem habuisse fateatur. Age uero, non utriusque operis ingressu in paucissimis uersibus legem prohoemiorum non dico seruauit, sed constituit? Nam et beniuolum auditorem inuocatione dearum quas praesidere uatibus creditum est et intentum proposita rerum magnitudine et docilem summa celeriter comprehensa facit.* [49] *Narrare uero quis breuius quam qui mortem nuntiat Patrocli, quis significantius potest quam qui Curetum Aetolorumque proelium exponit? Iam similitudines, amplificationes, exempla, digressus, signa rerum et argumenta †ceteraque quae probandi ac refutandi sunt† ita multa ut etiam qui de artibus scripserunt plurima earum rerum testimonia ab hoc poeta petant.* [50] *Nam epilogus quidem quis umquam poterit illis Priami rogantis Achillem precibus aequari? Quid? in uerbis, sententiis, figuris, dispositione totius operis nonne humani ingenii modum excedit? – ut magni sit uiri uirtutes eius non aemulatione, quod fieri non potest, sed intellectu sequi.* [51] *Verum hic omnis sine dubio et in omni genere eloquentiae procul a se reliquit, epicos tamen praecipue, uidelicet quia clarissima in materia simili comparatio est.*

10.1 [46] Portanto, assim como Arato¹ crê que se deve iniciar por Júpiter, assim nós julgamos que há de se começar convenientemente por Homero. Pois, à maneira como ele mesmo disse que os cursos de todos os rios e fontes têm início no Oceano,² ele deu exemplo e origem para todas as partes da eloquência. Ninguém o superou em sublimidade nos grandes temas, nem em propriedade nos pequenos. Igualmente copioso e contido, alegre e solene, admirável também na abundância e também na brevidade, o mais eminente não apenas na excelência poética, mas na excelência oratória. [47] Portanto, para que eu não me alongue acerca dos louvores, das exortações e das consolações, por acaso – seja no nono livro, que contém a embaixada enviada a Aquiles, seja no primeiro livro, aquela disputa entre os líderes, sejam as opiniões proferidas no segundo livro – por acaso não demonstram todas as técnicas dos processos³ e das deliberações?⁴ [48] As emoções, de fato, quer aquelas suaves, quer as enérgicas, ninguém será tão ignorante que confesse que esse autor não as tenha sob seu controle. Mas, além disso, no começo de suas duas obras, em pouquíssimos versos, não digo ‘seguiu’, mas não estabeleceu ele as leis dos proêmios? Porque torna o auditório tanto benévolo com a invocação às deusas, as quais se acreditou que presidem os vates, quanto atento com a magnitude proposta dos temas, bem como dócil com uma condensação extremamente ágil. [49] De fato, quem pode narrar com mais brevidade do que quem anuncia a morte de Pátroclo?⁵ Quem com mais vivacidade do que quem expõe a disputa entre Curetes e Etólios?⁶ Ademais, os símiles, as amplificações, os exemplos, as digressões, as evidências e os argumentos das matérias [e os demais elementos para provar e refutar] são tantos que, mesmo os que escreveram acerca das técnicas retóricas, a maioria busca, nesse poeta, os exemplos dessas coisas. [50] Pois que epílogo, de fato, poderá

¹ Arato (c. 315 – 240 a.C.), poeta didático grego.

² “Nem a grande força do Oceano de fundas correntes, de quem todos os rios procedem e todo o mar, todas as fontes e todas as nascentes profundas.”

Il.^{FL} 21.195-7 (com alteração)

³ Ou seja, debates forenses ou judiciais.

⁴ Debates demonstrativos ou epidícticos.

⁵ Antíloco na *Il.* 18.20: κείται Πάτροκλος (Pátroclo jaz!).

⁶ Fênix na *Il.* 9.529ss.

algum dia igualar aquelas preces de Príamo rogando a Aquiles?⁷ Quê? Em palavras, pensamentos, figuras de linguagem, disposição de toda a obra, acaso ele não excede o limite do engenho humano? É próprio de um grande homem acompanhar as virtudes de Homero, não rivalizando com elas, que isso não é possível, mas compreendendo-as. [51] Em verdade, Homero sem dúvida deixou todos para trás, e em todo gênero da eloquência, bem longe de si; mas, sobretudo os épicos, porque, em matéria similar, obviamente, a comparação é claríssima.

⁷ *Il.* 24.486ss.

Anexo 3

Dentre os poemas analisados no corpo da tese, propus traduzir três odes (2.4, 3.3, 4.8) de modo poético, ou seja, utilizando algum metro mais ou menos consagrado em língua portuguesa – ou combinações desses. Segundo a proposta de Octavio Paz (1982: 55), “o poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução não pode ser, portanto, senão uma recriação.”

Nessas “recriações”, portanto, guiei-me tanto pela quantidade total de sílabas de cada poema latino, buscando aproximar as soluções em português desse quociente original, quanto por uma fluência “agradável” nos períodos em língua portuguesa, que evitasse dissonâncias ao ouvido. Bem sei que alguns versos precisam de novas demãos para chegar a algo satisfatório, porém deixo algumas notas que produzi enquanto traduzia dois desses poemas (C 2.4 e 4.8). Não são comentários elucidativos ou exaustivos, apenas notas ou reflexões momentâneas.

Tradução de C 2.4

Conceito importante ao poema é a noção de “pudor” (cf. *pudori*, 1; *pudenda*, 20), que verti por vergonha em “envergonhes” (1) e “desvergonhada” (30). A ideia da tradução foi aproximar a quantidade de sílabas dos poemas, com alguma fluência e naturalidade em português. A estrofe sáfica tem 38 sílabas (3 x 11 sílabas de cada verso sáfico + 5 sílabas do adônico). Se não errei na escansão e nas contas, consegui 39, 40, 39, 40, 39 e 37 sílabas respectivamente nas seis estrofes. Por fim, acresci poucas sílabas (6?) ao total da ode original. Os números correspondem aos versos do “novo” poema em português.

1. Preferi manter a ambiguidade do genitivo (“amor de tua escrava” / *ancillae... amor*), que usualmente se resolve não pelo objetivo (a escrava ama Xântias), mas pelo subjetivo (Xântias ama a escrava), como vem ilustrar os exemplos literários seguintes.
2. Embora o VOLP não registre Xântias, segui Bento Prado de Almeida Ferraz e Pedro Braga Falcão na forma do nome em português.
3. Adotei “foceu” (cf. Houaiss) como adjetivo toponímico, que se refere ao habitante da Fócida (focense, fócio; focídio?), na Grécia Central, entre a Etólia, a Beócia e o golfo de Corinto, onde estão situados o monte Parnaso e a cidade de Delfos. Embora a referência geográfica antiga possa parecer confundir-se (cf. N-H: 69) com o originário de Focéia (focense), na Ásia Menor, cidade marítima da Jônia, ao noroeste no golfo de Esmirna (atual Turquia), fundada pelos mesmos gregos da Fócida (segundo Pausânias 7.3.10), Horácio distingue, de fato, fócio (*phoceus*, Φωκεύς) de focense (*phocaeus*, Φωκαϊκός), como nota Villeneuve (1954: 61) – cf. *Epodo* 16.17. Para a escrava, preferi “Briseida”, patronímico registrado pelo VOLP, a “Briseis”, como usa Bento Prado, idêntica à forma latina (o que encurtaria a sílaba átona final do verso).
4. Apesar das conotações próprias em português, “serva” talvez traduzisse melhor *ancilla* (v. 1) e “escrava” (1), por sua vez, *serva* (v. 3), nomes invertidos nesta tradução.

- 9-10. Em “cativa / ao senhor”, tentei manter a proximidade *captivae dominum* (v. 6), não obstante a quebra em versos. Além do sentido “uma cativa [seduziu] ao senhor”, a homonímia verbal (“cativar”) reforça sentidos que me agradam (“a beleza de Tecmessa cativa [a]o senhor Ájax”). Também pode-se entender via adjetivo (“cativo”): “[ela é] prisioneira para o senhor”, com nuances também amorosas que invertem a ideia do verso latino.
15. Entenda-se Aquiles em “vencedor tessálio”.
16. Não há elisão (natural) em “e Heitor”; “afastado” também é bom para *ademptus* (v. 10).
18. A fonopéia de “lassos gregos” traz duas leituras à oração: a) cansados gregos, que verte *fessis... Grais* (vv. 10-1); b) “laços” gregos, como se tivessem os troianos sido amarrados, enlaçados na guerra pelos gregos.
19. Emprestei “Sabes lá...?” da tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz, a que acrescentei o presente do subjuntivo no lugar do futuro do pretérito, mais coloquial.
21. Preferi “Fílis”, como registra o VOLP, a “Fílida(s)” ou “Fílida”, como talvez possa chegar via acusativo singular (*Phyllida*).
- 22-4. Tentei manter uma dupla leitura subentendida nos versos 15-6 latinos: a) Fílis lamenta seus deuses Penates injustos (que permitiram que ela fosse escravizada), bem como sua família nobre, real (que deve estar na mesma triste situação de escravidão); b) a *persona loquens* do poeta afirma (*sc. profecto*) com segurança (cf. *certe*) que a família de Fílis provém de reis e, daí (então, a segunda coordenada: *et*, v. 15), ela lamenta seus injustos Penates.
25. Nas opções “escolheste”, “elegeste” (mais próximas da raiz de *di/delectam*, v. 18), bem como “estimaste”, “admiraste”, todas tentadas primeiramente, incomodava a elisão (natural) entre o pronome “a” e a sílaba inicial do verbo, deixando o verso com tônica fora da sexta sílaba. Com “apreciaste”, oscila-se entre “a-pre-ci-as-te” e a sinérese (“a-pre-cias-te”)?
26. “Infame” é outra opção para *scelesta* (v. 17).
- 28-30. Outra versão (mais enxuta nas sílabas) para esses três versos: “à prata e ao ouro não / poderia nascer / de uma mãe vil.” – embora acrescente um outro metal. “Lucro” pode muito bem substituir “ouro”, bem como “indecorosa”, “indelicada” e “insultuosa” (adjetivos cuja quarta sílaba é tônica) são alternativas para “desvergonhada”.
30. Uma opção ao verso seria “de mãe pejosa”, que acresceria uma sílaba (átone final) ao verso. Pode-se também trocar pejosa por “indigna/indina”.
31. Uma versão sem artigos e mais próxima da ordem latina (“Braços, rostos, lavradas / pernas, intato, louvo.”) me ocorreu inicialmente. Preferi, porém, a opção com elisões, em ordem mais direta, algo mais natural em português.
36. Em desuso há tempos, vale notar que um lustro equivale a cinco anos (um quinquênio, agora sem os dois tremas). Enfim, o poeta completou seus 40 (=8x5) anos. Informa o Houaiss (*s. v. lustro*): *lūstrum*, -i ‘sacrifício expiatório; cerimônia de purificação’; ‘purificação promovida pelos censores de cinco em cinco anos quando do encerramento do censo, a fim de purificar o povo romano’; p.ext. ‘período de cinco anos, período quinquenal, lustro’; ‘espetáculos dados de cinco em cinco anos.’

Tradução de C 4.6

Apenas uma observação de equivalência matemático-silábica:

No asclepiadeu menor, metro latino de C 4.8 (bem como de C 1.1 e 3.30), têm-se 12 sílabas por verso: um espondeu (– –), dois coriambos (– v v –) e um iambo (v –). Como o poema tem 34 versos, incluindo os dois (ou mais) espúrios, têm-se 34 x 12 = 408 sílabas.

Escolhi um *dístico* composto por decassílabo seguido de um verso alexandrino (dodecassílabo) que me dão, na média, 24 sílabas “não-poéticas” (11 no decassílabo mais 13 no alexandrino, quando terminam em paroxítona). Assim, com 17 *dísticos* (34/2) de 24 sílabas, obtêm-se 17 x 24 = 408 sílabas, o mesmo número de sílabas do poema latino.

Sob um outro olhar (não sobre o todo, mas sobre a parte): dois versos latinos de 12 sílabas cada um (24 sílabas no total), podem ser bem “balanceados”, na transposição para o português, pela junção de dois versos distintos, um levemente mais curto (com 10 sílabas poéticas), outro ligeiramente mais longo (12 sílabas poéticas), totalizando, para esse *dístico*, 22 sílabas poéticas (ou, na média, 24 sílabas não-poéticas).

A uniformidade dos versos latinos desfaz-se na escolha de dois versos portugueses diferentes. Contudo, preserva-se a equivalência silábica do conjunto.

Obs.: outra solução interessante é quebrar a tradução de cada verso latino em dois versos de seis sílabas (hexassílabos) em português, porém o aumento de sílabas tende a ser maior, conforme aumenta o poema latino. Ex.:

Em latim: 4v. x 12s. = 48ss.

Em port.: 8v. x 6sp. [~7snp.] = 48ssp. [~56snp.]