Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas

Implicações da Métrica nas *Odes* de Horácio

Heloísa Maria Moraes Moreira Penna

São Paulo
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

IMPLICAÇÕES DA MÉTRICA NAS *ODES* DE HORÁCIO

Heloísa Maria Moraes Moreira Penna

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Zélia de Almeida Cardoso

São Paulo
2007

DEDICATÓRIA

Bonum certamen certaui, cursum consumaui, fidem seruaui.
[*Ep. Pauli,* II *Tim*. 4, 7]

A Deus pelo dom da fé que me permite persistir e resistir;
Aos meus pais, Francisco e Ocarlina, pelo exemplo do bom combate;
A meu marido, Adalberto, pelo incondicional apoio nessa caminhada;
Aos meus filhos, Adalberto e Augusto, pelas presenças revigorantes.

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo pela eficiente estrutura e competente corpo docente;

À Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais pela oportunidade de crescimento na carreira acadêmica;

À professora Zélia de Almeida Cardoso, orientadora e amiga, pela generosa sabedoria e mente receptiva a novas idéias;

Aos colegas de Línguas Clássicas da FALE/UFMG pelo incentivo, especialmente ao professor Antônio Martinez de Rezende, pela disponibilidade em ouvir e ajudar;

Ao professor João Batista Prado, pela boa vontade em providenciar material bibliográfico;

À Cláudia Inês pela colaboração na escrita do *abstract*;

À CAPES, pela concessão da bolsa do programa PICDT.

SUMÁRIO

Índice I

Índice dos Quadros II

Índice de Abreviaturas III

Resumo IV

Abstract V

Introdução 1

Capítulo 1 5

Capítulo 2 20

Capítulo 3 78

Capítulo 4 101

Capítulo 5 136

Conclusão 318

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 326

ÍNDICE

I. Introdução 1

II. Capítulo 1: *Da Tradição Eólica* 5

III. Capítulo 2: *Das Fontes de Horácio* 20
2.1 Alceu 23
2.2 Safo 35
2.3 Estesícoro 40
2.4 Arquíloco 43
2.5 Tirteu 46
2.6 Anacreonte 48
2.7 Simônides de Ceos 52
2.8 Baquílides 58
2.9 Íbico 61
2.10 Píndaro 65

IV. Capítulo 3: *Da Métrica* 78
3.1 As composições horacianas nas *Odes* 85
3.1.1 A Estrofe Alcaica 85
3.1.2 A Estrofe Sáfica 87
3.1.3 O Dístico: Glicônico e Asclepiadeu Menor 88
3.1.4 A Estrofe Asclepiadéia A 89
3.1.5 A Estrofe Asclepiadéia B 89
3.1.6 O Asclepiadeu Menor kataV stivcon 90
3.1.7 O Asclepiadeu Maior kataV stivcon 91
3.1.8 O Dístico Alcmânico 92
3.1.9 O Dístico Arquiloqueu I 93
3.1.10 O Dístico Arquiloqueu IV 93
3.1.11 O Dístico Hiponacteu 94
3.1.12 O Dístico: Sáfico Menor e Maior 95
3.1.13 O Jônico Menor kataV stivcon 95

V. Capítulo 4: *Do Ethos Métrico* 101
4.1 O Ethos Métrico da Estrofe Alcaica nas Odes Romanas 115
4.2 O Ethos Métrico na Estrofe Alcaica e Sáfica 120
4.3 O Ethos Métrico e a Criação Poética 124
4.4 O Ethos Métrico e o Espírito Lúdico da Criação Poética 130

VI. Capítulo 5: *Análise de Poemas* 136
5.1 Odes em Estrofes Alcaicas 139
5.2 Odes em Estrofes Sáficas 219
5.3 Odes em Dísticos: Glicônicos e Asclepiadeus Maiores 250
5.4 Odes em Estrofes Asclepiadéias A 277
5.5 Odes em Estrofes Asclepiadéias B 287
5.6 Odes em Asclepiadeus Maiores 296
5.7 Odes em Dísticos Arquiloqueus IV 306

VII. Conclusão 318

VIII. Referências Bibliográficas 326

ÍNDICE DE QUADROS

I. Quadro dos esquemas métricos e seus temas 97

II. Quadro dos metros asclepiadeus 99

III. Quadro dos esquemas métricos horacianos..... 100

LISTA DE ABREVIATURAS E SINAIS

^ (à esquerda da abrev.): acéfalo ou procatelético

^ (à direta da abrev.): catalético

^^ (à direita da abrev.): bicatalético

÷ após a abrev.: anaclasis

: acrescido de

x quantidade livre, sílaba *anceps*

// fim de *colon* e cesura

/ barra de medida, separação de pé

2, 3, 4... antes da abrev.: dímetro, trímetro, tetrâmetro ...

AAa/AaA: estrofes compostas de dois versos iguais e um diferente

AAAa: estrofe composta de três versos iguais e um diferente

aA: dístico

acat. acatalético

ad.: Adônico

alc^{9}: eneassílabo alcaico (o número sobrescrito indica o número de sílabas do verso)

ar.: Aristofânico

ba.: Báquico

c.: coriambo

cat.: catalético

cr.: crético

da.: dátilo

^{d}: expansão datílica (letra sobrescrita indica inserção, no verso, do pé indicado)

DCV: *De Compositione Metrorum*

dod.: dodrans

f.: ferecrácio

gl.: glicônico

hag.: hagesicoreu

hip.: hiponacteu

ia.: jambo

io.:jônico

it.: itifálico

lk.: lektiano

pe.: pentemímere

r.: reiziano

tl.: telesileano

RESUMO

Nos livros das *Odes* Horácio empregou treze esquemas métricos distribuídos por poemas de temas diversos. A influência da tradição eólica representada pelos dois musicistas de Lesbos, Safo e Alceu, pautou a maioria das escolhas temáticas e formais do poeta. Odes compostas em metros asclepiadeus e jônicos kataV stivcon, em estrofes sáficas, alcaicas e asclepiadéias e em dísticos de formação variada (*cola* datílicos, sáficos, jâmbicos e trocaicos), mostram ritmos próprios, capazes de imprimir, no ânimo do ouvinte, sensações diferenciadas, de acordo com a natureza da seqüência métrica empregada.

A teoria do *ethos* métrico leva em consideração o conceito da conveniência (Prevpon, *decorum*): conteúdo e forma em harmonia na criação poética. Os efeitos impressivos das medidas gregas, naturalizadas por Horácio, que deu feição datílica aos versos eólicos, fixou quantidades livres e disciplinou as estrofes, devem-se ao caráter psicagógico dos metros, herdado da antiga teoria musical. Desde Platão e Aristóteles, passando por Cícero, Demétrio, Dionísio de Halicarnasso, Longino e Quintiliano, registram-se a preocupação de classificar os metros de acordo com sua adequação a cada tipo de composição e a censura de seu uso indiscriminado na prosa e na poesia.

A análise rítmico-semântica de algumas odes de Horácio revelou o zelo do poeta em combinar forma e conteúdo e em selecionar palavras de composição sonora e formação métrica em harmonia com o sentido. Nas *Odes* a musicalidade do ritmo métrico tem implicações semânticas, realçando a expressão textual.

PALAVRAS-CHAVE:

Horácio, Odes, Métrica, Poesia latina, Ethos

ABSTRACT

It has been observed in Horace's *Odes* books that he has employed thirteen metrical schemes distributed among thematic different poems. Aeolic tradition influence, represented by the two Lesbian musicians Sappho and Alcaeus, was responsible for most of the formal and thematic choices of the poet. Odes written in asclepiadean meters and ionic kataV stivcon**,** in sapphic, alcaic end asclepiadean strophes and in various distics (*cola* datctylics, sapphics, iambics and trochaics) show their own rhythms, which are able to impress different sensations to their listeners, according to the nature of the metrical sequence used.

The theory of metrical *ethos* considers the convenience concept (Prevpon**,** *decorum*): subject and form harmonically living in poetic creation. The impressive effects of Greek measures, (which were naturalized by Horace, who gave dactylic features to the aeolic verses, fixed free amounts and regulated the strophes), are due to the psychagogic character of the meters, inherited from the old musical theory. Since Plato, Aristotle, Cicero, Demetrius, Dionysius of Halicarnassus, Longinus and Quintilianus, there is a worry at classifying meters according to their adequacy to each kind of composition and disapproval of its nonrestrictive use in prose and poetry.

The rhythmic-semantics analysis of some odes from Horace revealed the poet's care to combine form and subject and to select sonorous words and metrics in harmony with sense. In *Odes*, metrics rhythm musicality has semantic implications that highlight the textual expression.

KEY WORDS:

Horace, Odes, Metric, Latin Poetry, Ethos

INTRODUÇÃO

> *Descriptas seruare uices operumque colores*
> *cur ergo, si nequeo ignoroque, poeta salutor?* [*Ep. ad Pisones*[1], 86-87]
>
> Por que razão então sou saudado como poeta, se não posso e não sei observar as funções estabelecidas e a natureza das obras?

Nesses versos da carta Horácio expõe sua preocupação com a conveniência do respeito às características de cada obra e a importância da sagacidade do poeta em perceber as nuanças dos estilos.

Nas *Odes* ele põe em prática as teorias poéticas herdadas de seus antecessores gregos e pôde, com esses auspícios, não só "ser saudado como poeta", mas ser "apontado pelo dedo dos transeuntes como tangedor da lira romana", *quod monstror digito praetereuntium,/ Romanae fidicen lyrae*[2].

O presente trabalho está dividido em duas partes. Na primeira, que engloba os capítulos de I a IV, tratamos da métrica de Horácio nos livros das *Odes*, pontuando suas origens e apelos rítmicos; na segunda, que compreende o capítulo V, desenvolvemos análises rítmico-semânticas de algumas odes.

No capítulo I, "Da Tradição Eólica", vê-se como, em particular, o venusino voltou-se para os poetas da tradição eólica, uma das três divisões regionais e dialetais da poesia grega arcaica (VIII-VII a.C.), sem no entanto deixar de aproveitar a contribuição dos das outras identidades. A tradição jônica produzira poetas épicos e jâmbicos - Homero, Hiponax, Arquíloco e Tirteu; a dórica, embora influenciada pela eólica e jônica, era inovadora na métrica, com Alcman, Estesícoro, Íbico, Baquílides e Píndaro; a eólica especializara-se no lirismo de assunto amoroso, estruturado em metros convencionais e conservadores, com Safo e Alceu.

Horácio conheceu, passados sete séculos, a herança ética dessas tradições e fez reviver, com justa fidelidade, as especificidades literárias dos poetas gregos arcaicos, através dos metros e temas a eles associados, revelando especial consideração com os eólicos, *princeps Aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos*[3].

A teoria do ethos musical deixou para a posteridade preciosa contribuição, com suas regras de conveniência que disciplinavam as *harmoniai*, dórica, eólica, frígia, jônica e mixolídia, presentes na época clássica grega. A associação entre música, letra e modo de

---

[1] Conhecida também como *Ars Poetica*.
[2] IV, 3, 22-23
[3] III, 30, 13-14

execução caracterizava o modo dórico como guerreiro, combativo e viril; o frígio como pacífico, apaziguador e feminino; o lídio como brincalhão, descontraído e pueril.

Na poesia, propriamente dita, desvencilhada da música e da dança, o acento musical das línguas antigas, Latim e Grego, baseado nas quantidades silábicas, revelou-se capaz de imprimir sensações, cadenciar pensamentos e excitar os espíritos, numa composição convenientemente dosada de beleza e doçura, *non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto/ et, quocumque uolent, animum auditoris agunto*[1].

A preferência de Horácio pela métrica eólica, retentora de traços primitivos indo-europeus e ritmicamente estável e simples (*cola* semelhantes, de pouca extensão e de número fixo de sílabas), coaduna-se com sua postura conservadora: a naturalização da métrica eólica em Roma deu-se com discretas modificações na fixação das quantidades livres (sílaba longa nas posições *ancipites*), na definição dos pés a partir do dátilo e na marcação das cesuras (nos *cola* eólicos apenas sugerida). As criações horacianas de dísticos e estrofes seguiram essa mesma tendência estabilizadora: as mudanças de *cola* e de versos dentro das estrofes acontecem com "aviso prévio". A cesura forçada, no meio da linha métrica, ou o fim de verso marcam as mudanças de *cola*.

No capítulo II, "Das Fontes de Horácio", mostramos como, a partir de suas preciosas fontes, Horácio desejou imortalizar-se e a seus escritos. Ele se confessa devedor dos líricos gregos nomeando-os, mais de uma vez, nas *Odes*: Alceu, *Lesbio primum modulate ciui* (I, 32, 5); Safo, *Aeoliis fidibus querentem/ Sappho puellis de popularibus* (I, 13, 24-25); Anacreonte, *nec si quid olim lusit Anacreon,/deleuit aetas*; Píndaro, *Pindarum quisque studet aemulari,/ Iule, ceratis ope daedalea* (IV, 2, 1-2); Simônides de Ceos, *Ceaeque et Alcaei minaces* (IV, 9, 7) e Estesícoro, *Stesichoriue graues Camenae* (IV, 9, 8). O reconhecimento vai além das referências nominais: Horácio transporta para alguns poemas formas e conteúdos das odes gregas, frases inteiras de um determinado poema, palavras, idéias e estruturas métricas dos seus antecessores, dando feição romana ao material recebido, renovando-os por meio da *contaminatio* e do desenvolvimento pessoal.

No capítulo III, "Da Métrica", sugerimos que, ao especializar-se na rítmica eólica, o poeta evidencia seus valores éticos, o que Aristides Quintiliano chamou de caráter psicagógico dos metros, herdado da antiga teoria musical de Aristóxeno. A partir da análise que o musicista de Tarento apresenta para o pé, unidade básica na teoria métrica, compreende-se melhor o caráter rítmico dos esquemas métricos. O pé simples ou composto varia de acordo com uma ou mais das sete características contidas em sua formação (tamanho, natureza, aspecto, divisão no compasso, organização, manifestação das entidades

[1] *Ep. ad Pisonem*, 99-100

rítmicas e disposição das partes) o que lhe confere determinadas qualidades. Sua ordenação em *cola* curtos ou extensos, compostos de um ou mais tipos de pés, produz cadências diversas com aspecto semântico variado e dupla capacidade de expressão e impressão. Baseado nessa capacidade impressiva dos metros, Horácio os empregou preferencialmente tentando associar a vocação musical ao tema desenvolvido nas odes. Assim, em estrofes alcaicas, compôs a maioria de suas odes cívicas e morais, aproveitando-se da estrutura dinâmica e movimentada do metro, que é formado de três tipos de versos diferentes, misturando ritmos ascendentes e descendentes, com cadências bem definidas pelas cesuras forçadas dos hendecassílabos alcaicos. Às estrofes sáficas, de formação monótona e desfecho rápido (três versos de onze sílabas e um de cinco), ajustaram-se bem os hinos religiosos e os doces poemas de amor; em dísticos compostos de glicônicos e asclepiadeus menores, com maioria de pés dátilos e espondeus, o poeta compôs, dentre outras, odes de tema amoroso e metapoético; em estrofes asclepiadéias A compôs as famosas *recusationes* da poesia épica e, nos poemas compostos em estrofes asclepiadéias B, voltou-se, predominantemente, para o tema amoroso. Os versos asclepiadeus menores e maiores foram empregados kataV stivcon por três vezes cada um: no primeiro, odes em louvor à poesia e ao poeta; no segundo, odes de cunho exortativo. Nos dísticos de base datílica (alcmânico e 1º. arquiloqueu), Horácio compôs odes sobre a brevidade da vida e a vizinhança da morte; mesmo tema empregado na ode composta de dísticos logaédicos-jâmbicos. No sistema jâmbico-trocaico, que lembra o dos epodos, o dístico hiponacteu é representado por uma ode em que prevalece a censura pelo inútil acúmulo de bens; nos dísticos de base sáfica, uma única ode de tema ímpar: reprovação ao comportamento de uma moça ciumenta. Por fim há uma ode de uma virgem suspirante que desabafa sua infelicidade numa monótona e exaustiva cadência métrica, em que o jônico menor se repete por quarenta vezes, sem cesura ou variação quantitativa.

A escolha do ritmo métrico pelo poeta parece levar em consideração o aspecto semântico da sua execução sonora. Como recurso poético precioso para a composição grega e latina o metro é empregado com objetivo estilístico e literário. Apesar da tirania que o ritmo métrico exerce sobre o poeta, sua criatividade e originalidade residem no fato de ele saber contornar, por meio da escolha das palavras e seu ordenamento no verso, a impressão do mecanicismo e da monotonia, advindos da regularidade métrica.

No capítulo IV, “Do Ethos Métrico”, tratamos da teoria do ethos métrico, que se baseia no conceito de conveniência (prevpon, *decorum*). Desde Platão tem-se notícia de sua ação sobre os escritores: o filósofo recomendava um tipo de música para cada circunstância e ritmos métricos adequados aos temas. Aristóteles censura o emprego indiscriminado dos

ritmos e Cícero discorre sobre os metros apropriados à poesia e à prosa. Mais tarde os tratadistas, Demétrio, Dionísio de Halicarnasso e Longino, reservaram parte de sua obra para discutir a adequação dos metros ao conteúdo e estilo das composições. Segundo eles o ritmo, gerado pela seqüência métrica, é um dos fatores que agrega valor ao texto, proporcionando beleza e prazer ao estilo: o acúmulo de longas imita a resistência e a lentidão; o encadeamento de breves, a vivacidade e a rapidez.

Horácio inspirou-se nos efeitos impressivos especiais dos metros eólicos e buscou, nas *Odes*, a compatibilidade entre forma e conteúdo, fato evidente nas odes compostas em versos asclepiadeus menores, em que há perfeita adequação entre metro e tema; ou nas odes IV, 7 e I, 4, de temas semelhantes, padrão geral e forma métrica parecidos. As Odes Romanas impressionam por serem compostas no mesmo esquema métrico, estrofes alcaicas, e terem conteúdo comum: Roma, suas tradições e descaminhos.

Com essas variedades de formas métricas possibilitando inúmeras manifestações rítmicas, compor era, para os poetas romanos, muitas vezes uma atividade lúdica. O verbo *ludere*, com o sentido de fazer versos, aparece em poemas de contexto descontraído, revelando o prazer de "brincar" com os ritmos e seus conteúdos. Catulo e seu amigo Licínio aproveitavam a hora de lazer para "jogar" com as medidas, *ludebat numero modo hoc illoc/ redens mutua per iocum atque uinum* (50, 5-6); Horácio também, em hora de desocupação, brincava com a lira, experimentando novos acordes e buscando inspiração, ...*Si quid uacui sub umbra/ lusimus tecum* (I, 32, 1-2); Ovídio chamava de brincadeira, o que para muitos era trabalho, o versejar para Germânico, *quodque aliis opus est, hoc tibi ludus erit*. (*Ep. ex Ponto*, VIII, 4, 75).

No Capítulo V, "Análise de Poemas", através do estudo de alguns poemas, sugerimos que a sensação de tranqüilidade e de agitação; de tristeza e de alegria; de prazer e de dor; são em grande parte responsabilidade do ritmo em que o poema foi escrito. Metros formados de muitas sílabas longas são lentos, pesados e graves; metros com maioria breve são rápidos, leves e descontraídos; os misturados provocam sobressaltos. Os de movimento ascendente são vivos e enfáticos; os de movimento descendentes, solenes e comedidos. Associados à sonoridade, ao tamanho e ao significado das palavras os metros otimizam suas potencialidades rítmicas colaborando com o sucesso da composição.

A análise de alguns poemas horacianos dos livros das *Odes* busca evidenciar as implicações da métrica no conteúdo dos mesmos. Os poemas selecionados foram estudados verso a verso levando-se em consideração a estrutura rítmica e a capacidade de expressão do mesmo.

1. DA TRADIÇÃO EÓLICA

Segundo Meillet, o eólico da Ásia, o tessálio e o beócio podem ser, do ponto de vista lingüístico, considerados falares eólicos. Porém apenas parte do primeiro dialeto, representado pelos poetas Safo e Alceu da ilha de Lesbos, deixou algum material para análise, "dos outros falares eólicos da Ásia Menor tem-se apenas fragmentos insignificantes, e quando se cita o eólico da Ásia, é do lésbio que se trata" [1]. A Tessália, sem unidade política, permaneceu desprovida de literatura. O dialeto da Beócia, país sem grande influência política, contou com um pouco mais de prestígio através da poetisa Corina, porém, "seu maior poeta, Píndaro, não escreveu em beócio" [2].

Portanto a palavra eólico, num sentido estrito, é a língua literária de Alceu e Safo e, num "sentido mais amplo os antigos chamam eólico tudo o que não é nem jônico-ático nem dórico"[3].

A divisão regional e dialetal da poesia grega, presente no período arcaico, por volta dos séculos VIII e VII a.C., apresenta-nos três identidades:

> A tradição jônica, representada pelos poetas épicos, elegíacos e jâmbicos; a tradição eólica, representada somente pelos dois musicistas Safo e Alceu, e a tradição dórica do Peloponeso e das colônias ocidentais [4].

Essas três tradições representadas na poesia arcaica grega, com seus respectivos sistemas métricos, correspondem à tripartição de dialetos e de práticas musicais e adquiriram "um caráter específico, por serem associadas ao conteúdo da composição literária, aos traços étnicos convencionalmente atribuídos aos seus poetas e músicos ou ao propósito ou à função da *performance*" [5]. Assim, no aspecto formal, a poesia jônica era composta, principalmente, em hexâmetros, tetrâmetros trocaicos e trímetros jâmbicos quando, segundo West[6], era recitada. Observa-se grande regularidade rítmica nesses versos e os temas desenvolvidos seguem a tradição métrica. O hexâmetro consagrou-se pela poesia épica; o trímetro jâmbico e o tetrâmetro trocaico eram empregados em poemas de natureza ocasional, indo da poesia política séria até os abusivos jambos. Para os versos cantados o metro mais popular era o dístico elegíaco. Homero, Hiponax, Arquíloco e Tirteu são alguns representantes jônicos da poesia grega.

A tradição dórica dividia com a eólica o gosto pelos *cola* assimétricos, verificados nos lesbianos. Sua afinidade com a jônica revelava-se pelo extensivo uso de dátilos e dímetros

---

[1] Meillet, 1930: 91. A tradução dos textos em inglês, francês, italiano e espanhol que aparecem nas citações são de nossa responsabilidade.
[2] Idem, Ibidem.
[3] Ibidem: 92.
[4] West, 1982: 29.
[5] Correia, 2003: 52.
[6] West, 1973: 181 e 182.

jâmbicos em seus períodos simétricos. Essa ampla gama de recursos rítmicos à disposição dos poetas dóricos, captada nas tradições eólica e jônica, resultou na composição de estrofes longas e bem elaboradas, estruturadas em tríades. Seus representantes mais conhecidos são Álcman, Estesícoro, Íbico, Simônides, Baquílides e Píndaro.

Essas características definidas da poesia e da música grega, com seus empregos bem distintos, evidenciando cada um "seu caráter de verdadeiro território sonoro" [1], permitiram a criação da teoria do *ethos* musical, "desenvolvida por Platão, Aristóteles e Aristides Quintiliano" [2]. Ela ganhou prestígio e teve ampla difusão no mundo grego e fora dele, atingindo as épocas posteriores. Novos modos foram incorporando-se aos arcaicos e, na época clássica, eram considerados fundamentais da música grega "os modos dórico, eólico, frígio, lídio, jônico e mixolídio" [3].

O emprego dos modos seguia a regra da conveniência, isto é, cada harmonia, com suas características próprias, convinha a um determinado tipo de composição musical. Assim "os antigos tratavam a música de acordo com sua dignidade" [4], e o princípio da adequação devia ser respeitado. A associação entre música, letra e modo de execução assegurava o sucesso da composição. Dessa forma à harmonia dórica (formada pelos intervalos de mi a mi[5]) relacionavam-se o espírito guerreiro, os exercícios físicos, a virilidade. À frigia (de ré a ré), oposta à primeira segundo Platão, o espírito pacífico, a música, a feminilidade. Laloy assim define as preferências regionais dos gregos:

> Se cada modo tinha sua região favorita, ele devia ter também suas entonações favoritas. Sabia-se de antemão que, ao escolher o modo dórico, esperava-se quase certamente a grandeza viril e o heroísmo refletido; que o eólico majestoso embora, seria mais calmo e mais repousado; que a transmissão de enlevo encontraria sua pintura exata no modo frígio e que o lídio traduziria melhor a doçura das brincadeiras e os sorrisos pueris [6].

Essa variedade de entonações produzidas pelas escalas musicais de cada modo, pois "a cada vez uma tônica dá o tom e imprime, da sua posição relativa, uma preponderância conclusiva sobre as demais", tem como resultado, segundo Wisnik, uma 'variação de caráter' melódico harmônico:

---

[1] Wisnik, 1989: 78.
[2] Correia, 2003: 52.
[3] Laloy, 1973: 98.
[4] Plutarco, 2005: 1136 B-C, 15.
[5] Wisnik, 1989: 78.
[6] Laloy, 1973: 104.

> Os gregos chamavam *ethos* o caráter de cada modo, vendo nele uma qualidade mimética e uma potencialidade ética: a capacidade de infundir ânimo e potencializar virtudes do corpo e do espírito [7].

A tradição eólica parece ter sido "a mais conservadora e retentora dos traços primitivos indo-europeus" [8], embora, na época em que Alceu e Safo viveram, o contato entre as diferentes tradições já ocorresse com certa freqüência. Sua métrica apresenta-se como "uma adaptação de uma métrica de canções e, talvez de cantos religiosos, herdada da época indo-européia" [9]. Esse conservadorismo se comprova por alguns aspectos formais do verso eólico, tais como, o número fixo de sílabas nos versos e a ausência de substituições de quantidades após a base; também pela facilidade de identificação dos períodos métricos. Em alguns deles as primeiras duas posições são variáveis, formando a "base eólica" [10]. Base esta que, de certa forma, está sujeita à tendência estabilizadora desse sistema métrico ao priorizar o emprego da longa na primeira posição e ao evitar a repetição da breve, numa busca de dessimetria (verificada também nos versos védicos). Nesses e nos versos gregos "as longas que constituem o pico rítmico são separadas umas das outras seja por uma ou duas sílabas breves" [11]. Meillet ressalta a origem indo-européia do tipo védico dos versos eólicos para explicar a diferença estrutural entre eles e os versos jônicos de caráter épico e jambo-trocaico. Segundo ele o verso épico grego é empréstimo da civilização egéia e "a literatura épica do Indo, da qual o metro é do tipo jâmbico, é posterior à literatura lírica e estrófica dos vedas" [12].

Outra característica do eólico é "o assim chamado núcleo coriâmbico (– ◡ ◡ –)" que aparece na maioria dos seus *cola*[13]. Ao compararmos a composição desses versos entre si constatamos a pouca variação dos períodos: os *cola*[14] diferem pouco uns dos outros, há muitos pares acataléticos/cataléticos tais como, glicônico/ferecrácio (gl/f); telesileano/reiziano (tl/r); dodrans/adônico (dod/ad); lekitiano/itifálico (lk/it), dímetro jâmbico/dímetro jâmbico cat. (2ia/2ia^). Noutros a diferença reside numa posição a mais ou a menos no começo da linha poética[15].

---

[7] Wisnik, 1989: 79.
[8] West, 1982: 29.
[9] Meillet, 1930: 196.
[10] West, 1982: 30.
[11] Meillet, 1930: 140.
[12] Ibidem: 144.
[13] Halporn et al., 1963: 29.
[14] "Um *colon* é uma frase métrica única com, no máximo, doze sílabas. Certos tipos de *colon* são capazes de ser usados como versos (pequenos períodos), mas em geral *cola* são subdivisões de períodos" (West, 1982: 5).
[15] Ibidem: 31.

Os poetas da tradição eólica empregavam determinados *cola* básicos nas suas composições. Para a construção de períodos mais longos os recursos variavam. Pode-se verificar a associação de dois ou três *cola*, a ampliação dos mesmos por prefixação jâmbica acatalética < x ¯ ˘ ¯ > (ia) , ou catalética < ¯ ˘ ¯ > (⏑ia); ou sufixação de mesma natureza pódica < x ¯ ˘ ¯ > (ia) , < ˘ ¯ ¯ > (ia⏑); e expansão interna, por inserção de dátilos e coriambos < ¯ ˘ ˘ >; < ¯ ˘ ˘ ¯ >, que podem ser repetidos até três vezes[16].

Algumas vezes estrofes "são construídas por justaposição de dois ou três versos de diferentes formas, ou de dois ou três da mesma forma com um diferente" [17]. As estrofes gregas, alcaica e sáfica, seguem o processo de formação que apresenta o padrão 'aaA', ou seja, dois versos de mesmo metro e um diferente[18].

Horácio, acompanhando o gosto dos poetas de Lesbos de variar a formação estrófica de seus poemas - AAa, AAAa, AaA, aA – compôs poesias com sistemas diversos, combinando os versos eólicos com extrema habilidade e criando formações inéditas em seus dísticos e estrofes.

West[19] diz que a tendência estabilizadora das quantidades silábicas, a criação de novas unidades métricas, a construção de estrofes mais longas e completas que Horácio apresentou em relação à versificação grega parece repetir um fenômeno observado na passagem do verso indo-europeu para a Grécia. Certamente coube a Horácio, primeiro a *deducere aeolium carmen ad italos modos*[20], a responsabilidade de modificar e conservar grande número de versos gregos. Com ele "encontramos a chave tanto da posterior versificação lírica quanto do desenvolvimento do próprio sistema doutrinal" [21].

Segundo Luque Moreno, com Horácio a regularização do sistema quantitativo dos versos eólicos chegou ao seu auge. Contribuiu para isso a "própria estrutura prosódica da língua latina" [22]. Já para Nougaret, a métrica eólica "constituiu o que há de mais artificial no conjunto da métrica latina" já que o empréstimo grego foi conservado "sem consideráveis inovações métricas" [23].

Meillet diz que os versos gregos, aparentados com os védicos, "comportam uma separação de palavra em um lugar fixo, que geralmente é mais próximo do começo que do fim do verso" [24]. Esse

[16] West, 1982: 31.
[17] Ibidem: 32.
[18] Posteriormente, com Catulo, na estrofe sáfica, e Horácio, nos dois sistemas, houve o desmembramento do último verso das estrofes alcaica e sáfica, originando o padrão estrófico aaaA, para a sáfica e aaAB, para a alcaica.
[19] West, 1973: 180.
[20] Frase baseada na *Ode* III, 30, 13-14: *Princeps aeolium carmen ad italos deduxisse modos*.
[21] Luque Moreno, 1987: 44.
[22] Luque Moreno, 1994: 72.
[23] Nougaret, 1977: 96.
[24] Meillet, 1930: 139.

corte na linha métrica sugere ser conservadorismo horaciano antes que inovação, como concluem alguns estudiosos, a observância do emprego de cesuras após a quinta sílaba (sáfico), e diéreses métricas no hendecassílabo alcaico (após a 5ª sílaba) e nos asclepiadeus (após a 6ª e 10ª), que nos versos védicos incidia após a quinta ou a quarta sílaba inicial. É o que Owen Lee observa para o sáfico e o alcaico, baseado nos dados de Denys Page:

> Ao alongar as *syllabae ancipites* e observar as cesuras, Horácio estava regularizando o que já era uma tendência marcada na Grécia. Denys Page (*Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955: 324) nota que a quarta sílaba é longa em 2/3 das ocorrências nos fragmentos de Safo com a quebra após a quinta acontecendo em cerca de 5/8 dos exemplos. (...) Alceu observou a pausa após a quinta sílaba em cerca de 2/3 das vezes [25].

Resquícios de regras védicas, nos versos eólicos de Horácio, parece ser também a ordem de emprego de sílabas breves e longas, presentes nas palavras anteriores ao corte fixo: "a primeira sílaba é indiferente, a segunda é mais freqüentemente longa que breve e a terceira mais vezes breve que longa, ainda que a andadura geral do começo do verso seja jâmbica..." [26]. A descrição desse início de versos védico encaixa-se perfeitamente no hendecassílabo alcaico da estrofe alcaica horaciana: <⏑ – ⏑ – – // – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑>.

A análise das possíveis mudanças e retenções, colocadas em prática pelos poetas que compuseram seus poemas nos esquemas métricos gregos, principalmente da tradição eólica, esbarra nas várias interpretações até então apresentadas pelos estudiosos. A falta de informações e material suficiente para a elaboração de uma teoria métrica segura e definitiva gera discussões em torno do tema.

Assim é que quando vamos descrever a formação dos esquemas métricos eólicos, ou seja, verificar de que unidades mínimas (monopodias, dipodias) eles são compostos, constatamos que essa é uma questão controversa. Existem interpretações diversas sobre a melhor escansão.

Segundo Meillet, existem diferenças entre as tradições também no que diz respeito ao modo de analisar a constituição do metro grego:

> O verso épico e o verso jambo-trocaico gregos se deixam escandir em pés, isto é, em medidas tendo durações sensivelmente iguais, mas comportando um número de sílabas variável, enquanto o verso indo-europeu representado pelo tipo védico e o tipo lesbiano tinha um número fixo de sílabas, mas um

[25] Owen Lee, 1969: 111-112. Nota de fim 19.
[26] Owen Lee, 1969: 140.

> ritmo flexível e que não tomava uma forma constante a não ser nas últimas sílabas [27].

Llorente diz que isso se deve à antiguidade dos versos eólicos, que não podem ser analisados pelo sistema grego de medida em "pés":

> A antiguidade propôs para eles muitos sistemas de escansão, porém eram mais antigos que as teorias métricas gregas, às quais se pretendeu adaptá-los. (...) A métrica eólica é silábica e não está baseada na noção de pé. Todos os versos, menos o alcaico eneassílabo têm o grupo central ⏑ ⏑ enquadrado entre duas longas – ⏑ ⏑ – . O grupo assim formado tem o aspecto de coriambo, ainda que nada indique que o seja, e forma uma unidade métrica[28].

O mesmo observa West:

> Mas as linhas (da poesia lesbiana) dificilmente podem ser analisadas em termos de dátilos ou jambos ou divididas em metros uniformes. Em outras palavras, os *cola* são essencialmente do tipo assimétrico [29].

West[30] propõe para os *cola* eólicos dezessete formações e mostra a estreita semelhança que esses conjuntos rítmicos apresentam entre si. Em muitos casos, entre duas unidades métricas, a diferença está apenas na ausência do último elemento, como acontece com os pares acataléticos/cataléticos. Dos dezessete *cola* estabelecidos por West dez (cinco pares, glicônico/ferecrácio; telesiliano/reiziano; dodrans/adônico; lekitiano/itifálico; dímetro jâmbico/dímetro jâmbico catalético) são dessa natureza:

gl: xx – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – tl: x – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – dod: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – lk: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
f: xx – ⏑ ⏑ – – r: x – ⏑ ⏑ – – ad: – ⏑ ⏑ – – it: – ⏑ ⏑ – – –

2ia: x – ⏑ – x – ⏑ –
2ia^: x – ⏑ – ⏑ – – [31]

Três *cola* (hiponacteu, hagesicoreu e aristofânico) se distinguem entre si pela ausência de elementos iniciais, todo o resto sendo igual:

hip: xx – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
hag: x – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
ar: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

[27] Meillet, 1930: 143.
[28] Llorente, 1971: 244. Nougaret (1977) faz igual observação.
[29] West, 1973: 182.
[30] West, 1982: 30 e 31.
[31] A letra X representa sílaba de quantidade não definida, conhecida como *anceps*. No início dos *cola* eólicos esses elementos de quantidade livre formam a base eólica, conforme Hermann (1816) os nomeou.

Entre o dímetro jônico (2io) e o anacreôntico (2io÷, ou dímetro jônico com anaclasis) há apenas uma mudança de posição de longas e breves, no interior do segundo, fenômeno conhecido como anaclasis:

2io: ˘ ˘ – – ˘ ˘ – –
2io÷: ˘ ˘ – ˘ – ˘ – –

Além de serem semelhantes entre si os *cola* eólicos possuem, em sua maioria, uma base (de um ou dois elementos) de quantidade livre. O que representava uma possibilidade de variação das quantidades, no início do verso. Em razão das combinações na base eólica e divisões subjetivas das unidades métricas a "interpretação" dos *cola* podia variar, principalmente quando a escansão dos mesmos tinha como parâmetro os "pés".

Para Halporn[32] as duas primeiras linhas da estrofe sáfica compõem-se da junção dos seguintes elementos: cr ^hip// (crético e hiponacteu acéfalo). Já West descreve assim os dois primeiros versos sáficos, ^ia hag// (jambo acéfalo e hagesicoreu). O terceiro verso, considerado como o último da estrofe sáfica, combinaria, segundo Halporn, cr ^hip ^f // (crético, hiponacteu acéfalo e ferecrácio acéfalo). Para West, "o terceiro verso é uma amplificação dos precedentes" [33], ou seja, ^ia hag:ad // (jambo acéfalo e hagesicoreu acrescidos do adônico). Ele apresenta ainda outra possibilidade de análise desse período métrico, ^ia tl r // (jambo acéfalo, telesiliano e reiziano), mas a descarta por não ser "a forma distendida da primeira e segunda linha sáfica" [34].

De forma similar, na estrofe alcaica grega, repetem-se as análises discordantes. Stampini, seguindo a doutrina de Heféstion, assim explica a composição dos dois hendecassílabos alcaicos: dipodia jâmbica, jônico maior e dipodia jâmbica procatalética (ausência de elemento no princípio) < x ˉ ˘ ˉ, x ˉ ˘ ˘, ˉ ˘ ˉ˘ >. O terceiro grande verso era formado, segundo ele, por cinco dipodias jâmbicas com possibilidade de substituições. A terceira dipodia tomaria a forma de um jônico maior (ˉ ˉ ˘ ˘) e a quarta de um pé coriambo (ˉ ˘ ˘ ˉ), conforme escolha do poeta. Após o desmembramento dessa terceira linha em dois στίχοι, um deles foi dimensionado em uma pentapodia jâmbica catalética (alcaico eneassílabo), falsamente chamado dímetro jâmbico hipercatalético, e o quarto verso (alcaico decassílabo) metrificado como dois dátilos e dois troqueus, o assim chamado *μέτρον μικτὸν*, verdadeiro logaédico, no sentido antigo da palavra[35].

[32] Halporn et al., 1963: 100.
[33] West, 1982:32.
[34] Ibidem: 33.
[35] Stampini, 1913: 56.

Para Halporn "quando um glicônico acéfalo é precedido por um metro jâmbico, o resultado é o hendecassílabo alcaico (x ⏑ – ⏑ – x ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – //, ia ^gl//)" [36]. Essa é outra descrição dos dois primeiros versos da estrofe alcaica. Esse verso, segundo ele, sofreu composição externa, com a prefixação de um elemento não eólico, o jambo < x ⏑ – ⏑ – >, à estrutura eólica glicônica, < x – ⏑⏑ – ⏑ – > .

O autor prossegue escandindo assim o terceiro verso da estrofe alcaica, "dois metros jâmbicos e um hiponacteu acéfalo, internamente composto com um dátilo < x ⏑ – ⏑ – x ⏑ – ⏑ – x – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – > , 2ia ^hip[d]//)" [37]. Pelo menos todos concordam em relação ao desmembramento das estrofes: o terceiro verso, tanto da estrofe sáfica quanto da alcaica, concebido, ao que parece, para formar um só período, foi dividido no ponto de cesura mais freqüente (11ª posição, na sáfica e 9ª, na alcaica). Halporn[38] comenta a preferência de Horácio pela divisão do terceiro verso em duas linhas, dando origem assim às estrofes alcaicas horacianas de quatro versos, e propõe outra análise para os versos de nove e dez linhas: jambo seguido de pentemímere (< x ⏑ – ⏑ – x ⏑ – – – >, ia pe//) formariam o eneassílabo alcaico; hemíepe e báquico (< – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – – >, 3da^^ ba//), o decassílabo alcaico.

West descreve desta forma os dois primeiros versos alcaicos: pe : dod// (pentemímere e dodrans); já o terceiro ele prefere considerar uma amplificação dos anteriores, "com suas figuras rítmicas, x ⏑ – ⏑ x, – ⏑ ⏑ – , ⏑ –, expandidas, por sua vez" [39]. Duas outras escansões são possíveis, segundo ele, ia^pe : ar[d] (jambo, pentemímere e aristofânico com expansão datílica), ou 2ia^hag[d] (dímetro jâmbico, hagesicoreu com expansão datílica).

Boldrini observa que "o eneassílabo alcaico (alc[9]) é geralmente interpretado como uma pentapodia jâmbica catalética[40], único verso eólico sem seqüência coriâmbica" [41].

As várias maneiras de descrever os versos eólicos gregos podem ser explicadas, talvez, pela necessidade de sistematização da métrica num único modelo de escansão e, muitas vezes, tomando por base a poesia de Horácio. De fato ele foi o mais profícuo introdutor e divulgador da métrica eólica em Roma. Ao compor suas *Odes* no formato eólico ele modificou e escolheu estruturas métricas que mais convinham ao seu trabalho e às feições da Língua Latina.

---

[36] Halporn et al., 1963: 101.
[37] Ibidem: 106.
[38] Ibidem: 106.
[39] West, 1982: 33.
[40] Análise em discordância com Waltz (1881: 153) que afirmava que o eneassílabo não podia ser classificado como verso jâmbico, pois "a pentapodia jâmbica é sempre pura nos dramáticos gregos".
[41] Boldrini, 2000: 172.

As modificações e escolhas feitas pelo poeta em relação à métrica grega, tais como o estabelecimento de quantidades fixas nos elementos indiferentes e a manutenção de cesuras onde se figuravam apenas tendências delas, não impedem, porém de surgirem análises métricas diferentes.

Para Stampini além de Horácio se posicionar em relação aos elementos variáveis ele também conservou, nos locais onde as quantidades não variavam, "escrupulosamente a sucessão das longas e breves, segundo o tipo original" [42]. Para ele a fixação do primeiro pé em espondeu, por exemplo nos asclepiadeus, e a conservação das cesuras deram "feição datílica ao verso" embora conservasse a aparência de um metro ritmicamente igual ao grego, isto é,

< – – – ◡ , ◡ – / – ◡ , ◡ – / – ◡ , ◡ – ◡ ⏑ , >

na realidade Horácio o dividia e ritmava diversamente, assim:

< – – , – ◡ ◡ , ⏑ – / – ◡ ◡ , ⏑ – / – ◡ ◡ , – ◡ , ⏑ – >[43] .

A "intenção" de Horácio de dar ares datílicos[44] aos versos eólicos estende-se, segundo Stampini, aos versos sáficos. O grego parece realçar o coriambo,

< – ◡ – – , – ◡ ◡ – , ◡ – ⏑ >

já Horácio enfatiza o dátilo, com uma divisão diferente do período,

< – ◡ , – – , – ◡ ◡ , – ◡ , – ⏑ >.

Assim Stampini explica o verso em função do dátilo que foi formado "da primeira parte do coriambo" e, a partir daí, segundo ele, Horácio define o verso como uma "pentapodia dátilo-trocaica, com o dátilo na terceira posição" [45].

É também opinião de Stampini que no hendecassílabo alcaico, Horácio, ao optar pela cesura estável (após a 5ª sílaba, freqüentemente longa), definiu as duas partes desse verso: a primeira jâmbica e a segunda dátilo-trocaica.

As conclusões desse autor simplificam e apresentam uma opção razoável de análise dos versos alcaicos. Porém há alguns estudiosos que vêem nesses versos uma composição diferente. Descrevem as três primeiras linhas alcaicas como trocaicas ao considerarem a sílaba inicial do compasso como simples introdutora da frase musical, precedendo o primeiro tempo forte.

---

[42] Stampini,1913: 51.

[43] Ibidem: 15. O autor acentua as primeiras sílabas longas de cada pé e as longas (que são mais longas, representadas por dois macrons) antes da cesura.

[44] Waltz (1881: 149) diz que "as pausas sempre fixas e, na maioria das vezes, localizadas no meio do quinto pé, indicam a aproximação com as cesuras do verso heróico, ou antes, do pentâmetro".

[45] Stampini, 1913: 51. Waltz (1881: 152) adota a mesma escansão para os três primeiros versos da estrofe sáfica, "dátilo precedido de um troqueu e um espondeu e seguido de dois troqueus".

Nesse caso a "sílaba de abertura dos primeiros três versos é considerada anacruse" [46] o que torna o primeiro pé um troqueu:

vv. 1, 2: < ¯ / ¯ ˘/ ¯ ¯// ¯ ˘ ˘/ ¯ ˘/ ¯ >

v. 3: < ¯/ ¯ ˘/ ¯ ¯ / ¯ ˘/ ¯ ¯ >

Waltz já era do mesmo parecer em relação ao hendecassílabo e ao eneassílabo alcaicos ao afirmar que o primeiro troqueu é precedido por uma sílaba de prelúdio, longa ou breve.

Plessis também rejeita, em latim, a escansão dos versos alcaicos e sáficos por jambos e coriambos. Ele relaciona os pés que têm "competência" de figurar nos versos logaédicos: o dátilo, pé da poesia nobre; o grave espondeu, pela posição de sua sílaba forte; e o troqueu, mais rápido, mas que conserva certa dignidade. O jambo, segundo ele, é muito familiar bem como o anapesto. Esse "preconceito" contra o jambo é uma das razões que o faz escandir os versos da estrofe alcaica com anacruse:

> Pode-se mesmo dizer que, lá onde não há dátilo, a forma métrica não está à altura da verdadeira poesia que, para os romanos como para nós, comporta uma idéia de nobreza e gravidade na expressão. Esta razão (há outras) faz entrever porque nós rejeitamos – em latim, pelo menos – a escansão dos versos alcaicos e sáficos por jambos e coriambos[47].

Luque Moreno mostra-se contrário à hipótese de anacruse ao afirmar a independência da rítmica antiga, no que se refere às medidas iniciais, pois podiam iniciar-se por um tempo marcado ou por um não marcado, "jambo e anapesto são considerados pés autônomos e não respectivamente um troqueu e um dátilo com anacruse, como ocorreria na rítmica moderna" [48].

Laloy reconhece a dificuldade de se chegar a uma classificação comum dos pés que compõem os versos eólicos e afirma ser esse fato de pouca importância para a leitura e compreensão dos mesmos. Se for um dátilo ou um coriambo que resultar de uma análise o resultado final será o mesmo, pois:

> Em um caso como noutro, dois tempos fortes são separados por duas breves; há apenas esta diferença: a escansão datílica coloca a barra de medida antes do segundo tempo forte, no lugar em que a escansão coriâmbica reúne dois ritmos ternários, um ascendente e outro descendente [49].

---

[46] Bonavia-Hunt, 1969: 52. Segundo Llorente (1971: 237) "anacruse é um termo atribuído a Godofredo Hermann para indicar a sílaba inicial que precede o primeiro tempo forte ou *arsis*, de uma série métrica". Para Plessis et Lejay (1917: LXXVIII, nota 1) "esta sílaba resta de um pé do qual desapareceu um tempo forte, ou seja, o elemento que lhe dá, por assim dizer, uma vida pessoal, é como um prelúdio que não conta na medida do verso".
[47] Plessis et Lejay, 1917: LXXVII, nota 3.
[48] Luque Moreno, 1995: 152.
[49] Laloy, 1973: 333.

Dangel cita os famosos versos de Horácio "*Princeps aeolium carmen ad italos/deduxisse modos...*[50]" e observa que houve não apenas a introdução de um estilo novo de poemas mas uma verdadeira aculturação dos metros eólicos: "o canto da lira romana (Ep. 1, 19, 33) o compôs inserindo seus metros líricos de pés batidos de uma métrica não eoliana" [51]. Para provar que Horácio "respeita o *ictus* do tempo forte" na medida dos cantores de Lesbos, a autora cita os versos 35 e 36 da Ode IV, 6: *Lesbium seruate pedem meique/pollicis ictum*. A música dos cantos lesbianos de solo passa a acompanhamento, na prática da recitação romana, "a música não é mais o meio de estruturar as formas que possuem, nelas mesmas, sua própria rítmica" [52].

Quanto à interpretação do hendecassílabo alcaico e sáfico, Dangel está convicta de que a cesura, realçada pelos pés batidos, após o quinto elemento definiu a primeira parte do alcaico como um trímetro jâmbico e a do sáfico como um trímetro trocaico. O asclepiadeu menor ganhou, segundo ela, ares de hexâmetro com seu corte central fixo que coloca em evidência dois *cola*[53].

Além de analisar formalmente as medidas Dangel dá-lhe capacidades expressivas e impressivas específicas. Esse aspecto do estudo dos metros será levantado num capítulo posterior, sobre o "caráter" do metro, em que reuniremos o testemunho de diversos autores a respeito da possível influência das seqüências métricas no conteúdo dos poemas.

Muitos autores tentaram estabelecer o que há de grego e o que há de romano (horaciano) nos esquemas métricos eólicos empregados por Horácio, nos livros das *Odes*. Além disso, buscaram "justificar" essas mudanças e retenções ressaltando-lhes o aspecto cultural, pessoal, semântico ou performático. Todos concordam que Horácio adaptou, personalizou e interpretou o material rítmico disponível, sem deixar, no entanto, de preservar os conceitos advindos das três principais tradições.

Waltz[54] aponta como alvos preferenciais dos "acertos" horacianos a cesura, que ele localizou, em sua maioria, no meio do quinto pé; a quantidade de certas sílabas do verso, que ele fixou, e a natureza do primeiro pé, tornado sempre espondeu[55]. Ele atribui as "liberdades", gozadas pelos poetas gregos, à poesia cantada e não apropriadas aos poemas destinados à leitura.

Pichon comenta a respeito da "naturalização", em Roma, das combinações estróficas de Alceu, Safo, Anacreonte e dos Alexandrinos, empreendida por Horácio. Ele enfatiza ainda dois aspectos particulares acrescidos aos modelos gregos: a fixação mais precisa das formas, característica bem romana, e a preocupação com a "clássica associação do acordo entre a forma e o

[50] Horácio, Ode III, 30, 13-14.
[51] Dangel, 2001: 222.
[52] Ibidem: 222.
[53] Ibidem: 224.
[54] Waltz, 1881: 149 e 152.
[55] Bonavia-Hunt (1969: 53) observa que em 979 versos iniciais das três primeiras linhas da estrofe alcaica, 951são espondeus, apenas 28 começam com uma sílaba breve.

fundo" [56]. Ele destaca nas *Odes*, ao exemplificar a relação forma-conteúdo, algumas estrofes que apresentam "destinação particular" para seus ritmos.

Stampini comparou a métrica de Horácio com a grega e conclui que há mudanças e retenções na obra do venusino. As modificações, segundo Stampini, foram motivadas pelo fato de os poemas serem destinados à recitação. Já a manutenção de certas estruturas métricas gregas visou preservar, um pouco, a antiga associação da poesia com a música. No asclepiadeu menor, exemplifica ele, Horácio adotou cesura estável e medida fixa para o primeiro pé (espondeu); e, ao mesmo tempo, conservou a sucessão de breves e longas, como no original, para que "seu verso pudesse, sem dificuldade, ser musicado, na mesma forma do grego" [57]. As mudanças observadas seguiram, de acordo com Stampini, "as exigências da recitação": a cesura, que dividia o verso em duas partes iguais, permitia a "retomada de fôlego" ao recitante e, a opção pela pausa estável na sexta sílaba, dentre as muitas encontradas nos poemas gregos, definiu um novo caráter ao asclepiadeu, o andamento datílico. E, segundo Nougaret[58], tornou o primeiro membro do asclepiadeu parecido com o do hexâmetro.

Com o asclepiadeu maior que não difere do antecedente a não ser pelo acréscimo de um antispasto < ˘ – – ˘ > [59] no meio do verso grego, Horácio repetiu sua tendência estabilizadora: espondeu no primeiro pé e duas cesuras estáveis, como acontecia, com alguma freqüência, nos versos de Alceu. A mesma feição datílica, observada no asclepiadeu menor, continuou na análise desse metro. Horácio parece dividir assim o asclepiadeu maior: < – –, – ˘ ˘, –/ – ˘ ˘, –/ – ˘ ˘, – ˘, – >. Aparentemente, pela seqüência de longas e breves, o verso se aproxima do modelo grego, mas "Horácio o dividia e repercutia diversamente" [60].

O glicônico em Horácio toma, igualmente, natureza datílica e se baseia numa das formas gregas desse esquema. Stampini cita três versos de Anacreonte em que o glicônico tem a mesma seqüência adotada por Horácio. O que muda, segundo ele, é a natureza: "o glicônico grego é um verso coriâmbico-jâmbico do qual a segunda dipodia conserva, na sua pureza, o ritmo jâmbico, enquanto a primeira é suscetível de variedade" [61]. No lugar do esquema,

< – – – ˘, ˘ – ˘ ˘ >

[56] Pichon, 1947: 373.
[57] Stampini, 1913: 12 e 13.
[58] Nougaret, 1977: 101.
[59] Stampini, 1913: 14, assim escandiu o asclepiadeu maior desse verso de Alceu: Μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδριον ἀμπέλω (– ˘ – ˘, ˘ – – ˘, ˘ –/ – ˘, ˘ – ˘ –). Trecho que ele diz corresponder, pelo sentido, ao primeiro verso da Ode I, 18, *Nullam, Vare, sacra uite prius seueris arborem*.
[60] Ibidem: 15.
[61] Stampini, 1913: 38.

nós devemos admitir para Horácio o seguinte,

< ‒ ‒, ‒ ◡ ◡, ‒ ◡, ‒ >.

No sáfico maior, novamente evidencia-se, segundo Stampini, a transformação. A série coriâmbica tradicional < ‒ ◡ ◡ ‒, ‒ ◡ ◡ ‒,/ ‒ ◡ ◡ ‒, ◡ ‒ ‒ > [62] passa a datílica ou dátilo-trocaica, com a substituição da primeira dipodia coriâmbica por troqueu e espondeu, formando assim um período logaédico[63] < ‒ ◡, ‒ ‒, ‒ ◡ ◡, ‒,/ ‒ ◡ ◡, ‒ ◡, ‒ ⏑ >. A partir dessa modificação, apesar de todo o restante verso "conservar uma sucessão de breves e longas idêntica àquela apresentada pelos metros originais gregos", a linha era medida por Horácio em monopodias datílicas e trocaicas.

A estrofe sáfica menor parece ter sido composta originalmente em três versos, conforme se verifica em alguns fragmentos de Safo e Alceu. Depois, devido ao comprimento do terceiro verso e diérese constante após a décima primeira posição, ele foi desmembrado "formando assim, da primeira parte, o terceiro hendecassílabo sáfico e, da segunda, o adônico" [64]. Horácio fixou-lhe a cesura depois da quinta sílaba (maioria das vezes) ou depois da sexta e considerou a primeira parte do coriambo como um dátilo "ao qual seguiriam dois troqueus. Essa seqüência formou uma pentapodia dátilo-trocaica, com o dátilo na terceira posição" [65]. Da formação original grega, < ‒ ◡ ‒ ⏑, ‒ ◡ ◡ ‒, ◡ ‒ ⏑ >, Horácio, mostrando "sua predileção por aquela união do dátilo com o troqueu, da qual tantos exemplos havia na poesia grega" [66], assim parece ter reorganizado o esquema métrico de Safo < ‒ ◡, ‒ ‒, ‒ ◡ ◡, ‒ ◡, ‒ ⏑ >.

A estrofe alcaica ganhou, com Horácio, cesura estável no hendecassílabo, após a quinta sílaba longa, o que, segundo Stampini, tornou possível a conservação:

> De sua índole jâmbica na forma de uma tripodia catalética (⏑ ‒, ◡ ‒, ‒) e a segunda parte do hendecassílabo, ainda que permanecesse separada, de certo modo, da primeira, por meio da cesura, assumia o caráter descendente dátilo-trocaico, (‒ ◡ ◡ ‒ ◡⏑), precisamente como no asclepiadeu menor [67].

Owen Lee diz que Horácio, ao adaptar a linha original da estrofe sáfica com o alongamento da quarta sílaba e a cesura depois da quinta, diminuiu a ondulação da linha trocaica de Safo. O

---

[62] Escansão do verso de Safo, citado por Heféstion*:* Δεῦτέ νυν ἄβραι χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι, como exemplo de tetrâmetro coriâmbico, onde as três primeiras dipodias são coriâmbicas puras e a quarta é uma dipodia jâmbica catalética (apud Stampini, 1913: 43).

[63] Segundo o vocabulário de Llorente (1971, 247) Λογαοιδικά são especialmente "os metros formados por dátilos e troqueus, talvez porque o dátilo é o pé do verso épico (ἀοιδή), e o troqueu está mais próximo do discurso em prosa (λόγος)".

[64] Stampini, 1913: 49.

[65] Ibidem: 51.

[66] Ibidem: 51.

[67] Stampini, 1913: 57.

resultado foi que "nas mãos de Horácio a estrofe sáfica é sobrecarregada, transformada em majestosa e solene" [68].

Nougaret[69] aponta algumas modificações empreendidas por Horácio nos metros gregos.

No asclepiadeu menor, "glicônico com o elemento coriâmbico repetido", ele destaca a cesura, após o primeiro grupo coriâmbico, desconhecida dos gregos, como única inovação horaciana.

O asclepiadeu maior, "asclepiadeu com mais um grupo (¯ ˘ ˘ ¯)", tem como principal característica, em Horácio, a separação de palavras antes e depois do coriambo central. Regra essa desconhecida dos gregos e de Catulo.

No hendecassílabo sáfico, "aristofânico precedido de base dupla", Nougaret observa que a quarta sílaba é sempre longa e a cesura tende a cair, na maioria das vezes, após a 5ª sílaba.

O sáfico maior é interpretado como "um sáfico em que o grupo ¯ ˘ ˘ ¯ é repetido".

Em relação aos alcaicos Nougaret faz os seguintes comentários: o hendecassílabo "é um glicônico precedido de três sílabas da forma ˘ ¯ ˘ " e a primeira sílaba é quase sempre longa. Ele lembra a tendência dos modernos em considerá-la anacruse, ou seja, "tempo durante o qual a batuta se eleva, prelúdio". A cesura após a 5ª sílaba só não acontece em alguns versos com palavras do tipo ¯ ¯ ˘ ˘ . Para o eneassílabo ele reserva as seguintes observações: é o único eólico desprovido do grupo ˘ ˘; que adota a quantidade longa para as 1ª e 5ª sílabas, há exceções apenas em cerca de nove versos, em que a inicial é breve.

Para as estrofes sáficas e alcaicas Nougaret limita-se a apontar-lhes a transformação de três para quatro versos. A asclepiadéia A tem destaque por ser criação de Horácio[70] e apresentar homogeneidade de composição: três asclepiadeus seguidos de um glicônico que, segundo Nougaret, é a base métrica dos três primeiros versos. A estrofe asclepiadéia B é inédita na poesia clássica e igualmente homogênea em sua formação: dois asclepiadeus seguidos de um ferecrácio e de um glicônico, metros que possuem estreita semelhança interna.

Além de empreender todas as modificações citadas acima, Horácio deixou sua marca de originalidade ao experimentar novas combinações com os antigos versos eólicos, "geralmente asclepiadeus, glicônicos e ferecrácios, na estrutura de um poema" [71].

Dangel ressalta o rigor horaciano em relação às quantidades, às cesuras e às elisões e sinalefas, "num esforço de regularização perfeita" [72].

---

[68] Owen Lee, 1969: 39.
[69] Nougaret, 1977: 101 a 109 passim.
[70] Liberman (1999: CVII), entretanto identifica um tipo de estrofe trística, encontrada em seis fragmentos de odes de Alceu, com as asclepiadéias A de Horácio.
[71] Halporn et al., 1963: 104.
[72] Dangel, 2001: 222.

De todas as tradições Horácio sofreu influência. Daí a variedade de temas e esquemas métricos presentes em sua obra. As fontes gregas, em sua maioria do período arcaico da literatura helênica, permitem-nos conhecer mais a respeito do trabalho literário do venusino, pois testemunham suas possíveis leituras e formação. Através delas podemos refletir sobre suas escolhas temáticas e formais.

2. DAS FONTES DE HORÁCIO

Não é difícil determinar as principais influências exercidas pela literatura grega sobre a poesia de Horácio. O próprio autor faz questão de citar, em suas obras, seus modelos preferidos: Arquíloco, Alceu, Safo, Anacreonte, Píndaro e Simônides, poetas gregos da época arcaica. Essa busca dos modelos clássicos, segundo Atkins, se deveu ao "espírito da época" augustiana, com seu forte sentimento nacionalista:

> E ambos Virgílio e Horácio voltaram-se, portanto, para a tradição clássica, para o modelo épico de Homero, e os ritmos líricos de Alceu e Safo; e, dessa forma, foi inaugurado um renascimento clássico que foi essencialmente uma tentativa de recapturar a profunda seriedade da arte clássica grega [1].

E Horácio orgulha-se de introduzir no Lácio, para o público latino, essa novidade que ele chama de *carmina non prius audita*[2] e *non alio dictum prius ore*[3].

O testemunho explícito de Horácio, registrado em suas obras, não é o único recurso para determinar as fontes alimentadoras de sua produção. Ainda nos restam alguns fragmentos de textos, pertencentes à antiga idade lírica grega, que, apesar de suas evidentes limitações, nos sugerem as possíveis leituras do poeta. Alguns dos trechos conservados nos revelam a "coincidência" de tema e forma com determinado poema horaciano, outros trazem frases inteiras aproveitadas pelo autor das *Odes*; há também os que fornecem expressões, palavras e conteúdos afins. Williams, reconhecendo ao mesmo tempo o valor do material preservado e a limitação de seu emprego, diz da herança de Alceu:

> Esses poemas foram certamente os ancestrais da forma que Horácio usou, mas pouco pode ser dito, exceto que, pelo menos, um tema que Horácio associa com a forma foi similarmente associado por Alceu [4].

Williams está referindo-se à ode III, 12 de Horácio e ao fragmento 59 (Bergk e 10 B. Loebel & Page) de Alceu. Os dois são escritos em jônico menor e têm o primeiro verso semelhante:

Miserarum est neque amori dare ludum ... [III, 12, 1]

É próprio das infelizes não dar folga ao amor...

---

[1] Atkins, 1952: 52. Sou responsável pela tradução, ao longo de todo o trabalho, dos trechos extraídos de livros em inglês, francês, italiano e espanhol.
[2] Ode III, 1, 2-3.
[3] *Epistula* I, 19, 32.
[4] Williams, 1968: 125.

Ἄμε δείλαν, ἄμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν. [Frag. 10 B]

Eu, mulher infeliz, tomando parte de todas as desgraças... [1]

Nas *Odes* Horácio dedica algumas estrofes aos autores de sua estima. Alude a Anacreonte, evocando-lhe a terra natal, Teos, ao aconselhar uma amiga a recitar, no estilo desse poeta, versos sobre Penélope e Circe:

Hic in reducta ualle caniculae
uitabis aestus et fide Teia
dices laborantis in uno
Penelopen uitreamque Circen. [I, 17, 17-20]

Aqui neste retirado vale evitarás
o ardor da canícula e na corda de Teos
cantarás as que sofrem por um mesmo homem:
Penélope e a brilhante Circe.

Alceu goza de especial consideração junto ao poeta que lhe reserva duas estrofes, na ode I, 32. Horácio comenta, nos versos 5-12 desse poema, a formidável capacidade do "cidadão lésbio" de ser ao mesmo tempo enérgico na guerra e sensível aos apelos das musas:

Lesbio primum modulate ciui,
qui, ferox bello, tamen inter arma,
siue iactatam religarat udo
litore nauem,

Liberum et musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum canebat
et Lycum nigris oculis nigroque
crine decorum. [1, 32, 5-12]

Ritmai primeiro para o cidadão lésbio
que, indomável na guerra, embora cercado por armas,
ou quando amarrava o batido navio
no úmido litoral,

cantava Liber e as musas, Vênus
e o menino, sempre unido a ela,
e também Lico, aformoseado pelos olhos negros
e pela negra cabeleira.

Safo também tem seu lugar nas referências horacianas. Ele comenta os cantos suspirantes de Safo *de puellis popularibus*, aproximando-a de Alceu, que tem, novamente, seus dotes literários louvados:

[1] *Sappho and Alcaeus*, 1994: 243. Trad. do grego para o inglês de Campbell.

Aeoliis fidibus querentem

Sappho puellis de popularibus
et te sonantem plenius aureo,
Alcaee, plectro dura nauis,
dura fugae mala, dura belli. [II, 13, 24 -28]

E Safo, nas cordas eolianas,

suspirando pelas jovens compatriotas
e tu, Alceu, ressoando com mais intensidade
com o áureo plectro as fadigas do navio,
as infelizes provações do exílio e os sofrimentos da guerra.

Píndaro, segundo Horácio, é o poeta inimitável. Quem se atrever a atingi-lo sucumbirá como Ícaro:

Pindarum quisquis studet aemulari
Iule, ceratis ope daedalea
nititur pennis, uitreo daturus
nomina ponto. [IV, 2, 1-4]

Quem quer que se dedique a rivalizar com Píndaro,
Julo, sustenta-se com asas coladas com cera,
pelo esforço de Dédalo, e dará seu nome
ao brilhante mar.

E compara o furor da criação pindárica à precipitação das águas em época de enchente:

Monte decurrens uelut amnis, imbres
quem super notas aluere ripas,
feruet inmensusque ruit profundo
Pindarus ore. [IV, 2, 5-8]

Como um rio precipitando-se da montanha,
que as chuvas engrossaram sobre as margens conhecidas,
Píndaro se derrama e despenca
desmesurado em sua profunda embocadura.

Na Ode IV, 9 ao elogiar a poesia lírica e seu poder de imortalidade, em comparação com a épica, retoma os poetas líricos e, mais uma vez, exalta-lhes as qualidades:

Non, si priores Maeonius tenet
sedes Homerus, Pindaricae latent
ceaeque et Alcaei minaces
Stesichoriue graues Camenae;

nec siquid olim lusit Anacreon,
deleuit aetas; spirat adhuc amor
uiuuntque commissi calores
aeoliae fidibus puellae. [IV, 9, 5-12]

Se o meônio Homero ocupa os primeiros lugares
não ficam atrás as camenas pindáricas,
as de Céos e as de Alceu, ameaçadoras,
ou as de Estesícoro, severas;

se outrora Anacreonte versejou
o tempo não o apagou; respira até hoje o amor
e vivem os ardores confiados
às cordas da moça eoliana.

Os trechos acima, extraídos dos livros das *Odes*, nos dão a dimensão da consideração de Horácio por alguns líricos gregos. Torna-se, pois, interessante trilhar o caminho indicado pelo autor e envolver-nos com esses celebrados nomes da literatura helênica.

2.1 ALCEU

A análise dos fragmentos conservados da obra de Alceu[2] sugere-nos a profunda impressão causada a Horácio por ele e sua obra. Temas, formas e frases inteiras coincidem em ambos. Mas devido ao reduzido número de versos preservados do modelo grego a comparação se limita àqueles trechos em que a alusão horaciana é evidente.

Sua obra foi dividida em dez livros dos quais nos restam 181 fragmentos com 40 variedades de metros[3]. Escreveu poemas variados que versam sobre política, moral, costume, religião, natureza e banquetes regados a vinho. Além das poesias comprometidas, repletas de reflexões morais, escreveu muitos hinos, cujos fragmentos são muito curtos: o mais longo tem quatro versos.

Dos esquemas métricos mais empregados por ele, a estrofe alcaica parece ser o favorito. Pelo menos é o que nos indicam os fragmentos, cerca de 50 passagens preservadas, nessa forma. Em segundo lugar a estrofe sáfica aparece em 24 trechos. Além desses dois metros é significativa a presença do asclepiadeu maior (18 vezes), do asclepiadeu menor (6 vezes) e da estrofe asclepiadéia A (4 ocorrências) [4].

Heféstion, em seu *De Metrica*, registrou os metros empregados por Alceu, nos hinos. O verso alcaico de onze sílabas aparece na primeira linha do *Hino a Apolo*: Ὤναξ΄ Απολλον, παῖ

[2] Alceu nasceu em Mitilene no século VII a.C. onde viveu em intensa atividade política. Enfrentou guerra civil, lutou contra tiranos. Exilou-se no Egito (Croiset, 1890: 218).
[3] Cf. Liberman in *Alcée*, 1999: CIV e ss.
[4] Ibidem: CVII.

μεγάλοω Δίο. E o *Hino a Hermes*[5] era, segundo o metricista, construído em estrofe sáfica. A estrofe alcaica, segundo Croiset, foi a forma escolhida por Alceu, no seu *Hino à Atenas* [6].

Seus poemas de cunho político fizeram-no conhecido e respeitado, o que pode ser comprovado pelos elogiosos comentários de que foi merecedor seu trabalho. Aristóteles, filósofo do IV século a.C., e Estrabão, geógrafo do I século a.C. fazem referência aos seus escritos sobre os tiranos Pitaco, Mirsilo, Melancro e sobre os Cleanátides e sobre seu envolvimento nos conflitos civis de Mitilene. Dionísio de Halicarnasso, historiador e gramático do século I a.C., fala-nos sobre a doçura e força do estilo de Alceu e destaca seus poemas políticos. Quintiliano, retórico latino do século I d.C., ressalta a contribuição de Alceu para os costumes ao censurar os tiranos num estilo breve, sublime e cuidadoso. Plutarco, biógrafo e ensaísta do século I d.C., Diógenes Laércio, biógrafo anterior ao século III d.C., e Acrão, comentador latino de Horácio do século II d.C., também comentam sua luta contra os tiranos de Mitilene. O mesmo Plutarco o coloca, ao lado de outros poetas, como digno de honra e elogio, e Porfirião, comentador de Horácio, século III d.C., relata o poder do poema de Alceu sobre os da sua cidade[7].

Horácio faz coro com os autores que apreciaram a obra de Alceu. Sua admiração, ao que parece, não se limitou ao comentário, foi além da simples constatação do talento e força do "cidadão lésbio" [8]. Serviu-se dele como modelo, fonte e guia para parte de sua obra. Tal afirmação é fruto da análise dos fragmentos da obra de Alceu[9] que, apesar de escassos, nos sugerem a forte aproximação de Horácio com esse autor.

As seguintes odes de Horácio estão relacionadas com poemas de Alceu:

I, 4 – *Soluitur acris hiems* e IV, 7 – *Diffugere niues*: fragmento 286 (a e b); As duas odes e o fragmento de Alceu descrevem a chegada da primavera, após rigoroso inverno. O metro, escolhido por Alceu para sua ode à primavera, é interpretado como hexâmetro por Pettinelli e como glicônico, ampliado com um *anceps* e um coriambo (gl ^{xc}), por Liberman. Segundo Pettinelli tratava-se de "um hexâmetro eólico, não muito comum em Alceu, que tinha todos os pés dátilos puros, exceto o primeiro, bissílabo e de quantidade livre" [10]. Liberman[11] descreve a

[5] "Senhor Apolo, filho do grande Zeus". Heféstion apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 352 e 353.
[6] Croiset, 1890: 225/226.
[7] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 207 a 213 e 227 a 231 *passim*.
[8] *Ciuis lesbius*, expressão horaciana ao se referir a Alceu na ode I, 32, 5.
[9] A obra de Alceu, bem como a dos outros poetas gregos analisados nesse capítulo, foi extraída das edições "Les Belles Lettres" e da coleção dos líricos gregos da "Loeb Classical Library". A numeração dos fragmentos está, portanto, de acordo com os critérios dessas duas edições. Minha tradução partiu dos textos em francês e em inglês.
[10] In *Terpandro et al*., 1942: 126.
[11] In *Alcée*, 1999: 93.

medida empregada por Alceu nos moldes da métrica eoliana, por meio de *colon*. Horácio na ode IV, 7 usou o dístico arquiloqueu 1º, composto de um hexâmetro seguido de um ternário datílico catalético e na I, 4 o dístico arquiloqueu 4º: arquiloqueu seguido de senário jâmbico catalético:

Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni. [I, 4, 1]

Desfaz-se o rigoroso inverno ao agradável retorno da primavera e do Favônio.

Diffugere niues, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae. [IV, 7, 1- 2]

Derreteram-se as neves, a vegetação já retorna aos campos
e a folhagem às árvores.

].Ανᾳω[πο]λυανθέμῳ[/ κρ]ύερος πάγος /]. ὑπὰ Τάρταρον· / επ]ὶ νῶτ ἔχει / ἐ]υσοΐας τύχοις /] .... [Frag. 286 (a)]

... florida (primavera?) ... geleira espessa (derrete-se) ... desce para o tártaro ... (a calmaria) oculta o fundo (do mar) ... você pode encontrar segurança ...[12]

I, 9 – *Vides ut alta stet niue candidum*: fragmento 338. Convite ao vinho pela chegada do inverno. "A primeira parte da ode é imitada de Alceu" [13] e o poema é construído em estrofes alcaicas:

Vides ut alta stet niue candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
siluae laborantes geluque
flumina constiterint acuto.

Dissolue frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum sabina,
o Thaliarche, merum diota. [I, 9, 1 – 8]

Vês como o Soracte está branco por causa
da espessa neve e como já não sustentam o peso
as florestas fatigadas e os rios
solidificaram-se em penetrante gelo?

Dissipa o frio, recolocando generosamente
lenha sobre o fogo, e com maior disposição
retira da ânfora sabina,
ó Taliarco, o vinho de quatro anos.

[12] *Sappho and Alcaeus*, 1994: 334. Trad. do grego de Campbell.
[13] Comentário de Plessis et Lejay in *Horace*, 1917: 21.

Alceu, citado por Ateneu, após descrever uma chuva forte, convida a beber, para suportar o mau tempo. A estrofe alcaica é aí a medida empregada:

> Υει μὲν ὀ Ζεῦσ, ἐκ δ῾ὀρὰνω μέγασ χείμων, πεπάγαισιν δ῾ὐδατων ῥ όαι, ... [...] οσ ἔνθεν// Κάββαλλε τὸν χείμον᾽, ἐπὶ μὲν τίθεις πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσαι μόλθακον ἀμφι [βάλον] γνόφαλλον.
> [Frag. 338]
>
> Zeus faz chover, do céu cai forte tempestade, os cursos d'água estão gelados ...Vence a tempestade e acende o fogo, mistura generosamente o vinho doce como mel; além disso, ao redor de tua cabeça ajeita uma macia almofada[14].

I, 10 – *Mercuri, facunde nepos Atlantis*: fragmento 308, *Hino a Hermes*. Porfirião, em sua obra sobre Horácio, século III d.C., afirma que a história contada por Horácio foi inventada por Alceu e qualifica a ode horaciana como "um Hino a Mercúrio pelo poeta lírico Alceu"[15]. Heféstion, no tratado *De Metrica*, exemplifica, com os quatro primeiros versos desse hino, "a assim chamada linha sáfica de 11 sílabas ... que é encontrada também em Alceu - e não se tem certeza sobre qual dos dois a inventou, ainda que tenha o nome de sáfica":

> Χαῖρε κυλλάνασ ὀ μέδεισ, σέ γάρ μοι
> θῦμο σ ὕμνην, τὸν κορύφαισ᾽ ἐν αὔταισ
> Μαῖα γέννατο κρονίδαι μίγεισα
> παμβασίληϊ. [Frag. 308 (a)]
>
> Saudações a ti, senhor de Cilene: és tu que eu desejo cantar,
> tu que, nos cumes da montanha, Maia colocou no mundo
> após se unir ao filho de Cronos
> que reina sobre tudo.
>
> ᾿Απόλλῳσ κλο̣π̣η̣[γ]ενεθλια[ ]σ.ον ᾿Απόλλω[ν]αὐτῶι ἀπειλή[σασ]π̣ερισπα[τῶ ὤ]μον τὰ τ[όξακλ]οπήν λαβ[ ]α̣σε[. [Frag. 308 (b)]
>
> De Apolo o roubo ... do nascimento... Apolo ... o tendo ameaçado... ele o rouba... de seus ombros o bastão... roubo, tomar...[16]

O trecho da narrativa (308 b) em que, segundo Pausânias, em sua *Descrição da Grécia*, Alceu "escreveu como Hermes roubou o gado que pertencia a Apolo" [17] e que Porfirião associa aos versos 9-12, da ode I, 10, de Horácio foi conservado bem fragmentado.

O metro empregado por Horácio, na ode I, 10, é o mesmo que seu modelo grego utiliza, o sáfico, sua forma preferida para os hinos. Alguns comentadores dizem que "o poema de

---

[14] *Alcée*, 1999: 146. Trad. de Liberman.
[15] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 359.
[16] Tradução do grego de Liberman in *Alcée*, 1999: 133.
[17] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 359.

Horácio é uma variação do hino de Alceu" [18], outros afirmam que os versos do venusino seguiram "fielmente os de Alceu" [19] :

Te canam, magni Iouis et deorum
nuntium curuaeque lyrae parentem,
callidum quicquid placuit iocoso
condere furto.

Te boues olim nisi redidisses
per dolum amotas, puerum minaci
uoce dum terret, uiduus pharetra
risit Apolo. [I, 10, 5 – 12]

Cantar-te-ei, ó mensageiro do grande Júpiter
e dos deuses e pai da da arqueada lira,
hábil em ocultar o que lhe apraz
com um divertido furto.

Outrora criança, por não teres restituído o gado,
desviado por dolo, ao mesmo tempo em que te aterrorizava,
com tom ameaçador, Apolo, desprovido de aljava,
zombava de ti.

I, 14 – *O nauis referent*: fragmento 6, 73 e 208. Alegoria em que navio representaria o estado e a tempestade marítima os conflitos civis. A análise dos fragmentos "de uma peça de Alceu, da qual subsistem nove versos, contra o tirano Mirsilo (fragm. 18 Bergk) não menos que a afirmação formal de Quintiliano (VIII, 6, 44) estabelecem a necessidade de ver aí uma alegoria" [20]. Em pelo menos três poemas de Alceu encontramos essa figura. Heráclito, em suas *Alegorias homéricas*, diz do fragmento 208: "em todos os versos nós encontraremos o poeta lírico mitileno também empregando alegoria: ele igualmente (cf. Arquíloco, frg. 105 West) compara a convulsão social causada pelos tiranos com as condições tormentosas do mar" [21].

Não se sabe ao certo em que conflitos Horácio se baseou para a construção do seu poema alegórico. Talvez na guerra de Filipos, 43 a.C., ou na ruptura da paz de Misenas, entre os triúnviros e Sexto Pompeu, ou ainda no desentendimento entre Antônio e Otávio, em 37 a.C., ou nos preparativos da guerra de Ácio, em 32 a.C. O poema foi composto em estrofe asclepiadéia B:

O nauis, referent in mare te noui
fluctus. O quid agis? Fortiter occupa

[18] Liberman in *Alcée*, 1999: 133.
[19] Pettinelli in *Terpandro et al*., 1942: 147.
[20] Croiset, 1890: 218.
[21] Heráclito apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 323.

portum. Nonne uides ut
nudum remigio latus,

et malus celeri saucius Africo
antemnaeque gemant ac sine funibus
uix durare carinae
possint imperiosius

aequor? Non tibi sunt integra lintea
non di, quos iterum pressa uoces malo. [I, 14,1-10]

Ó nau, novas ondas te reconduzem
ao mar. Mas, o que fazes? Ocupa firmemente
o porto. Por acaso não percebes que
teu flanco está desprovido de remos,

que o mastro, maltratado pelo célere Áfrico,
e as antenas gemem e, sem amarras
dificilmente as quilhas poderão
suportar o mais tirânico

mar? Não tens velas inteiras
nem deuses, que invocarias, obrigado novamente pelo infortúnio.

Gentili, baseando-se nas afirmações de Heráclito e em comentadores de Alceu, observa que os versos do mitileno referem-se "à conspiração de Mirsilo, uma conspiração que aconteceu após sua volta do exílio em um barco cedido, para a ocasião, por um certo Minamon"[22]. Os três fragmentos de Alceu foram compostos na estrofe alcaica:

Τόδ᾽ αὖ τε κῦμα τὼ π ρ οτέρ ὠνέμω/ στείχει, παρέξει δ᾽ ἄ μμι πόνον π όλυν / ἄντλην, έπ εί κε νᾶ οςἔμβαι] -]. Ὅμεθ᾽ ε[... φαρξώμεθ᾽ ὡς ὤκιστα [ές δ᾽ ἔχυρον λίμενα δρό[μωμεν, / καὶ μή τιν᾽ ὄκνοσ μόλθ[ακοσ/ λάβη· πρόδηλον γὰρ μέγ[μνάσθητε τὼ πάροιθα μ[. [Fragm. 6]

Olha, novamente avança uma onda elevada pelo vento repentino: ela nos trará muita angústia ao quebrar-se, pois estará sobre o navio... Apressemo-nos para elevar a bordagem... e busquemos um porto seguro. E que o medo não se apodere de ninguém... pois uma grande provação se apresenta claramente: lembrai-vos da precedente[23].

Πὰν φόρτι[ο]ν δ .. [/ -δ᾽ ὅττι μάλιστα σάλ[/ καὶ κύματι πλάγεισ[α / ὄμβρο<ι> μάχεσθαι .. [/ φαῖσ᾽ οὐδὲν ἰμέρρη[ν, ἀσάμωι / -δ᾽ ἔρματι τυπτομ[ένα. [Frag. 73]

[22] Gentili, 1990: 198.
[23] Trad. do grego de Liberman in *Alcée*, 1999: 24.

> ... toda a carga ... excessivamente (pelo balanço)... e, batido pela onda... ele declara não ter qualquer desejo de lutar contra a chuva ...mas preferir (romper-se), danificado por recife encoberto ...[24]

> ἀσυννέτημμι τὼν ἀνέμ ων στάσιν, / τὸ μὲν γ ὰρ ἔν θεν κῦμα κυλ ίνδετ αι, / τ ὸ δ' ἔνθεν, ἄμμεςδ' ὅν τὸ μέσσον /<-> νᾶϊ φορήμεθα σὺν μελαίναι / χείμωνι μόχθεντες μεγάλωι μάλα· / πὲρ μὲν γὰρ ἄντλοσ ἰστοπέδαν ἔχει,/ λαῖφοσ δέ πάν ζάδηλον ἤδη,/ <->καὶ λάκιδεσ μέγαλαι κὰτ αὖτο χάλαισι δ' ἄγκυλαι... [Frag. 208]
>
> Não consigo entender a direção dos ventos: tanto daqui vem a onda que se joga, quanto de lá. Quanto a nós, no meio, somos impelidos, com nosso negro navio, muito prejudicados pela violenta tempestade: a água da sentina cobre os pés do mastro, toda a vela se encontra agora em pedaços e se estende em grandes tiras; as cordas se soltam... [25]

I, 18 – *Nullam, Vare, sacra uite prius seueris arborem*: fragmento 342. O verso inicial de Alceu, citado por Ateneu como um trecho de advertência geral, é aproveitado por Horácio para começar sua ode. Fraenkel[26] observa que Horácio tomou de Alceu o verso inicial e o metro, asclepiadeu maior:

> I, 18 - Nenhuma árvore, Varo, deves plantar antes que a sagrada vinha.
>
> μηδὲν ἄλλο φυτεύσηςπρότερον δένδριον ἀμπέλοω. [Frag.342]
>
> Nenhuma árvore antes que a videira, plantes[27].

I, 37 – *Nunc est bibendum*: fragmento 332. Ateneu, escritor de miscelâneas, comenta, antes de citar os versos de Alceu em comemoração à morte de Mirsilo: "Esse poeta é visto bebendo em todas as estações e em todas as circunstâncias... em ocasiões felizes e em ocasiões adversas" [28]. Horácio também segue esse costume e, no caso dessa ode, o motivo é a celebração da derrota de Cleópatra e Marco Antônio, na batalha de Ácio. O metro empregado pelos dois autores é o mesmo, o alcaico:

> I, 37 - Agora deve-se beber ...

---

[24] Trad. do grego de Liberman in Alcée, 1999: 52.
[25] Trad. do grego de Liberman in *Alcée*, 1999: 86 e 87 (Esse fragmento e os dois anteriores são maiores. Selecionei apenas parte deles, o suficiente para indicar a alegoria).
[26] Fraenkel, 1959: 169.
[27] *Sappho and Alcaeus*, 1994: 376, trad. do grego de Campbell.
[28] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 373.

Νῦν χρὴ μεθύσθην καί τινα πρὸσ βίαν / πώνην, ἐπεὶ δὴ κάτθανε Μύρσιλοσ. [Frag. 332]

Agora, é necessário que cada um se embriague e beba à força, pois eis que Mirsilo morre[29].

II, 14 – *Eheu fugaces, Postume, Postume*: fragmento 38 A. As odes lembram ao homem a inevitabilidade da morte e a necessidade de viver bem o presente. Horácio compôs muitas odes cujo tema gira em torno do insensato apego à vida e aos bens materiais. Nelas ele propõe uma reflexão a respeito da brevidade da vida e da proximidade da morte. O metro empregado na II, 14 é a estrofe alcaica:

Visendus ater flumine languido
Cocytos errans et Danai genus
infame damnatusque longi
Sisyphus Aeolides laboris. [II, 14, 17 – 20]

É obrigatório ver o sombrio Cocito espalhando-se
pela fraca corrente e a raça infame
de Dánao e Sísifo, filho de Éolo,
condenado a um prolongado esforço.

O fragmento 38 A de Alceu sugere-nos que esse era um assunto trabalhado também por ele. O poema é dirigido a Melanipo, amigo do autor, advertindo-o que da morte não se escapa e dela não se retorna. Para isso arrola o exemplo de Sísifo. "Encontra-se aqui a moral do *carpe diem* horaciano, particularmente sugerido pelo início do poema" [30]. O metro empregado por Alceu, nesse poema, provavelmente seja o gl^{2d} (glicônico com dupla expansão datílica: **<XX¯ ˘ ˘<¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ˘>¯ ˘ ¯>**):

Πῶνε [.....?] Μελάνιππ' ἄμ' ἔμοι· τι[..].[/ * ὄταμε[...]δινναέντ' * 'Αχέροντα μέγ[/ ζάβαι[ς ἀ]ελίω κόθαρον φάος [ἄψερον / -ὄψεσθ'; ἀλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπ[/ καὶ γὰρ Σ{ε}ίσυφος Αἰολίδαις βασίλευς [/ _ἄνδρων πλεῖστα νοησάμενος [/ ἀλλὰ καὶ πολύιδρις ἔων ὑπὰ κᾶρι [δὶς / _δ̣ιννάεντ' 'Αχέροντ' ἐπέραισε· μ[/ α]ὖτω<ι> μόχθον ἔχην Κρονίδαις βᾳ[σίλευς κάτω / <->μελαίνασχθόνος· ἀλλ' ἄγι μὴ τα[/.]. ταβάσομεν αἴ Ποτα κἄλλοτα.[/ _...]ην ὄττινα τῶνδε πάθην τά[/ ... ἄνε]μοσ βορίαις ἐπι.

[Frag. 38 A]

Beba... ao mesmo tempo que eu, Melanipo... Para que (almejar) que após ter transposto os turbilhões do Aqueronte... tu verás (novamente) a pura luz do Sol? Vamos não (deseje) coisas difíceis. Veja: o rei Sísifo, filho de Éolo, o mais inteligente dos homens, (pretendeu escapar da morte?): pois bem, malgrado toda sua habilidade, obedecendo ao destino, ele atravessou (duas vezes) os turbilhões do Aqueronte (e recebeu do) rei, filho de Cronos, uma pena para cumprir (sob) a terra

[29] *Alcée*, 1999: 144, trad. do grego de Liberman.
[30] Liberman in *Alcée*, 1999: 33.

negra. Não vá (desejar igual sorte); (enquanto) temos o vigor da juventude, (agora) mais que nunca (é necessário suportar) tudo que (o que o deus nos inflige) presentemente em relação aos infortúnios[31].

II, 7 – *O saepe mecum tempus in ultimum*: fragmento 428. Muito citada pelos comentadores de Alceu é a ode dedicada a Melanipo da qual nos restam apenas dois versos. Trata-se da confissão da perda de suas armas e conseqüente fuga da guerra entre Mitilenos e Atenienses. Graças a Estrabão, geógrafo do século I a.C., que transcreveu o trecho do poema em que Alceu noticia ao povo mitileno sua desistência da luta, a passagem foi conservada. Heródoto, em suas *Histórias,* classifica essa fuga como "um dos mais notáveis incidentes na batalha" [32], exatamente quando os atenienses estavam vencendo. Esse era um tema comum entre os líricos (ῥίψοπλος): "Arquíloco (frg. 5 West), Anacreonte (381 b) e Horácio (ode II, 7) afirmaram ter abandonado seus escudos" [33]. Essa "metáfora pindárica para a composição poética", segundo expressão de Campbell[34], continuou a ser empregada por escritores posteriores. No caso de Horácio, apesar de alguns estudiosos considerarem que sua confissão seria "uma espécie de clichê literário" [35], outros, confiando em sua sinceridade e "no sentimento romano do dever e da honra militar" [36], acreditam na veracidade de suas palavras. A ode II, 7, composta na estrofe alcaica, foi dedicada ao amigo Pompeu, que serviu com ele no exército de Bruto, em Filipos:

Tecum Philippos et celerem fugam
sensi relicta non bene parmula
cum fracta uirtus et minaces
turpe solum tetigere mento. [II, 7, 9-12]

II, 7 – Contigo conheci Filipos e a célere fuga,
tendo abandonado, sem honra, meu escudo,
quando a coragem abatida e os soldados
caíram de queixo no vergonhoso chão.

O poema de Alceu parece ter sido composto no metro gl[d]ia (glicônico com expansão datílica e sufixação jâmbica: **xx** ¯ ˘ ˘ <¯ ˘ ˘> ¯ ˘ ¯ < ˘ ¯ ˘ ¯>) formando dísticos:

῾Αλκαος σάος, ἄρμενα δ᾽ οὔ· χύταν δ᾽ ἀλέκτοπιν / <->ἐς Γλαυκώπιον ἶρον ὀνεκρέμασσαν ῾Αττικοι. [Frag. 401 (b)]

[31] Liberman in *Alcée*, 1999: 33 e 34.
[32] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994. : 427.
[33] Campbell in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 424.
[34] In *Anacreon et al*., 1988: 245.
[35] E. Plessis et P. Lejay in *Horace*, 1917: XII.
[36] Idem: Ibidem.

> Alceu está salvo mas não suas armas; o penacho que ele deixou cair, os atenienses penduraram no santuário sagrado da deusa de olhos esverdeados[37].

II, 11 – *Quid bellicosus Cantaber et Scythes* e III, 8 – *Martiis caelebs quid agam Kalendis*: fragmento 335. Alceu, no poema citado por Ateneu, admirador declarado das canções de mesa do mitileno, aconselha a um amigo, Bycchis, a não entregar o coração às preocupações. Segundo ele beber é o melhor remédio para o alívio dos males. Horácio em duas odes endereçadas a Mecenas, emite idêntico parecer. Na ode II, 11 o metro empregado é o alcaico e na III, 8 o sáfico, ritmos preferidos de Alceu que, no poema abaixo empregou a estrofe alcaica:

> *Potamus uncti? Dissipat Euhius*
> *curas edacis. Quis puer ocius*
> *restinguet ardentis Falerni*
> *pocula praetereunte lympha.* [II, 11, 17-20]
>
> II, 11 – bebamos perfumados? Évio dissipa
> os cuidados do que consome. Que menino amenizará,
> com água corrente, os copos do ardente Falerno
> com mais rapidez?

> *Sume, Mecenas, cyathos amici*
> *sospitis centum et uigilis lucernas*
> *perfer in lucem; procul omnis esto*
> *clamor et ira.* [III, 8, 13-16]
>
> Bebe, Mecenas, cem taças do teu amigo
> salvo do perigo e mantém até o amanhecer
> as lanternas vigilantes; estejam longe
> todo clamor e ira.

> Οὐ χρὴ κάκοισι θῦμον ἐπιτρέπην, / προκόψομεν γὰρ οὐδὲν ἀσάμενοι, / ὦ Βύκχι, φάρμακων δ' ἄριστον /<-> οἶνον ἐνεικαμένοις μεθύσθην. [Frag. 335]
>
> Não é necessário deixar nosso coração à mercê dos nossos infortúnios, pois não chegaremos a nada estando aflitos, Bicchis: o melhor remédio é fazer vir o vinho e se embebedar[38].

III, 2 – *Angustam amice pauperiem pati*: fragmento 400. O que este fragmento nos revela é apenas um verso que pode ser aproximado "da ode marcial de Horácio (3,2) em estrofes

[37] Frag. 428 (a) em Loeb e Page. *Alcée*, 1999: 174, trad. do grego de Liberman.
[38] *Alcée*, 1999: 145, trad. do grego de Liberman.

alcaicas que contém o célebre *Dulce et decorum est pro patria mori*" [39]. Parece que Alceu empregou, para o poema desaparecido, a estrofe alcaica:

Dulce et decorum est pro patria mori. [III, 2, 14]
É belo e honroso morrer pela pátria.

Τὸ γὰρ/ Ἄρευι κατθάνην κάλον. [Frag. 400]
Pois é belo morrer na guerra[40].

III, 12 – *Miserarum est neque amori*: fragmento 10 B. Tema e metro coincidem: lamento de uma mulher escrito em jônico menor. O poema da jovem suspirante, em jônico menor, escrito por Horácio, causa certa estranheza aos leitores por apresentar metro e tema únicos no livro das *Odes*. O fragmento de Alceu, composto de poucas linhas incompletas, veio confirmar, mais uma vez a estreita ligação entre os poetas. A linha inicial da ode e a do fragmento são semelhantes e Heféstion confirma o metro jônico, como a medida empregada por Alceu, no fragmento conservado:

Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci
mala uino lauere aut exanimari
metuentis patruae uerbera linguae. [III, 12, 1-3]

É próprio das infelizes não dar folga ao amor
nem lavar ou afogar suas mágoas no doce vinho
temendo as reprimendas de língua ranzinza.

Ἔμε δείλαν, ἔ-με παί-σνα κακοτάτων πεδέχοισαν /]δόμον ο̣[/]ε̣ι μόρος αἶσχ[ρος / ἐπὶ γὰρ πᾶρ-ος ἀνίατον- ἱκάνει/ ἐλάφω δὲ- βρόμος ἐν σ-τήθεσι φυίει/ _φόβεροσ,- μ]αινόμενον [/]ἀυάταισ' ὠ[. [10 B]

Infeliz que sou, eu que tenho partilhado todos os infortúnios... permaneço... terrível sina... pois um mal sem remédio avança... o bramido amendrontado da corça se eleva no meu coração ... em desatino ... [41]

III, 13 – *O fons Bandusiae*: fragmento 45 de Alceu. Horácio presta homenagem a uma fonte nas "festas das *Fontanalia* (13 de outubro)" [42]. Escreve-a em estrofe asclepiadéia B. Alceu, no fragmento 45, também se dirige a um elemento da natureza. Ele inicia seu poema com "uma invocação tipicamente hímnica" [43] ao rio Hebro, da Trácia. A estrofe sáfica adorna sua composição. Vejamos a invocação inicial:

[39] Liberman in *Alcée*, 1999: 251 (nota 353).
[40] *Alcée*, 1999: 173; trad. do grego de Liberman.
[41] Ibidem: 28.
[42] Villeneuve in *Horace*, 2002: 123 (pé de página 1).
[43] Liberman in *Alcée*, 1999: 38.

O fons Bandusiae splendidior uitro. [III, 13, 1]

Ó fonte de Bandúsia mais transparente que o vidro.

Ἔβρε, κ[άλ]λιστος ποτάμων... [frag. 45]

Hebro, o mais belo dos rios...[44].

III, 21 – *O nata mecum consule Manlio*: fragmento 333. Ode dedicada ao vinho e seu poder de transformar as pessoas. Escrita em metro alcaico ela é associada a Alceu não só pelo metro como pelo tema: o vinho. O fragmento 333, apesar de conter apenas um verso citado pelo gramático bizantino Tzetzes, parece desenvolver o tema trabalhado por Horácio - os efeitos da embriaguez sobre o homem:

Tu lene tormentum ingenio admoues
Plerumque duro, tu sapientium
curas et arcanum iocoso
consilium retegis Lyaeo. [III, 21, 13-16]

Tu aplicas doce tormento a uma índole
geralmente insensível, tu, dos sábios
as preocupações e pensamento secreto
revelas, por meio do jocoso Lieu.

Οἶνος γὰρ ἀνθρώπ†οισ† δίοπτρον. [Frag. 333]

Pois o vinho é um instrumento que permite ver através (do homem) [45].

Outro fragmento de Alceu, composto de um verso e citado por um comentador de Platão, segue o mesmo raciocínio acima exposto, "vinho e verdade" é um provérbio usado para aqueles que falam a verdade quando bêbados. É a abertura de uma canção de Alceu escandida como gl^{d} (glicônico com expansão datílica):

Οἶνος, ὦ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεα. [Frag. 366]

In uino ueritas, minha querida criança [46].

IV, 12 – *Iam ueris comites, quae mare temperant*: fragmento 367. A primavera, segundo os autores, é uma estação propícia para o vinho. Aliás, como o escritor Ateneu comenta em diversas passagens, "Alceu encontra-se bebendo em todas as estações e circunstâncias... na primavera:

Ἦρος ἀνθεμόεντος ἐπάιον ἐρχομένοιο

[44] Tradução do grego de Liberman, in *Alcée*, 1999: 39.
[45] Ibidem: 144.
[46] Ibidem: 163.

Eu senti a primavera florida chegando...

e acrescenta:

ἐν δὲ κέρνατε τὼ μελιάδεσς ὄττι τάχιστα/ κράτηρα. [Frag. 367]

Preparai uma taça desse vinho suave como mel, o mais rápido possível" [47].

Horácio também vê, na chegada da primavera, motivo para beber e comemorar. O metro da ode de Horácio é a estrofe asclepiadéia A (três asclepiadeus e um glicônico), enquanto o fragmento 367 de Alceu pode ser escandido no f ^{3d} (ferecrácio com inserção de três dátilos):

Iam ueris comites, quae mare temperant
Impellunt animae lintea Thraciae. [IV, 12, 1- 2]

Já os companheiros da primavera, que acalmam o mar,
os ventos da Trácia, impelem as velas.

Adduxere sitim tempora, Vergili. [IV, 12, 13]

A estação desperta a sede, Virgílio.

2.2 SAFO

Desde a época dos alexandrinos a obra de Safo[48] foi dividida em nove livros, selecionados por metro, dos quais temos informações incompletas: "1320 versos em 330 estrofes segundo o modelo ou a base eólica, para o livro I; o livro II composto de hexâmetros datílicos, o livro III em asclepiadeus... Quanto ao livro VIII ele contaria 130 versos de estruturas complexas como o dodrans" [49]. Restam-nos, até o presente, "cerca de 660 versos, esparsos, em estrofes solitárias ou constituindo passagens mais extensas de uma ode inteira: uma única constitui um todo completo de 28 versos" [50]. Como Alceu, Safo obteve reconhecimento por sua produção poética. São diversas as referências encontradas sobre ela. Platão, filósofo do século IV a.C., a coloca como a décima musa e muitos escritores do século I a. C. fazem comentários positivos a respeito de seu talento: Estrabão, geógrafo do século I a. C., tece-lhe elogios e reconhece sua primazia entre as poetisas; Ovídio observa que seu prestígio ultrapassa o de Alceu; Dionísio de Halicarnasso, historiador e gramático do século I a.

[47] *Alcée*, 1999: 163. Trad. de Liberman.
[48] Nasceu provavelmente em Eresos, na ilha de Lesbos, mas viveu em Mitilene, a cidade mais importante do lugar, na primeira metade do século VII a.C. Segundo Campbell (1994, XI) seu exílio na Sicília com datação em 604/605 a 596/5 (test. 5), pode indicar que sua família ou a do seu marido levou uma vida política ativa, pois ela fala com aparente hostilidade de Pentilus (frg. 71, 98 (b) e 213).
[49] Battistini in *Sappho*, 2005: 14.
[50] Idem: Ibidem.

C., fala do seu estilo polido; Plutarco, biógrafo e ensaísta do século I d. C., dá-lhe a autoria de um novo modo musical, o mixolídio; Antipáter de Sídon, epigramista do século I da era cristã, confere-lhe o título de "musa mortal", educada por deuses; Eusébio, escritor cristão do século III, diz que Safo e Alceu eram famosos; Ateneu, escritor do século III d.C., a considera inventora de um novo instrumento de corda[51].

Os estudiosos da obra de Safo destacam como tema principal de seus poemas o amor:

> Sabe-se que o assunto principal dos cantos de Safo era o amor: ela relatava neles o prazer e sofrimentos, cantava a beleza das jovens, seus versos tão doces eram também cheios de fogo[52].

Horácio parece ter-se encantado com os poemas de Safo e ter-se inspirado neles para a criação de alguns dos seus. Um famoso poema da poetisa de Lesbos, traduzido e adaptado por Catulo, sob o número LI, é um exemplo da repercussão positiva da produção de Safo nos poetas latinos. É possível apontar na ode I, 13 – *Cum tu, Lydia, Telephi*, de Horácio traços desse poema sáfico que Longino, século I d.C., conservou em sua obra *Do Sublime*. A admiração que este autor expressa pela capacidade de Safo em descrever minuciosamente o delírio de amor é acompanhada por muitos outros, que teceram vários comentários sobre o talento da poetisa. Horácio, apesar de não empregar a estrofe sáfica em sua composição, ode I, 13 - optou pelo dístico formado de glicônico e asclepiadeu menor – descreve também a reação do enamorado diante da atenção da amada dirigida a outro, descrição esta que nos remete ao poema de Safo:

Cum tu, Lydia, Telephi
ceruicem roseam; cerea Telephi
laudas bracchia, uae, meum
feruens difficile bile tumet iecur.

Tunc nec mens mihi nec color
certa sede manet, umor et in genas
furtim labitur, arguens
quam lentis penitus macerer ignibus. [I, 13, 1-8]

Quando tu, Lídia, elogias
o pescoço róseo de Telefo,
os braços de cera de Telefo, ai,
meu fígado fervente incha-se de indigesta bílis.

Então nem raciocínio, nem cor
permanecem em sede própria, um líquido
furtivamente escorre pelas faces, indicando
o quão profundamente seja consumido no fogo lento.

[51] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 9-49 *passim*.
[52] Croiset, 1890: 230.

Já na ode I, 22 – *Integer Vitae* – Horácio emprega a estrofe sáfica e retoma expressões de puro enlevo da poetisa lesbiana:

Dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem. [I, 22, 23-24]

Eu amarei Lálage que ri docemente,
que fala docemente.

Longino, autor do tratado *Do Sublime*, foi o responsável pela transmissão do poema mais famoso de Safo. Ele comenta que a poetisa atinge a excelência em seus poemas amorosos porque "sempre colhe dos sintomas e da realidade mesma os sentimentos que acompanham as paixões amorosas" [53]. Nessa ode a autora foi capaz de descrever as reações físicas e psicológicas de uma amante diante da amada com objetividade e poesia:

Φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὐπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν·
ὠς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὠς με φώναι-
σ' οὐδ' ἔν ἔτ᾽ ἔικει,

ἀλλὰ κὰμ μὲν γλῶσσά <μ'> ἔαγε, λέπτον
δ' αὔτικα χρῶι πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἔν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

κὰδ δέ μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὔτ[αι.

ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ † καὶ πένητα †. [Frag. 31]

Ele me fascina, ele goza o favor dos deuses
este homem que se senta diante de ti e
junto a ti escuta, cativo,
a doçura de tua voz.

Ah, esse desejo de amar que atravessa teu sorriso!
E é por isso mesmo que um espasmo comprime
meu coração no peito. Se te olho, apenas um instante,
eu não posso mais falar.

[53] In *Aristóteles et al*., 1992: 81.

Em primeiro lugar minha língua se parte,
um fogo sutil instantâneo corre, palpitante, sob minha pele,
meus olhos não me permitem ver mais,
um assobio rodopia em meus ouvidos.

Um suor gelado cobre meu corpo,
e tremo, possuída por inteiro,
sou mais verde que a grama.
Eis me quase morta, eu creio.

Mas é preciso tudo arriscar... pois..[54]

O tema da ode I, 3 – *Sic te, diua potens Cypri* – dedicada ao navio que transporta Virgílio, com preces à deusa de Chipre, Vênus, é encontrado num fragmento de Safo. Horácio mais uma vez emprega o dístico composto de glicônico e asclepiadeu menor numa poesia inspirada na lesbiana. Na sua ode, escrita em estrofe sáfica (duas estrofes inteiras), Safo pede à deusa de Chipre e às Nereidas pela salvação de seu irmão:

Sic te diua potens Cypri,
sic frates Helenae, lucida sidera,
uentorum regat pater
obstrictis aliis praeter Iapyga,

nauis, quae tibi creditum
debes Vergilium;... [Ode I, 3, 1-6]

Assim a deusa poderosa de Chipre,
assim os irmãos de Helena, astros luminosos,
e o pai dos ventos, disciplinando-os,
te conduzam, exceto o Iápige,

ó navio, tu que deves Virgílio, a ti confiado.

Κύπρι καὶ] Νηρήιδες ἀβλάβη[ν μοι
τὸν κασί]γνητον δ[ό]τε τυίδ᾽ ἴκεσθα[ι
κὤσσα Ϝ]οι θύμωι κε θέλη γένεσθαι
πάντα τε] λέσθην. [Frag. 5]

Chipre e Nereidas, a meu irmão
permiti retornar para cá incólume.
Todos os anseios que sua alma deseje
por vós sejam realizados[55].

Outra ode com fortes indícios de contato entre Safo e Horácio é a III, 9 – *Donec gratus eram tibi*, que se costuma relacionar ao fragmento 137 da coletânea de Safo. Único de estilo

[54] *Sappho,* 2005: 38 a 41, trad. de Battistini.
[55] Ibidem: 82 e 83.

dialógico em Horácio e de presença freqüente no lirismo lesbiano, o canto amebeu foi empregado por Teócrito "nas disputas entre pastores e por Virgílio na III écogla" [56]. Heféstion, metricista do século I d.C., cita um trecho atribuído a Safo, "presumivelmente um diálogo entre adoradoras e Afrodite ." [57], sugerindo uma certa constância desse tipo de composição na obra da poetisa. Villeneuve confirma que o canto amebeu era comum na poesia grega:

> De resto o procedimento não era estranho ao lirismo lesbiano que o tinha empregado no epitalâmio (com Safo; cf. Catulo, 62); e em certos epigramas da Antologia (por ex. V, 46 – Filodemos – V, 101; XII, 155) são pequenas cenas de amor dialogadas [58].

O diálogo entre o narrador e Lídia revela uma disputa entre antigos namorados que se vangloriam pelas novas conquistas, mas que "no fundo" estão apaixonados um pelo outro. A ode foi composta no dístico formado de glicônico e asclepiadeu menor, prática, aliás, recorrente em Horácio, pois os quatro poemas horacianos relacionados às composições de Safo tiveram esse dístico como metro:

Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior bracchia candidae
ceruici iuuenis dabat
Persarum uigui rege beatior.

Donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis,
romana uigui clarior Ilia. [III, 9, 1-8]

III, 9 - Enquanto eu te agradava
e nenhum jovem mais poderoso colocava
os braços em teu alvo pescoço,
eu vigi, mais próspero que o rei da Pérsia.

Enquanto não ardias mais por outra
e Lídia não secundava Cloé,
Lídia de conhecido nome,
vigi mais famosa que a Romana Ília.

O trecho de Safo, apesar dos poucos versos preservados, mostra-nos um difícil início de conversa entre um homem e uma mulher:

Θέλω τί τ' εἴπην, ἀλλά με κωλύει/ αἴδως...

[56] Grimal, 1992: 75.
[57] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*: 1994. 155 - frg. 140.
[58] In *Horace*,2002: 116-117 (Pé de página).

αἰ δ' ἦχες ἔσλων ἴμερον ἤ κάλων
καὶ μὴ τί τ' εἴπην γλῶσσ' ἐκύκα κάκον,
αἴδως †κέν σε οὐκ† ἦχεν ὄππατ',
ἀλλ' ἔλεγες †περὶ τῶ δικαίω†. [Frag. 137]

Eu tenho uma confissão a te fazer, me retém, no entanto,
o pudor...

- Se tu tens apreço às verdadeiras riquezas e à correção,
e se tua língua não se deslocasse para maliciosa tagarelice,
vergonha não cobriria teus olhos,
tu falarias honestamente... [59].

Aristóteles (*Retórica* 1367 a), ao comentar sobre a reserva do homem ao se dirigir à mulher, exemplifica seu parecer com esse trecho de Safo, indicando como interlocutor da escritora um contemporâneo dela, o poeta Alceu. Outros estudiosos, no entanto, como Estefano do século XI d.C., não reconhecem Alceu como parceiro de Safo, nesse diálogo. Segundo ele essa associação seria tardia devido, principalmente, ao metro empregado por Safo, o alcaico, ocorrência única em sua obra[60].

2.3 ESTESÍCORO

Tem-se notícia de que 26 livros compunham a coleção de Estesícoro[61], em diferentes gêneros. Porém apenas 60 versos chegaram até nós. Estesícoro escreveu, em sua maioria, hinos. É o mais antigo supérstite da estrutura estrófica que "intercalou, após duas estrofes exatamente iguais e simétricas, uma terceira, diferente, que fechava o círculo: após a estrofe e a antístrofe ele colocou um epodo. É o que se chamou a tríade de Estesícoro" [62].

Ele compôs hino em tríades com versos grandes, de sete ou oito pés, repletos de dátilos e espondeus, como no hexâmetro épico, destinado a celebrar os episódios épicos. Por trabalhar a narrativa lírica foi comparado a Homero:

[59] *Sappho*, 2005: 132 e 133; trad. do grego de Battistini.
[60] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 153. Pettineli in *Terpandro et al.,* 1942: 323, é da mesma opinião, "os nomes não aparecem e o de Alceu era sugerido talvez em razão do metro alcaico, insólito em Safo".
[61] Também do 7° século a.C. viveu na cidade de Hímera, na Sicília, por cerca de 80 anos. O local de nascimento de Estesícoro pode ter sido Metauro, no sul da Itália, mas, segundo Campbell, ele foi denominado himeriano e deve ter passado algum tempo de sua vida em Hímera, na costa norte da Sicília (Campbell in *Stesichorus et a*l., 1991: 2).
[62] Croiset, 1890: 317.

> Ele é o mais homérico dos poetas, diz o autor do tratado *Do Sublime*. A alma de Homero veio habitar nele, diz Antipáter de Sídon, em um epigrama. Ele levou sobre sua lira, segundo a expressão célebre de Quintiliano, o fardo da epopéia[63].

Os antigos escritores assim o consideraram porque seus temas foram épicos, seus metros principalmente o dátilo, "embora não em contínuos hexâmetros, e a dimensão e nobreza de seu estilo poderiam ser chamadas homéricas" [64]. Empregou os dátilos em versos de variadas medidas. Césio Basso, poeta lírico e metricista romano do 1° século d.C., citou o arquebuleano (˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – –) como metro empregado por Estesícoro, Íbico, Píndaro e Simônides; Mário Plócio Sacerdote, metricista e gramático do século III d.C., registra como de Estesícoro o metro encomiológico (– ˘ ˘ – ˘ ˘ – – – ˘ ˘ – –). O gramático Diomedes, século IV d.C., diz que Estesícoro inventou o metro angélico (ἄνγελοι), adequado à rapidez, pois tirou do hexâmetro a última sílaba, deixando-o catalético. Nos fragmentos de Bobbio, na Itália, encontra-se, de Estesícoro, o octâmetro datílico catalético. O gramático Sérvio do século IV d.C. cita desse autor o pentâmetro datílico catalético, o heptâmetro datílico catalético e o trímetro anapéstico acatalético[65]. Os versos do autor, a julgar pelos fragmentos e testemunho dos comentadores antigos, eram extensos e regulares, permitindo narrativas líricas bem estruturadas.

Uma das diferenças de sua narrativa lírica com relação à epopéia é a de ligar os mitos épicos "pelo menos por algumas palavras de introdução ou de epílogo, à circunstância particular que provoque os cantos do poeta" [66]. Utilizou-se de mitos consagrados e lendas antigas, que povoavam o imaginário popular de sua época, para compor seus poemas:

> Seus assuntos foram a guerra de Tróia e suas conseqüências (Helena, o cavalo de madeira, o saque de Tróia, as viagens de retorno, Orestia em 2 livros), os argonautas (jogos de funeral de Pélias), as aventuras de Hércules (Gerião, cisne, Cérbero e talvez Cila), a estória tebana (Erifila, Europa) e Meléagro e o porco calidônio (caçadores de porco) [67].

Iniciou algumas de suas peças com invocação às musas, seguindo Hesíodo, conforme afirmação do gramático Eustácio, séc. XII d.C.: Δεῦρ' ἄγε, Καλλιόπεια λίγεια (Vem para cá, Calíope de voz clara) [68].

---

[63] Croiset, 1890: 322 e 323.
[64] Campbell in *Stesichorus*, 1991: 4.
[65] As observações dos gramáticos estão em *Stesichorus*, 1991: 187 a 191.
[66] Croiset, 1890: 321.
[67] Campbell in *Stesichorus*, 1991: 4.
[68] Apud Campbell, in *Stesichorus*, 1991: 167. Trad. do grego de Campbell do Frag. 240.

É no aspecto da grandiloqüência que podemos aproximar Horácio de Estesícoro. A ode III, 4, a mais longa de toda a coletânea, colocada sob inspiração de Calíope, a musa épica, aproxima-se da temática heróica de Estesícoro. O metro empregado é o da estrofe alcaica:

Descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos
seu uoce nunc mauis acuta
seu fidibus citharaue Phoebi. [III, 4, 1- 4]

Desce do céu e recita, sem demora, com a flauta,
rainha Calíope, um longo poema
ou, se agora preferes, com tua voz penetrante
acompanhada da lira ou da cítara de Febo.

F. Villeneuve[69] aponta cenas e expressões épicas construídas nas odes de Horácio que ele credita à influência de Estesícoro sobre o venusino. Villeneuve detecta nas epopéias homéricas trechos inspiradores de Horácio, que "à moda" de Estesícoro, quis conquistar para a lírica prestígio do respeitado gênero. Na ode II, 14 -*Eheu fugaces, Postume, Postume*, também composta em estrofe alcaica, um verso lembra outro da *Ilíada*:

Quicumque terrae munere uescimur... [II, 14, 10]
Todos, sem exceção, que nos alimentamos do produto da terra.

A expressão homérica correspondente está na *Ilíada* VI, 142:

Εἰ τίςἐσσι βροτῶν, οἳ ἀρούπηςκαρπὸν ἔδουσιν. [Il. VI, 142]
Mas se, ao contrário, és humano e te nutres do fruto da terra[70].

Outra passagem em Horácio traz um epíteto semelhante ao atribuído a Vênus, na epopéia virgiliana, sugerindo as afinidades do lírico com o universo épico. Trata-se de um verso da ode III, 3 - *Iustum et tenacem propositi uirum*, referindo-se a Augusto, no convívio dos deuses, quando atribui ao príncipe característica divina:

Roseoque haec insuper addidit ore... [*Eneida* II, 593]
E acrescentou, em seguida, com sua boca rósea...

Purpureo bibet ore nectar... [III, 13, 12)]
Beberá o nectar com sua boca avermelhada.

[69] In *Horace*, 2002: 76 – nota 1 do pé de página.

[70] Trad. de Carlos Alberto Nunes in *Ilíada*, 2001: 167.

2.4 ARQUÍLOCO

Alguns dos temas de Arquíloco[71] eram polêmicos. Segundo Valério Máximo[72], compilador de miscelâneas do século I d.C., os espartanos proibiram os livros de Arquíloco em seu estado, por seu conteúdo impróprio à educação espartana. Entre os assuntos tratados por ele, sob as formas de hinos, elegias e jambos, verificamos:

> O do escudo perdido, o da diversidade dos gostos humanos, do adynaton (impossível) para reforçar o espanto que se sente ou a afirmação que se faz (74 Diehl), do propemptikon, ou poemeto a desejar boa viagem, da alegoria da nau do estado ....[73]

Plutarco registra, em *Instituições espartanas*, um trecho do poema de Arquíloco que, segundo ele, provocou a expulsão, desse autor, de Esparta, devido ao duvidoso ensinamento que veiculava:

> ᾽Ασπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἣν παρὰ θάμνῳ / ἔντος ἀμώμητον κάλλιπον οὐκ ἐθέλων· / αὐτὸν δ᾽ ἔκ μ᾽ ἐσάωσα τί μοι μέλει ἀσπὶς ἐκείνη; / ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω. [Frag. 6]
>
> O escudo eu deixei porque devia, pobre armamento inocente! Próximo a um arbusto, ele proporciona alegria a algum trácio, mas eu me salvei. Que me importa o escudo? Ele irá com uma maldição. Eu conseguirei outro tão bom quanto[74].

Não podemos esquecer de que Alceu e Horácio, como visto na passagem dedicada a Alceu, referiram-se à perda de seus escudos. A alegoria da nau, em meio à tempestade, ilustrando o estado, envolto em guerra civil, é um tema que, após Arquíloco foi aproveitado por outros escritores tais como Alceu e Horácio.

O gramático Heráclito, em *Alegorias homéricas*, diz que Arquíloco, envolvido em conflitos trácios, compara a guerra a uma tempestade no mar:

> Γλαῦχ᾽, ὅρα· βαθὺς γὰρ ἤδη κύμασιν ταράσσεται / πόντος, ἀμφὶ δ᾽ ἄκρα Γυρέων ὀρθὸν ἵσταται νέφος, / σῆμα χειμῶνος· κιχάνει δ᾽ ἐξ ἀελπτίης φόβος. [Frag. 54]
>
> Vê, Glauco, as ondas se enfurecem e exatamente acima, sobre o topo do monte Giras, posta-se uma nuvem, sinal de tempestade; temo a chegada do inesperado[75].

---

[71] Natural da illha de Paros chegou-nos como "o primeiro que deu forma literária aos jambos" (Pereira, 1984: 179). Jacoby (1941: 97 e ss.) data o período de vida de Arquíloco entre 680-664 a.C e Easterling (1988: 117) diz que ele foi contemporâneo de Giges, rei da Lídia, cerca de 687-652, conforme registrado no fragmento 19.
[72] Apud Edmonds in *Plato et al*., 1993: 87.
[73] Pereira, 1980: 180 e 181.
[74] In *Plato et al*., 1993: 100 e 101, trad. do grego de Edmonds.
[75] Ibidem: 124 e 125.

Outros fragmentos de Arquíloco, cerca de três trechos, nos permitem a comparação com uma ode de Horácio, a IV, 13 - *Audiuere, Lyce, di mea uota*. Todos eles, de tom debochado, são dirigidos a uma mulher, apontando-lhe "o peso dos anos".

O primeiro é citado por Plutarco, em sua *Vida de Péricles*. Segundo o biógrafo grego, Péricles, ao ser criticado por uma mulher por receber homenagens, apesar de derrotado na guerra, respondeu-lhe com esse verso de Arquíloco:

> Οὐκ ἂν μύροισι γρηῢς ἐοῦσ᾽ ἠλείφεο. [Frag. 31]
> Também tu és velha para espargir-te com perfumes[76].

Heféstion cita como modelo de verso itifálico (associação do troqueu com o dátilo tetrâmetro), que ele diz ter sido empregado pela primeira vez por Arquíloco, o seguinte trecho:

> Οὐκέθ᾽ ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα· κάρφεται γὰρ ἤδη. [Frag. 100]
> Tua suave pele não floresce como outrora; ela agora está murchando[77].

O terceiro, extraído de uma obra de Heféstion, *Sobre o jambo catalético*, tem apenas um verso incompleto, citado pelo metricista para exemplificar o trímetro em Arquíloco:

> Ὄγμος, κακοῦ δὲ γήραος καθαιρεῖ. [Frag. 116]
> ... linha, e destrói o ... da funesta velhice[78].

Easterling cita os trechos acima como parte de um único fragmento, o 188. Assim obtém-se uma passagem única que, segundo ele, "foi um importante modelo para Horácio (Ep. 8, Ode I, 25 e IV, 13)" [79]:

> οὐκέ]θ᾽ ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, κάρφεται[ι γὰρ ἤδη/ ὄγμοι]ς, κακοῦ δὲ γήραος καθαιρεῖ/ ...], ἀφ᾽ ἱμερτοῦ δὲ θορὼν γλυκὺς ἵμερος π[ροσώπου/ πέπτω]κεν· ἦ γὰρ πολλὰ δή σ᾽ ἐπῆιξεν/ πνεύμ]ατα χειμερίων ἀνέμων < > πολλάκις δε[. [Frag. 188]
>
> Você não floresce mais, sua pele não é macia, está seca com sulcos de rugas,
> e o... da repulsiva idade avançada a vence
> e a doce sedução desapareceu, abandonando sua face,
> outrora atraente. Sim, você tem sido alvo das rajadas do vento invernal,
> e frequentemente...

Horácio, na ode IV, 13, tece severas críticas a uma mulher que, apesar da idade, não quer renunciar aos prazeres da juventude. O sentimento de vingança por um amor perdido parece

[76] Apud Edmonds, in *Plato et al*., 1993: 114 e 115.
[77] Ibidem: 152 e 153.
[78] Ibidem: 175.
[79] É um ataque a uma mulher mais velha, que pode ou não ser Neóbula. Trad. do grego de Easterling, 1988: 126 e 127.

guiar a "pena" de ambos, Arquíloco por causa de Neóbula e Horácio por Lice. A estrofe asclepiadéia B é a medida da composição horaciana:

... fis anus, et tamen
uis formosa uideri.
(...) ... luridi dentes, te quia rugae
turpant et capitis niues. [IV, 13, 2-3, 10-12]

.... envelheceste e, no entanto,
queres parecer formosa.
.....
os dentes amarelados, as rugas
e as neves da cabeça te desfiguram.

Adrados[80] observa que "ao lado destes fragmentos injuriosos há de colocar outros líricos em que Arquíloco recorda com nostalgia seu amor juvenil por Neóbula, quando esta era pura". Ele aproxima essa técnica de Arquíloco com a empregada por Horácio (versos 17 a 20 da ode IV, 13), o que ele chama de um "paralelo exato", por inserir num poema tipicamente ofensivo recordações aprazíveis:

Τοιῶς γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ᾽ ἀχλὶν ὀμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἁπαλὰς φρένας. [Frag. 103]

Tal desejo de amor envolvendo-me o coração
estendeu sobre meus olhos uma densa névoa
arrancando-me do peito meus frágeis desejos[81].

Os versos de Horácio, citados por Adrados, que inserem lirismo num ambiente hostil, como apontado em Arquíloco, são:

Quo fugit Venus, heu, quoue color, decens
quo motus? Quid habes illius, illius,
quae spirabat amores,
quae me surpuerat mihi,

felix post Cinaram notaque et artium
gratarum facies? [IV, 13, 17-22]

Para onde fugiu Vênus? Ai! Para onde tua cor
E teu gracioso movimento? O que possuis daquela beleza,
daquela, que respirava amores,
que me subtraíra a mim mesmo,

feliz após Cinara e conhecida também
como modelo de agradáveis obras de arte?

[80] Adrados, 1981: 223.
[81] Tradução do grego de Francisco Rodrigues Adrados do fragmento 112 (Diehel) que corresponde ao 103 (Loeb).

As invenções rítmicas e musicais atribuídas ao poeta arcaico grego e as combinações métricas inusitadas certamente causaram impressão em Horácio, que se destacou igualmente pela diversidade de ritmos. Mário Vitorino, gramático do século IV d.C., comenta essa capacidade criadora de novos ritmos, atribuída a Arquíloco: *Archilocus, singularis artificii in excogitandis ac formandis nouis metris* ... A tripodia trocaica, denominada itifálica, foi, segundo Vitorino, um *inventum ab Arquiloco*, em honra do deus Baco. Horácio a emprega "como cláusula do tetrâmetro datílico catalético para formar o arquiloqueu maior" [82], na ode I, 4 – *Soluitur acris hiems*.

O epodo, dístico de versos desiguais, cuja segunda linha é menor e repete parte da primeira, é exemplo de outra invenção arquiloquiana. O metro foi empregado por Horácio, na ode IV, 7 e consiste de hexâmetro seguido de ternário datílico catalético:

> *ut in heroo, a quo primum coepit tanquam:*
> *Diffugere niues, redeunt iam gramina campis;*
> *dehinc epodus sui generis,*
> *arboribusque comae*[83].
>
> Como no heróico, de onde o primeiro verso, tem-se o início assim:
> "Derreteram-se as neves, a vegetação já retorna aos campos";
> em seguida o epodo da mesma espécie,
> "E a folhagem às árvores".

2.5 TIRTEU

Pouco se sabe da vida desse escritor de elegia e tocador de flauta, segundo informação de Suidas:

> Ele é de data muito antiga, sendo contemporâneo dos sete sábios (como estes são chamados) ou mesmo anterior. Tornou-se conhecido na 35ª Olimpíada (640/37 a.C.). Escreveu para os lacedemônios um poema intitulado *Cidadania* e outro *Exortações*, em verso elegíaco, bem como canções de guerra, em cinco livros [84].

[82] Llorente, 1971: 246.
[83] Apud Edmonds, in *Plato et al*., 1993: 90.

[84] Suidas, *Lexicon*, apud Edmonds, in *Callinus et al*., 1982: 51

Três textos de temática bélica, talvez completos, de 22, 19 e 16 dísticos respectivamente, chegaram até nós, "provavelmente cantados na marcha, com acompanhamento de flauta. Eles vivamente expressam a ética militar espartana" [85]. A forte influência exercida por Tirteu sobre os espartanos valheu-lhe um posto militar. Ele devia, através de seus escritos, "levantar o moral da tropa" espartana em combate contra os messênios. Licurgo, orador ateniense do século IV, ao narrar sobre os homens famosos de Atenas, cita os versos elegíacos que consagraram Tirteu, um poeta ateniense, como o melhor general dos espartanos, por suas palavras de incentivo:

> Τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα
> ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ᾗ πατρίδι μαρνάμενον. [Frag. 10]
>
> Pois é um belo gesto para um homem valoroso sucumbir e morrer
> lutando, na linha de frente, por sua pátria.[86]

E mais adiante, num outro poema:

> Αἰσχρὸν δ' ἐστὶ νέκυς κακκείμενος ἐν κονίῃσι / νῶτον ὄπισθ' αἰχμῇ
> δουρὸς ἐληλαμένος. [Frag. 11]
>
> ... e desgraçado é o cadáver que jaz no pó com uma lança cravada nas costas[87].

F. Villeneuve[88] diz que o trecho, citado no fragmento 10, pode ser o ancestral de um verso de Horácio. Verso, aliás, já associado ao de Alceu (frag. 400) sugerindo ser essa expressão um "lugar comum" na literatura arcaica grega:

> *Dulce et decorum est pro patria mori.* [III, 2, 13]
>
> É doce e honrado morrer pela pátria.

Também outras duas odes horacianas trazem versos semelhantes:

> *Codrus, pro patria non timidus mori.* [III, 19, 2]
> Codrus, não temeroso de morrer pela pátria...

> *Non ille pro caris amicis*
> *aut patria timidus perire.* [IV, 9, 51-52]
>
> Ele que não temia morrer pelos amigos queridos
> ou pela pátria.

É interessante notar que, na ode III, 2 – *Angustam amice pauperiem pati*, a quarta estrofe é construída com sentenças de dois poetas gregos, Tirteu e Simônides. A Tirteu associa-se o

[85] Easterling, 1988: 131.
[86] In *Callinus et al*.,1982: 68-69, trad. do grego de Edmonds.
[87] Ibidem: 72-73.
[88] In *Horace*, 2002: 98.

verso horaciano 13: "É doce e honroso morrer pela pátria" (*Dulce et decorum est pro patria mori)*; a Simônides o 14: "A morte persegue o homem que foge" (*Mors et fugacem persequitur uirum).* Mas os elementos intertextuais não param por aí. Podemos reconhecer, nos versos seguintes da mesma estrofe, 15 e 16:

Nec parcit inbellis iuuentae
poplitibus timidoue tergo. [III, 2, 15-16]

Não perdoa da juventude covarde
os jarretes e o dorso medroso.

a mensagem do fragmento 11, acima citado, de Tirteu:

... e desgraçado é o cadáver que jaz no pó com uma lança cravada nas costas.

Linhas que traduzem severa crítica ao que foge do combate e, ainda assim, morre, vergonhosamente, ferido no dorso.

2.6 ANACREONTE

Anacreonte[89] seguiu os passos de Safo e Alceu no que diz respeito à temática de sua produção: a maioria de sua poesia era relacionada com amor e vinho, mas, no aspecto formal, divergiu deles, pois "não se encontra, em seus fragmentos, qualquer vestígio de estrofe alcaica ou sáfica" [90] por pertencer a outra tradição poética, a jônica ou, como sugere West, a uma "corrente subjacente da tradição popular na área jônica" [91]. Meillet[92] aproxima sua métrica à das estrofes eólicas e cita os versos de Corina como semelhantes aos de Anacreonte.

Segundo Croiset, Anacreonte quis libertar-se de qualquer imitação, foi além do que a tradição jônica apresenta em relação aos ritmos de amplo repertório, e por isso criou sistemas de pequenas estrofes desiguais, com versos curtos, para um mesmo poema. Campbell afirma que o próprio poeta de Teos, em uma de suas passagens conservadas, define seus assuntos preferidos:

> O poema 5, em que o escritor dá instruções a um ourives para a confecção de uma taça, lista, de fato, os assuntos que ocupam os escritores da

[89] Poeta do século VI a.C., nascido em Teos, uma das doze cidades da confederação jônica da Ásia menor. Parece ter vivido 85 anos e Eusébio diz que ele era bem conhecido em 536/5. A data de seu nascimento pode ser definida em 570 e a de sua morte em 485 (Campbell in *Anacreon et al*.,1988: 4).
[90] Croiset, 1890: 256.
[91] West, 1982: 57.
[92] Meillet, 1930: 195.

> 'Anacreontea': a primavera, a rosa, o vinho, Baco, Afrodite chipriana, os Amores, as Graças, o vinho, os belos jovens... [93]

Suas obras, reunidas em cinco livros, não escaparam dos efeitos do tempo: apenas curtos fragmentos chegaram até nós. Apesar disso conseguimos identificar neles possíveis pontos de contato com Horácio. O fragmento 431 traz um verso semelhante ao escrito pelo venusino na ode I, 25 – *Parcius iunctas*, que foi composta na estrofe sáfica:

> Κοὐ μοκλὸν ἐν θύρῃσι διξῇσιν βαλῶ ἡσυχος καθεύδει.
> Ela dorme tranqüila, sem ter de colocar o ferrolho em sua porta dupla[94].

> *Nec tibi somnos adimunt amatque*
> *ianua limen.* [I, 25, 3-4]
>
> Nem te tiram o sono e a porta
> ama o marco.

O conteúdo do fragmento 356 reporta-nos aos primeiros versos da ode I, 27 – *Natis in usum laetitiae* (estrofe alcaica), e aos versos da III, 19 –*Quantum distet ab Inacho* (dístico composto de glicônico e asclepiadeu menor). A mensagem das passagens é beber moderadamente para se evitar conflitos. Na ode I, 18 – *Nullam, Vare, sacra* (asclepiadeu maior), existe também uma advertência àqueles que "passam da conta" e bebem além do recomendável. F. Villeneuve comenta o "recado" de Anacreonte, inserido também em uma das odes de Horácio, e Plessis confirma que "a idéia geral dos primeiros versos (ode I, 27), a saber, que o vinho está destinado a proporcionar doce alegria, não brutais disputas, encontra-se em um fragmento de Anacreonte" [95]:

> *Natis in usum laetitiae scyphis*
> *pugnare tracum est; tollite barbarum*
> *morem uerecundumque Bacchum*
> *sanguineis prohibete rixis.* [I, 27, 1-4]
>
> Sob o efeito de taças feitas para ocasião de júbilo
> é hábito dos trácios combaterem; suprimi
> esse costume bárbaro e afastai
> o respeitoso Baco das rixas sangrentas.

> *...tris prohibet supra*
> *rixarum metuens tangere Gratia.* [III, 19, 15-16]
>
> A Graça desaconselha tomar mais de três taças
> temendo as rixas.

---

[93] In *Anacreon et al*., 1988: 7.
[94] In *Horace*, 2002: 37 - tradução do grego de F. Villeneuve do fragmento 88 Bergk.
[95] In *Horace*, 1917: 50.

Ac ne quis modici transiliat munera Liberi,
centaurea monet cum lapithis super mero
debellata,... [I, 18, 7-9]

E que ninguém exceda as dádivas do moderado Liber
adverte-nos a rixa entre centauros e lápitas, por causa do vinho,
travada, ...

O trecho foi conservado por Ateneu que o empregou para exemplificar a mistura recomendada por Anacreonte de dois por um, a fim de enfraquecer os efeitos do vinho:

Ἄγε δὴ φέρ' ἡμὶν ὦ παῖ / κελέβην, ὅκως ἄμυστιν / προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχέας / ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου / κυάθους ὡς ἀνυβρίστως / ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω. [Frg. 356 (a)]

Vem, garoto, traz uma taça para que eu possa tomar sem parar para respirar: derrama dez conchas de água e cinco de vinho, para que eu possa uma vez mais incorporar a bacante, com compostura[96].

Além disso, prossegue Ateneu, Anacreonte chama o vinho não misturado de bebida cítia e desaconselha sua excessiva ingestão sob pena de perda de moderação:

Ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὕτω/ πατάγῳ τε κἀλαλητῷ/ Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνῳ / μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς / ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις. [Frag. 356 (b)]

Vem novamente, não nos deixe saborear por muito tempo a bebida cítia, com algazarra e gritando sobre nosso vinho, mas beber moderadamente entre belas canções de louvor[97].

Em outro trecho, fragmento 409, Ateneu observa que Anacreonte aconselha a diluição do vinho, para abrandar-lhe os efeitos, porém dessa vez ele recomenda uma mistura um pouco mais forte:

. καθαρῇ δ' ἐν κελέβῃ πέντε <τε> καὶ τρεῖς ἀναχείσθω. [Frag. 409]

... e deixe a mistura ser derramada em uma bela taça: cinco (de vinho) por três (de água)[98].

Identificamos, em Horácio, uma ode, composta em asclepiadeu maior, com essa advertência:

... *sapias, uina liques...* [I, 11, 6]

... sejas sábia, diluas os vinhos ...".

[96] *Anacreon et al*., 1988: 54 e 55, trad. do grego de Campbell.
[97] Ibidem: 54 e 55.
[98] Ibidem: 88 e 89.

Outra passagem cujo conteúdo sugere ser imitação de Anacreonte é a contida no início da ode I, 23 – *Vitas inuleo me similis, Chloe*, escrita na estrofe asclepiadéia B:

> *Vitas inuleo me similis, Chloe,*
> *quaerenti pauidam montibus auiis*
> *matrem non sine uano*
> *aurarum et siluae metu.* [I, 23, 1-4]
>
> Tu me evitas, Cloé, tal um corçozinho
> que procura a amedrontada mãe
> pelos intransitáveis montes, não sem
> o inútil temor da floresta e das brisas.

Eliano, escritor do século II e III d.C., em seu livro *Sobre a natureza dos animais*, cita um trecho de Anacreonte, para responder àqueles que afirmavam que a corça fêmea não possuía chifres. É exatamente no trecho abaixo que percebemos o emprego da mesma metáfora em Horácio, I, 23 e Anacreonte, 408:

> Ἁγανῶς οἷά τε νεβρὸν νεοθηλέα / γαλαθηνὸν ὅς τ' ἐν ὕλῃ κεροέσσης / ἀπολειφεὶς ἀπὸ μητρὸς ἐπτοήθη. [Frag. 408]
>
> Gentilmente (me aproximo) como de um filhote de corça, recém-nascido, lactente ainda, que, abandonado na floresta, longe de sua chifruda mãe, está aterrorizado[99].

Duas odes de Horácio trazem, em suas estrofes, clara alusão a um trecho de Anacreonte. Trata-se da II, 5 – *Nondum subacta ferre iugum ualet*, em estrofe alcaica, e da III, 11 – *Mercuri, nam te docilis magistro*, em estrofe sáfica.

Segundo Heráclito, autor da obra *Alegorias homéricas*, século I d.C., Anacreonte, abusando do espírito debochado e da arrogância de uma mulher esnobe, usou a alegoria de um cavalo para descrever seu vivaz temperamento, em ritmo trocaico:

> Πῶλε Θρῃκίη, τί δή με / λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα / νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ / μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν; / ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι / τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι, / ἡνίας δ' ἔχων στρέφοιμί / σ' ἀμφὶ τέρματα δρόμου· / νῦν δὲ λειμῶνὰς τε βόσκεαι / κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις, / δεξιὸν γὰρ ἱπποπείρην / οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην. [Frag. 417]
>
> Poldra trácia, por que me olhas do canto do teu olho e foges obstinadamente de mim, supondo que eu não tenha qualquer habilidade? Deixa-me falar, eu poderia simplesmente colocar o arreio e, com as rédeas nas mãos, te guiar pelo circuito da pista de corrida; ao contrário tu pastas nas campinas, saltas e brincas alegremente, já que não tens cavaleiro experiente para te conduzir[100].

[99] In *Anacreon et al*., 1988: 54-55, trad. do grego de Campbell.
[100] Ibidem: 94 a 97.

Circa uirentis est animus tuae
campos iuuencae, nunc fluuiis grauem
solantis aestum, nunc in udo
ludere cum uitulis salicto. [II, 5, 5-8]

Nos campos verdejantes está o coração
da tua novilha, ora nos rios aliviando
o forte calor, ora no refrescante salgueiro
a brincar com os novilhos.

Quae uelut latis equa trima campis
ludit exultim metuitque tangi
nuptiarum expers et adhuc proteruo
cruda marito. [III, 11, 9-12]

(Lídia) que como uma égua de três anos, nos vastos campos
brinca saltitante e teme ser tocada,
isenta de coito e ainda imatura
para macho impetuoso.

Por fim, através de um comentário de Heféstion sobre os metros, ficamos sabendo que Anacreonte escreveu canções inteiras no metro jônico menor, mesmo metro empregado por Horácio na ode III, 12 - *Miserarum est neque amori*, que já foi, nesse trabalho, associada ao início de um poema de Alceu (frag. 10 B). O metricista grego cita uma passagem, confirmando "o tom de lamento", já observado por outros estudiosos, das canções compostas no jônico menor:

Μεγάλῳ δηῦτέ μ'΄Ερως ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς/ πελέκει, χειμερίῃ δ' ἔλουσεν
ἐν χαράδρῃ. [Frag. 412]

Como um ferreiro, com um grande martelo, uma vez mais o amor me golpeou e
mergulhou-me numa torrente fria[101].

Também a jovem suspirante, ferida pelo amor, na ode III, 12 de Horácio, lamenta sua situação. A comparação aqui se dá pela combinação do tema, queixa de amor, e pelo metro, jônico menor.

2.7 SIMÔNIDES DE CEOS

Parece que Simônides[102] viveu até os 89 anos fazendo versos dos quais, infelizmente "nós não possuímos (fora os epigramas) mais que fragmentos, cerca de uma centena" [103]. Compôs

[101] In *Anacreon et al*, 1988: 91. Trad. do grego de Campbell.
[102] Segundo Croiset (1890: 335) Simônides nasceu em Iulis, na pequena ilha jônica de Ceos, vizinha da Ática em 556 a.C. Viveu muito (557/6 a 468) e assim pôde, segundo Easterling (1988: 223) "testemunhar o florescimento da recente arte arcaica, a turbulência e a mudança que levaram ao período clássico".
[103] Croiset, 1890: 338.

poemas em versos elegíacos, "O Reino de Cambises e Dário", "A Batalha Naval contra Xerxes"; em metro lírico "A Batalha Naval em Salamina"; cantos fúnebres, elogios, epigramas, peãs, tragédias[104]. Apesar de jônico, por nascimento, aderiu à tradição dórica, pois "seus poemas e fragmentos se reúnem em três categorias métricas principais: eólica, jâmbica e dáctilo-epitrítica" [105]. Sua poesia dórica apresenta, em sua maioria, composição em tríades, com estrofes variadas em tamanho e complexidade.

Numa ode do livro II, Horácio faz alusão às nênias de Simônides, destaque entre suas composições:

> *Sed ne relictis, musa procax, iocis*
> *ceae retractes munera neniae.* [II, 1, 37-38]
>
> Mas para que tu, insistente musa, abandonados os jogos,
> não assumas novamente os encargos da nênia de Ceos.

Os fragmentos da obra de Simônides e as referências de autores posteriores permitem dizer que sua produção foi variada:

> Suas odes pertenciam a quase todos os gêneros de lirismo de aparato (...) Ditirambos, peãs, hiporquemas, hinos, sobretudo elogios ou encômio, com as duas variedades naturais do elogio, a saber, os epinícios, ou cantos de vitória e os trenos, ou cantos fúnebres[106].

Empregou com freqüência, em seus poemas, o dístico elegíaco. Versou sobre as grandes batalhas da guerra nacional e expôs suas reflexões morais e filosóficas, numa mesma forma métrica: o dístico elegíaco.

O fragmento 542 de Simônides, citado por Platão, *Protágoras*, mostra uma visão realista do mundo e "dir-se-ia uma conversação de Horácio, livre, sorridente, com muita indulgente filosofia e de belo humor" [107]. O trecho de Simônides, comentado por Croiset, que ele identifica com a visão de mundo e filosofia de Horácio, é o seguinte:

> Τοὔνεκεν οὔ Ποτ᾽ ἐγὼ τὸ μὴ γενέσται/ δυνατὸν διζήμενος κενεὰν ἐς ἄπρακτον/ ἐλπίδα μοῖραν αἰῶνος βαλέω. [Frag. 542, 21-23]
>
> Eu não busco o impossível, não me dirijo a uma vã esperança...[108]

[104] *Suida* apud Campbell in *Stesichorus* et al., 1991: 331.
[105] West, 1982: 61.
[106] Croiset, 1890: 339
[107] Ibidem : 350
[108] Simônides apud Croiset, 1890: 350. Trad. do grego de Croiset.

Simônides é muito citado por suas frases de efeito. Seus apotegmas eram famosos na antigüidade e foram se repetindo nas obras dos posteriores. É o que podemos verificar num verso de Horácio, escrito em hendecassílabo alcaico, que parece basear-se num de Simônides:

Ὁ δ' αὖ θάνατος κίχε καὶ τὸν φυγόμαχον. [Frag. 524]
A morte atinge mesmo aquele que foge do combate[109].

Mors et fugacem persequitur uirum. [III, 2, 14]
A morte persegue também o homem que foge.

Oates[110], em sua obra *Influência de Simônides sobre Horácio,* 1–55, confirma que o poema de Horácio, III, 2, é baseado no de Simônides.

Outro verso de Horácio, nessa mesma ode, é associado a uma máxima de Simônides, frag. 582, citada por muitos escritores antigos, entre eles Plutarco, em sua obra *Máximas de reis e comandantes* e o retórico Élio Aristides, século II d.C., em suas *Orações*:

Τὸ δὲ σιωπῆς ἀκίνδυνον γέρας. [Frag. 582]
O silêncio também proporciona uma recompensa isenta de perigo[111].

A sentença de Horácio, possivelmente baseada na de Simônides, é a seguinte:

Est et fideli tuta silentio/ merces... [III, 2, 25-26]
É também uma recompensa garantida ao leal silêncio.

Outro fragmento, composto de nove versos, de Simônides é associado ao início da ode III, 30 – *Exegi monumentum*. Ambos os trechos elevam a obra literária ao *status* de guardiã dos acontecimentos, único meio capaz de imortalizar os homens e suas ações. O historiador Diodoro Sículo, século I a.C., em sua *História Mundial*, cita os 9 versos de Simônides para exemplificar os poetas que celebraram "os bravos feitos desses homens (Leônidas e seus espartanos)"[112]:

Ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον εὐρὼς / οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος.
[Frag. 531, 4-5]
... tal mortalha nem o húmus nem o tempo, senhor de tudo, destruirá[113].

Os versos de Horácio que, em outras palavras, expressam o mesmo pensamento sobre a eternidade das obras estão na ode III, 30, composta em asclepiadeu menor:

Exegi monumentum aere perennius

[109] *Stesichorus et al.*, 1991: 418/419.
[110] Apud Campbell, in *Stesichorus et al.,* 1991: 419 (pé de página 1).
[111] In *Stesichorus et al.*: 466 e 467, trad. de Campbell.
[112] Apud Campbell, in *Stesichorus et al.*, 1991 : 425.
[113] Ibidem: 424 e 425.

regalique situ pyramidum altius. [III, 30, 1-2]

Terminei um monumento mais duradouro que o bronze
e mais alto que a estrutura real das pirâmides.

Trechos de seus cantos fúnebres tornaram-se conhecidos através das citações de autores posteriores. Em algumas dessas passagens identificamos o pensamento horaciano a respeito da morte e da fragilidade humana. Plutarco, em seu livro *Carta de consolo a Apolônio*, registra de Simônides os versos:

Ἄνθρώπων ὀλίγον μὲν / κάρτος ἄπρακτοι δὲ μεληδόνες,
αἰῶνι δ' ἐν παύρῳ πόνος ἀμφὶ πόνῳ·
ὁ δ' ἄφυκτος ὁμῶς ἐπικρέμαται θάνατος·
κείνου γὰρ ἴσον λάχον μέρος οἵ τ' ἀγαθοὶ / ὅστις τε κακός.[Frag. 520]

A força do homem é pequena, seus planos impossíveis;
dentro de seu breve tempo de vida, trabalho em cima de trabalho;
e a morte cai, sem escapatória, sobre todos, indistintamente:
da morte um igual quinhão é distribuído entre bons e maus[114].

Estobeu, antologista do 5º século d.C., em sua obra *Extratos*, transmitiu-nos este trecho de Simônides, sobre a insegurança da prosperidade humana pela incerteza do amanhã:

Ἄνθρωπος ἐὼν μή ποτε φάσῃς ὅ τι γίνεται αὔριον,
μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον ὅσσον κρόνον ἔσσεται
ὠκεῖα γὰρ οὐδὲ τανυπτερύγου μυίας
οὕτως ἁ μετάστασις. [Frag. 521]

Você é homem: então nunca diga o que acontecerá
amanhã, nem quando você vir um homem
próspero, até quando prosperará; pois nem mesmo
o movimento de uma mosca de longas asas é tão rápido[115].

Horácio parece ter buscado nos trenos de Simônides inspiração para compor odes como a I, 11, em asclepiadeu maior, que nos adverte da impossibilidade de conhecer o futuro:

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Ut melius quicquid erit pati! [I, 11, 1-3]

Tu não procures saber (é sacrilégio fazê-lo) qual para mim, qual para ti
o destino que os deuses reservarão, Leuconoé, nem consultes
os cálculos babilônicos. Que melhor é suportar o que vier!

Na verdade, pelo menos, seis odes de Horácio tratam da morte, como destino comum, e da incerteza do futuro, temática que compartilha com Simônides (cf. frag. 520). A Ode I, 4 –

[114] In *Stesichorus et al.*, 1991: 416 e 417, trad. do grego de Campbell.
[115] Idem: Ibidem.

Soluitur acris hiems, endereçada a Séstio, fala a respeito da brevidade da vida. O metro empregado é o 4º arquiloqueu, dístico formado de um arquiloqueu e um senário jâmbico catalético:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris, o beate Sesti,
uitae summa breuis spem nos uetat inchoare longam. [I, 4, 13-15]

A pálida morte toca, com o mesmo pé, os casebres dos pobres
e as torres dos reis, ó ditoso Séstio,
o breve tempo de vida nos impede de alimentar uma longa esperança.

Na Ode I, 9 – *Vides ut alta*, dirigida a Taliarco, aconselha o amigo a não se preocupar com o amanhã. A estrofe alcaica foi a medida escolhida aqui:

Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et
quem fors dierum cumque dabit, lucro... [I, 9, 13-14]

O que acontecerá amanhã, deixa de inquirir, e
quaisquer dos dias que o acaso te reservar, (conta) como lucro.

A Ode I, 28 – *Te maris et terrae*, desenvolve a idéia de que todos, grandes e pequenos, vão seguir o mesmo caminho. Horácio compôs esse poema no metro alcmânico, dístico composto de hexâmetro seguido de quaternário datílico:

Sed omnis una manet nox
et calcanda semel uia leti. [I, 28, 15-16][116]

Mas uma única noite espera a todos
e o caminho da morte uma vez deve ser calcado.

Na Ode II, 3 – *Aequam memento*, Horácio exorta Délio a não se abater diante das dificuldades nem se iludir com as riquezas, pois o destino de todos é um só. A estrofe escolhida foi a alcaica:

Diuesne prisco natus ab Inacho
nil interest an pauper et infima
de gente sub diuo moreris
uictima nil miserantis Orci. [II, 3, 21-24]

Se rico, descendente do antigo Ínaco,
ou pobre, de família humilde vivendo ao relento,
não importa, tu morrerás,
vítima do impiedoso Orco.

A ode a Póstumo, II, 14 – *Eheu fugaces, Postume*, escrita em estrofe alcaica, refere-se à fuga dos dias e à impossibilidade de adiar a morte:

Enauiganda, siue reges

[116] Cf. Catulo 5, 6 - poema composto em hendecassílabos: *nox est perpetua una dormienda*.

siue inopes erimus coloni. [II, 14, 11-12]

(o sombrio rio) que deve ser navegado, quer sejamos reis
ou desprovidos lavradores.

Na II, 18 – *Non ebur neque aurum*, ele volta a advertir sobre a impotência dos bens materiais na passagem do Orco. A ode apresenta metro hiponacteu, dístico formado de quaternário trocaico catalético seguido de senário jâmbico catalético:

... aequa tellus
pauperi recluditur
regumque pueris, nec satelles Orci
callidum Promethea
reuexit auro captus. [II, 18, 33-37]

... a justa terra
abre-se ao pobre
e aos filhos dos reis, nem o guarda do Orco
tentado pelo ouro trouxe de volta
o astuto Prometeu.

Por fim é interessante observar a metáfora da abelha empregada por Simônides, verificada em Píndaro e aproveitada ainda por Horácio. O trabalho paciente e regular desse inseto e sua identificação com o fazer poético é um registro recorrente em diversos poetas. Plutarco preservou um verso de Simônides em que o poeta diz que a abelha "associa-se com as flores":

Ξανθὸν μέλι μηδομέναν... [Frag. 593]

Elaborando seu mel amarelo ...[117]

Horácio se compara à abelha na ode em que elogia Píndaro:

... ego apis Matinae
more modoque
grata carpentis thyma per laborem
plurimum circa nemus uuidique
Tiburis ripas operosa paruus
carmina fingo. [IV, 2, 27-32]

... eu, à maneira e costume
da abelha do Matino,
pascendo nos agradáveis tomilhos, com grande esforço,
ao redor dos espaçosos bosques e das margens
do refrescante Tibur, humilde
componho esmerados versos.

[117] Apud Campbell, in *Stesichorus et al.*, 1991: 472 e 473.

2.8 BAQUÍLIDES

Croiset informa que Baquílides[118] trabalhou com os gêneros principais do lirismo coral e compôs também cantos de mesa, de amor e epigramas. "Seus trabalhos foram reunidos em nove livros: epinícios, ditirambos, peãs, hinos, prosódias, parteneias, hiporquemas, eróticos e encômios" [119]. Os epinícios, dos quais chegaram até nós cerca de 14, homenageavam os vencedores esportivos e, alguns, rivalizavam com os de Píndaro. Como este e Simônides, Baquílides cantava onde era convidado "os hinos aos deuses dos santuários ou poemas celebrando os triunfos nos grandes jogos" [120] . Seu mais importante protetor foi Hierão, tirano de Siracusa.

Os fragmentos de sua obra resumem-se aos cantos de vitória (os mais longos), ditirambos, curtos trechos de hinos e canções variadas: de amor, de mesa, dançantes e epigramas. Compôs no sistema estrófico triádico (estrofe, antístrofe e epodo) e monostrófico. Os metros empregados nas estrofes dos *Epinícios* são o coriambo e o dátilo-epitrite e, nos *Ditirambos*, os mesmos metros misturados a séries jâmbicas e dátilo-jâmbicas. Nos *Elogios* encontram-se coriambos com jônicos menores[121].

A leitura de alguns desses trechos mostra-nos a freqüente presença de personagens míticas em sua obra, tais como Teseu, Héracles, Helena, Io, Cassandra, Passífae e Europa. Permite-nos também apontar alguns pontos de contato entre esses versos e os de Horácio.

Porfirião, em sua obra sobre Horácio, afirma, ao analisar a ode I, 15, que o venusino trabalhou o mito da guerra de Tróia conforme Baquílides já o fizera:

> Nessa ode Baquílides é imitado; de fato como ele faz Cassandra vaticinar os acontecimentos futuros da guerra troiana, o mesmo faz Horácio com Proteu (Nereu) [122].

Desse ditirambo de Baquílides, C. 23, "celebrando Cassandra e destinado provavelmente a Atenas" [123], resta cerca de oito linhas fragmentadas que não nos permitem, infelizmente, verificar a aproximação indicada por Porfirião.

As duas primeiras linhas da ode II, 18:

Non ebur neque aureum

[118] Segundo Easterling (1988: 235), as datas de nascimento e morte de Baquílides são incertas. Mais jovem que Píndaro e sobrinho de Simônides, ele nasceu em Ceos, talvez em torno de 510 a.C.
[119] Campbell in *Bacchylides et al*., 1992: 6.
[120] Irigoin in *Bacchylide*, 1993: XVI.
[121] Ibidem: LIII-LIV.
[122] Apud Campbell, in *Bacchylides et al*., 1992: 240.
[123] Irigoin in *Bacchylide*, 1993: 61.

mea renidet in domo lacunar. [II, 18, 1-2]

Nem marfim, nem painéis dourados
resplandecem em minha casa.

são, segundo Villeneuve[124], inspiradas no fragmento 27 (Bergk) de Baquílides:

27 - As salas resplandecem de ouro e marfim.

Esse mesmo fragmento (cf. poema abaixo), segundo Villeneuve[125], traz a expressão, 'doce violência', γλυκεῖ ἀνάγκα, empregada também por Horácio, *lene tormentum*, em sua ode III, 21, 13.

Através do escritor Ateneu, século IV d.C., temos acesso aos versos 6-16, de um poema dirigido a Alexandre, filho de Amintas. Sua composição é estrófica, quatro versos do tipo anapesto-jâmbico ou dátilo-trocaico. Irigoin comenta a combinação métrica do sistema e ressalta-lhe "o ataque ascendente do primeiro verso" que, através de uma longa final assegura "a mudança rítmica manifestada pelos três outros versos, descendentes" [126]. Ateneu, ao analisar a capacidade do vinho em mudar o pensamento do homem e tirá-lo do mundo real, cita o poema de Baquílides, do qual transcrevo alguns versos[127]:

> ... ὁρμαίνω τι πέμπ[ειν / χρύσεον Μουσᾶν 'Αλεξάνδρῳ πτερὸν / καὶ συμποσ[ίαι]σιν ἄγαλμ' [ἐν] εἰκάδεσ[σιν, / εὖτε νέων ἁ[παλὸν] <γλυκεῖ' ἀ>νάγκα / σευομενᾶν κ<υλίκων θάλπη>σι θυμ<όν, / Κυπριδός τ' ἐλπ<ὶς δ<ι> αιθύσση φρέ>νας,/ ἀμμειγνυμέν<α Διονυσίοισι> δώροις· / ἀνδράσι δ' ὑψο<τάτω πέμπει> μερίμν<ας· / αὐτίκ<α> μὲν π<ολίων κράδ>εμνα <λύει,/ πᾶσ<ι δ' ἀνθρώποις μοναρ>χήσ<ειν δοκεῖ· / χρυ<σ>ῷ <δ' ἐλέφαντί τε μαρμ>αίρ<ουσιν οἶκοι, / πυροφ<όροι δὲ κατ' αἰγλάεντ>α πό[ντον / νᾶες ἄγο<υσιν ἀπ' Αἰγύπτου μέγιστον / πλοῦτον· ὣς <πίνοντος ὁρμαίνει κέαρ. [Frag. 20 B]
>
> ... Eu anseio enviar a Alexandre certa pena de ouro das musas, e, entre os bebedores do vigésimo dia, uma oferenda, enquanto a doce violência das impacientes taças aquece o suave ardor dos jovens, e a esperança de Vênus faz seus corações palpitarem, ao se misturar aos dons de Dioniso. Atinge-se a idade do homem, eles elevam ao máximo os pensamentos. Eles rompem repentinamente as muralhas das cidades. Todos os humanos acreditam-se monarcas. De ouro e de marfim as casas resplandecem. Carregadas de trigo, as naus percorrem o esplendor marinho, trazem grande riqueza do Egito. Tais são as idéias que se agitam no coração do bebedor[128].

[124] In *Horace*, 2002: 82 – nota 1. O verso a que ele se refere pertence ao Frag. (Loeb) 20 B, 4: Χρυ<σ>ῷ <δ' ἐλέφαντί τε μαρμ>αίρ<ουσιν οἶκοι (*Bacchylide*, 1993: 237).
[125] In *Horace*, 2002: 133 – nota.
[126] Irigoin in *Bacchilyde*, 1993: 235.
[127] A edição *Les Belles Lettres* classifica esse fragmento como Elogio (Εγκωμια) sob o número 3 (20 B, 1).
[128] In *Bacchylide*, 1993: 236-237, trad. do grego de Duchemin e Bardollet.

É de Ateneu também a citação de outro texto de Baquílides, ao que parece, dedicado aos Dióscoros. O conteúdo desse poema é um convite para um encontro animado pelo vinho, música e poesia. Os versos são constituídos de metros trocaicos puros:

> Οὐ βοῶν πάρεστι σώματ' οὔτε χρυσὸς, / οὔτε πορφύρεοι τάπητες, / ἀλλὰ θυμὸς εὐμενής, / Μοῦσά τε γλυκεῖα καὶ Βοιωτίοισιν / ἐν σκύφοισιν οἶνος ἡδύς. [Frag. 21]

> Não se encontra aqui cadáveres de bois, nem ouro, nem tapetes de púrpura; mas um coração amável, uma encantadora Musa e, nos copos beócios, um delicioso vinho[129].

Horácio, em várias de suas odes compostas em metros diferentes (II, 18: dístico hiponacteu; II, 16: estrofe sáfica e III, 29: estrofe alcaica), faz questão de chamar a atenção para sua simplicidade material. Mas, como Baquílides, contrapõe esse despojamento à sua riqueza espiritual:

> *Non ebur neque aureum*
> *mea renidet in domo lacunar*
> *non trabes Hymettiae*
> *premunt columnas ultima recisas*
> *Africa, neque Attali*
> *ignotus heres regiam occupaui,*
> *nec laconicas mihi*
> *trahunt honestae purpuras clientae.*
> *At fides et ingeni*
> *benigna uena est pauperemque diues*
> *me petit; ...* [II, 18, 1-11]

> Nem marfim, nem painéis dourados
> resplandecem em minha casa;
> vigas do Himeto
> não forçam as colunas, talhadas na distante
> África, nem ocupei,
> como herdeiro desconhecido de Átalo, sua residência real;
> sequer púrpuras da Lacônia
> clientes honradas fiam para mim.
> Mas existe a lealdade e a veia
> do talento é fecunda e, mesmo pobre, o rico
> me solicita; ...

> *... mihi parua rura et*
> *spiritum Graiae tenuem Camenae*
> *Parca non mendax dedit et malignum*
> *spernere uolgus.* [II, 16, 37-40]

> ... a mim, uma modesta casa de campo

[129] In *Bacchylide*, 1993: 245-246, trad. do grego de Duchemin e Bardollet.

e a sutil inspiração da Camena grega
a confiável parca destinou e permitiu-me
desprezar a maliciosa turba.

Plerumque gratae diuitibus uices
mundaeque paruo sub lare pauperum
cenae sine aulaeis et ostro
sollicitam explicuere frontem. [III, 29,13-16]

Geralmente as mudanças, agradáveis aos ricos,
e as refeições simples, sob o humilde lar de pobres,
sem tapeçaria e leitos de púrpura
relaxam a fronte angustiada.

Fraenkel diz que na ode I, 15 – *Pastor cum traheret* (estrofe asclepiadéia A), uma narrativa épica em forma lírica, Horácio seguiu o modelo de Baquílides, de seus ditirambos: "cantados por um coro, eles freqüentemente tem como seus assuntos um episódio tirado de um conteúdo épico maior" [130].

2.9 ÍBICO

Íbico[131] pertence à tradição dórica, que se "caracteriza pelo uso extensivo do dátilo e outros *cola* simétricos, além daqueles eólicos, e por uma tendência para períodos mais longos e estrofes mais complexas" [132]. Conforme nos informa Campbell sua poesia foi reunida em sete livros, com critérios desconhecidos[133]. Escreveu poesias de amor e de temas mitológicos:

> Nós temos alusões às aventuras de Héracles, Meléagro e os argonautas, à guerra de Tróia e sua continuação, todos os temas que Estesícoro tinha tratado. Ele dispensou especial atenção àqueles mitos que tinham interesse erótico: a rivalidade entre Deífobo e Idomeu pelo amor de Helena (297), o reencontro de Menelau e Helena em Tróia (296), o rapto de Ganimedes e de Titônio, mencionado em *A canção de Górgias* (289), a beleza e morte de Tróilo (282 (a), 282 B (v)), Endimião (284). A descrição de Talos como amante de Radamanto (309) mostra que ele tomou parte no que K. J. Dover chama de "a homossexualização da mitologia" [134].

[130] Fraenkel, 1959: 189.
[131] De acordo com *Suida* (apud Campbell in *Stesichorus et al*., 1991: 209) são dois os lugares prováveis de seu nascimento, Régio e Messana. Morreu em Corinto. Documentos que nos informam sobre sua vida são poucos e de difícil interpretação. Parece que de Régio ele foi para Samos, quando o pai do tirano Policrates governava a ilha.
[132] West, 1982: 35.
[133] In *Stesichorus et al.*, 1991: 8
[134] Campbell in *Stesichorus et al.*, 1991: 8.

Provavelmente escreveu epinícios, antecipando-se a Simônides. Sérvio, gramático do século IV d.C., lista os metros ibicianos: hexâmetro datílico acatalético, heptâmetro datílico acatalético, heptâmetro datílico hipercatalético. Versos longos, próximos dos da epopéia como seus temas. Apitônio, escritor de *Sobre todos os Metros*, do século III d.C., diz que Íbico, Píndaro e Simônides empregaram a linha arquebuleana, antes mesmo de Arquebúleo, poeta helenístico do III século a.C., que deu o nome ao metro. Acrescenta ainda que o termo ibiciano é usado para uma unidade métrica composta de dois dátilos e um anfíbraco[135].

O maior fragmento de um poema de Íbico, o 282 (Loeb), com cerca de 48 versos, narra a destruição de Tróia e foi escrito em honra de Policrates:

> Καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἕξεῖς
> ὡς κατ' ἀοιδὰν καὶ ἐμὸν κλέος. [Frag. 282, 47-48]
>
> Tu também, Policrates, terás teu nome eternizado,
> como esse poema,
> e minha fama também será imortalizada[136].

Sua conservação permite-nos perceber a proximidade que Horácio estabeleceu com a narrativa ibiciana, principalmente na produção da ode I, 6 - *Scriberis Vario fortis et hostium*. Íbico, neste seu poema, emprega a estratégia da *recusatio*. Em certo momento do poema, a partir do verso 10, após ter mencionado a destruição de Tróia, pelos guerreiros vindos de Argos, e a causa da triste guerra, ele declara:

> *Νῦ]ν δέ μοι οὔτε ξειναπάτ[α]ν Π[άρι]ν*
> *ἔν] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρ[ον*
> *ὑμ]νῆν Κασσανδραν*
> *Πρι]άμοιό τε παίδας ἄλλου[ς.* [Frag. 282 (a), 10-14]
>
> Mas agora eu não tenho intenção de cantar
> Páris, o hóspede traidor,
> ou Cassandra, a de fino tornozelo,
> e os outros filhos de Príamo...[137]

O autor continua a lista do que ele não deseja cantar, além do traidor Páris: Cassandra, o terrível dia da queda de Tróia e a arrogância dos chefes das tribos. Na terceira tríade do poema, a partir do verso 23, ele justifica sua recusa:

> Καὶ τὰ μὲ[ν ἂν] Μοίσαι σεσοφι[σ]μέναι
> εὖ' Ελικωνίδ[ες] ἐμβαίεν λόγω[ι
> * θνατ[ὸ]ς δ' οὔ Κ[ε]ν ἀνὴρ / διερὸς [.....] * τὰ ἕκαστα εἴποι.
> [Frag. 282 (a), 23-26]

[135] Apud Campbell, in *Stesichorus et al.*, 1991: 293.
[136] *Stesichorus et al*., 1991: 224 e 225. Traduzido do grego por Campbell. Últimos versos do poema.
[137] Ibidem: 220 e 221.

Esses assuntos as habilidosas musas do Helicon
deveriam contar, pois um homem mortal
não poderia narrar cada detalhe ...[138]

Os detalhes a que Íbico se refere vêm mencionados logo depois: a quantidade de navios que partiram de Áulide, pelo mar Egeu, passando por Argos até chegar a Tróia e os heróis que neles embarcaram tais como Aquiles, Ajax, Cianipo e Zeuxipo, todos os nomes, seguindo a tradição da epopéia, com seus respectivos epítetos[139]. Íbico transfere às musas, filhas da Memória, a responsabilidade pelo catálogo das naus e dos heróis. Mais uma vez a influência do canto heróico pode ser apontada. Na *Ilíada*, canto II, Homero assim o faz:

Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ᾽ ἔχουσαι - ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστέ τε πάντα. [*Il*. II, 484-485]

Musas, que o Olimpo habitais, vinde agora, sem falhas, contar-me, pois são divinas e tudo sabeis ... [140]

Οἵ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν· [*Il*. II, 487]

Os nomes, sim, revelai-me, dos chefes supremos dos Dânaos [141].

Ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας. [*Il*. II, 493]

Dos Chefes, pois, dos navios direi, do conjunto das naves [142] .

Horácio, em duas de suas odes, a I, 6 e a II, 12 (ambas em estrofes asclepiadéias A), emprega a *recusatio*. Na I, 6 – *Scriberis Vario*, ele diz sentir-se pouco confortável para narrar episódios de guerra e os feitos dos mais notáveis heróis, sob inspiração de Homero, *maeonii carminis alite*. Ele recomenda a Agripa o talento de Vário para tal empreitada:

Nos, Agripa, neque haec dicere nec grauem
Pelidae stomachum cedere nescii,
nec cursus duplicis per mare Ulixei
nec saeuam Pelopis domum

conamur, tenues grandia, dum pudor
imbellisque lyrae Musa potens uetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni. [I, 6, 5-12]

Nós, Agripa, nem narrar esses feitos
nem o violento temperamento do Pelida, que não sabe ceder,
nem a jornada marítima do fingido Ulisses

[138] *Stesichorus et al*., 1991: 222 e 223.
[139] Horácio, ode I, 6, 6-8, também emprega epítetos: Pelida, o que não sabe ceder (*cedere nescii*); Ulisses, o fingido (*duplex Ulixes*).
[140] Trad. de Carlos Alberto Nunes.
[141] Idem.
[142] Ibidem.

nem a cruel morada de Pélope

tentamos, pequenos para os grandes temas, pois o pudor
e a musa, senhora da lira imbele, proibem-me
de diminuir os elogios do distinto César e os teus
por culpa do talento.

Na ode II, 12 - *Nolis longa ferae*, novamente Horácio apóia-se na recusa dos assuntos bélicos para transferir a Mecenas a tarefa de narrar tais episódios. Nela ele se refere a episódios romanos da guerra púnica e mitológicos, o combate entre centauros e Lápitas:

Nolis longa ferae bella Numantiae,
nec durum Hannibalem nec siculum mare
poeno purpureum sanguine mollibus
aptari citharae modis,

nec saeuos Lapithas et nimium mero
Hylaeum domitosque Herculea manu
Telluris iuuenes, unde periculum
fulgens contremuit domus

Saturni ueteris ... [II, 12, 1-9]

Não gostarias que as duradouras guerras da selvagem Numância,
nem que o cruel Aníbal e o mar sículo,
vermelho pelo sangue púnico, fossem associados
aos suaves acordes da cítara.

Nem os violentos Lápitas ou Hileu,
embriagado com vinho, nem os filhos da terra,
dominados pela força hercúlea, dos quais receou o perigo
a brilhante casa

do velho Saturno ...

Gentili analisa o fragmento de Íbico, acima citado, e chama a atenção para outro aspecto da relação entre esse poema e a ode I, 6:

> O *topos* encontra estreito paralelo na ode de Horácio a Agripa (I, 6), pois lá também o centro do poema é um contraste entre a narração de episódios militares, se contemporânea ou mítica, e canções de temas de caráter erótico ou convival[143].

De fato as duas odes de Horácio, I, 6 e II, 12, apresentam esse contraste. Após o poeta referir-se aos graves episódios, que ele não deseja cantar, expõe sua verdadeira intenção, como legítimo poeta lírico, a de festejar os banquetes, as danças e as paixões:

[143] Gentili, 1998: 129.

Nos conuiuia, nos proelia uirginum
sectis in iuuenes unguibus acrium
cantamus ... [I, 6, 17-19]

Os banquetes, as batalhas das virgens
fogosas, de unhas cortadas, contra os rapazes
cantamos...

Me dulcis dominae Musa Licymniae
cantus, me uoluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus. [II, 12, 13-16]

II, 12. A musa quis que eu produzisse
um canto da doce senhora Licínia
que falasse dos seus olhos que muito cintilam
e de seu coração bem fiel aos amores recíprocos.

2.10 PÍNDARO

Píndaro[144], um dos principais líricos gregos, é freqüentemente citado como fonte de Horácio. Segundo Easterling e Knox, Píndaro, desde a Antigüidade Clássica até os dias de hoje, nunca deixou de ser lido e de influenciar os mais famosos escritores "de Horácio a Hölderlin e a Erzra Pound eles (os epinícios) influenciaram fortemente a moderna concepção de ode e o elevado estilo da inspiração poética" [145]. Cerca de quatro dezenas de seus poemas foram preservados dentre os inúmeros perdidos:

> A biografia ambrosiana dá a lista seguinte: 17 livros no total que se distribuem em: 1 livro de Hinos, 1 de peã, 2 de ditirambos, 2 de prosódias, 3 de parteneus, 2 de hiporquemas, 1 de encômio (ou elogio), 1 de trenos, 4 de epinícios (ou odes triunfais) [146].

A coletânea das odes triunfais, que se dividem em *Olímpicas*, *Píticas*, *Neméias* e *Ístmicas*, num total de 45 poemas chegou até nós. A restante obra faz-se representar por numerosos fragmentos. Ao que parece suas odes tratavam de diversos assuntos que iam desde os acontecimentos de sua época, passando pelos conselhos e reflexões morais, até narrativas míticas.

[144] Croiset (op. cit.) diz que Píndaro nasceu em Cinoscéfales, próximo a Tebas, entre os anos 521 e 517 a.C. e morreu em 438, talvez em Argos.
[145] Easterling et Knox, 1988: 297.
[146] Aimé Puech in *Pindare*, 1970: XI.

O canto do vencedor, especialidade desse escritor, segue "regras" rígidas: primeiramente vem a vitória atual, em seguida, se não se trata de principiante, suas vitórias anteriores, depois se elogia o treinador do campeão. A origem do atleta e a de sua cidade devem ser exaltadas bem como o soberano que a governa:

> Enfim, acima do indivíduo, das famílias e da pátria, estão os deuses, sem a vontade dos quais nada se cumpre, que governam todos os acontecimentos do destino humano e de quem, mais particularmente, depende o sucesso ou o fracasso nos jogos, nos quais são honrados e aos quais eles presidem[147].

Píndaro, seguindo a tradição do canto coral desde Álcman, insere, em sua composição, mitos que ilustram ainda mais a vitória esportiva. Sua obra é plena de ensinamentos e máximas sobre como viver melhor e superar as limitações humanas. Na VIII *Pítica* (de metro logaédico, cujo principal elemento é o glicônico), por exemplo, o episódio dos conflitos provocados pelos titãs e gigantes ilustra a seguinte máxima:

> A violência acaba por arruinar o homem cheio de orgulho[148].

> Βία δὲ καὶ μεγάλαυ- / χον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ ./ ΤιφὼςΚίλιξ ἑκατόγ-/ κρανος οὔ Νιν ἄλυξεν, / οὐδὲ μὰν βασιλεὺς Γιγάν- / των· δμᾶθεν δὲ κεραυνῷ / τόξοισί τ'ˇαπόλλωνος· [VIIIa. *Pítica*, 15-18]

> O orgullhoso, mais dia menos dia, se perderá por sua violência. Tifon, o cilício, não evitou essa sorte, nem mesmo o rei dos gigantes. Eles foram derrotados pelo raio e pelas flechas de Apolo... [149]

A mesma alusão mitológica é empregada por Horácio, na ode III, 4 – *Descende caelo*, escrita em estrofe alcaica:

> *.. scimus ut impios*
> *titanas inmanemque turbam*
> *fulmine sustulerit caduco.* [III, 4, 42- 44]

> ... Sabemos como os ímpios
> titãs e a turba monstruosa
> ele destruiu, após lançar seu raio.

E mais adiante, no verso 65, como Píndaro, ele ensina:

> *Uis consili expers mole ruit sua.* [III, 4, 65]

> A força, sem prudência, cai com seu próprio peso.

---

[147] Aimé Puech in *Pindare, Olympiques*, 1970: 9-10.
[148] F. Villeneuve in *Horace*, 2002: 105, nota 4.
[149] *Pit.* VIII, I, 15-18, trad. do grego de Aimé Puech, 1992: 120.

Essa ode (III, 4), diz F. Villeneuve, citando G. Pasquali, *Orazio Lirico*, é "pela variedade de elementos que combina e pela natureza de muitos dentre eles uma das que fazem pensar em Píndaro" [150]. Como Píndaro, Horácio serve-se dos mitos, saber geral e exemplo consagrado, para, partindo de uma realidade presente ou a ela se dirigindo, brindar o leitor com um texto pleno de ensinamentos.

Outra ode sáfica horaciana associada a um poema de Píndaro é a I, 12 - *Quem uirum aut heroa*, cujo começo, precisamente os dois primeiros versos, e o movimento geral são tomados da *Olímpica* II, I, de ritmo peônico, endereçada a Terão de Agrigento, vencedor na corrida de carro. Waltz reforça essa associação ao comparar a estrutura dos dois poemas. Segundo ele, a peça horaciana é uma imitação clara da ode pindárica, pois as estrofes sáficas horacianas (15 no total) podem ser agrupadas de três em três quanto ao sentido a exemplo das três tríades pindáricas, formadas de estrofe, antístrofe e epodo.

Ao glorificar Augusto, como vencedor dos inimigos e triunfador de Roma, Horácio acompanha a ode pindárica, rica como a dele, em alusões a deuses e heróis míticos:

Quem uirum aut heroa lyra uel acri
tibia sumis celebrare, Clio?
Quem deum? [I, 12, 1-3]

I, 12 – Que homem ou herói, com a lira ou com a aguda
flauta, Clio, tu escolhes celebrar?
Que deus?

᾽Αναξιφόρμιγγες ὕμνοι, / τίνα θεόν, τίν ᾽ ἥ-/ ρωα, τίνα δ ᾽ἄνδρα κελαδήσομεν. [*Ol*. II, I, 1-3]

Hinos, reis da lira, que deus, que herói, que homens nós iremos cantar[151]?

O início da ode III, 30 – *Exegi monumentum aere perennius* - segundo alguns, lembra também a *Pítica* VI, 10 e ss., dedicada a Xenócrates de Agrigento, vencedor da corrida de carros.

Esses versos asclepiadeus menores de Horácio, que já foram associados a um fragmento de Simônides, encerram o desejo universal dos poetas de se perpetuarem através de sua obra:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum. [III, 30, 1-5]

[150] In *Horace*, 2002: 103 – nota 1.
[151] In *Pindare*, 1970: 42. Trad. do grego de Aimé Puech.

Terminei um monumento mais duradouro que o bronze
e mais alto que a estrutura real das pirâmides
que nem a chuva devoradora, nem o descontrolado aquilão
possa destruir ou os incontáveis
ordenamentos dos anos e a fuga dos tempos.

Píndaro reúne o "tesouro dos hinos" merecido pelo vencedor pítico, sua cidade e ancestrais e compõe sua ode em ritmo logaédico, com estrofes simples e breves. Ele permanecerá apesar das intempéries:

Τὸν οὔτε χειμέριος ὄμβρος, ἐπακτὸς ἐλ- / θὼν ἐριβρόμου νεφέλας / στρατὸς ἀμείλιχος, οὔτ' ἄνεμος ἐς μυχούς / ἁλὸς ἄξοισι παμφόρῳ χεράδει/ τυπτόμενον. [*Pít.* VI, II, 10-14]

Sobre ele podem precipitar, com fúria, as chuvas de inverno, milícia impiedosa das nuvens, de abafados estrondos, e os ventos podem vir se chocar com elas, com todos os destroços confusos que eles carregam, sem o arrastar até os abismos do mar[152].

A ode IV, 2 – *Pindarum quisque studet aemulari*, tem as sete primeiras estrofes dedicadas ao elogio de Píndaro. Através delas Horácio nos mostra sua incondicional admiração ao poeta e nos informa sobre os gêneros trabalhados por ele. Villeneuve extraiu, dos versos 9-24, os gêneros literários trabalhados por Píndaro:

> Nos versos 9 a 24 Horácio indica os principais gêneros onde tinha brilhado o gênio de Píndaro: ditirambos em honra de Baco, peãs e hinos cantando os deuses e heróis, epinícios celebrando as vitórias obtidas nos grandes jogos da Grécia, trenos ou cantos de pesar[153].

Píndaro é um *cycnus dircaeus* que se eleva acima das nuvens enquanto ele é uma simples *apis matinae*. Por sua vez o posto de abelha operária já fora reivindicado por Píndaro, ao comparar a versatilidade da sua arte com a agilidade do trabalho da abelha:

˚Εγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων
ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὥτε μέλισσα θύνει λόγον. [*Pítica*, X , IV, 53-54]

Os meus cantos de louvor, como a abelha,
libam ora um tema, ora outro[154].

A estrutura do poema que Horácio dirige a Druso, ode IV, 4 – *Qualem ministrum fulminis alitem*, em estrofe alcaica, parece seguir as regras píticas de construção nos cantos de vitória aos triunfadores olímpicos, "em cujo conteúdo se inspira, mas de cuja forma se afasta,

[152] *Pítica* VI, II, 10-14, trad. do grego de Aimé Puech, 1970: 104.
[153] In *Horace*, 2002: 159 – nota 1.
[154] Tradução de Pereira, 1980: 189.

preferindo a métrica eólica" [155]: elogio à origem do vencedor, *Fortes creantur fortibus et bonis* (os fortes originam-se de fortes e bons, IV, 4, 29); à educação, *Doctrina sed uim promouet insitam/ rectique cultus pectora roborant* (mas a doutrina faz brotar o valor semeado/ e a prática acertada fortalece o espírito, IV, 4, 33-34); à cidade do vencedor, *Gens quae cremato fortis ab Ilio/ iactata tuscis aequoribus sacra/ natosque maturosque patres/ pertulit Ausonias ad urbes* (povo que, forte a partir da abrasada Ílio/ lançado nos mares etruscos, os penates, / os filhos e os patriarcas idosos conduziu às cidades ausônias, IV, 4, 53-56); e, enfim, elogio ao vencedor, *Nil Claudiae non perficient manus,/ quas et benigno numine Iuppiter/ defendit ...* (As milícias dos Cláudios tudo realizaram/ pois Júpiter as defende com benigno poder, IV, 4, 73-75).

Um *topos* presente em toda poesia clássica desde Homero e relacionado com o mito das musas é a crença, presente também na obra desses dois poetas, na imortalidade através dos versos. Exemplo disso são os já citados poemas III, 30 e a VIa. *Pítica* que, segundo Commager, quando comparados, apresentam certa "diferença de ênfase – Píndaro na imortalidade do assunto, Horácio na imortalidade do próprio poeta" [156]. Mas o poder da palavra de glorificar o homem, objeto do canto, e o poeta, autor do poema, é proclamado por Horácio também em outras três odes. O asclepiadeu menor é o metro empregado nas três odes (I, 1; III, 30 e IV, 8) dedicadas à poesia e a estrofe alcaica é a base formal da IV, 9:

III, 30 – *Exegi monumentum aere perennius*:

Non omnis moriar multaque pars mei
uitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex. [III, 30, 6-9]

Não morrerei de todo e a maior parte de mim
escapará da Libitina; sem cessar eu crescerei,
rejuvenescendo-me no louvor vindouro, enquanto o pontífice
subir ao capitólio com a virgem silenciosa.

I, 1 – *Maecenas atauis edite regibus*:

Quod si me lyricis uatibus inseres,
sublimi feriam sidera uertice. [I, 1, 35-36]

Porque, se me colocares entre os vates líricos,
eu tocarei os astros, no ar, com a cabeça.

IV, 8 – *Donarem pateras grataque commodus*:

[155] Costa, 1978: 91.
[156] Commager, 1995: 310.

Dignum laude uirum Musa uetat mori
caelo Musa beat. [IV, 8, 28-29]

A musa não permite que morra o homem digno de louvor,
a musa o recompensa com o céu.

IV, 9 – *Ne forte credas interitura*

Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante uolgatas per artis
uerba loquor socianda chordis. [IV, 9, 1-4]

Decerto tu não acreditarás que haverão de morrer
as palavras que eu, nascido junto ao Áufido, que murmura ao longe,
pronuncio, associadas às cordas, através de técnicas
não antes divulgadas.

Em Píndaro, os cantos triunfais dos heróis olímpicos são prova desse objetivo. O metro empregado nas odes seguintes é o logaédico, mistura de dátilo com jambos e troqueus:

Εἴη σέ τε τοῦτον ὑ-/ ψοῦ χρόνον πατεῖν, / Ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις / ὁμιλεῖν πρόφαντον σοφία καθ' Ἕλ- / λανας ἐόντα παντᾷ.
[*Ol.* I, IV, 115-118]

Possa teu pé sempre pisar os cimos, enquanto há muito associado aos triunfadores,
eu farei conhecer meu gênio, entre os gregos, em todos os lugares[157].

Ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώ- / τερον βιοτεύει, / ὅ τι κε σύν χαρίτων τύχᾳ / γλῶσσα φπενὸς ἐξέλοι βαθείας. [*Nem.* IV, I, 10-13]

A palavra sobrevive muito além dos atos, se é no fundo de nossa alma que, pelo favor das Graças, nossa língua tira sua inspiração[158].

Às vezes figuras de comparação se repetem nos dois poetas. É o caso do "mármore de Paros", sintagma presente no verso 6 da ode I, 19 – *Mater saeva Cupidinum* e na IVa. *Neméia*. Horácio compara o brilho da "esplendorosa Glicera" com a alva pedra:

Urit me Glycerae nitor
splendentis Pario marmore purius. [I, 19, 5-6]

Queima-me o brilho da radiante
Glicera, mais branco que o mármore de Paros.

[157] In *Pindare*, 1970: 32. Trad. do grego de Aimé Puech.
[158] Ibidem: 54 .

Na ode pindárica a figura se presta para engrandecer a obra poética:

Στάλαν θέμεν Παρίου λίθου λευκοτέραν ...
Ὕμνοσ δὲ τῶν ἀγαθῶν ἐργμάτων βασιλεῦσιν
ἰσοδαίμονα τεύχει/ φῶτα· [IVa. *Nem.*, XI, 81-84]

Um monumento mais branco que o mármore de Paros ...
Pois o hino que celebra os grandes feitos
transforma um simples mortal em rei[159].

Lo Bue cunhou o epíteto "inventor da poética" [160] para Píndaro devido às inúmeras alusões ao fazer poético, encontradas em suas odes. Essa preocupação com o processo de construção da obra literária perpassa também a produção horaciana. A *Epistula ad Pisones* do venusino e também as *Odes*, revelam-nos o cuidado da adequação, tema e forma que encontra correspondência na obra pindárica. Certamente Horácio retirou os "principais preceitos" [161] da sua carta da poética de Neoptólemo, provavelmente apresentada a ele por Filodemo, "em sua escola em Nápoles" [162]. Entretanto "Neoptólemo não foi, possivelmente, sua única fonte" [163], assim podemos considerar as reflexões de Píndaro sobre o fazer poético também fonte de inspiração para Horácio. Como exemplo de princípios teóricos semelhantes temos os versos da *Nemeia* IV em que Píndaro confessa sua obediência às leis do estilo:

Τὰ μακρὰ δ' ἐξενέπειν ἐρύκει με τεθμός... [*Nem.* IV, 5ª estr.]

Mas uma lei me impede
narrativas muito longas ...[164]

Na ode I, 6 – *Scriberis Vario fortis et hostium*, a musa e a lira disciplinam o poeta :

Conamur, tenues grandia, dum pudor
imbellisque lyrae Musa potens uetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni. [I, 6, 9-12]

tentamos, pequenos para os grandes temas, pois o pudor
e a musa, senhora da lira imbele, proibem-me
de diminuir os elogios do distinto César e os teus
por culpa do talento.

[159] Trad. do grego de Puech in *Pindare*, 1967: 58.
[160] Salvatore Lo Bue, 1999: 73.
[161] "Horácio adotou de Neoptólemo o esquema (*poema, poesis e poetes*) para sua própria proposta na *Arte Poética*..." (Janko in Obbink, 1995: 87).
[162] Armstrong in Obbink, 1995: 224.
[163] Asmis in Obbink, 1995: 151.
[164] Trad. do grego de E. Mandruzzato in Lo Bue, 1999: 80.

Na ode II, 12 – *Nolis longa ferae*, composta na estrofe asclepiadéia A como a anterior, novamente Horácio mostra essa obediência às leis da poética ao afirmar que à sua cítara, dedicada ao lirismo e imbele, os temas de guerra, heróis e massacres não devem ser associados:

Nolis longa ferae bella Numantiae,
nec durum Hannibalem nec Siculum mare
Poeno purpureum sanguine mollibus
aptari citharae modis. [II, 12, 1-4]

Não gostarias que as duradouras guerras da selvagem Numância
nem que o cruel Aníbal e o mar sículo,
vermelho pelo sangue púnico, fossem associados
aos suaves acordes da cítara.

São ainda testemunhas do seu zelo poético as advertências dos seguintes versos, das odes abaixo, ambas escritas em estrofes alcaicas:

Non hoc iocosae conueniet lyrae;
Quo, Musa, tendis? Desine peruicax
referre sermones deorum et
magna modis tenuare paruis. [III, 3, 69-72]

Isso não será conveniente à jocosa lira;
para onde te inclinas, Musa? Desiste, persistente,
de narrar as falas dos deuses e
de rebaixar, com teu estilo humilde, grandes temas.

Phoebus uolentem proelia me loqui
victas et urbes increpuit lyra,
ne parua Tyrrhenum per aequor
uela darem. [IV, 15, 1-4]

Febo a mim, que pretendia falar das batalhas
e das cidades vencidas, advertiu com a lira
para que eu não desse, ao mar tirreno,
poucas velas.

A *Ep. ad Pisones* de Horácio sintetiza o cuidado com que esse autor tratou a obra literária. Segundo Lo Bue ele não se distancia de Píndaro no zelo e na técnica empregados na construção do texto. Horácio, segundo ele, confirma "a vida como fundamento do dizer e a emoção poética como condição de criar" [165]:

Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto
et, quocumque uolent animum auditoris agunto. [*E. ad P.*, 99-100]

Não basta que os poemas sejam belos; hão de ser doces
e, para onde desejem, hão de impelir o espírito do ouvinte.

[165] Lo Bue, 1999: 145.

Na 1ª *Pítica* Píndaro homenageia a lira, seu instrumento de trabalho, que, sob a inspiração de Apolo e das Musas rege a festa, a dança, o canto e espalha sua magia no mundo humano e divino. O metro empregado por Píndaro, nesse poema, é o dátilo-epitrítico. Horácio, bebendo da fonte pindárica, dedica à sua lira uma ode, escrita em estrofe sáfica. Demonstra o mesmo respeito e admiração a esse instrumento sagrado:

O decus Phoebi et dapibus supremi
grata testudo Iouis, o laborum
dulce lenimen, mihi cumque salue
rite vocanti. [I, 32, 13-16]

Oh honra de Febo e lira bem recebida
nos banquetes do supremo Júpiter, oh doce alento
dos trabalhos, de mim, que te invoco, conforme o rito,
felicitações sempre.

ΙΕΡΩΝΙ ΑΙΤΝΑΙΩΙ ΑΡΜΑΤΙ:
Χρυσέα φόρμιγξ,᾽Απόλλωνος᾽ καὶ ἰοπλοκάμων/ σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει/ μὲν χάσις ἀγλαίας ἀρχά ,/ Πείθονται δ᾽ ἀοιδοὶ σάμασιν ,/ ἁγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων / ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα. / Καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σδεννύει ς/ ἀενάου Πυρός· εὕδει δ᾽ ἀνὰ σκάπτω᾽ / Διὸς αἰετός, ὠκεῖναν/ πτέρυγ᾽ ἀμφοτέρωθεν χαλάξαις...
[*Pít.* I, 1ª estr.]

Para Hierão de Etna, vencedor da corrida de carros.
Lira de ouro, apanágio comum de Apolo e das Musas, de tranças violetas. À tua voz o país ritmado dos coreutas dá início à festa e, a teus sinais, os cantores obedecem, enquanto, vibrante, tu fazes ressoar as primeiras notas dos prelúdios que guiam os coros; tu sabes também extinguir, na ponta do raio, o fogo eterno; e o sono se apodera da águia, pousada no cetro de Zeus; ela deixa pender, à direita e à esquerda, sua asa rápida... [166]

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE AS FONTES DE HORÁCIO

Diante do exposto podemos dizer que Horácio sempre procurou explicitar, nos livros das *Odes* principalmente, seu desejo de produzir obra greco-latina. Sua *camena* era *graia*, seus metros, levemente modificados pela natureza da língua latina e por sua interpretação particular dos ritmos, eram igualmente gregos e seus temas podem ser relacionados com os dos modelos gregos.

[166] *Pindare*, 1992: 28 e 29, trad. do grego de Aimé Puech.

Seu grande orgulho, anunciado com pompa e circunstância, era trazer à gente itálica os poemas da Eólia, nunca antes divulgados: *princeps aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos* (III, 30, 13- 14). Fraenkel assim se expressa a respeito da proposta do autor latino:

> A própria tarefa de Horácio, a tarefa de produzir solene lírica latina de um tipo sem precedência *(dicam insigne, recens, adhuc indictum ore alio ... nil paruum aut humili modo, nil mortale loquar*) tornou-se seu fado: ele não pode escapar disso[167].

Através dessa produção inédita ele fazia questão de estar entre os vates líricos para poder atingir os astros: *quod si me lyricis uatibus inseres,/ sublimi feriam sidera uertice* (I, 1, 35-36), e, como tal imortalizar os seus escritos.

Dos poetas citados como fonte inspiradora de Horácio, Alceu foi, sem dúvida, o mais visitado pelo venusino, tanto no aspecto formal quanto no conteúdo.

São aproximadamente dezesseis os poemas em que, apesar da escassez dos documentos originais, podem ser apontados elementos de aproximação entre ambos. Em sete deles o metro alcaico, medida predominante em Alceu, foi aproveitado juntamente com o tema: I, 9 - *Vides ut alta stet niue candidum*; I, 37 - *Nunc est bibendum*; II, 7 - *O saepe mecum tempus in ultimum*; II, 11 - *Quid bellicosus Cantaber et Scythes*; II, 14 - *Eheu fugaces, Postume, Postume*; III, 2 – *Angustam amice pauperiem pati* e III, 21 - *O nata mecum consule Manlio*. Em dois o sáfico, medida também empregada pelo mitileno: I, 10 - *Mercuri, facunde nepos Atlantis*; e III, 8 - *Martiis caelebs quid agam kalendis*, é retomado juntamente com o tema de Alceu. Em um emprega-se o jônico menor, metro encontrado em Alceu e apenas uma vez em Horácio, exatamente na ode cujo tema e metro coincidem com os do modelo grego, a III, 12 - *Miserarum est neque amori dare ludum*.

Três poemas são tributários da poetisa Safo nos temas tratados, não no metro que leva seu nome, o I, 3 – *Sic, te, diua, potens Cypri*, o I, 13 – *Cum tu, Lydia, Telephi*, e o III, 9 – *Donec gratus eram tibi*. Porém é interessante observar que o dístico formado de glicônico e asclepiadeu menor foi o metro escolhido por Horácio para "substituir" a estrofe sáfica, nessas três odes. A ode I, 22 – *Integer uitae*, traz relação temática e formal (estrofe sáfica) com o fragmento de Safo a ele relacionado. Em todos os outros os esquemas métricos são os pertencentes à lírica eólica, como veremos abaixo.

[167] Fraenkel, 1959: 258

Píndaro, Simônides, Anacreonte[168], Baquílides, Tirteu, Estesícoro e Arquíloco serviram, ao que parece, como parceiros temáticos de Horácio e não tiveram, segundo estudiosos, influência significativa na parte formal da sua obra pois ele retomou, com algumas modificações, que justificam os caracteres da língua latina e seu talento, os principais sistemas da lírica lesbiana:

> Dentre suas 104 odes, 79 são escritas em estrofes de 4 versos (alcaicos, sáficos ou asclepíades), 18 em dísticos de várias espécies, 6 somente (todos em asclepíades menores ou maiores) são monométricos. Ele deixou inteiramente de lado os ritmos de Anacreonte, que ele julgava pouco regulares, limitando-se a lhe pedir emprestado alguns detalhes, alguns temas engenhosos[169].

Fraenkel afirma que o metro da ode de Horácio é o lésbio e que ele, depois de um determinado tempo, "tinha já resolvido usar como instrumento de sua nova lírica o *lesbous barbitos* ou, em linguagem clara, adotar em geral as formas métricas de Alceu, ainda onde a matéria de uma ode era derivada de origem diferente" [170].

O mesmo que foi dito para Anacreonte vale para Píndaro cujo sistema métrico não deixou vestígios na lírica de Horácio. Entretanto Collinge aponta afinidades estruturais com Píndaro em, pelo menos, duas odes de Horácio: a I, 12 e a IV, 4. Na primeira, segundo o autor, detecta-se um esquema pindárico bastante evidente e na segunda, os versos 1-28 formam "um período pindárico em completa inundação, adicionado de um parêntese pindárico (vv. 18-22, cf. *Nem*. V, epodo 1), sobre a guerra alpina de Druso" [171]. Apesar da declaração de Horácio de não pretender competir com o príncipe dos líricos gregos para não ter a sorte de Ícaro[172], Costa observa que Horácio:

> deixa-se penetrar da influência pindárica, que é evidente na ousadia dos compostos, no imponderável dos epinícios de Druso e Tibério, no *Carmen Saeculare*, nas odes cívicas e religiosas, nas quais o poeta se submete à opinião pública, desejosa de uma poesia mais consentânea com a *grauitas* romana, e ao principado, exigente de sua colaboração na obra do encômio e restauração das velhas tradições, de recuperação social do povo romano, de ilustração do século[173].

---

[168] Heféstion (apud Campbell, in *Anacreon et al*., 1988: 91), no *De Metrica*, registra trechos de Anacreonte escritos em jônico menor e afirma que esse metro era querido do autor, pois seu tom de lamento combinava bem com algumas de suas canções. Horácio empregou esse metro em uma ode com tom semelhante.
[169] F. Villeneuve in *Horace*, 2002: XXIX.
[170] Fraenkel, 1959: 179.
[171] Collinge, 1961: 121.
[172] *Pindarum quisque studet aemulari,/ Iule, ceratis ope Daedalea/ nititur pinnis, uitreo daturus/ nomina ponto* (IV, 2, 1-4).
[173] Costa, 1978: 91.

Dos outros modelos gregos citados pouco sabemos. Alguns, como Estesícoro, Baquílides e Íbico, empregaram, segundo a tradição a que pertenceram e o gênero em que compuseram, versos longos para suas narrativas líricas, baseados no hexâmetro épico. Horácio não empregou o hexâmetro puro, mas em par com um quaternário datílico, metro denominado alcmânico, em duas odes de cunho narrativo e com toque melancólico, I, 7 - *Laudabunt alii claram Rhodon* e I, 28 - *Te maris et terrae*. Também no dístico arquiloqueu o hexâmetro se faz presente seguido do ternário datílico, ode IV, 7 – *Diffugere niues*, cujo tema é a morte.

Além de Alceu e Safo Arquíloco deixou para Horácio duas medidas aproveitadas em duas odes, IV, 7 - *Diffugere niues* e I, 4 - *Soluitur agris hiems* cujo metro leva o nome de seu possível criador, 1º e 4º metro arquiloqueu, que são dísticos formados de hexâmetro seguido de ternário datílico (IV, 7) e itifálico seguido de senário jâmbico (I, 4).

Simônides parece ter empregado, de preferência, o dístico elegíaco em seus trenos. Horácio não empregou esse esquema métrico, mas lançou mão de outro dístico que se aproxima formalmente dele, o alcmânico: um hexâmetro seguido de um quaternário datílico.

Em relação aos temas desenvolvidos por Horácio, em suas odes, eles parecem ter sofrido uma espécie de *contaminatio*. Algumas odes apresentam resquícios de mais de uma fonte. É o caso da I, 4 – *Soluitur acris hiems*, que tem seu início - a descrição da chegada da primavera - associado a Alceu e, no meio, encontramos pensamentos, resgatados em Simônides, sobre a brevidade da vida.

A ode III, 2 – *Angustam amice pauperiem pati*, tem, numa única estrofe, sentenças de Tirteu, verso 13: "é doce e honrado morrer pela pátria", e de Simônides, verso 14: "a morte persegue até mesmo aquele que foge". Os dois seguintes, 15 e 16, também podem ser associados a Tirteu pelo ensinamento veiculado: os covardes são feridos mortalmente nas costas.

A ode III, 30 – *Exegi monumentum*, que tem seu início associado a Simônides bem como a Píndaro, traz uma reflexão sobre a imortalidade da obra literária.

Na ode IV, 9 – *Ne credas interitura*, verificamos tema trabalhado por Píndaro, a imortalidade das palavras, na estrofe inicial e, nos versos finais, toques da famosa máxima de Tirteu, "é belo morrer corajosamente pela pátria e pelos seus". Dito, aliás, também detectado em Alceu.

A ode I, 18 – *Nullam, Vare, sacra*, tem o primeiro verso traduzido de Alceu e, em seu desenvolvimento, Anacreonte parece ter sido lembrado, pelo incentivo à moderação na bebida.

Baquílides aparece no início da ode II, 18, com um verso baseado em sentença sua – *Non ebur, neque aureum* – e Simônides no final, que trata da igualdade de todos na hora da morte.

Alceu e Simônides podem ser lembrados na ode I, 9 – *Vides ut alta stet*, o primeiro no início, com a descrição do inverno e convite para o vinho e o segundo, Simônides, do meio para o fim, quando Horácio aconselha a não pensar no futuro e aproveitar o presente.

Novamente, na ode II, 14 – *Eheu fugaces, Postume, Postume*, esses dois autores podem ser identificados através do tema da fugacidade dos dias e do caminhar para a morte.

Das cento e três odes, que compõem os livros aqui analisados, em cerca de cinquenta apontamos elementos intertextuais vindos dos poetas gregos que o próprio Horácio indicou como sua fonte direta e que os comentadores de sua obra, diante da semelhança das passagens comparadas, apontaram como tal. Não citei todas as reminiscências da épica, da poesia alexandrina, de trechos de hinos e de epigramas conservados em coletâneas gregas, nem pesquisei todos os poetas latinos anteriores[174] e contemporâneos de Horácio porque o objetivo do trabalho não é estudar todas as fontes. Para investigar a possível influência dos ritmos na escolha dos conteúdos nas *Odes* de Horácio pareceu-me suficiente pesquisar os poetas lésbios, principal fonte métrica, e os autores da literatura grega arcaica mais "acionados" e indicados pelo venusino, na construção temática do seu *monumentum*.

Existem diversos manuais sobre métrica greco-latina que procuram descrever minuciosamente a estrutura dos versos, as possibilidades de apresentação dos esquemas métricos, a diversidade dos "pés" e, às vezes, arriscam-se a dar significação ao ritmo impresso pelas alternâncias quantitativas. São escassos, porém, trabalhos que abordem as possíveis implicações da métrica nos poemas, que se arrisquem a analisar uma poesia levando em consideração o ritmo do seu esquema métrico aliado ao conteúdo apresentado em sua composição.

[174] No entanto, Catulo foi lembrado em algumas partes da tese devido a sua "forte" ligação com Safo.

3. DA MÉTRICA

No estudo da métrica grega e latina encontramos constantes alusões ao vocábulo ritmo. A palavra grega ritmo (′ρυθμός), segundo Quintiliano[1], corresponde à latina *numerus*, isto é, quantidade, duração dos tempos. Já metro (*metrum*), segundo ele, refere-se ao ordenamento dos tempos num verso e funciona como regulador da disposição das quantidades. Assim não se confundem ritmo e metro "pois o ritmo é mais geral que o metro; este se caracteriza por uma fixidez mais marcada. É só uma unidade do ritmo" [2]. Por sua vez a palavra métrica (μετρική) designa a doutrina sobre as formas do ritmo da poesia[3].

A alternância de durações longas e breves, ordenada por determinado esquema métrico, estabelece o caráter rítmico do verso. A importância de tal recurso poético é sintetizada por Laloy: "o ritmo assegura a coesão do que se desenvolve (...) assim não é apenas regra da música, mas também da poesia e da dança" [4]. Uma vez estabelecido o esquema métrico, a expectativa criada pela sua repetição impede a livre "intromissão" do autor em sua composição formal. Assim, como afirma Quintiliano[5], o verso desfar-se-á caso uma substituição de pé aconteça em seu interior, sem que a regra métrica seja observada (*ratio metrorum*). O ritmo abarca o movimento de todo o texto que é constituído de palavras ordenadas segundo o metro selecionado.

Para se entender o ritmo é necessário que "desçamos" até sua unidade mínima, o pé. É em Aristóxeno[6] que vamos encontrar "uma teoria do pé como unidade básica de produção do ritmo, claramente delimitada não só em sua dimensão (χρόνοι πρώτοι), senão na relação entre suas partes (χρόνοι πόδικοι)" [7]. Sua obra, em sua maioria relativa à música, resume os principais preceitos da teoria rítmica antiga. Além de "grande ritmista foi metricista de ocasião" [8] aplicando na poesia seus preceitos musicais. Mais tarde Aristides Quintiliano, ao expor a doutrina aristoxênica no estudo métrico, acrescenta-lhe valor qualitativo para os pés e períodos.

---

[1] *Inst. Or*., IX, 4, 46.
[2] Llorente, 1971: 193.
[3] Luque Moreno, 1987: 24.
[4] Laloy, 1973: 286.
[5] *Inst. Or.* IX, 4.
[6] Aristóxeno, segundo Laloy (1973: 1 e 2), era filho de músico e nasceu em Tarento em 360 a.C. Foi discípulo de Aristóteles e deixou diversos escritos relativos à música.
[7] Luque Moreno, 1995: 149.
[8] Laloy, 1973: 1.

Aristóxeno enumera as diferenças específicas das medidas que ele analisa ora em unidades (pé propriamente dito) ora em períodos (*cola*). Luque Moreno sintetiza os preceitos do musicista de Tarento, para o compasso:

> Um compasso não é mais que uma magnitude temporal (μέγεθος, isto é, uma série de χρόνοι πρότοι) organizada (διαίρεσις) em partes (ἄρσις, θέσις), entre as quais há uma proporção (λόγος, que determina o γένος) e uma relação posicional (ἀντίθεσις que determina o εἶδος); magnitude que pode admitir mais de uma realização (σχήματα) [1].

A síntese apresentada dá-nos uma boa noção da teoria rítmica antiga que aplicada ao estudo da métrica muito nos auxilia na compreensão da mesma. É apropriado, pois, desenvolver cada um dos conceitos herdados de Aristóxeno.

O pé (πούς[2]) varia, segundo ele, de acordo com uma ou mais das sete características contidas em sua formação: em tamanho (μέγεθος), em natureza (γένος), em aspecto, racional ou irracional (πούς ῥητός ou πούς ἄλογος), em formação, simples ou composto (ασύνθετος ou σύνθετος), na organização das partes (διαίρεσις), pela variante esquemática (σχῆμα) e disposição de suas partes (αντίθεσιν).

Depende, pois, da qualidade dos pés, a formação de determinada seqüência rítmica eleita pelo poeta. Os traços característicos, sobre os quais se fundamenta o "perfil" do pé, são determinantes para a identificação do ritmo que se quer imprimir ao poema.

O critério do μέγεθος, que avalia o tamanho do pé, pelo número de seus tempos primeiros, "resulta em treze magnitudes distintas de compassos ritmicamente possíveis" [3], levando-se em consideração a contagem da unidade (pé) e do *colon* do compasso.

O segundo critério que julga a "natureza de um pé (γένος), sua entidade rítmica, vem determinado pela relação (λόγος ποδικός, *ratio*) existente entre suas partes, χρόνοι ποδικοί, em que se pode dividir" [4]. Pelo menos cinco naturezas podem ser deduzidas dessas relações[5], três delas melhor avaliadas para serem empregadas em série: γένος ἴσον, dos dátilos; γένος διπλάσιον, dos jambos; e γένος παιωνικόν, dos peãs.

O terceiro critério refere-se à quebra do ritmo básico de certas composições, especificamente as que têm ritmo jâmbico ou trocaico. Nelas permite-se, em certas posições, a

---

[1] Luque Moreno, 1995: 26.
[2] Aristóxeno designa como πούς tanto um pé como um *colon*.
[3] Luque Moreno, 1995: 19.
[4] Ibidem.
[5] Aristóxeno (apud Luque Moreno, 1995:19) reconhece três relações básicas: γένος ἴσον, como o dátilo (2/2); γένος διπλάσιον, como o jambo (1/2) e o γένος παιωνικόν, peã (2/3). Os outros dois, possivelmente, remontam também a Aristóxeno: γένος ἐπίτριτος (3/4) e o γένος πριπλάσιος (1/3).

troca de uma sílaba longa por uma breve gerando assim um pé irracional (ἄλογος), também chamado de pé condensado (jambo quando substitui o espondeu).

O quarto meio de classificação do pé considera sua simplicidade de formação, como unidade mínima de três tempos (πούς ἀσύνθετος) ou complexidade (ποὺς σύνθετος), quando dois ou mais se reúnem na formação de um *colon*, indivisível em pés.

O quinto critério organiza as treze grandezas pódicas em dezenove compassos (πόδες) possíveis, distintos em tamanho, contados a partir de pés ou *cola* da métrica: monopodia, dipodia, tetrapodia, pentapodia ou hexapodia.

Já o sexto fator de caracterização destaca a flexibilidade temporal das partes do pé que pode "apelar" para a dissolução (¯ = ˘ ˘) ou contração (˘ ˘ = ¯). Essa particularidade cria situações em que "pés iguais na organização de suas partes (διαίρεσις, γένος) e em suas dimensões (μέγεθος) podem distinguir-se entre si por seu σχῆμα, ou seja, por sua forma de manifestar-se..." [6]. O dátilo, por exemplo, pode ter as seguintes variantes esquemáticas: ¯ ˘ ˘ (dátilo: esquema básico), ¯ ¯ (espondeu), ˘ ˘ ˘ ˘ (proceleusmático), ˘ ˘ ¯ (um aparente anapesto, porém de ritmo descendente) e Ц (μακρά τετράσημος, prolongamento da sílaba a mais de dois tempos). Ainda falando das possibilidades de realização, os *cola* podem estar completos ou não (acataléticos ou cataléticos); serem formados por um pé de um mesmo γένος ou por pés de natureza diferente, μικτόν[7].

O sétimo traço (διαφορά) é denominado ἀντίθεσιν e é responsável por determinar a ordenação das partes do compasso (χρόνοι ποδικόι) desde o primeiro elemento que pode ser uma ἄρσις (εἶδος ἀπὸ ἄρσεως) ou uma θέσις (εἶδος ἀπὸ θέσεως). Assim, ao não reconhecer a anacruse, a identificação da série rítmica é feita a partir da primeira sílaba longa ou breve[8].

Como exemplo de aplicação dos conceitos da doutrina aristoxênica, vejamos a análise de dois pés. O Jambo é formado por três tempos (πούς τρίσημος) organizados em duas partes (διαίρεσις), uma breve e outra longa, (αντίθεσιν: ˘ ἄπσις e ¯ θέσις), segundo a razão 1:2 (γένος διπλάσιον), de ritmo ascendente. O troqueu, semelhante ao primeiro, na magnitude (τρίσημος - três tempos) e na relação das partes (λόγος: dois para um), difere do jambo pela posição das mesmas (θέσις ¯ e ἄρσις ˘), portanto de ritmo descendente (εἶδη descendente).

[6] Luque Moreno, 1995: 23.
[7] Ibidem: 24.
[8] Ibidem: 25.

Ritmo ascendente e descendente são expressões empregadas freqüentemente nas análises das formas métricas. A explicação para tais termos deve ser buscada na mais remota antigüidade, como visto acima, e está relacionada com o par *arsis/thesis*.

Como já mencionado, ocupava-se do ritmo antes de Aristóxeno. Na Grécia quando a música e a dança eram associadas à poesia, o mestre do coro devia "reger" o espetáculo, orientando, pelo menos, três movimentos: música, dança e voz. No tocante à música, a cadência melódica e a marcação de tempo deveriam ganhar especial atenção:

> O que se fazia de diversas formas seja por um estalo dos dedos, à maneira dos antigos aedos que escandiam assim os dátilos (dedos) de seus versos épicos, seja batendo o pé, daí o nome de pé ou passo (βασις) dado freqüentemente às unidades rítmicas [9].

Luque Moreno[10] classifica em três fases a evolução da teoria rítmica grega e acompanha as aplicações dos termos arse e tese, em cada uma delas. Num primeiro momento, que ele denomina de "fase orquéstrica", forma-se uma base terminológica que continua a vigorar em fases posteriores, mesmo quando "a execução das formas rítmico-métricas deixa de ser dançada" [11]. Os vocábulos arse/tese estão, nessa ocasião, relacionados principalmente aos movimentos corporais, presentes na combinação da música, canto e dança. Na marcação dos ritmos, ἄρσις (τὸ ἄνω), *elatio*, *sublatio*, significa a elevação dos pés, em cada passo de dança ou de marcha; e θέσις (τὸ κάτω), *positio*, *depositio*, refere-se ao abaixamento do pé. Esses termos também são "alusivos aos dois tempos do movimento do pé, em cada unidade rítmica, em cada passo, em cada πούς" [12]. Na "fase orquéstrica" o silêncio verificado na elevação dos pés ou das mãos e o som produzido pelo abaixamento dos mesmos certamente vinha acompanhado de um *ictus* sonoro[13].

A "fase musical" refere-se à época em que a execução era simplesmente cantada. O diretor do coro (ἡγεμών) pode ser comparado com o maestro atual, "regendo" com as mãos ou os braços o ritmo. A arse e a tese, nessa fase, limitam-se a evocar as partes inicial e final do compasso marcada por um golpe. Os gestos e as manifestações sonoras estão associados ao

[9] Laloy, 1973: 288.
[10] Luque Moreno, 1995: 129 a 136.
[11] Luque Moreno, 1995: 130.
[12] Ibidem.
[13] Nougaret (1977: 7) admite o *ictus* vocal apenas na "época em que o acento de intensidade começa a substituir o acento de altura", o que acontece, segundo ele, no fim do II século d.C.

ictus, golpe (κροῦσις, *ictus*, *percussio*, *ferire*) do pé, da mão e, possivelmente da voz, como afirmam Aristides Quintiliano e Mário Vitorino[14].

Na "fase métrica" mantêm-se os conceitos adquiridos anteriormente e, na recitação, lança-se mão de "todos os efeitos acentuais redundantes derivados da peculiar *composição* de cada poema" [15].

O sentido que mais interessa do par arse/tese e que retoma o assunto motivador desse tópico, ritmo ascendente e descendente, é o de tempo marcado, forte para uma parte do pé (unidade métrica) e o de tempo não marcado ou fraco, para outro. Em certo momento da história da teoria métrica houve uma inversão de significados de ambos os termos "talvez produzida em território latino em relação com uma suposta passagem de um *ictus* mecânico para um outro vocal" [16]. A arse, elevação, passou a designar a parte do pé métrico não marcada, débil; a tese, abaixamento, adquiriu o status de tempo forte, marcado. Nougaret comenta a posição do *ictus* nessa inversão de sentido:

> Por conseqüência a arse latina corresponde à tese grega, e tese traduz arse. A palavra *ictus*, por sua vez, é tomada tanto no sentido próprio de choque do pé, quanto no sentido derivado de reforço da voz, de choque vocal. É, ao mesmo tempo, sinônima de arse e tese[17].

Já em Aristóxeno a relação quantitativa entre estas duas partes do pé, denominadas ἄρσις e βάσις (posteriormente θέσις), são "momentos (ascendente e descendente) de seu movimento agógico; provavelmente também as partes marcadas e não marcadas do pé" [18]. Aristides Quintiliano menciona "ritmo ascendente (˘ –, ˘ ˘ –, ˘ –) quando o primeiro tempo é ἄρσις e o segundo θέσις, se é de ritmo descendente; (– ˘, – ˘ ˘, – – ˘) é sucessão θέσις-ἄρσις" [19].

A análise formal dos pés e *cola* que compõem o material literário ficaria, a meu ver, incompleto se não se associasse a ele o aspecto semântico da sua execução sonora. As possibilidades de variação apontadas para a criação das séries métricas, com suas possíveis implicações sonoras, apresentam um leque de oportunidades de escolhas, das quais o escritor lança mão na composição de seu texto. Segundo Dangel a métrica antiga tem objetivo estilístico

---

[14] Quintiliano e Victorino apud Luque Moreno (1995: 133): "*est arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono,* a arse é a elevação do pé sem som, a tese seu abaixamento, com som; ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἠρεμίαν, arse e tese, som e silêncio".
[15] Luque Moreno, 1995: 135.
[16] Ibidem: 136.
[17] Nougaret, 1977: 8.
[18] Apud Luque Moreno, 1995:152.
[19] Ibidem: 19.

e literário e possui dupla capacidade de expressão e impressão. Os latinos compreenderam bem sua complexidade e a conceberam "como uma arte de metricistas, ritmistas e musicistas" [20].

Luque Moreno, após expor as possibilidades rítmicas das unidades métricas, a ritmopéia de Aristóxeno, volta sua análise para as implicações semânticas desses elementos rítmicos na versificação. Ele atribui aos ritmos valores éticos, baseado nas observações de Aristides Quintiliano. Este pontuou, no tratado *De Musica*, o caráter psicagógico dos metros que ele reconhecia herdado da antiga teoria musical. Aristides atribuiu aos pés descendentes (ἀπὸ θέσεως) a capacidade de sugerir serenidade e tranqüilidade em contraposição com os ascendentes (ἀπὸ ἄρσεως), que "conferem mais emoção à voz" [21].

Os pés cujas partes têm mesma proporção temporal (λόγος ἴσος - 2:2), são graciosos (χαριέστεροι), os com partes díspares foram separados em dois grupos: os de λόγος ἐπιμόριος (2:3, 3:2, 3:4) classificados como agitados (κεκινημένοι) e os de λόγος διπλάσιος (1: 2 e 2: 1) vistos como moderados, devido a pouca diferença numérica entre as partes.

Quanto às variedades de seqüências métricas resultantes da flexibilidade dos σχῆμα, Aristides ressalta-lhes a importância para o tema ou a intenção da composição do poeta: "as que acumulam sílabas breves (o proceleusmático, por exemplo) resultam rápidas e apaixonadas (τάχιστοι καὶ θερμότεροι) frente à lentidão e tranqüilidade das séries longas (espondeu, molosso, etc.)" [22].

Além do ritmo produzido pela série quantitativa adicionar valor à composição, outros fatores da estrutura formal do poema colaboram para o "incremento" do conteúdo presente no mesmo. Cesura, qualidade sonora das palavras, tamanho dos vocábulos, discordância do acento prosódico e poético, dentre outros, são levados em consideração na construção do texto poético, pois lhe acrescentam cor e reforçam seu significado.

Horácio soube muito bem explorar as nuanças obtidas por esses recursos em toda sua obra literária. Em especial no livro das *Odes* ele lançou mão de vários esquemas métricos e os associou a temas diversos, demonstrando, ao que parece, a infinita capacidade de adaptação do som ao conteúdo do poema.

São treze os esquemas métricos empregados por Horácio, nos seus quatro livros das *Odes*[23] que se apresentam em estruturas monósticas (κατὰ στίχον) ou em sistemas de dois ou

[20] Dangel, 2001: 7.
[21] Aristides, *De musica* II, XV apud Luque Moreno, 1995: 29.
[22] Ibidem.
[23] Sistematizei, no quadro I, no final desse capítulo (97 e ss.), a distribuição dos esquemas métricos nos livros das *Odes*.

mais versos (κατὰ σύστημα). As composições monósticas são as formadas de asclepiadeu menor e maior; as composições dísticas são as do sistema datílico puro (alcmânico e arquiloqueu 1º.), do logaédico-jâmbico (arquiloqueu 4º), do jâmbico-trocaico (hiponacteu), do datílico-trocaico (dístico asclepiadeu) e do sistema sáfico maior; as composições tetrásticas fazem parte de um sistema mais amplo chamado estrofe (στροφή) de quatro versos: asclepiadéia A ou primeira, asclepiadéia B ou segunda, sáfica menor e alcaica. Horácio ainda emprega uma composição hipermétrica formada de quatro períodos decamétricos jônicos menores.

Ele distribuiu nos quatro livros das *Odes* essas estruturas de forma que: 37 odes foram compostas em estrofes alcaicas; 25 em estrofes sáficas; 12 em dísticos constituídos de glicônico e asclepiadeu menor; 9 em estrofes asclepiadéias A, constituídas de 3 asclepiadeus menores e um glicônico; 7 em estrofes asclepiadéias B, constituídas de 2 asclepiadeus menores, um ferecrácio e um glicônico; 3 em versos asclepiadeus menores; 3 em asclepiadeus maiores; 2 em dísticos formados de um hexâmetro seguido de um quaternário datílico (alcmânico); as 5 odes restantes foram assim compostas: 1 em dísticos constituídos de um hexâmetro e um ternário datílico (1° metro arquiloqueu); 1 em dísticos sáficos, constituídos de um sáfico menor e um sáfico maior (aristofânico); 1 em dísticos constituídos de um arquiloqueu e um senário jâmbico catalético (4° metro arquiloqueu); 1 em dísticos constituídos de um quaternário trocaico catalético e um senário jâmbico catalético; 1 ode composta em versos jônicos menores.

3.1 AS COMPOSIÇÕES HORACIANAS NAS *ODES*

3.1.1 A estrofe Alcaica

A estrofe alcaica, sistema mais prestigiado pelo venusino, é formada de dois versos de onze sílabas, de um verso de nove sílabas e de um verso de dez sílabas[24]:

⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ – ⏑ – – – ⏑ – –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Os dois primeiros versos hendecassílabos são de ritmo ascendente (Πόδες ἀπ᾽ ἄρσεως) no primeiro hemistíquio, o que lhe confere "caráter mais agitado" [25]. O primeiro pé, freqüentemente espondeu[26] (¯ ¯), está substituindo um jâmbico, licença amplamente empregada pelos poetas[27]. O *ictus* cai, portanto, na segunda sílaba do verso caracterizando seu ritmo jâmbico. Essa primeira parte do hendecassílabo é uma tripodia catalética.

O segundo hemistíquio é de ritmo descendente (datílico-trocaico) e inicia-se após a cesura da quinta sílaba, sempre longa. A pausa permite a retomada de fôlego, na recitação, além de interromper, segundo Stampini[28], a seqüência de três tempos fortes consecutivos.

O eneassílabo, 3º verso da estrofe alcaica, tem ritmo jâmbico (pentapodia jâmbica), ascendente, e não possui cesura. A mesma licença métrica empregada nas dipodias aparece na pentapodia jâmbica; a substituição, da breve por uma longa, pode ocorrer no primeiro e terceiro pé da série:

---

[24] Eu registrei a última posição sempre longa seguindo a tendência "de mostrar a posição final como longa em todos os casos (se o padrão exige longa ou não)", pois como declara West "a duração que falta é suprida pelo tempo que sobra" (West, 1999: 4).

[25] Stampini, 1913: XXIV. Em West (1999: 5) encontramos a fórmula do metro jâmbico (dímetro): ^{x} – ⏑ – , com a primeira sempre indiferente.

[26] Às vezes também em Horácio é breve a primeira sílaba, como em Alceu.

[27] Stampini (1913: XXV) observa que a longa resultante da substituição da breve de um pé troqueu ou de um jâmbico "não pode ter o valor de dois χρόνοι πρῶτοι: o ritmo estaria completamente falseado em face do ritmo datílico ou anapéstico".

[28] Stampini, 1913: 57

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – (pentapodia jâmbica pura catalética)

– – ⏑ – – – ⏑ – – (pentapodia jâmbica catalética com substituições).

O quarto verso alcaico, o decassílabo, é composto de um *colon*[29] formado de dois dátilos e dois troqueus. Esse tipo de combinação métrica é chamado de *colon* logaédico[30]:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

Em estrofe alcaica foram compostas trinta e sete odes distribuídas pelos seguintes temas[31]: 12 odes cívicas (I, 35 e 37; II, 1; III, 1 a 6; IV, 4, 14 e 15); 8 odes morais (I, 9, 29, 34; II, 3, 11, 14, 15; III, 29); 4 odes elogiosas aos amigos (I, 26; II, 7 e 17; IV, 9); 4 odes báquicas (I, 27 e 17; III, 17 e 21); 3 religiosas (I, 31; III, 23 e 26); 3 metapoesias (II, 13, 19 e 20); 2 amorosas (I, 16; II, 5) e 1 consolatória, *consolatio,* (II, 9). A porcentagem maior (32%) é de odes cujos temas giram em torno da cidade e de seus heróis, das batalhas, das vitórias e triunfos. Também é significativo o percentual (21,6%) daquelas em que abundam os conselhos para se viver de acordo com as leis da vida e da civilização. De certa forma estas se aproximam das chamadas odes cívicas que são, igualmente, um apelo ao dever e à ordem para o bem-estar do cidadão e da cidade.

[29] Esse termo, largamente empregado na poesia grega, aparece também na análise da poesia latina com semelhante sentido original. É uma frase métrica, não muito extensa (segundo West, 1999: 4, de no máximo 12 sílabas) que, na maioria das vezes, é subdivisão de um período, mas que pode ser usada como verso, como é o caso da linha enfocada.

[30] Baseado em fragmento de Heféstion, Stampini (1913: XLIV) dá a seguinte definição para os *cola* dessa natureza: logaédicos (λογαοιδικά) são metros mistos de dátilos e de troqueus. Dátilo que é o pé do verso épico (ἀοιδή) e troqueu o pé do discurso prosódico (λογός).

[31] A definição dos temas foi baseada na de F. Villeneuve, apresentada no livro *Odes et Épodes*, 2002: *notices*, partes introdutórias de cada livro, com algumas modificações que julguei pertinentes ao trabalho.

3.1.2 A Estrofe Sáfica

A estrofe sáfica[32] é formada de três sáficos de onze sílabas e de um adônico:

– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

– ⏑ ⏑ – –

O hendecassílabo sáfico é composto de um ditroqueu inicial (troqueu e espondeu[33]), um dátilo e dois troqueus (o último pé variando entre troqueu e espondeu), o que segundo Stampini[34] lhe dá a feição de uma pentapodia datílico-trocaica, com o dátilo na terceira sede.

O adônico é uma dipodia datílica catalética, equivalente aos dois últimos pés do hexâmetro.

As três primeiras longas linhas são metricamente idênticas sugerindo uma monotonia musical que é "quebrada", apenas no quarto verso, pelo curto adônico. Horácio parece reservar para essa quarta linha os efeitos especiais do poema. Ele realça o "impacto" causado pela surpresa formal da linha resumida com versos semanticamente muito significativos para a composição.

A estrofe sáfica aparece em vinte e cinco composições assim distribuídas por temas: 6 canções de amor (I, 22, 25 e 30; III, 11, 20 e 27); 5 hinos ou preces (I, 10 e 32; III, 18 e 22; IV, 6); 4 odes de exortação moral (II, 2, 4, 10 e 16); 4 odes báquicas (I, 38; III, 8 e 14; IV, 11); 3 odes cívicas (I, 2 e 12; IV, 2); 2 dedicadas aos amigos (I, 20; II, 6) e 1 poema irônico, de deboche (II, 8). Aqui a contabilidade dos números indica propensão para assuntos amorosos e religiosos, respectivamente 24% e 20%. Não devemos nos esquecer de que o *Carmen Saeculare* foi composto com esse tipo de estrofe e se enquadra na categoria de hino religioso.

---

[32] Muitos poetas gregos haviam composto essa estrofe em três versos, mas devido ao comprimento da terceira linha e à forte presença de diérese antes do final da mesma acostumou-se a separar uma parte dela. No terceiro verso manteve-se o hendecassílabo sáfico e, no quarto, o adônico, assim chamado pelo refrão ὦ τὸν῎Αδωνιν (– ⏑ ⏑ – –), usado nos cantos das festas de Adonis, segundo Stampini (1913: 49). Exemplos do terceiro verso ligado ao quarto, "rara volta à primitiva constituição rítmica em três versos", podem ser conferidos nas odes I, 2, 17; I, 25, 11 e II, 16, 7.

[33] Novamente aqui acontece a substituição usual da breve do troqueu por uma longa irracional, dando origem ao espondeu.

[34] Stampini, 1913: 51.

Catulo também empregou a estrofe sáfica em dois poemas de mesmo tema, o 11 - *Furi et Aureli, comites Catulli*, e o 51 - *Ille mi par esse deo uidetur*. Os dois podem ser classificados como canções de amor. No 11 ele envia à namorada recado de fim de relacionamento e no 51, imitação de uma ode de Safo, descreve os sentimentos e sensações físicas de um amante diante da amada.

3.1.3 O Dístico composto de Glicônico e Asclepiadeu Menor

O dístico formado de glicônico seguido de asclepiadeu menor aparece em doze poemas, nos quatro livros das *Odes*:

– – – ◡ ◡ – ◡ –

– – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –

O glicônico[35] é um *colon* formado de espondeu, dátilo e um ditroqueu catalético. É um ritmo que combina bem com o do asclepiadeu menor, seu par de dístico. O início dos dois metros é igual, espondeu e dátilo.

O asclepiadeu menor é dividido em duas partes iguais pela cesura estável, a qual "imprime à primeira parte o andamento da tripodia datílica catalética, com o primeiro pé espondaico" [36]. A segunda parte guarda semelhanças rítmicas com a primeira. É uma tripodia logaédica catalética.

A maioria dos poemas, composto nesse dístico, ou seja, quatro, representando 33% do total, aborda o tema amoroso (I, 13 e 19; III, 9 e 15). O assunto "inspiração poética" está presente em três das doze odes (III, 25; IV, 1 e 3) e os festejos báquicos aparecem com a mesma freqüência (I, 36; III, 19 e 28) representando, cada um, 25% do total das odes, nesse metro. As duas odes restantes são: 1 dedicada ao navio, προπεμπτικοί, (I, 3) e, a outra, à reflexão moral (III, 24).

[35] "Segundo Heféstion (apud Stampini, 1913: 47) o verso glicônico teria seu nome de Glicão (Γλύκων), mas já era empregado em Safo e Anacreonte".
[36] Stampini, 1913: 12.

3.1.4 A Estrofe Asclepiadéia A

A estrofe de três asclepiadeus, de doze sílabas, e um glicônico, denominada asclepiadéia A, ou asclepiadéia primeira, é um sistema regular, com apenas uma variação de verso, à maneira da estrofe sáfica:

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Novamente a combinação de asclepiadeu menor com glicônico sugere-nos a afinidade rítmica desses dois *cola*. Nenhuma mudança brusca de andamento. Apenas a contínua marcha dos espondeus, dátilos e troqueus.

As nove odes assim compostas distribuem-se em sete temas. Dois temas se repetem: *recusatio* (I, 6 e II, 12) à tarefa de desviar-se dos assuntos amorosos, quando o poeta faz uma espécie de reflexão sobre o que lhe convém escrever, e *consolatio* (I, 24 e 33) a Virgílio e a Tibulo. Os dois temas, *recusatio* e *consolatio*, representam 44% do total das odes, nesse esquema métrico. Outros assuntos que Horácio trabalhou nessa forma estrófica são: canção de amor (III, 10); canto épico (I, 15); reflexão moral (III, 16); elogios a Augusto (IV, 5) e canção de mesa (IV, 12).

3.1.5 A Estrofe Asclepiadéia B

O grupo seguinte é o dos poemas compostos por dois versos asclepiadeus, um glicônico e um ferecrácio:

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– – ⏑ ⏑ – ⏑ –

– – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Denominada asclepiadéia B, ou asclepiadéia segunda, traz a marca da inovação horaciana. A diferença com a anterior é a presença de um *colon* ferecrácio, que, em relação ao

glicônico, acrescenta apenas uma sílaba breve, na penúltima posição. Horácio procura, nessa estrofe, variar os versos da composição tetrástica. Em lugar de repetir o asclepiadeu menor três vezes, o faz apenas duas e preenche o sistema com dois versos semelhantes entre si.

Essa estrofe aparece em sete odes. Dessas, 4 são de assunto amoroso (I, 5 e 23; III, 7; IV, 13), nada menos que 57% do total, 2 se configuram como hinos religiosos (I, 21 e III, 13), e 1 se caracteriza como ode cívica (I, 14).

Achcar, em sua análise da ode I, 5 - *Quis multa gracilis*, cita as impressões de H. Schiller e Pascoli, sobre a expressividade deste metro:

> H. Schiller (...) observa que o "caráter fundamental" dessa estrofe é o de "marcar uma exortação ao mesmo tempo séria e premente" (como o autor demonstra ser o caso nesta e nas outras seis odes em que Horácio empregou o mesmo sistema), acrescentando que "o leve e fugidio ferecrácio dá ao metro um ritmo vivo e agitado" (Schiller, *Métres lyriques d'Horace*, 58 e s.). Pascoli, que a utilizou em sua poesia latina, assim define a estrofe: "Frêmito, pranto, tempestade, seguidos de desejo de paz; pulular de água que a pouco e pouco se adormenta" (apud dal Santo, 39)[37].

3.1.6 O Asclepiadeu Menor κατὰ στίχον

O asclepiadeu menor é utilizado em três odes de mesmo tema (I, 1; III, 30; IV,8) que têm como centro o poeta e seu poder de imortalizar-se, de eternizar sua obra e o assunto de seus poemas:

– – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Inicia o primeiro livro, I, 1 - *Maecenas atauis*, termina o terceiro, III, 30 - *Exegi monumentum*, e está no centro do último, IV, 8 - *Donarem pateras*. Por seus temas semelhantes e posição estratégica nos livros das *Odes* (início, meio e fim) os poemas compostos em asclepiadeu menor motivaram a análise de alguns autores. Fraenkel[38], ao comentar o epílogo do livro III, registra a "coincidência" temática:

> Por seu metro - embora não apenas pelo metro - está estreitamente ligado com I, 1, *Maecenas atavis*: em nenhuma outra ode dos livros I-III a estrofe consiste de asclepiadeu menor por 4 vezes repetido. (...) No livro IV o mesmo metro recorre somente na oitava ode, *Donarem pateras*, que retoma os temas das odes I, 1 e III, 30.

[37] Achcar, 1994: 206, nota de pé de página.
[38] Fraenkel, 1959: 302.

Cuspinera, no artigo *Metro y sintaxis en Horacio*, analisa as três odes do ponto de vista sintático para justificar a repetição métrica dos mesmos:

> Se o metro corresponde ao nível morfossintático da língua, e se, nessas odes, o ponto de contato é, precisamente, o metro, é possível que a análise a partir da morfossintaxe nos guie até o motivo comum de sua composição[39].

A autora conclui que "a eleição do metro deve corresponder ao conteúdo específico das odes" e apresenta-nos o tema comum dos poemas:

> A ode I, 1 elevou o vate aos céus; a III, 30 apregoa a imortalidade do poema; na ode IV, 8 o vate inspirado oferece um poema ótimo que consagrará e imortalizará, como prêmio, os homens dignos de elogio. Em geral, pode-se dizer que, na ode I, 1, Horácio desdenhou qualquer outra atividade que não fosse a poesia; em III, 30, estabeleceu o valor de sua obra lírica e, em IV, 8, demonstrou que continua exercendo sua atividade e pode oferecer, como dom, sua obra[40].

3.1.7 O Asclepiadeu Maior κατὰ στίχον

O asclepiadeu maior é empregado em três odes que incitam à reflexão (I, 11 e 18; IV, 10):

– – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –

Este verso não difere do anterior, senão pelo fato de admitir uma expansão coriâmbica interna, após a tripodia datílica catalética. Devido a essa inserção criou-se uma cesura a mais, com a característica de sempre incidir (as duas pausas) após o fim dos vocábulos. O verso, então, com duas cesuras e andamento datílico, é caracterizado pela solenidade, atribuição do pé datílico, e apelo à morosa reflexão, apoiado pelas duas diéreses.

A primeira ode composta em asclepiadeu maior, I, 11 - *Tu ne quaesieris*, dirigida à Leuconoé, é uma advertência para viver sem se preocupar com o futuro; a segunda I, 18 - *Nullam, Vare, sacra*, endereçada a Varo, é um repúdio à embriaguez e um elogio à moderação e a terceira IV, 10 - *O crudelis adhuc*, escrita para Ligurino, alerta para a rápida passagem da juventude para a velhice. Esse verso foi empregado também por Teócrito, com tema semelhante ao da ode IV, 10, conforme observa Villeneuve[41].

Catulo empregou o asclepiadeu maior em um dos seus poemas, o 30 - *Alfene immemor atque unanimis*. Percebe-se o tom de repreensão e de ameaça ao amigo que o abandonou.

---

[39] Cuspinera, 1993: 63 e 64.
[40] Ibidem: 80 e 81.
[41] In *Horace*, 2002: 177, nota 1.

Observações sobre os versos asclepiadeus (menor e maior)

É interessante observar que os versos asclepiadeus, menor e maior, aparecem em trinta e quatro composições, configurando-se como um metro bastante apreciado pelo poeta[42]. Em vinte e oito odes ele vem associado a outro metro, formando estrofes ou dísticos. Em seis odes ele aparece sozinho, em três, em versão menor, de 12 sílabas, e em três, em maior, de 16 sílabas. Se considerarmos o total de vezes em que ele aparece, associado a outros metros ou desacompanhado, teremos a seguinte relação de temas recorrentes: assunto amoroso, nove odes (26%), Livro I - 5, 13, 19, 23; Livro III - 7, 9, 10, 15; Livro IV - 13; sobre a poesia e o poeta, oito odes (23%), Livro I - 1, 6; Livro II - 12; Livro III - 25, 30; Livro IV - 1, 3, 8; conselhos morais, cinco odes (14%), Livro I - 11, 18; Livro III - 16, 25; Livro IV - 10. Os temas restantes estão assim distribuídos: quatro odes báquicas, Livro I - 36; Livro III - 19 e 28; Livro IV - 12; duas consolatórias, Livro I - 24 e 33; dois hinos religiosos, Livro I - 21 e Livro III - 13; um canto épico, Livro I - 15; um elogio a Augusto, Livro IV - 5; e uma dirigida ao navio de Virgílio, Livro I - 3.

3.1.8 O Dístico Alcmânico: Hexâmetro e Quaternário Datílico

Horácio usou o dístico formado de hexâmetro seguido de quaternário datílico, chamado de sistema alcmânico, em apenas duas de suas odes: I, 7 - *Laudabunt alii* e I, 28 - *Te maris et terrae*:

– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡ ◡ – –

– ◡◡ – ◡◡ – ◡ ◡ – –

Ele consta de dois versos datílicos de tamanhos diferentes (sistema de datílicos puros) em que o primeiro verso é um hexâmetro datílico. Os quatro primeiros pés podem ser substituídos por espondeus: o quinto pé é de regra um dátilo e o sexto pode ser um espondeu ou troqueu. O segundo é um tetrâmetro datílico com possibilidade de substituição dos dois primeiros pés por espondeus.

Em ambas as odes construídas com essa medida, por meio de narrativas e lembranças, fazem-se censuras àqueles que não percebem a vizinhança da morte e seu alcance sobre todos.

[42] Uma consulta ao "Quadro dos metros asclepiadeus e seus temas", no final desse capítulo, facilitará a compreensão dos números apresentados abaixo.

Grimal[43] traça um paralelo entre a ode I, 28, composta em dísticos constituídos de hexâmetro e quaternário datílico, e os epigramas funerários, em dístico elegíaco:

> Na ode I, 28 o dístico alcmânico – hexâmetro datílico seguido de um quaternário catalético de mesmo ritmo – sugere o metro habitual dos epigramas funerários – que é o dístico elegíaco. Mas o quaternário, no lugar do pentâmetro, cria uma espécie de discordância rítmica, uma surpresa quase dolorosa. Não é de admirar que esse poema, ao se desenvolver, se torne uma meditação angustiante, o choro de um marinheiro morto.

3.1.9 O Dístico Arquiloqueu I: Hexâmetro e Ternário Datílico

Um dístico que Horácio emprega apenas uma vez tem estreita semelhança formal e temática com o anterior. Trata-se do hexâmetro associado ao ternário datílico, conhecido como 1º arquiloqueu, metro empregado na ode IV, 7 - *Diffugere niues*. A base de construção desse metro é mais uma vez o pé dátilo:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Como explicado no anterior esse sistema de dátilos puros permite ao poeta o recurso da substituição. Podem ser mesclados aos dátilos espondeus na primeira, segunda, terceira ou quarta posições. A segunda linha do dístico, formada de um trímetro datílico catalético, está isenta de substituições.

Outra vez temos uma ode moral: a chegada da primavera adverte sobre a brevidade da vida. A observação de Grimal, para o metro anterior, parece apropriada para este já que a ode IV, 7, apresenta também lamentosa reflexão sobre a morte.

3.1.10 O Dístico Arquiloqueu IV: Arquiloqueu e Senário Jâmbico Catalético

A ode I,4 - *Soluitur acris hiems*, é composta em dísticos formados de um arquiloqueu seguido de um senário jâmbico catalético (ou trímetro jâmbico catalético). Esse dístico pertence ao sistema logaédico-jâmbico:

[43] Grimal, 1978: 185.

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

Sua formação métrica constitui-se de um verso logaédico, "no verdadeiro e antigo significado da palavra" [44], pois uma série datílica vem seguida de uma série trocaica. São quatro dátilos iniciais, dentre eles os três primeiros podem ser substituídos por espondeus. A cesura é a mesma dos hexâmetros datílicos, ou seja, semiquinária[45]. A tripodia trocaica do fim do primeiro verso "toma o nome de itifálica pelo seu emprego nos cantos das procissões fálicas" [46]. O segundo verso, formado por jambos, "não aceita a dissolução do tempo forte (em Horácio apenas uma vez II, 18, 34)" [47]. Porém a primeira e terceira breve podem ser substituídas por sílaba longa.

O tema da primavera, retomado na ode IV, 7 é desenvolvido aqui com sentido semelhante ao da posterior: o retorno da estação, o passar dos dias e o aproveitar o momento presente.

Pavlock associa a frase "*alterno pede*" da ode I, 4, 7 com o metro empregado nela. Observa a exclusividade de emprego do mesmo e a intenção de Horácio em criar, na forma, o movimento da dança das Graças, pois "a estrofe arquiloquiana tem não apenas uma análoga alternância para a dança imaginada na paisagem primaveril, mas também uma exuberância que perfeitamente segue a atividade" [48]. A associação com a IV, 7 se dá, segundo ela, devido à estação primaveril e à presença das Graças dançando ao ritmo do exclusivo[49] metro lírico de Horácio, ambos os aspectos retratados numa e noutra composição.

3.1.11 O Dístico Hiponacteu: Quaternário Trocaico e Senário Jâmbico

Outro dístico inédito na poesia latina, o hiponacteu, formado de um quaternário trocaico (ou dímetro trocaico catalético) e um senário jâmbico (ou trímetro jâmbico catalético) é o metro da ode II,18 - *Non ebur neque aureum*. Ele pertence ao sistema jâmbico-trocaico:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

[44] Stampini, 1913: 34.
[45] Localiza-se após o tempo forte (longa) do terceiro pé.
[46] Stampini, 1913: 33.
[47] Ibidem: 34.
[48] Pavlock, 2001: 55.
[49] Waltz (1881: 145) observa que as peças I, 4 e IV, 7 são epódicas mas sua formação não se encontra nos *Epodos*. Elas são, na verdade, invenções atribuídas ao poeta e têm assuntos análogos.

No primeiro verso não há substituições. No segundo, como é comum nos versos jâmbicos, a primeira e a terceira breve podem ser substituídas por uma longa.

Foi considerada por Perret[50] a mais antiga ode da coleção, por seu tom satírico e ritmo jambotrocaico, que lembram o dos epodos. Horácio investe contra a cobiça dos ricos, que não se lembram da morte. Aproveita para afirmar sua simplicidade material suprida pela riqueza poética.

3.1.12 O Dístico composto de Sáfico Menor e Sáfico Maior

O sáfico menor associado ao sáfico maior, de 15 sílabas, é empregado apenas uma vez na ode I, 8 - *Lydia, dic, per omnis*:

– ◡ ◡ – ◡ – –

– ◡ – – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ – –

O dístico que constitui esse sistema tem por primeiro verso um aristofânico, por segundo, um sáfico maior. O aristofânico, também denominado sáfico menor, tem exatamente a medida dos últimos três pés do sáfico maior, segundo verso do sistema. Em Horácio, todos os dísticos sáficos compõem-se de séries datílicas ou dátilo-trocaicas, assim apresentando homogeneidade rítmica.

O assunto trabalhado nessa medida é ímpar, dentro da obra. O poeta questiona uma garota (Lídia) pelo fato de ela desviar seu amado das práticas esportivas e lúdicas, comuns à juventude romana.

3.1.13 O Jônico Menor κατὰ στίχον

No poema da virgem suspirante, ode III, 12 - *Miserarum est neque amori dare ludum*, o metro jônico menor é o elemento fundamental. Horácio parece tê-lo construído em três estrofes compostas de três versos[51]. A primeira linha, de cada estrofe é formada de quatro jônicos menores e as outras duas de três, totalizando dez jônicos menores. O metro e o tema não se repetem em Horácio:

[50] Perret, 1959: 108

[51] Stampini (1913: 61) apresenta outras possibilidades de divisão estrófica. Duas alternativas na estrofe de três linhas: duas de quatro jônicos e uma de dois; uma linha de quatro jônicos e duas de três. Uma alternativa na estrofe de quatro versos: duas linhas de dois jônicos e duas de três.

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

Stampini observa que não há hiato e a sílaba *anceps* no fim de todo *colon* é longa, na maioria das vezes. Não há cesura, assim a tomada de fôlego deve aguardar o final da linha.

Atribuir aos ritmos valores éticos é prática antiga com raízes profundas na literatura grega. A princípio o ethos de cada *harmonía* era determinado pela associação entre música, letra e modo de execução; com o passar dos tempos, houve a desvinculação entre poesia, dança e música. Entretanto o ritmo métrico, herdeiro dos princípios teóricos musicais, preservou as qualidades éticas de sua tradição. Na composição da poesia, conteúdo e forma são interdependentes e a escolha de um metro parece sugerir a eleição de tema afim, ou vice e versa.

QUADRO DOS ESQUEMAS MÉTRICOS E SEUS TEMAS												
Metros ▼ Temas ▶	cívico	moral	báquico	amoroso	consolatório *consolatio*	elogioso	recusativo *recusatio*	metapoético	religioso	ode ao navio	épico	irônico
Estrofe Alcaica (37 odes: 12 cívicas, 8 morais, 4 báquicas, 2 amorosas, 1 consolatória, 4 elogiosas, 3 metapoéticas, 3 religiosas)	I, 35; 37 II, 1 III, 1; 2; 3; 4; 5; 6 IV, 4; 14; 15	I, 9; 29; 34 II, 3; 11; 14; 15 III, 29	I, 27; 17 III, 17; 21	I, 16 II, 5	II, 9	I, 26 II, 7; 17 IV, 9		II, 13; 19; 20	I, 31 III, 23; 26			
Estrofe Sáfica (25 odes: 3 cívicas, 4 morais, 4 báquicas, 6 amorosas, 2 elogiosas, 5 religiosas, 1 irônica)	I, 2; 12 IV, 2	II, 2; 4; 10; 16	I, 38 III, 8; 14 IV, 11	I, 22; 25; 30 III, 11, 20, 27		I, 20 II, 6			I, 10; 32 III, 18; 22 IV, 6			II, 8
Dístico: glicônico e asclepiadeu - (12 odes: 1 moral, 3 báquicas, 4 amorosas, 3 metapoéticas, 1 dirigida ao navio)		III, 24	I, 36 III, 19; 28	I, 13; 19 III, 9; 15				III, 25 IV, 1; 3		I, 3		
Estrofe asclepiadéia A (9 odes: 1 moral, 1 báquica, 1 amorosa, 2 consolatórias, 1 elogiosa, 2 recusativas, 1 épica)		III, 16	IV, 12	III, 10	I, 24; 33	IV, 5	I, 6 II, 12				I, 15	
Estrofe asclepiadéia B (7 odes: 1 cívica, 4 amorosas, 2 religiosas)	I, 14			I, 5; 23 III, 7 IV, 13					I, 21 III, 13			
Asclepiadeu - (3 odes metapoéticas)								I, 1 - III, 30 IV, 8				
Asclepiadeu + (3 odes morais)		I, 11; 18 IV, 10										
Dístico alcmânico: hex. + quat. dat. (2 odes morais)		I, 7; 28										
Dístico arquiloqueu I: hexâmetro. + tern. dat. (1 ode moral)		IV, 7										

Metros ▼ Temas ▶	cívico	moral	báquico	amoroso	consolatório *consolatio*	elogioso	recusativo *recusatio*	metapoético	religioso	ode ao navio	épico	irônico
Dístico arquiloqueu IV arquil. + sen. jâm. (1 ode moral)		I, 4										
Dístico Hiponacteu: Quat. troc. + sen. jâm. (1 ode moral)		II, 18										
Dístico: aristofânico + sáfico maior (1 ode moral)		I, 8										
Jônico menor (1 ode amorosa)				III, 12								

QUADRO DOS METROS ASCLEPIADEUS E SEUS TEMAS											
Temas ▸ Metros ▾	recusativo	amoroso	metapoético	moral	báquico	consolatório *consolatio*	religioso	épico	elogioso	cívico	Ode ao navio
Dístico: Glicônico + asclepiadeu menor (12 odes: 4 amorosas, 3 à poesia, 1 moral, 3 báquicas, 1 ao navio		I, 13; 19 III, 9; 15	III, 25 IV, 1; 3	III, 24	I, 36 III, 19; 28						I, 3
Estrofe asclepiadéia A (9 odes: 1 amorosa, 2 *recusationes*, 1 moral, 1 báquica, 2 consolatórias, 1 épica, 1 elogiosa)	I, 6 II, 12	III, 10		III, 16	IV, 12	I, 24; 33		I, 15	IV, 5		
Estrofe asclepiadéia B (7 odes: 4 amorosas, 2 religiosas, 1 cívica		I, 5; 23 III, 7 IV, 13					I, 21 III, 13			I, 14	
Asclepiadeu maior (3 odes morais)				I, 11; 18 IV, 10							
Asclepiadeu menor (3 odes metapoéticas			I, 1 III, 30 IV, 8								
Total: 34	2 recusativas	9 de amor	6 à poesia	5 morais	4 báquicas	2 consolatórias	2 religiosas	1 épica	1 elogiosa	1 cívica	1 à nau

Quadro dos esquemas métricos horacianos													
Metros → **Livros ↓** (Total de odes)	*Alcaico* 37 odes	*Sáfico* 25 odes	*Glicônico + Asclepiadeu menor* 12 odes	*Asclepiadeu A* 9 odes	*Asclepiadeu B* 7 odes	*Asclepiadeu menor* 3 odes	*Asclepiadeu maior* 3 odes	*Hexâmetro + Quatern. d.* 2 odes	*Hexâmetro + Ternário dact.* 1 ode	*Arquiloqueu + Senário jâmb.* 1 ode	*Quaternário troc. + Senário jâmb.* 1 ode	*Sáfico men + Sáf. maior* 1 ode	*Jônico menor* I ode
I – 38 odes	(10): 9; 16; 17; 26; 27; 29;31; 34; 35; 37	(9): 2; 10; 12; 20; 22; 25; 30; 32; 38	(4): 3; 13; 19; 36	(4): 6; 15; 24; 33	(4); 5; 14; 21; 23	(1): 1	(2): 11; 18	(2): 7; 28		(1): 4		(1): 8	
II – 20 odes	(12): 1; 3; 5; 7; 9; 11; 13; 14; 15; 17; 19; 20	(6): 2; 4; 6; 8; 10; 16		(1): 12							(1): 18		
III – 30 odes	(11): 1; 2; 3; 4; 5; 6; 17; 21; 23; 26; 29	(7): 8; 11; 14; 18; 20; 22; 27	(6): 9; 15; 19; 24; 25; 28	(2): 10; 16	(2): 7; 13	(1): 30							(1): 12
IV – 15 odes	(4): 4; 9; 14; 15	(3): 2; 6; 11	(2): 1; 3	(2): 5; 12	(1): 13	(1): 8	(1): 10		(1): 7				
Total: 103	37	25	12	9	7	3	3	2	1	1	1	1	1

4. DO ETHOS MÉTRICO

A palavra que melhor representa a teoria do ethos métrico é "propriedade" (*πρέπον*) ou "conveniência" (*decorum*) como Cícero[1] a traduz do grego. A iniciativa de classificar os ritmos métricos, ordená-los e orientar seu emprego vem de longe, idealizada por Platão, em sua classificação dos modos musicais. De fato ele é um testemunho significativo da antiga doutrina do ethos musical.

Em sua obra *República* (III, 398 c-400 c), mostra-se atento aos ritmos e inicia seu comentário com os ritmos musicais. Para cada circunstância ele sugere um tipo de música: para os momentos tristes, o lamentoso lídio combinado com o hiperlídio; para os momentos relaxantes, o indolente jônio e certos modos lídios que são considerados relaxados e associados à luxúria, por isso impróprios para o treinamento do futuro guerreiro, mas perfeitos para embalar os banquetes. Um arranjo musical é próprio para representar os tons e o acento de um bravo homem em ação belicosa ou em alguma tarefa difícil e perigosa; outro, para expressar ação pacífica: caso do dório, solene e viril, e do frígio. Com os metros, empregados na poesia, não é diferente. Existe também, segundo Platão, a necessidade de adaptá-los às palavras adequadas ao tema da composição. Ele sugere três tipos básicos de ritmo, a partir dos quais as várias combinações rítmicas são construídas, exatamente como na música há quatro elementos com os quais se desenvolvem as escalas. Essas combinações são adequadas à expressão de mesquinhez, insolência, loucura e outros sentimentos afins ao passo que outras se prestam a expressar impressões opostas. Dátilos ou heróicos, jambos e troqueus são as medidas que, combinadas, determinam a "feição" do ritmo poético[2].

Aristóteles, na *Retórica* (1408 b-1409 a), preocupado em explicar a separação entre ritmo (′ρυθμός) e metro (μέτρον), entre discurso (λόγος) e poema (ποίημα), entre estilo oratório e estilo poético, assim caracteriza os principais tipos de ritmos métricos e suas aplicações:

> Entre os ritmos o heróico tem majestade, mas não é apropriado ao diálogo e carece da harmonia do mesmo, já o jambo é exatamente a linguagem da maioria; desta forma, mais que todos os outros metros, o jambo freqüentemente nos passa despercebido quando conversamos. Ora o discurso deve ter majestade e comover. (...) Os troqueus exprimem um ritmo precipitado. (...) O peã tem, entre seus elementos, a proporção de 3 por 2, enquanto no verso heróico ela é de 1 por 1 e no jambo de 2 por 1 [3].

---

[1] Cícero, *Orator*, XXI, 70.
[2] Platão, *República* (398 c, d, e; 399 a, b, c, d, e; 400 a, b, c), tradução do grego de Desmond Lee.
[3] Aristóteles, *Retórica* (1408 b, 32-35 e 1409 a, 1-4), tradução do grego de J. Voilquin.

O filósofo volta a falar da adequação forma/conteúdo, na *Poética* (1459 b-1460 a), ao comparar a estrutura da tragédia e da epopéia, distinguindo dois aspectos: a extensão diferenciada de cada composição e o metro adequado a elas:

> O metro heróico, a experiência o prova, é o que melhor convém à epopéia. Com efeito, se, para fazer uma imitação em forma narrativa, se empregasse um outro metro ou vários, a inadequação saltaria aos ouvidos, pois o metro heróico é o de todos o que tem mais gravidade e amplidão, pelo que é o mais apto a acolher glosas e metáforas, e também, nesse particular, a imitação narrativa é superior às demais. O jambo e o tetrâmetro são metros de movimento, feitos um para a dança e o outro para a ação. O resultado seria de todo estranho se se combinasse esses metros, como fez Querêmon. Por isso ninguém produziu uma obra extensa em outro verso, senão com o heróico e, como dissemos, a própria natureza do assunto nos ensinou a escolher o metro conveniente[1].

Um comentarista de Ésquilo, analisando *Prometeu Acorrentado*, afirma que o ritmo empregado por Anacreonte é "um ritmo quebrado, conveniente ao lamento" e que quando o escritor esteve na Ática, em companhia de Crítias, as obras do tragediógrafo Ésquilo muito o encantaram. Encerra o comentário dizendo, "eles não empregaram os ritmos indiscriminadamente, mas somente em passagens de lamento" [2].

Cícero, em sua obra *Orator*, destinada a Marco Bruto, tece longos comentários a respeito do ritmo e do metro apropriados à poesia e à prosa. Para a última, que deve ser ritmada, os metros da poesia não são indicados. O verso heróico, por ter ritmo sublime, é mais apropriado à grandiloqüência dos hexâmetros e o jambo, muito próximo da fala do povo, é indicado para os dramas. Ambos não devem "freqüentar" a prosa sob pena de torná-la dispersa. Da mesma forma o troqueu, ou coreu, por sua brevidade e tamanho reduzido, não convém ao discurso[3]:

> 191. *Sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationis simillimus, qua de causa, fieri ut is potissimum propter similitudinem ueritatis adhibeatur in fabulis, quod ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquentiae sit accomodatior*. 192. (...) *Quod longe Aristoteli uidetur secus, qui iudicat heroum numerum grandiorem quam desideret soluta oratio, iambum autem nimis e uulgari esse sermone*. (...) 193. *Trochaeum autem, qui est eodem spatio quo choreus, cordacem appelat, quia contractio et breuitas dignitatem non habeat. Ita paeana probat eoque ait uti omnis, sed ipsos non sentire cum utantur.*

O peã, muito pouco recomendado para a poesia é, por sua vez, o ritmo métrico ideal para a prosa devido à sua extensão - é um pé pentassilábico - que possibilita variedade de

---

[1] Aristóteles, *Poética* (1459 b, 31-37 e 1460 a, 1-4), trad. do grego de J. Capelle.
[2] Apud Campbell, in *Anacreon et al.,* 1988: frag. 91. Heféstion (ibidem) observa que Anacreonte empregou muitas vezes o metro jônico menor, em poemas amorosos, aproveitando-se de seu tom de lamento.
[3] Cícero, *Orator*, 191-193, 1988: 468/469. No *De Oratore* (III, XLVII) ele exprime igual opinião sobre o jambo e o troqueu qualificando seus tamanhos (*minuti pedes*) e tempos marcados (*insignes percussiones*).

forma, com o "rodízio" no posicionamento da sílaba longa: longa na primeira (peã primeiro), na segunda (peã segundo), na terceira (peã terceiro) ou quarta posição (peã quarto). Seu emprego, diluído no discurso, passa despercebido, mas confere ritmo ao mesmo.

Os tratados estilísticos da antigüidade conservados, *Sobre o Metro* de Demétrio, *A Composição Estilística* de Dionísio de Halicarnasso e *Sobre o Sublime* de Longino, indicam-nos também a importância da análise do aspecto formal nas composições literárias. Assim esses verdadeiros manuais do "bem escrever", reservaram vários parágrafos para a apreciação da "qualidade" dos metros.

È importante observar, no entanto, que o "julgamento" da expressividade semântica do metro pode variar. Desde Aristóteles e Platão, que dividiam a música "em departamentos distintos, no qual cada uma, votada a um sentimento particular, era da competência de um modo especial" [4], existiam interpretações diferentes sobre os efeitos produzidos pelo ritmo. Eles próprios divergiam na análise do caráter de certas *harmoníai*. Assim o fator tempo, a subjetividade do autor e as possibilidades de escansão métrica produziram análises divergentes em relação à influência desse componente sonoro na composição poética. Com o suceder dos séculos verificaram-se mudanças nos costumes, evolução do pensamento e transformação de valores. Assim é que o fator tempo influenciou na maneira de avaliar os ritmos, o que culminou em aceitação ou proibição de certas manifestações sonoras. A subjetividade do poeta também interfere no julgamento de valor dos ritmos. O que para um parece lento demais a ponto de causar desânimo, para outro se mostra ideal para o exercício da reflexão. Por fim a discordância na escansão métrica pode gerar impactos na interpretação do ritmo quanto ao seu movimento ascendente ou descendente. E o engano na caracterização do εἶδος[5] de um determinado pé interfere na avaliação da contribuição de todo o esquema métrico.

É inegável a preocupação dos poetas gregos e latinos de, aproveitando o acento musical da língua, produzir versos persuasivos e eternos. Para tanto o papel do som parece ser imprescindível como recurso poético, pois "o som musical do discurso poético é também um meio de transmitir informação" [6] e quando o autor mistura som e sentido afins "estimula-nos à exaltação" [7]. Neoptólemo já afirmava que "a poesia trabalha com a

[4] Laloy, 1973: 138.

[5] Dentro de cada espécie de pé Aristóxeno estabelece dois aspectos distintos: arse e tese, o que possibilita a diferenciação do jambo (˘ ¯), seqüência de arse e tese, de ritmo ascendente; do troqueu (¯ ˘), seqüência de tese e arse, de ritmo descendente; ou do anapesto (˘ ˘ ¯), duas arses e uma tese, de ritmo ascendente; do dátilo (¯ ˘ ˘), tese inicial e duas arses, de ritmo descendente.

[6] Lotman, 1977:120.

[7] Janko in Obbink, 1995: 94, citando Crates de Mallos, provável fonte de Filodemo de Gádara.

psicagogia", que a síntese em harmonia com os significados cria um poema que "seduz corações e mentes (literalmente produz psicagogia, Ψυχαγωγοῦσιν)" [8]. O conceito de síntese, retomado por Filodemo, é o veículo dos pensamentos no poema. Em outras palavras é "a elaboração artística da dicção", última atividade do poeta na seqüência da composição que tem como primeiro item a elaboração do conteúdo, como segundo a seleção das palavras e, como terceiro, a síntese da *lexis*.

Influenciado por Neoptólemo, através de Filodemo, Horácio traduziu a idéia de sedução literária com *delectare*, *iucunda* e *dulci*[9] e empregou a expressão *animum auditoris agunto* (hão de sensibilizar o espírito do ouvinte) para "uma variedade de efeitos emocionais" [10] provocados pela boa poesia.

Demétrio, séculos IV/III a.C., descreve os quatro estilos básicos (χαρακτήρες) da composição: o simples (᾽ισχνός), o grandioso (μεγαλοπρεπής), o polido (γλαφυρός) e o poderoso (δεινός). Baseia-se em Aristóteles para comentar a adequação do ritmo peônico ao estilo grandioso. Ele aconselha, na prosa, o emprego do peã de abertura (¯ ˘ ˘ ˘) no início da linha; o de encerramento (˘ ˘ ˘ ¯) no final dela, pois os membros devem iniciar-se e finalizar-se com sílabas longas. Essa duração silábica, equivalente a pelo menos duas breves, tende a ser naturalmente majestosa[11]. Na poesia, ele confronta o ritmo do hexâmetro homérico, de longos metros e conveniente às histórias de heróis, com a medida breve de Arquíloco e Anacreonte, apropriada às canções de festins[12].

O resultado da comparação entre o hexâmetro e o peã, empreendida por ele, apontou as seguintes diferenças: o hexâmetro é solene, porém inadequado à prosa pela constante repetição da sílaba longa. Cita como exemplo um verso com uma seqüência de quatro espondeus e o tipifica como arrítmico, embora imponente . O peã, por sua formação variada (uma longa e três breves se revezando nas posições), participa da natureza majestosa da duração maior e da natureza prosaica das sílabas breves[13]. Uma mistura versátil do heróico e do jâmbico.

O jambo é o metro da conversação por isso mesmo rotulado de vulgar[14].

Demétrio deixa claro que "o estilo deve ser apropriado ao assunto" [15]. O conteúdo modesto requer igual nível de composição, bem como assuntos grandiosos fluem melhor em estilo elevado.

---

[8] Neoptólemo apud Porter in Obbink, 1995: 128-129.
[9] *Ep. ad Pisones*, 333-34 e 343-44.
[10] Michael Wigodsky in Obbink, 1995: 67.
[11] Demétrio, § 43; Trad. do grego de Moxon, 1941: 211.
[12] Ibidem: 200 e 201.
[13] Demétrio in *Aristotle et al*., 1941: 211. § 41 e 42; Trad. do grego de Moxon.
[14] Ibidem: § 43.

A escolha do metro, valioso recurso estilístico, pode influenciar o "caráter" da composição. Assim na construção de um bom texto, em prosa ou verso, a observação da adequação estilística, no que concerne à seleção métrica, é essencial para impedir o fracasso da composição. Uma passagem escrita em prosa, embora de estilo solene, pode se tornar extremamente enfadonha se seu esquema métrico constar apenas de sílabas longas, pois tal acúmulo de espondeus "vai além dos limites da prosa" [16].

O estilo polido, cujo representante é a poetisa Safo, pode tornar-se afetado caso o autor empregue, em sua composição, o ritmo anapéstico ou sotádico (composto de dois jônicos maiores e de três troqueus). Demétrio classifica-os como efeminados e indignos.

Para o estilo simples ele aconselha o emprego de membros trímetros, mais curtos e rápidos, sendo coerente com o princípio de que, nos metros, duração extensa sugere grandeza; e duração breve, dinamismo e leveza[17].

Dionísio de Halicarnasso, em seu tratado *De Compositione Verborum* (DCV), procura avaliar o ritmo de acordo com sua capacidade de "agregar" valor à composição. Seu critério de avaliação dos metros como nobre, digno, distinto, de boa ou má qualidade, baseia-se na quantidade (longa melhor que breve) dos membros dos pés métricos, norma também empregada por Demétrio. Ele "abomina" o pirríquio (˘ ˘) e o tríbraco (˘ ˘ ˘), que ele chama de coreu, pela ausência de grandeza e nobreza de seus componentes[18]. Já os pés formados de sílabas longas, espondeu (¯ ¯) e molosso (¯ ¯ ¯), são dignos e elevados[19] por manterem um curso longo e regular. Os mistos, que combinam as duas quantidades, variam em qualidade de acordo com o ordenamento e freqüência das sílabas longas. O jambo (˘ ¯) e o troqueu (¯ ˘) têm certa distinção. Nas palavras de três sílabas as possibilidades de combinações das durações são diversas e diferente também é o conceito que Dionísio dá dessas medidas. A avaliação positiva ou negativa dos pés trissilábicos depende, como já foi dito para os outros pés, da proporção de sílabas de um ou dois tempos e da distribuição das mesmas. O anfíbraco, com a sílaba longa cercada de breves (˘ ¯ ˘), não é considerado um bom pé por sugerir feminilidade, resultado do seu desequilíbrio[20].

O anapesto (˘ ˘ ¯) e o dátilo (¯ ˘ ˘), por sua vez, contribuem para ornar o texto com seus ritmos nobres[21]. Outra espécie de ritmo trissilábico é o que possui duas longas e uma breve, os pés que assim se compõem são: o crético (¯ ˘ ¯) o báquico (¯ ¯ ˘) e o hipobáquico

---

[15] Demétrio in *Aristotle et al*., 1941: § 120; pág. 228, Trad. do grego de Moxon.
[16] Ibidem: § 42.
[17] Ibidem: § 204; pág. 247.
[18] Denys d' Halicarnasso, *C. V*.,VI, 17. 1-7; Trad. do grego de Aujac e Lebel, 1981: 121 e 122.
[19] Ibidem: VI, 17. 4-8.
[20] Ibidem: VI, 17. 9; pág. 122.
[21] Denys d' Halicarnasso, *C. V*., VI, 17. 10-11; pág. 123.

(˘ ¯ ¯). Nesse caso a predominância da quantidade longa imprime ao verso, segundo Dionísio, distinção, virilidade, nobreza, dignidade e grandeza[22].

Ele observa que os melhores ritmos contribuem significativamente para o sucesso da composição estilística. Porém, nem sempre o escritor, em seu processo de criação textual, encontra palavras "sob medida" para "encaixar" no ritmo escolhido. Em prosa, onde nenhum ritmo é excluído, o autor de talento distribui os bons e os maus ritmos ao longo do texto, de tal forma que os de baixa qualidade pouco influenciem no resultado[23]. Em poesia essa liberdade inexiste, pois o esquema métrico selecionado impede o poeta de inserir novos ritmos e de redistribuí-los pelos versos.

Dionísio propõe a análise da composição das palavras pelo poder de sugestão que elas veiculam. Os efeitos produzidos pela duração silábica, pelo número das mesmas e suas letras finais são importantes na construção imitativa do contexto. Assim o tempo de um trabalho é descrito com palavras curtas (uma ou duas sílabas), em sua maioria compostas de sílabas longas e separadas entre si por seus finais não elidíveis. "As sílabas longas, que se introduzem como pontos de apoio ou de descanso, imitam a resistência, a lentidão, o castigo" [24]. O ritmo associado à qualidade das palavras (tamanho, duração das sílabas, som das letras) empregadas enfatiza sentimentos e sensações expressos pelo texto, tornando-os claros e reais.

Dionísio exemplifica sua tese sobre o poder imitativo das palavras com trechos da *Odisséia* em que se evidencia a íntima relação conteúdo-forma. Para descrever o rolar de uma pedra morro abaixo Homero selecionou palavras maiores (menos intervalos entre as palavras impedem ostentação de duração[25]) compostas, em sua maioria, de sílabas breves. As sílabas longas existentes, na passagem homérica, eram imperfeitas, ou seja, não eram vogais longas por natureza e posição. O tempo breve das sílabas seria, segundo ele, responsável pela precipitação e contração da expressão[26].

O ritmo (ῥυθμός), segundo Dionísio, é um dos quatro fatores que proporciona beleza (καλός) e prazer (ἡδονή) ao estilo.

Longino, em "Sobre o Sublime", considera o arranjo das palavras um dos recursos poéticos para se atingir a sublimidade: "a ordem em que são combinadas deve gerar melodia, instrumento natural de persuasão e prazer, de grandeza e emoção" [27]. Para se tornar uma "melodia em palavras" [28], tocar a alma e despertar emoções, a composição deve contar

[22] Ibidem: VI, 17. 13-14; pág. 124.
[23] Ibidem: VI, 18. 2; pág. 125 e 126.
[24] Ibidem: VI, 20. 14; pág. 143. O trecho analisado pelo autor é o da *Odisséia*, XI, 593-596.
[25] Ibidem: VI, 20, 17; pág. 144.
[26] Ibidem: VI, 20, 18; pág. 145.
[27] Longino, 39 in *Aristotle* et al, 1995: 285.
[28] Ibidem: 287.

com boa dose de harmonia. Como exemplo de texto sublime, Longino cita uma passagem do *De Corona*, de Demóstenes, harmonicamente perfeito pela qualidade de seu ritmo. O pé empregado no texto deste autor foi o dátilo, "o mais nobre dos ritmos" e adequado para os textos elevados, inserido no verso heróico, "o mais belo de todos os metros conhecidos" [29], por sua composição datílica.

Como os outros críticos acima ele desaconselha o emprego do pirríquio (˘ ˘), do troqueu (¯ ˘), do tríbraco (˘ ˘ ˘) e do dicoreu (¯ ˘ ¯ ˘) por serem efeminados e agitados, próprios para a dança, não para suscitarem emoção.

Quintiliano, retomando os preceitos dos antigos escritores em relação à forma e ao conteúdo das produções literárias, analisa os termos ritmo, metro e pé. Seguindo Cícero, ressalta a importância, da composição ritmada, seja em verso ou em prosa. Já que a prosódia latina se baseia na quantidade, fato percebido, segundo ele, até pelas crianças, a exploração desse recurso para integrar o elemento sonoro ao significado do contexto é um imperativo da língua escrita, *sic fere componendum quomodo pronuntiandum erit*[30]. O eco de Aristóteles pode ser ouvido em seus ensinamentos: "A narração geralmente demanda pés mais lentos e, sobretudo, por assim dizer, mais moderados e misturados a outros" [31].

Ele associa os dátilos e os peãs a passagens sublimes (*sublimia)* em razão da amplitude dos mesmos; os jambos a trechos rudes (*aspera*) pois possuem apenas duas sílabas e, em conseqüência, têm batida mais freqüente (*pulsum frequentiorem*) contrária à moderação (*lenitati)*. Além disso, o jambo, por sua primeira sílaba ser breve, transmite, segundo ele, maior vivacidade que o troqueu, iniciado por longa e, assim, de ritmo descendente. Cita como exemplo de aplicação dos metros para produzir efeito de agitação (*tumor*) no espírito do ouvinte, o emprego de jambos e espondeus na tragédia. Na comédia a presença de muitos tríbracos e pirríquios, em verso senário, imprime rapidez (*celeritas*) à fala na mesma proporção em que se sente uma falta de seriedade (*grauitas)*[32].

Quintiliano[33], ao comentar a capacidade sugestiva das quantidades, orienta os escritores na escolha das palavras, já que é impossível mudar a natureza das letras e sílabas. O importante é que a combinação das breves e longas resulte num ritmo adequado à expressão. Uma composição bem estruturada depende de três fatores, segundo Quintiliano: ordenamento simples (*rectus ordo*), combinação léxica adequada (*apta iunctura*) e formação

[29] Ibidem: 289.
[30] Quintiliano, IX, 138.
[31] *Narratio fere tardiores, atque, ut sic dixerim, modestiores desiderat pedes et omnibus maxime mixtos* (Ibidem: 134).
[32] Quintiliano, IX, 136-141.
[33] Ibidem: IX, 4, 91: *Nec uero in litteris sillabisque natura mutatur, sed refert quae cum quaque optime colat.*

métrica apropriada (*numerus oportunus*)[34]. Ele atribui autoridade e peso à seqüência de sílabas longas; à composta apenas de breves, rapidez. As que apresentam sílabas breves e longas sugerem impetuosidade e as compostas de longas e breves, moderação, pois, segundo ele, no primeiro caso existe uma elevação, no segundo, uma descensão[35]. As variedades de textos exigem ritmos diversos, a isso se dá o nome de conveniência. As narrações pedem o predomínio de sílabas longas. A gravidade, a sublimidade, o requinte ou a moderação traduzem-se melhor por meio de pés lentos.

A freqüência de sílabas breves é indicada para a construção de argumentos vivos e rápidos, nas classificações e nas brincadeiras, conteúdos próprios da linguagem oral. Os esquemas métricos com maior presença dessa quantidade assemelham-se ao ritmo da fala[36].

O dátilo e o peã ocupam lugar de destaque por suas durações, respectivamente quatro e cinco tempos. O jambo, por sua dimensão reduzida (apenas duas sílabas e três tempos) e aspecto ascendente do seu ritmo (breve e longa), suscita movimentos rudes, vivos, contrários às amenidades. Ainda assim melhor qualificado que o coreu que apresenta dimensão semelhante, porém aspecto descendente (longa e breve) [37].

Mesmo nos textos em prosa, diz Quintiliano, deve haver cumplicidade entre forma e conteúdo, "para que os assuntos sublimes caminhem, os moderados deixem-se levar, os impetuosos apressem-se, os delicados fluam" [38].

Dangel faz "uma reflexão estilística aprofundada sobre o *corpus* métrico" [39] do teatro de Sêneca com o objetivo de investigar as potencialidades expressivas dos metros empregados. Ela começa pelo setenário (tetrâmetro) trocaico, que tem uma cadência grave, resultado de um "clímax descendente", começa por uma longa de tempo forte e se completa rapidamente sobre a breve de tempo fraco. Dangel cita Cícero (*Or*. 63, 212-213) para confirmar a impressão digna desse *colon*. O troqueu convinha ainda aos cantos das marchas militares, "na forma rítmica hiperdesenhada de um *versus quadratus*" [40]. Sêneca empregou essa medida, segundo ela, em ocasiões ritualísticas que envolviam maldição, magia e revelação. O hexâmetro empregado por Sêneca segue sem grandes alterações de emprego em relação à tradição épica: efeito solene proveniente de sua tonalidade grave. "Esta gravidade se reforça com um ritmo descendente (- ˘ ˘): o tempo fraco sucede o tempo forte.

[34] Ibidem: IX, 4, 22 - *In omni porro compositione tria sunt genera necessaria: ordo, iunctura, numerus.* E em IX, 4, 27: *Felicissimus tamen sermo est, cui et rectus ordo et apta iunctura et cum his numerus opportune cadens contigit.*
[35] Ibidem: IX, 4, 92.
[36] Ibidem: IX, 4, 130.
[37] Ibidem: IX, 4, 136.
[38] Ibidem: IX, 4, 139 - *cum debeant sublimia ingredi, lenia duci, acria currere, delicata fluere*.
[39] Dangel, 2001: 199.
[40] Ibidem: 201.

A esta solenidade grave o hexâmetro ajunta um ritmo hierático" [41]. Sêneca também observa a freqüência dos dátilos e espondeus como indicadora de dicção diferenciada. Costume, aliás, consagrado pelos épicos: seqüência de dátilos para ocasiões de celebração; seqüência de espondeus para as de maior tensão. O anapesto (*anapaistos*: batido ao contrário, em comparação ao dátilo) conserva em Sêneca sua vocação anti-heróica, herdada da tradição gramatical antiga. Dangel cita um trecho da *Medeia* (v. 301-379), relatando a expedição dos argonautas, que, construído nesse metro, sugere um ato pernicioso: "essa navegação é denunciada como uma perda da inocência original e um ato sacrílego" [42].

Dangel volta a Horácio, "mestre" de Sêneca, e, segundo ela, introdutor, nos metros eólicos, da leitura "em pés batidos" das "combinações e alternâncias de jambos ou de troqueus, de dátilos ou de espondeus", para localizar nos poemas horacianos "os efeitos impressivos especiais" [43] dos metros, adotados por Sêneca. Ela analisa, do venusino, o emprego do sáfico, alcaico e asclepiadeu e procura explicar, através das características dos pés citadas por Aristóxeno, sua associação a determinados conteúdos.

Ela reconhece, na estrofe sáfica, uma predominância datílica a partir do adônico, o que lhe confere "uma tonalidade heróica". O troqueu, combinado ao dátilo, confere ao verso uma cadência estável já que ambos possuem ritmo descendente "propício à expressão de gravidade". Essa estabilidade, garantida pela mesma ordenação dos pés dátilos e troqueus, sofre ligeira variação em virtude da proporção das partes de cada uma dessas unidades, variação esta responsável por um pequeno contraste na ondulação do metro e resultado da combinação do *genos diplasion*, do troqueu, com o *genos ison*, do dátilo.

Após descrever o fenômeno rítmico produzido pela união do troqueu e dátilo Dangel, a partir de suas conclusões sobre o efeito sonoro da estrofe sáfica, justifica os empregos horacianos dessa medida: hinos, lamento patético, meditação sobre as contradições humanas, incertezas do destino e as inversões de situações. Segundo ela, "o sáfico está a meio caminho entre o lirismo subjetivo e a reflexão filosófica, sem que se possa traçar-lhe os limites exatos" [44].

A estrofe alcaica é definida por Dangel como produtora de sensações opostas, violentas e arrebatadoras. A responsável por essas impressões é, segundo ela, a complexa formação de seus versos. Ela escande os dois primeiros versos em jambo, anapesto e espondeu e ressalta-lhes o ritmo ascendente, "de característica alerta". O eneassílabo, terceiro verso da estrofe, que tem ritmo jambo-espondaico e termina com um báquico final, apresenta o mesmo caráter ascendente. O verso final encerra toda a surpresa do conjunto

[41] Ibidem: 203.
[42] Ibidem: 206.
[43] Ibidem: 227.
[44] Dangel, 2001: 227.

pela "inversão de cadência com o resto da estrofe" [45]. A temática horaciana, segundo Dangel, reforça os efeitos desses ritmos divergentes e opostos: "Esse metro serve para cantar os horrores criminais, <<as duras provas da navegação, as do exílio e as da guerra (II, 13, 27-28)>>, com uma voz ameaçadora (IV, 9, 7)" [46].

É curioso observar que a estrofe alcaica, da maneira como foi aperfeiçoada por Horácio e com todo seu dinamismo, pode, segundo Bonavia-Hunt, ser associada a um verso genuinamente latino, naturalmente "uma versão refinada e disciplinada do antigo satúrnio, medida familiar para Horácio, de sua época de escola" [47]. Apesar de Horácio[48] ter qualificado o satúrnio de *numerus horridus*, acentuando sua rusticidade, e de ter declarado seu quase desaparecimento em favor das medidas gregas, uma vez que, em sua época, traços desse metro ainda eram encontrados nas poesias rústicas (*uestigia ruris*), as contradições e misturas do satúrnio podem ser aproximadas das do hendecassílabo alcaico.

Existe uma discussão sobre a origem do satúrnio: alguns o consideram genuinamente latino; outros, evolução de metros gregos. Os que afirmam sua paternidade grega - Césio Baso, Terenciano Mauro e Mário Vitorino - defendem a teoria da estrutura quantitativa e interpretam assim sua composição: uma tetrapodia jâmbica catalética mais um itifálico, separados por uma diérese principal, ˘ – ˘ – ˘ – – // – ˘ – ˘ – ˘ [49]. Essa formação em dois hemistíquios, de ritmo ascendente e descendente, com uma pausa separando os dois esquemas métricos opostos, fazem lembrar a estrutura do hendecassílabo alcaico. Naturalmente existem diversas teorias discordantes a respeito do satúrnio e as polêmicas dificilmente terão fim, já que o material de estudo é escasso. Porém a aqui exposta me parece razoável e abrange a "maioria dos satúrnios que chegaram até nós (...) compostos de dois *cola* ou membros, separados por uma diérese principal" [50].

O asclepiadeu menor é analisado, por Dangel, como uma mistura da primeira metade do hexâmetro (espondeu, dátilo, espondeu) com o hendecassílabo alcaico, segundo *colon* (anapesto e jambo). A autora ressalta o contraste interno da composição do verso e conseqüente herança semântica dos seus membros formadores, hexâmetro e jambo: "à gravidade hexamétrica sucede, com efeito, sem transição, a tonalidade alerta, até acerba do jambo, por uma curiosa aliança de inspiração ao mesmo tempo sublime e rude" [51]. O resultado desse ritmo misto, empregado puro ou em associação com outros metros,

[45] Ibidem: 228.
[46] Ibidem.
[47] Bonavia-Hunt, 1969: 52.
[48] *Graeca capta ferum uictorem cepit et artes/ intulit agresti latio; sic horridus ille/ defluxit numerus saturnius et graue uirus/ munditiae pepulere, sed in longum tamen aeuum/ manserunt hodieque manent uestigia ruris [Epistula.* II, 1, 156-160].
[49] Apud Llorente, 1971: 226.
[50] Llorente, 1971: 229.
[51] Dangel, 2001: 229.

formando dístico (de glicônico e asclepiadeu menor) e estrofes (asclepiadéia A e B), parece ser sua vocação para poemas sentimentais e intimistas. Mesmo em relatos míticos ou de acentos bélicos, a musicalidade lírica do asclepiadeu menor prevalece atenuando o impacto das guerras e enfraquecendo os heróis, o que lhe valeu a alcunha de anti-meônico, na *recusatio* a Agripa. Nessa ode, composta em estrofe asclepiadéia A (formada de três asclepiadeus menores seguido de glicônico), Horácio confessa-se discípulo dos ritmos e temas líricos, sujeitos à musa imbele - *imbellisque lyrae Musa* (I, 6, 10),

De fato a observância da relação forma/conteúdo parece nortear grande parte da produção poética devido, principalmente, à persuasão rítmica da forma. Tatit, ao comentar sobre a correspondência temática e melódica de determinado gênero musical, verifica a criação da "compatibilidade entre tema e conteúdo (no texto) e tema de expressão (melodia)" [52].

A observação dos esquemas métricos empregados por Horácio e algumas verificações dos temas tratados pelo autor suscitam a questão sobre o possível relacionamento entre forma e conteúdo nas *Odes*.

Convém citar mais alguns autores que apontaram *en passant*, nas *Odes* de Horácio, certas coincidências métrico-temáticas e que chegaram a análises semelhantes quanto à cumplicidade do binômio forma/conteúdo na composição literária. Também é interessante nos determos num grupo de odes horacianas justapostas (III, 1-6) que nos indicam a intencionalidade do autor ao manipular esses dois aspectos.

Fraenkel[53] observou que, nas três odes compostas em verso asclepiadeu menor, I, 1; III, 30 e IV, 8, isto é, no proêmio e no epílogo da 1ª coleção e praticamente no meio do IV livro, existe adequação entre metro e tema.

Commager qualifica o asclepiadeu menor como "majestoso" e apropriado, dessa forma, ao papel que Horácio lhe confere na estruturação dos livros das *Odes*:

> A retórica formal do c. 3, 30 também retoma a ode de abertura, assim os dois poemas mantém-se como uma sólida estrutura para a coleção, dando-lhe fisicamente algo do monumentalismo que, no epílogo, Horácio anuncia para ela em termos figurativos[54].

As odes IV, 7 - *Diffugere niues* e I, 4 - *Soluitur acris hiems*, segundo Fraenkel[55], têm temas semelhantes, padrão geral e forma métrica parecidos: arquiloqueu 1º e 4º respectivamente.

B. J. Gibson relaciona o conteúdo do poema I, 4 com seu respectivo metro:

---

[52] Tatit, 1996: 98.
[53] Fraenkel, 1959: 302.
[54] Commager, 1995: 313.
[55] Fraenkel, 1959: 422.

> O poema descreve o ciclo das estações e é, apropriadamente, lançado em um ritmo cíclico: o movimento na longa linha dáctilo-trocaica é revertida no mais curto trímetro jâmbico catalético. Se nós dividirmos o poema em estrofes de quatro linhas nós encontramos um ciclo temático bem como: homens no trabalho (1-4), deuses olímpicos (5-8), cerimônias de Fauno (9-12), deuses do submundo (13-16), homens se divertindo (17-20). Eu suspeito que o padrão de som do poema seja também cíclico[56].

As três odes compostas no metro Asclepiadeu maior, I, 11 - *Tu ne quaesieris*; I, 18 - *Nullam, Vare, sacra* e IV, 10 - *O crudelis, adhuc* têm, além de mesmo esquema métrico, temas semelhantes: lamento sobre a brevidade da vida.

Achcar, ao analisar o metro e o conteúdo da ode I, 11, chamada de ode *ad Leuconoen,* reconhece a cumplicidade entre o aspecto semântico e o formal da composição:

> Horácio, além das dificuldades inerentes ao metro, impôs uma regra desconhecida dos gregos e de Catulo: as três seções em que o verso se divide são sempre balizadas por fronteiras de palavras. Essa nitidez na separação das seqüências métricas faz que se intensifique o caráter que H. Schiller vê no asclepiadeu maior, um "caráter vivo e enérgico, que o torna especialmente apropriado a representações e exortações prementes" [57].

Mas o que realça mais essa relação metro-tema são as chamadas "Odes Romanas". Um grupo de seis odes que inicia o livro III, em estrofe alcaica, e partilha um tema comum. Por estas características as seis odes são consideradas como um conjunto e foram alvo de muitos comentários.

E. Plessis e P. Lejay observam, a título de curiosidade, que não é hábito de Horácio agrupar odes com o mesmo metro e conteúdo comum, "a restauração, em Roma, dos antigos costumes". E assim justificam a classificação de poema único, dada por comentadores de Horácio, para essa série de odes alcaicas:

> Porque essas odes tratam de assuntos análogos e são todas inspiradas em preocupações de moral e cívica e porque Horácio, geralmente, faz alternar os metros em lugar de agrupar as peças escritas na mesma estrofe, que é aqui a alcaica, tem-se, desde a Antigüidade, podido imaginar que elas formavam um único poema, espécie de canto gnômico[58].

Dourado dá-lhes o nome de "odes cívicas" e ressalta-lhes o papel político:

> As chamadas odes cívicas são, na realidade, o panegírico da política otaviana e, tanto mais eficazes seriam quanto produzidas oportunamente, à proporção que Augusto necessitava orientar o povo e cativar sua simpatia para as reformas a empreender[59].

---

[56] In *Classical Quaterly*, 1965: 286.
[57] Achcar, 1994: 100.
[58] In *Horace*, 1917: 114.
[59] Dourado, 1947:175.

Wilkinson[60] diz que o nome "Odes Romanas" tem sido dado pelos estudiosos modernos e existe uma tendência em presumir que elas foram escritas como um ciclo.

Fraenkel, ao analisar o conjunto, apresenta as afinidades das seis odes que o compõem:

> As seis odes estão reunidas por seu metro comum, seu estilo solene, pelo fato de que nenhuma delas é endereçada a um indivíduo, pela afinidade de seus temas principais e pela posição central que Augusto e seu governo ocupam nelas[61].

Ele admite como óbvia "a utilidade de algum título abrangente para as seis odes" e informa-nos sobre a Antigüidade da denominação:

> Em 1882 esse termo foi empregado, naturalmente, por um escritor alemão de nome Plüss e, em 1884, Verral registra em seus *Studies in the Odes of Horace* o nome de Odes Romanas, como elas algumas vezes são chamadas[62].

Dentro desse mesmo raciocínio se pronunciam Villeneuve e Williams. O primeiro denomina as seis primeiras odes do livro III de "Odes Cívicas" e comenta o costume, vindo da Antigüidade, de considerá-las um poema único, um *carmen de moribus*. Mas, segundo ele, essa opinião não se sustenta apesar de haver nelas "unidade de inspiração e, até certo ponto, encadeamento de uma peça em outra" [63].

Williams, como seus antecessores, fala da convenção do título "Odes Romanas" e justifica tal costume por elas dividirem "uma referência comum aos problemas contemporâneos da corrente política romana" [64].

Até mesmo pela lógica dos números pitagóricos esse grupo foi estudado. João Pedro Mendes cita os esquemas de Maury, para desvendar-lhe os mistérios, empregados também nas *Bucólicas* de Virgílio:

> Foi nas *Odes*, começo do livro III, na pequena série dita das "Odes Romanas" de Horácio, que Maury obteve a prova de sua tese. Dez anos depois do santuário cesariano de Virgílio, levantou Horácio seu santuário augustiniano, com idêntico objetivo de glorificação. (...) As seis odes da pequena série totalizam 336 versos, não 333, número fatídico recusado pelo sistema alcaico por não ser divisível por 4. O mais próximo por excesso era 333+3. "Magia branca dos cisnes latinos!", exclama Paul Maury[65].

---

[60] Wilkinson, 1968: 15.
[61] Fraenkel., 1959: 260.
[62] Fraenkel., 1959: 260.
[63] In *Horace*, 2002: 89.
[64] Williams, 1968: 269.
[65] Mendes, 1985: 102 e 103.

É interessante observar ainda que outras odes, compostas em estrofes alcaicas, identificam-se com as características temáticas do conjunto: canto triunfal da grandeza de Roma e de seus heróis, culminando na exaltação da figura de Augusto. É o caso das odes I, 35 e 37; II, 1; IV, 4, 14 e 15. Porém nem todas as trinta e sete odes, escritas em estrofe alcaica, apresentam semelhanças de tema e, por sua vez, o assunto das *Odes Romanas* está presente em poemas compostos em outros esquemas métricos, como o I, 2, em estrofe sáfica, ou o I, 14, em estrofe asclepiadéia B. O que parece acontecer, na verdade, como mencionado anteriormente, é uma preferência do autor em empregar o metro alcaico e o fato de tê-lo elegido o metro apropriado a assuntos relativos a Roma, a Augusto e suas conquistas. Sua composição métrica dada às inversões de tons é aproveitada em conteúdos onde se exigem mudanças repentinas de ação, em que os conflitos são abrandados ou a exaltação se modera diante de momentos solenes. E essas situações estão presentes nas odes triunfais e cívicas.

Sua importância em relação aos outros metros é realçada pela freqüência com que esse esquema métrico aparece na coletânea, trinta e sete odes ao todo (37/104). A maioria das odes, em cada livro, foi composta nesse tipo de estrofe; no livro I totalizam dez odes (10/38); no II, doze odes (12/20); no III, onze odes (11/30); e no IV, quatro odes (4/15). Além disso, algumas delas foram estrategicamente dispostas, por Horácio, ao longo da coleção: o livro II se inicia e se encerra com ode composta em estrofe alcaica (respectivamente 1 e 20); o mesmo acontece no livro III (odes 1 e 29) e o poema-epílogo do livro IV (ode 15) é composto nessa estrofe.

A ode II, 20 tem um papel fundamental na estruturação de todo o livro, segundo opinião de Commager. Sua posição no final do livro II revela, segundo ela, planejamento estratégico do autor: é o ápice dos três poemas antecedentes e a ponte para as "Odes Romanas", abrindo o livro III. Ela observa que, nos versos iniciais do poema (II, 20, 1-2) em estrofe alcaica, *non usitata nec tenui ferar/ penna*..., o poeta prepara o leitor para as célebres odes que virão:

> A ode pode sugerir a nova magnitude dos temas que Horácio está por tentar quando ele deixa o estilo *tenuis* dos líricos mais leves (cf. c. I, 6, 9). Talvez Horácio seja um *biformis uates* (2-3) no sentido também de poder adicionar grandes temas a seus habituais mais leves [66].

[66] Commager, 1995: 313 (em pé de página).

4.1 O ETHOS MÉTRICO DA ESTROFE ALCAICA NAS ODES ROMANAS

A notável freqüência de odes, em estrofe alcaica, de conteúdo semelhante permite-nos, a princípio, levantar uma hipótese: as guerras, as glórias, os triunfos, os heróis romanos, o príncipe, em suma, assuntos de elevado sentimento nacionalista combinavam, no parecer de Horácio, com o ritmo, a extensão e a musicalidade presentes nessa estrofe. Os metros alcaicos, reunidos na chamada estrofe alcaica, se apresentam como os correspondentes líricos do hexâmetro, da poesia épica, principalmente quando se trata de imortalizar os assuntos e os personagens referidos em seu poema. Perret[67], ao comentar a ode IV, 9 (composta em estrofe alcaica), reconhece essa capacidade da poesia lírica:

> A poesia épica pode imortalizar seus heróis, grandes capitães ou grandes políticos; mas a poesia lírica, ela também, tem esse poder sobre os objetos que são os seus ...

Muitos pontos aproximam as "Odes Romanas" (III, 1-6) de Horácio da epopéia de Virgílio. Primeiro a questão da "encomenda" e do momento vivido por ambos, quando da produção de suas obras. Mecenas teria incentivado seus protegidos a escreverem sobre o passado e o presente da cidade. Dourado, em seu livro sobre o ministro de Augusto, afirma que "todas as tentativas de Mecenas junto aos seus amigos Propércio, Horácio, Virgílio e Vário eram nesse sentido: sugerir a celebração épica de Augusto" [68].

Apesar das tradicionais recusas de Horácio (odes I, 6 e II, 12 – ambas composições em estrofe asclepiadéia A) e de sua alegação de falta de capacidade para tal empreendimento, devidamente registradas em seus poemas, ele produziu diversas peças cívicas e, em especial, o grupo acima mencionado. O momento em que foram escritas as seis odes do livro III favoreceu a inspiração do autor: as vitórias de Augusto e a esperança de um futuro de paz assegurado pelo talento do príncipe. Assim a primeira ode do livro III traz a seguinte recomendação[69]:

> *Fauete linguis: carmina non prius*
> *audita Musarum sacerdos*
> *virginibus puerisque canto.* [III, 1, 2-4]
>
> Guardai silêncio: poemas nunca
> ouvidos, eu, o sacerdote das musas,
> canto para as moças e rapazes.

[67] Perret, 1959: 172.
[68] Dourado, 1947: 169.
[69] Segundo Williams (1969: 29) esse anúncio é típico das cerimônias religiosas de iniciação, tais como o Orfismo e para Eleusis, em que um sacerdote pede ao público silêncio para o início do ritual. Horácio coloca-se no papel de sacerdote das Musas (*Sacerdos Musarum*), isto é, um vate, para proferir versos inéditos.

Essas linhas introdutórias anunciam uma produção literária inusitada e grandiosa que fará vibrar a corda da lira como jamais se ouvira antes. Estes versos noticiando à nova geração romana a chegada de uma obra inédita fazem lembrar, pelo tom imperativo, os de Propércio ao anunciar solenemente o aparecimento da *Eneida*:

Cedite Romani scriptores, cedite Grai!
Nescio quid maius nascitur Iliade. [Propércio, II, 34, 65-66]

Recuai escritores romanos, recuai gregos!
nasce obra maior que a Ilíada.

Horácio revela, de antemão, o propósito de todo o conjunto: entoar cantos inéditos, princípio que aproxima essa parte de sua obra da introdução de uma epopéia - propor, de início, o objeto da composição, como na *Eneida*:

Arma uirumque cano Troiae qui primus ab oris. [En., I, 1]

Canto as armas e o varão que, primeiro, dos litorais de Tróia.

O que se vê no conjunto das "Odes Romanas" é a utilização, para fins de exemplo para os jovens do tempo, de cenas presentes na epopéia gregas e na romana, de narrativas extraídas de teogonias e de feitos dos antigos e atuais romanos. Na ode 3 do livro III, Villeneuve aponta os mitos que a ilustram:

> Horácio relembra, nos versos 18 a 30, a história mítica da guerra de Tróia: a má fé de Laomedonte frustrando Apolo e Netuno do salário combinado por ocasião da construção do muro de Tróia (*Il*. XXI, 441-460), o julgamento de Páris (o árbitro fatal, v.19), dando a Vênus o prêmio da beleza máxima em detrimento de Juno e Minerva, o rapto de Helena (a mulher estrangeira, a Lacedemônia adúltera, como Juno a chama com desdém) pelo mesmo Páris, seu hóspede, e a guerra prolongada pelo desentendimento dos deuses[70].

Horácio[71] enriquece uma parte da lenda romana, desenvolvida por Virgílio na Eneida, acrescentando ao perdão da mãe dos deuses a permissão da entrada de Rômulo, no Olimpo. A deificação de Rômulo já se encontrava no livro I dos *Anais* de Ênio, conforme nos informa Fraenkel[72].

Williams, ao analisar os versos da ode III, 3, 17 e ss., declara que o discurso de Juno, uma "contrapartida ao grande discurso de Júpiter na *Eneida* I, 257 e ss.", seria também uma espécie de "resposta ao problema levantado pelo épico contemporâneo, a *Eneida*: como e

[70] In *Horace,* 2002: 101.
[71] Segundo Putnam (1986: 27) há pouca dúvida de que, em seu mais antigo agrupamento de odes, publicado em 23, Horácio demonstre interesse no poema de Virgílio e receba influência da obra em progresso. Commager (1995: 220) concorda com o conhecimento de Horácio de trechos da *Eneida*, mas adverte que o último livro da mesma, "que torna explícita a quebra com o passado troiano", talvez ainda não tivesse sido escrito.
[72] Fraenkel, 199: 267 em nota de pé de página, no. 2.

quando a hostilidade de Juno em relação a Roma cessou?" [73]. Se Horácio teve ou não acesso à passagem virgiliana[74] em que a mãe dos deuses pede o ostracismo da lembrança troiana, é questão incerta. Provavelmente o renegamento do passado troiano, exigido por Juno, fazia parte do plano de engrandecimento da descendência ítala, veiculado pela política de Augusto e acatado pelos "escritores oficiais". Assim é que vemos Juno, na ode horaciana, diante do conselho dos deuses, confessando-se totalmente apaziguada e livre do ódio contra os descendentes dos troianos, porém não contra Tróia, que deseja sempre separada de Roma por um longo e intempestivo mar:

Dum longus inter saeuiat Ilion
Romamque pontus ... [III, 3, 37-38]

Contanto que, entre Ílio e Roma,
se interponha, enfurecido, um extenso mar...

A reconstrução de Tróia será considerada um ato de desobediência à mãe dos deuses e como tal será punido:

Ne ... tecta uelint reparare Troiae. [III, 3, 60]

Ter si resurgat murus aeneus
auctore Phoebo, ter pereat meis
excisus argiuis, ter uxor
capta uirum puerosque ploret. [III, 3, 65-68]

Que não desejem reconstruir os lares de Tróia.

Três vezes se reerga o muro brônzeo,
sendo Febo o construtor, três vezes venha abaixo,
destruído por meus argivos, três vezes a esposa
cativa chorará seu marido e filhos.

Versos antes, Juno, "em tons anunciadores que antecipam as profecias da *Eneida*" [75], prevê que os romanos estenderão seus domínios até as regiões extremas da terra:

Horrenda late nomen in ultimas
extendat oras, qua medius liquor
secernit Europen ab Afro
qua tumidus rigat arua Nilus. [III, 3, 45- 48]

Sem contratempos, estendam sua fama
a litorais distantes, onde um mar
entreposto separa a Europa da África,
onde o Nilo inundado irriga os campos.

Mas Horácio receia que sua tarefa esteja fadada ao fracasso. O desafio a que se propôs, sob inspiração de Alceu, de compor, em ritmo lírico, poema de assunto complexo,

[73] Williams, 1969: 45.
[74] *Eneida*, XII, 819-828.
[75] Commager, 1995: 216.

próximo ao tratado pelo gênero épico, é demasiado oneroso. A estrofe final do poema III, 3 traduz esse "medo" do autor de assumir um trabalho maior que suas próprias forças:

Non hoc iocosae conueniet lyrae,
quo, Musa, tendis? Desine peruicax
referre sermones deorum et
magna modis tenuare paruis. [III, 3, 69-72]

Musa, para onde te inclinas? Não convirá
à jocosa lira tal assunto. Desiste, persistente,
de narrar a conversação dos deuses
e de diminuir os grandes feitos com ritmos pífios.

A ode seguinte, III, 4, contrariando a advertência que ele faz à sua Musa de não se "envolver" com certos assuntos, última estrofe da ode anterior, citada acima, inicia-se com uma invocação a Calíope, "musa da eloqüência e do canto heróico" [76], para que ela entoe, com ou sem instrumento, uma longa canção. De fato é o poema mais extenso da coletânea no qual o poeta relata prodígios acontecidos na sua infância e por onde desfilam os Titãs vencidos por Júpiter, os Hecatónquiros revoltados contra Cronos e precipitados no Tártaro, Orion que quis desafiar Ártemis, Tício que pretendeu violentar Latona, e Pirítoo, que tentou raptar Perséfone. Todos esses mitos exemplificam a necessidade de subjugar a força e tolher os atos repentinos. Assim começa o poema:

Descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu uoce nunc mauis acuta
seu fidibus citharaue Phoebi. [III, 4, 1-4]

Desce do céu e recita, sem demora, com a flauta,
rainha Calíope, um longo poema
ou, se agora preferes, com tua voz penetrante
acompanhada da lira ou da cítara de Febo.

Em suma, as seis odes iniciais do Livro III, além da identidade métrica apresentam "unidade de inspiração e até certo ponto encadeamento de uma peça na outra" [77]. Percebe-se na organização dos conteúdos do conjunto uma gradação de idéias relacionando a saga do Império com a formação dos jovens romanos, que parte do passado, explica o presente e prevê o futuro. A III, 1 indica como valores iniciais para o jovem romano a moderação e a religiosidade. A III, 2 revela a melhor maneira de cultivar esses valores e fortalecer a *virtus*, qualidade essencial de um guerreiro. Austeridade no viver, treinamento constante e disciplina militar são comportamentos inspirados no *mos maiorum*. A III, 3 ensina que o homem justo e firme de propósitos, formado adequadamente, vence os desafios da vida. E recorre à lenda de deuses e heróis para balizar seu parecer. A III, 4 é uma ode a Roma do presente, com as vitórias de Augusto e a poesia de Horácio. A III, 5 baseia-se na lenda de

[76] Saraiva, 2000: 170.
[77] Villeneuve in *Horace*, 2002: 89.

Régulo para alertar sobre a decadência moral do presente. A III, 6 continua as observações sobre a dissolução dos costumes e apresenta como solução para tais mazelas uma volta aos ensinamentos dos antepassados.

4.2 O ETHOS MÉTRICO NA ESTROFE ALCAICA E SÁFICA

A estrofe alcaica e a sáfica, ambas largamente utilizadas por Horácio, devem seu nome a Alceu e Safo, respectivamente. Croiset justifica a atribuição dos nomes pelo sucesso que as estrofes fizeram nas composições dos eólios:

> Essas duas formas de estrofes são a criação mais abrangente dos eolianos, e aquelas às quais os nomes de Alceu e de Safo mereciam permanecer associados; o lirismo de Lesbos tinha conseguido aí toda sua graça[78].

Pelas características rítmicas desses metros e pela associação com Alceu e Safo, Perret assim metaforizou as estrofes alcaica e sáfica: "o homem e a mulher, a força e a graça, a violência e a doçura"[79]. Da Ode II, 13, em estrofe alcaica, podemos extrair, segundo Horácio, o que cabe à lira de Safo e Alceu:

Aeoliis fidibus querentem
Sappho puellis de popularibus,
Et te sonantem plenius aureo
Alcaee, plectro dura nauis
dura fugae mala, dura belli. [II, 13, 24-28].

E Safo nas cordas eolianas,

suspirando pelas jovens compatriotas
e tu, Alceu, ressoando com mais intensidade,
com o áureo plectro, as fadigas do navio,
as infelizes provações do exílio e os sofrimentos da guerra.

O *ciuis Lesbius* e sua poesia são homenageados também na ode I, 32, em estrofe sáfica, e seus temas, como podemos ver, eram tão variados quanto os de Horácio:

Liberum et musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum canebat
et Lycum nigris oculis nigroque
crine decorum. [I, 32, 9-12].

Cantava Liber e as musas, Vênus
e o menino sempre unido a ela,
e também Lico, aformoseado pelos olhos negros
e pela negra cabeleira.

[78] Croiset, 1890: 208.
[79] Perret, 1959: 99.

De fato a estrofe alcaica com seu ritmo ascendente, no primeiro hemistíquio dos dois primeiros versos, e descendente no segundo, voltando, no terceiro verso, novamente ao ritmo ascendente e, no quarto, desenvolvendo-se, principalmente, através de pés dátilos, parece imprimir vivacidade, energia e novidade ao poema. Em sua variedade é mais criativa que o hexâmetro. Perret[80], comparando a estrofe sáfica com a alcaica, observa:

> A ode alcaica é mais viva, mais alerta, mais patética, ao passo que, na ode sáfica, a inspiração é mais serena, os sentimentos mais temperados ou mais contidos.

O mesmo faz Croiset, ao descrever os dois esquemas métricos, enfatizando-lhes as características masculinas e femininas que Perret incorpora em seus comentários. Ele descreve o ritmo das estrofes para conferir-lhes um ethos:

> Os dois são formados de quatro versos. Desses quatro versos, três na sáfica, são idênticos: eles se compõem de um dátilo comprimido entre duas dipodias trocaicas completas, de tal forma que o metro começa com um tempo forte e acaba em um tempo fraco; o quarto verso, por vezes associado ao precedente, compõe-se apenas de dois pés, um dátilo e um troqueu, que finalizam a estrofe numa cadência branda e feminina. A estrofe alcaica é um pouco mais complexa e apresenta característica diferente. Os dois primeiros versos são muito próximos dos da estrofe sáfica, mas o metro começa com um tempo fraco e termina com um forte, o que imprime energia ao ritmo; o terceiro verso, formado de três dipodias jâmbicas incompletas, tem a mesma característica de força e o conjunto se abranda pelo ritmo dátilo trocaico do último verso. Em suma, a estrofe alcaica tem mais vigor, a sáfica mais graça; uma é mais masculina, a outra mais feminina[81].

O alcaico parece ter sido o metro mais comentado pelos estudiosos da obra de Horácio. Isso se deve à sua freqüência na composição das odes. D. Pettinelli tenta explicar sua musicalidade e seu poder de influenciar o ouvinte:

> Nos primeiros dois versos, aproveitando a pausa que consente uma nítida modulação rítmica, existe uma bela fusão do elemento jâmbico (1° hemistíquio) com o elemento logaédico (2° hemistíquio). E o terceiro e quarto verso repete, de forma mais ampla, esta disposição e este contraste. Aos hemistíquios jâmbicos corresponde o terceiro verso, todo de jambo; ao logaédico, o último verso composto de dois dátilos e dois troqueus. Assim o ímpeto do jambo, que duas vezes se aplaca, nos dois primeiros versos, se reafirma mais audacioso no terceiro, para depois soltar-se no quarto, em uma luminosa catarse[82].

Existe consenso entre os autores do século passado a respeito da beleza e capacidade de sugestão dessa composição rítmica. Stampini elogia a perspicácia de Horácio em

[80] Perret, 1959:100.
[81] Croiset, 1890: 207 e 208.
[82] In *Terpandro et al*., 1942: 63 e 64.

compreender o valor da musicalidade da estrofe e sua sabedoria ao adaptá-la à realidade romana. Segundo ele a estrofe horaciana tem ritmo veemente, como a grega, mas assume característica própria devido a algumas transformações operadas pelo venusino:

> O ritmo que irrompe galhardo na primeira parte (jâmbica) do hendecassílabo se acalma gradativamente na segunda pelo suceder-se dos troqueus ao dátilo. Retoma a veemência no segundo verso e de novo se acalma: retorna instigado, com maior força e duração, no terceiro verso, para desacelerar pouco a pouco a corrida, no verso final[83].

A estrofe sáfica formada por três versos iguais e um quarto diferente tem um ritmo mais constante, sem surpresas. Apenas o quarto verso imprime um desfecho inesperado à estrofe com uma linha curta e incisiva. Mário Plótio, metricista e gramático do século III d. C., confere a Safo a autoria desse metro:

> O adônico ou dímetro dátilo catalético foi inventado por Safo, por isso denominado também sáfico; ele é monoesquemático: pois é sempre marcado por um dátilo e um espondeu[84].

Sellar descreve o efeito produzido pela musicalidade da estrofe sáfica:

> No sáfico, em que o troqueu e o dátilo são os pés predominantes, ele exterioriza luz, graça e movimento rápido, expressão de alegria ou de animação séria do sentimento[85].

Lee chama atenção para o quarto verso da estrofe sáfica, ao qual, segundo ele, são reservados os efeitos especiais (musical, espirituoso ou epigramático) do sistema. Retumba nos passos marcados da dança (*ter pedem terram* - III, 18, 16), descontrai (*risit Appolo* – I, 10, 12), encerra ensinamentos (*linque seuera* – II, 8, 16) ou uma assinatura (*uatis Horati* – IV, 6, 44) e enche-se com o peso de um herói (*Bellerophontem* – IV, 11, 28) ou de um deus (*Mercuriusque* – I, 30, 8)[86].

Já na estrofe alcaica ele ressalta o valor das terceiras e quartas linhas. O contraste do ritmo laborioso do terceiro verso e do relaxante do quarto "é empregado muitas vezes por Horácio como um eco de som para o sentido" [87].

É na ode IV, 9, composta em estrofes alcaicas, que Horácio define o essencial de sua arte: compor um texto que se harmoniza com a música da lira, *uerba loquor socianda chordis*. Um poema de assunto tomado da épica sem ser épico, mas que, como esse gênero grandioso, não perecerá *Ne forte credas interitura*[88]. Poetas líricos consagrados, como

[83] Stampini, 1913: 58.
[84] Apud Campbell, in *Sappho and Alcaeus*, 1994: 171.
[85] Sellar, 1891: 187.
[86] Owen Lee, 1969:41.
[87] Ibidem: 45.
[88] Ode IV, 9, 1-4.

Píndaro, Simônides, Alceu e Estesícoro, garantiram lugar de destaque ao lado do celebrado Homero, e elevaram o gênero lírico ao patamar do épico:

Non si priores maeonius tenet
sedes Homerus, Pindaricae latent
Ceaeque et Alcaei minaces
Stesichoriue graues camenae. [IV, 9, 5-8]

Se o meônio Homero ocupa os primeiros lugares
não ficam atrás as camenas pindáricas,
as de Céos e as de Alceu, ameaçadoras,
ou as de Estesícoro, severas.

O comentário de pé de página de Villeneuve[89] sobre esse poema ajuda-nos a refletir sobre uma possível demonstração de força entre a épica e a lírica, na época de Horácio:

> As sete primeiras estrofes dessa ode desenvolvem o tema tratado pela precedente. Mas o tom tem mais solenidade: Horácio proclama primeiramente que o lirismo, do qual é fundador em Roma, não é menos capaz que a epopéia de criar versos imortais: testemunham Píndaro, Simônides, o poeta de Céos, Alceu, Estesícoro, Anacreonte, a jovem de Lesbos, ilha eoliana.

O próprio Horácio orgulha-se por anunciar, em alto e bom tom, um feito inédito, introduzir no Lácio poesia à moda eoliana:

Princeps Aeolium carmen ad italos
deduxisse modos. [III, 30, 13-14]

Primeiro a trazer aos ritmos ítalos
o poema dos eólios.

Tudo indica que o metro escolhido por Horácio para "rivalizar" com o hexâmetro é o alcaico, que tem a doçura da lírica e a força da épica. Seu enérgico apelo e inspiração levaram o poeta a distinguir sua Musa com os epítetos de *pervicax* e *procax*[90].

O efeito da associação desse ritmo a temas *grauiores* atinge seu objetivo de tal modo que provoca no autor desejo de, após trabalhar ativamente com esse metro, voltar aos tons mais suaves, sob a proteção de Vênus:

Sed ne relictis, Musa procax, iocis
Ceae retractes munera Neniae,
mecum Dionaeo sub antro
quaere modos leuiore plectro. [ode II, 1, 37-40]

Mas para que tu, insistente musa, abandonados os jogos,
não assumas novamente os encargos da nênia de Ceos,
busca comigo, no fundo do antro de Dione,
ritmos de tom mais suave.

[89] In *Horace*, 2002: 175.
[90] Respectivamente III, 3, 70 e II, 1, 37.

4.3 O ETHOS MÉTRICO E A CRIAÇÃO POÉTICA

Horácio buscou nas diversas formas métricas a possibilidade de transmitir esmeradamente seu texto. A tradição grega colaborou com esquemas métricos acabados e a língua latina ofereceu uma estrutura literária já amadurecida. Assim, rodeado de recursos poéticos, seu talento criador "não se fez de rogado". Elaborou textos que ora deixam entrever submissão aos conceitos prontos, ora sugerem total liberdade criadora. Os processos de compor, em Horácio e seus conterrâneos, são múltiplos, como, aliás, o são em todos os autores. Entretanto, a especificidade do sistema acentual latino, com a exploração do elemento quantitativo das sílabas na produção do ritmo, propõe formas próprias e, segundo alguns escritores latinos, divertidas de criação poética.

Um dos possíveis processos de criação poética pode ser aquele em que o poeta, tendo passado pelo processo de escolha do melhor esquema métrico para seu poema, "submete-lhe" o conteúdo. E quanto mais treinado nos ritmos, propiciados pelos esquemas métricos, mais talentoso o homem se torna para compor. As palavras fluem naturalmente em seu leito métrico. É o que lemos em Cícero, *De Oratore*, no elogio que faz à persistência de Antipáter de Sídon:

> *Quod si Antipater ille Sidonius, quem tu probe, Catule, meministi, solitus est uersus hexametros aliosque uariis modis atque numeris fundere ex tempore, tantumque hominis ingeniosi ac memoris ualuit exercitatio ut, cum se mente ac uoluntate coniecisset in uersum, uerba sequerentur...* [*De Orat*., III, L]
>
> Porque se Antipáter, o Sidônio, que tu recordas bem, Catulo, acostumou-se a produzir versos hexâmetros e outros de vários ritmos e metros "num repente", valeu-lhe o constante treino de talentoso homem e de sua memória de tal forma que, como ele se dedicasse de corpo e alma ao verso, as palavras seguiram naturalmente...

Williams, ao analisar o poema 64 de Catulo, escrito em hexâmetros datílicos, comenta o domínio da unidade métrica sobre o ordenamento das palavras e sobre a sintaxe. A preferência, na composição poética, pelo traço formal, é, segundo ele, a marca mais característica da poesia: "em outras palavras, normas de sentido e sintaxe tornam-se subordinadas a princípios derivados da forma poética" [91].

Lee, ao analisar a base coriâmbica dos asclepiadeus e a fartura de palavras dessa medida em latim, assinala a influência que os vocábulos coriâmbicos podem ter tido na escolha métrica do poeta[92]:

---

[91] Williams, 1968: 783.

[92] O *colon* asclepiadeu aparece na composição das estrofes asclepiadéias A e B, na de um dístico (glicônico e asclepiadeu menor) e em duas espécies de versos κατὰ στίκον (asclepiadeu menor e maior).

> Essa facilidade pode ter instigado a escolha do metro asclepiadeu para as odes relacionadas com *Virgilius*, *Quintilius*, *Mercurius*, *Melpomene*, *Asterie*, *Leuconoe*, e a *Fons Bandusiae*; sugerido frases como "O quid agis" (I, 14, 2), "Sparge rosas" (III, 19, 22), "Parce, precor" (IV, 1, 2) e "Carpe diem" (I, 11, 8).

Quintiliano, embora admitindo que verdadeiramente é nas palavras que está a força do texto *(in uerbis enim sermonis uis est* - IX, 4, 26) reconhece a primazia da forma quando, numa determinada composição métrica, não seja possível dispô-las de acordo com a vontade do autor ou o melhor ordenamento frasal:

> *Cedet haec ratio numeris, ut fit apud summos Graecos Latinosque oratores frequentissime.* [*Inst. Or.*, IX, 4 – 26/27]
>
> Esta lógica cede aos metros, como acontece, muito freqüentemente, junto aos mais proeminentes oradores gregos e latinos.

Mais à frente ele justifica a subversão da ordem das palavras, em alguns textos:

> *Non enim ad pedes uerba dimensa sunt, ideoque ex loco transferentur in locum, ut iungantur quo congruunt maxime...* [IX, 4, 27]
>
> Na verdade as palavras não foram feitas sob medida para os pés, por isso serão transferidas de um lugar para o outro, a fim de que se encontrem onde melhor lhes convier...

Também, como concluem alguns autores, podem ocorrer substituições de palavras por necessidade métrica. F. Villeneuve[93] observa que Terência, esposa de Mecenas, tinha, nos poemas de Horácio, o nome de Licínia por ser este o correspondente métrico ideal para se "encaixar" no verso asclepiadeu menor. Williams observa o mesmo fato:

> O antigo comentador Porfirião diz que Licínia é um pseudônimo de Terência, esposa de Mecenas, do qual, em concordância com a famosa declaração de Apuleio, Apologia 10, é o equivalente métrico[94].

E, na página 527 acrescenta:

> Foi Richard Bentely (em sua nota em *Horácio*, ode II, 12, 12) quem explicou que os poetas latinos não somente usaram nomes fictícios que correspondiam, em número de sílabas, aos nomes reais, mas que os nomes fictícios foram exatamente os substitutos métricos para os nomes reais...

F. Villeneuve observa ainda que Horácio não emprega o nome de Tibério, em poema de determinado esquema métrico, somente Cláudio, porque o prenome do enteado de Augusto "oferecendo uma seqüência de três sílabas breves, não podia entrar na estrofe alcaica" [95].

---

[93] In *Horace*, 2002: 72, comentário de pé de página, nota 4, sobre o verso do poema II, 12, 13*: Me dulcis dominae Musa Licymniae.*
[94] Williams, 1968: 301.
[95] In *Horace*, 2002: 183, nota 2 de pé de página.

Esse respeito ao ritmo métrico, que deu a muitos poemas a feição de *recusatio*[96], pode ser comprovado através do testemunho de alguns autores, além daquele do próprio Horácio.

Ovídio fornece-nos diversas passagens em que ele testemunha o cuidado com o metro.

Em uma carta endereçada a Tuticano desculpa-se por não ter citado o nome deste, nos poemas, devido à *lex pedis et natura nominis* que o impediam:

Quo minus in nostris ponaris, amice, libellis,
nominis efficitur conditione tui.
Ast ego non alium prius hoc dignarer honore,
est aliquis nostrum si modo carmen honos.
Lex pedis officio naturaque nominis obstant,
quaque meos adeas, est uia nulla, modos.
Nam pudet in geminos ita nomen findere uersus,
desinat ut prior hoc, incipiatque minor,
et pudeat, si te, qua syllaba parte moratur,
arctius adpellem, Tuticanumque uocem.
Nec potes in uersum Tuticani more uenire,
fiat ut e longa syllaba prima breuis.
Aut producatur, quae nunc correptius exit
et si porrecta longa secunda mora. [*Ep. ex Ponto*, XII, 1-14]

O porquê de nunca seres citado, amigo, em nossos livrinhos,
explica-se pela constituição de teu nome.
Na realidade a ninguém mais eu concederia essa honra,
se acaso existisse alguma honra em figurar no nosso poema.
A lei do pé e a natureza do teu nome impedem a tarefa
e não há meio de encaixá-lo nos meus metros.
De fato seria vergonhoso dividir teu nome em versos gêmeos
de tal forma que ele terminasse o primeiro e iniciasse o segundo, menor,
e mais me envergonharia se, no lugar em que a sílaba se alonga,
eu a pronunciasse mais brevemente e a dicção saísse Tutícano (Tūtĭcănŭm)[97].
Nem podes entrar no verso com a forma Tuticano (Tŭtĭcānī)
de maneira a abreviar a primeira sílaba longa.
Ou se converta a segunda, que agora mais brevemente termina
e prolongando um tempo, se torne longa.

Na epístola VIII do livro 4, dirigindo-se a Germânico, ele o elogia por sua capacidade de submeter as palavras ao metro, com grande facilidade:

Nam modo bella geris, numeris modo uerba coerces
quodque aliis opus est, hoc tibi ludus erit. [*Ep. ex Ponto*, VIII, 74-75]

Na verdade não apenas fazes guerras, mas submetes as palavras aos metros

[96] Williams (1968: 46 e 47) assim explica o termo: Os poetas da época de Augusto freqüentemente escrevem uma forma de poema à qual tem sido dado o nome de *recusatio* ou recusa: o poema pressupõe uma sugestão de que o poeta deveria escrever um texto épico sério e isso, polidamente, se recusa a fazer. (...) Eles tristemente lamentam que seus próprios talentos não estejam à altura dos grandes assuntos, ou seja, os grandes acontecimentos da história contemporânea romana e, em particular, os feitos de Augusto. Está claro, no entanto, que eles estão usando essa forma de poema para enumerar e exaltar os grandes feitos de Augusto, sob a guisa de propor sua própria inabilidade.

[97] Ovídio metrifica "erradamente" o nome Tuticano para mostrar ao amigo a impossibilidade de, segundo as leis do dístico elegíaco, preservar as quantidades corretas da palavra ao submetê-la à seqüência métrica do hexâmetro e do pentâmetro. A dicção do nome, mudadas as quantidades (representei como proparoxítono o nome paroxítono), sairia imperfeita, daí o pudor do poeta.

e o que é trabalho para alguns, para ti não passa de brincadeira.

E, por duas vezes, no início dos *Amores* e na *Epistula ex Ponto*, censura o deus Amor acusando-o de não permitir que ele compusesse poemas épicos, testemunhando assim o compromisso do poeta com a forma e seu respectivo conteúdo. Ao hexâmetro, medida de ethos épico, assuntos graves; ao pentâmetro, medida de ethos lírico, assuntos leves (*puer aut longas compta puella comas*[98]):

Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.
"Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?
Pieridum uates, non tua turba sumus". [*Amores*, I, 5-6]

Eu me preparava para anunciar, em ritmo nobre, os exércitos
e as violentas guerras, o assunto sendo adequado ao metro.
Igual era o verso seguinte; no entanto conta-se que
Cupido teria rido e roubado um pé.
Quem te deu, criança cruel, este direito sobre meus poemas?
Somos vates das Piérides, não pertencemos à tua turma.

Nec me maeonio consurgere carmine, nec me
dicere magnorum passus es acta ducum. [*Ep. ex Ponto*: III, 32]

Sequer me permites elevar pelo poema meônio
nem recitar os feitos dos grandes comandantes.

Ovídio se despede do hexâmetro épico e dos seus temas, por ordem do deus Amor, e abraça nova medida, o dístico elegíaco, mais adequada aos temas amorosos:

Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat!
Ferrea cum vestris bella valete modis! [*Amores*: I, 26-27]

Que minha obra se eleve em seis pés, em cinco descanse!
Adeus férreas guerras com vossos ritmos!

Todo o cuidado dos poetas em respeitar as regras da poética tradicional no que se refere à observância do emprego de determinado ritmo métrico associado a tema já, de antemão, estabelecido pela correspondência acústico-semântica, deve-se ao fato da criação de uma "auréola expressiva", termo cunhado por Vinogradov, ou na expressão de Kolmorov, da "imagem do ritmo", para uma forma métrica que deve associar-se a um determinado "gênero, lista fixada de temas e vocabulário" [99].

Mas acontecem freqüentemente "quebras de protocolo" em composições onde o poeta, como livre interpretador do sistema lingüístico, busca dar nova significação à tradicional relação forma e sentido. Existe uma variedade de temas e esquemas métricos

[98] *Amores*, I, 20.
[99] Lotman, 1977: 156.

relacionados ao gênero lírico. Tanto um aspecto quanto o outro é forte fonte de inspiração: um poeta pode tomar como ponto de partida a musicalidade de um determinado ritmo métrico para encaixar nele um enredo condizente ou priorizar um tema, uma frase, uma palavra e, seguindo suas estruturas, selecionar o metro. Tanto um quanto outro método de criação, nas mãos de um talentoso poeta, como no caso de Horácio, resultam em poesia de boa qualidade visto que as potencialidades do ritmo métrico adquirem significação semântica sugerida pelo conteúdo.

Williams, ao tentar descobrir que motivo levou Virgílio a compor a IV *Bucólica*, comenta possíveis escolhas que envolveriam a criação poética de um escritor daquela época:

> Quando um poeta antigo consegue uma idéia para um poema, ela normalmente já lhe chega acompanhada de forma e modelo próprios à sua composição. O poeta já estaria compondo em um gênero particular; isso, de alguma forma, ditaria o assunto e também o tratamento que lhe deveria ser dado. Se o poeta, por outro lado, estiver livre de predileções em relação ao gênero, então o tema mesmo limitaria sua escolha e isso, por sua vez, sugeriria o tratamento apropriado[100].

Llorente[101] aponta o gênero poético como determinante na escolha do metro. Ele exemplifica sua tese com a tragédia e a comédia que adotaram respectivamente como metros "oficiais" o jâmbico e trocaico; a épica com seu tradicional hexâmetro datílico e a lírica com seus metros característicos: alcaicos, sáficos e asclepiadeus.

Horácio desperta, em seus comentadores, devido ao grande número de esquemas métricos existentes no livro das *Odes,* principalmente, a necessidade de tentar explicar as motivações de suas escolhas métricas. Wilkinson sugere os possíveis fatores determinantes na seleção do metro. Ele analisa os poemas de Horácio e procura "justificar" a falta de fidelidade, em alguns poemas do venusino, entre o metro escolhido e o tema trabalhado:

> Os poemas de amor estão quase todos nos elegantes metros asclepiadeus. Pode ser que, em alguns casos, linhas ocasionais ou estrofes se organizassem, espontaneamente, na cabeça de Horácio e que ele tenha construído, mais tarde, poemas a partir delas; assim é que um amplo elemento de mudança entraria aí; uma frase como *quid leges sine moribus uanae proficiunt* ou *o fons Bandusiae splendidior uitro*, vindo à mente, num lampejo, poderia bem ser o ponto de partida de um poema cujo metro ela determinaria[102].

Muitas vezes é o próprio autor quem se propõe a esclarecer sua atitude de compor num determinado metro poema de assunto, tradicionalmente, vinculado a outro. Virgílio, na X *Bucólica,* dedicada ao amigo Galo, mistura assunto elegíaco - as queixas do amigo, com medida bucólica - hexâmetro:

---

[100] Williams, 1968: 274.
[101] Llorente, 1971: 196.
[102] Wilkinson, 1968: 144.

Ibo et chalcidico quae sunt mihi condita uersu
carmina pastoris siculi modulabor auena. [*Bucólica* X, 50-51]

Irei e os poemas para mim compostos em verso calcídico
modularei na flauta do pastor síciulo.

Mendes, em nota de pé de página, observa que "modular na flauta do pastor siciliano" quer dizer "no estilo de Teócrito", no gênero bucólico e "compostos em verso calcídico" significa "à maneira do poeta de Cálcis, na ilha Eubéia. Alusão muito provável ao poeta elegíaco Euforião, natural de Cálcis, que Galo traduziu para o latim"[103].

Na continuação do poema, Virgílio reforça e "justifica" a opção do personagem de chorar suas desventuras amorosas, em ambiente bucólico:

Certum est in siluis inter spelaea ferarum
malle pati tenerisque meos incidere Amores
arboribus: crescent illae, crescetis, Amores. [*Bucólica* X, 52-54]

É justo que eu, nas florestas, entre as tocas das feras,
prefira sofrer e gravar os meus Amores
nas tenras árvores: elas crescerão, vós também crescereis, Amores.

São diversas as passagens em que se percebe a preocupação de Horácio com o ritmo e sua adequação ao tema. Na estrofe final da Ode I, 16 (vv. 24 e ss.) ele confessa abandonar os *celeres iambos* da juventude e mostra-se disposto a *mutare tristia mitibus*. A poesia rancorosa do passado dará espaço a um estilo moderado de produção literária. De fato ele empregou o jambo, nas odes, apenas em dísticos, misturados a outros ritmos ou dentro de estrofes, associado a outras medidas. Essa mudança de estilo poético ele deixa bem clara, na ode I, 26, quando se refere às *fides nouae* :

Piplea dulcis. Nil sine te mei
prosunt honores; hunc fidibus nouis
hunc Lesbio sacrare plectro
teque tuasque decet sorores. [I, 26, 9-12]

Doce Pimplea. De nada valem sem ti
os meus louvores; celebrá-lo com novos ritmos,
celebrá-lo com a lira de Lesbos
convém a ti e às tuas irmãs.

No livro IV, ode 15, Horácio volta a abordar o assunto da adequação do ritmo ao tema. São essas as advertências recebidas de Febo, presentes na primeira estrofe:

Phoebus uolentem proelia me loqui
uictas et urbes increpuit lyra,
ne parua Tyrrhenum per aequor
uela darem... [IV, 15, 1-4]

[103]Mendes, 1985: 137. Williams (1968: 236) também cita esses versos explicando-os assim: "Essas palavras ditas significam que Galo, o poeta elegíaco que usou Euforião de Cálcis como seu modelo, agora comporá à maneira de Teócrito (que situou a maioria de suas cenas bucólicas na Sicília), no mesmo tema (isto é Licóris)". Segundo Grimal (1992: 95) Galo dedicou a Licóris quatro livros dos *Amores*, após ter sido traído por ela.

Febo a mim, que pretendia falar das batalhas
e das cidades vencidas, advertiu com a lira
para que eu não desse, ao mar tirreno,
poucas velas.

Mas ele não segue o conselho do deus e justifica-se, na última estrofe do poema: é permitido que celebremos os antepassados e os heróis presentes de Roma, desde que escolhamos um tipo de verso que reúna condições para tal. O alcaico é o metro do poema:

Virtute functos more patrum duces
lydis remixto carmine tibiis
Troiamque et Anchisen et almae
progeniem Veneris canemus. [IV, 15, 29-32]

À maneira dos antepassados, com um canto misturado às flautas lídias,
cantaremos os generais, dignos de merecimento,
também Tróia, Anquises e a descendência
da fecunda Vênus.

4.4 O ETHOS MÉTRICO E O ESPÍRITO LÚDICO DA CRIAÇÃO POÉTICA

Catulo, poeta precursor da geração de ouro da poesia latina, trabalhou, em seus poemas, com 12 metros diferentes. Buscou atingir precisão e sofisticação, à maneira dos alexandrinos. Ninguém melhor que ele para nos indicar como o ritmo métrico permitia ao poeta provocar sensações diversas no espírito do ouvinte. No poema 50 ele emprega o verbo latino *ludere*[104] aplicado, aliás, por diversos poetas com o sentido de compor/fazer versos. No poema de Catulo esse verbo, cujo significado primeiro é o de brincar, jogar e divertir, dá-nos a dimensão do impacto sonoro dos metros, quando manipulados pelos poetas e experimentados em diversos contextos. A liberdade do poeta de brincar e jogar com as formas e temas causa-lhe prazer devido ao efeito sonoro produzido pelos diferentes esquemas métricos:

Hesterno, Licini, die otiosi
multum lusimus in meis tabellis
ut conuenerat esse delicatos.
Scribens uersiculos uterque nostrum
ludebat numero modo hoc modo illoc
redens mutua per iocum atque uinum. [Catulo, 50, 1-6]

Ontem, Licínio, ociosos

[104] Oliva Neto (1996: 28) ao explicar a técnica de alusão, empregada pelos poetas alexandrinos, associa o termo grego *paígnon* ao verbo latino "*ludere* (donde aludir, cognato de *lusus*, jogo), que enfeixa a noção de compor/cantar os poemas, de com eles jogar/disputar e de brincar/representar, tal como ocorre em Catulo".

brincamos muito nos meus cadernos,
já que era conveniente sermos elegantes.
Cada um de nós, escrevendo pequenos versos,
jogava com o ritmo, numa ou noutra medida
desfazendo as mudanças por brincadeira e embriaguez.

Em outros dois poemas Catulo volta a empregar o verbo *ludere* para se referir aos versos compostos por ele. Novamente o espírito lúdico da criação poética torna-se evidente. No epitalâmio 61, 232, última estrofe do poema composto para os recém-casados, o verbo *ludere* exprime o tom festivo e alegre com que os versos foram compostos. Notemos aqui a ambigüidade intencional, propiciada pela riqueza semântica do verbo:

Claudite ostia, uirgines:
lusimus satis. ... [Catulo 61, 232-233]

Fechai as portas, virgens
já brincamos muito. ...

Na elegia 68 aparece esse verbo para indicar que o autor, no tempo da juventude, quando a vida lhe sorria, se divertia em versejar:

Tempore quo primum uestis mihi tradita pura est,
iocundum cum aetas florida uer ageret,
multa satis lusi;... [Catulo 68, 15-17]

Na ocasião em que, pela primeira vez, foi-me entregue a toga branca,
como a idade florida exalasse agradável primavera,
compus versos à exaustão; ...

Virgílio também empregou o verbo *ludere* na *Bucólica* VI. Talia, musa da comédia e da poesia ligeira, divertiu-se também em manejar os versos de Teócrito de Siracusa:

Prima Syracusio dignata est ludere uersu
nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalia. [*Bucolica* VI, 1-2]

Como primeira, nossa Talia prontificou-se a compor no verso siracusano
e não se envergonhou de habitar as florestas.

Nas *Odes* de Horácio há duas ocorrências de *ludere*. A primeira está no poema I, 32 dedicado à lira. Nele o poeta dirige um veemente apelo para que esse instrumento musical lhe inspire um canto latino, ele que já vibrou sob os dedos do *ciuis lesbius*, seu modelo Alceu. É interessante notar que o adjetivo *uacui,* desocupados, que se refere ao poeta, no momento em que ele compunha poemas *sub umbra*, de assuntos leves, nos remete a Catulo, acima citado, que emprega o adjetivo *otiosi* para si e o amigo, na ocasião em que compunham por prazer. Em ambos os casos o verbo *ludere* transmite-nos a idéia de brincar com o metro em tema descontraído. Plessis e Lejay[105] explicam que o adjetivo *latinum,* que acompanha *carmen,* sugere "interesse nacional, romano" o que significa que Horácio,

[105] In *Horace*, 1917: 59.

solicitado pelos amigos deve abraçar composições de cunho nacional, mais sérias, elevadas e duradouras em contraste com as de até então:

Poscimur. Si quid uacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
uiuat et pluris, age, dic latinum,
barbite, carmen. [I, 32, 1-4]

Solicitam-nos. Se, desocupados sob a sombra,
brincamos um pouco contigo, inspira-nos logo
um canto latino, lira,
que dure este ano e outros mais.

O segundo emprego do *ludere* encontra-se na ode IV, 9 e se refere aos poemas líricos de Anacreonte. O escritor do VI século a.C. dedicou-se à temática dos banquetes e amorosa. Temas lúdicos considerados "menos elevados" em relação aos cultivados pelos escritores épicos, mas, segundo Horácio, capazes de se eternizarem:

Nec siquid olim lusit Anacreon,
deleuit aetas;... [IV, 9, 9-10]

Nem mesmo tudo o que Anacreonte outrora compôs
o tempo apagou; ...

Nas outras obras Horácio também empregou o verbo *ludere* e seus derivados. Encontramos cerca de cinco passagens nas *Epistulae* em que vocábulos dessa família aparecem. Na primeira ele recusa o pedido de Mecenas para voltar à cena lírica:

... quaeris,
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo. [*Epist*. I, 1. 2-3]

Mecenas, novamente queres envolver-me no antigo jogo.

E mais adiante, no verso 10, ele se despede da poesia lírica:

Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono.

Agora, portanto, deponho os versos e as distrações restantes.

Na carta endereçada a Mecenas e que critica as práticas literárias da época, Horácio emprega *ludo* e *diludia*, termos da linguagem dos jogos gladiatórios, ao referir-se à labuta do compor e ao descanso dos recitais:

Displicet iste locus! Clamo et diludia posco.
Ludus enim genuit trepidum certamen et iram. [*Epist.* I, 19, 47-48]

Este lugar me desagrada! Reclamo e exijo uma trégua.
Na verdade o jogo (de palavras) engendra o combate e a cólera.

Na *Epistula* a Floro Horácio se declara velho para compor poemas, atividade lúdica imprópria à idade:

Singula de nobis anni praedantur euntes:
eripuere iocos, uenerem, conuiuia, ludum;

tendunt extorquere poemata: quid faciam uis? [*Ep.* II, 2, 55-57]

A cada um de nós os anos que chegam espoliam:
roubaram as brincadeiras, a sedução, os festins, o jogo;
tendem a extorquir os poemas: o que queres que eu faça?

Num trecho seguinte, versos 141-42, da mesma carta, ele retoma a idéia apresentada anteriormente, somente a juventude deve ocupar-se de atividades frívolas:

Nimirum sapere est abiectis utile nugis
et tempestiuum pueris concedere ludum.

Por certo é útil conscientizar-se das ninharias afastadas
e adequado ceder aos rapazes o jogo. [*Ep*. II, 2, 141-142]

No retorno ao trecho da carta de Ovídio, citado na página 125, referindo-se à facilidade com que Germânico submete as palavras ao metro, verificamos a presença do substantivo *ludus*:

Nam modo bella geris, numeris modo uerba coerces
quodque aliis opus est, hoc tibi ludus erit. [*Ep. ex Ponto,* VIII, 4, 74-75]

Na verdade não apenas fazes guerras, mas submetes as palavras aos metros
e o que é trabalho para alguns, para ti não passa de brincadeira.

O prazer proporcionado pelo exercício poético de metrificar, de exercitar o melhor som para determinado poema, de sentir o efeito sonoro da métrica é o que parece estar na motivação do emprego do verbo *ludere* e cognatos com o significado de compor ou recitar. Pelos exemplos colhidos *ludere* aparece, preferencialmente, em contexto temático mais leve e ligeiro, indicando o feliz estado de espírito do poeta ao escrever. Horácio emprega, além de *ludere*, os verbos *fingere*, *scribere*, *referre*, *dicere* e *loqui*, nos livros das *Odes*, com o significado de compor:

Poscimur. Si quid uacui sub umbra
lusimus *tecum (barbite)...* [I, 32, 1-4]

Solicitam-nos. Se, desocupados sob a sombra,
brincamos um pouco contigo (lira)...

carmina ***fingo.*** [IV, 2, 32]
eu modelo poemas.

Scriberis *Vario fortis et hostium / uictor...* [I, 6, 1-2]
Serás celebrado por Vário, tu corajoso e dos inimigos/ vencedor...

referre *sermones deorum...* [III, 3, 71]
narrar os assuntos dos deuses...

dices *historiis proelia Caesaris...* [II, 12, 10]
tu comporás, em prosa, as batalhas de César...

Phoebus uolentem proelia me ***loqui****...* [IV, 15, 1]
Febo, a mim que desejava tratar das batalhas...

Petrônio, século I d.C., em sua obra *Satyricon*, recorre ao vocábulo *ludus* para anunciar a recitação de um poema, durante o banquete oferecido por Trimalquião:

> *Ecce alius ludus. Seruus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo, proclamauit subito canora uoce.* [*Satyricon*, cap. LXVIII, 4]
>
> Eis outra atração. Um servo que estava acomodado junto aos pés de Habina, ordenado, creio, por seu próprio dono, irrompeu subitamente com sua voz canora.

O que vem a seguir na obra de Petrônio é de grande valia para nosso estudo dos efeitos sonoros do ritmo métrico sobre a audiência. O escravo de Habina recita um verso da *Eneida* de Virgílio: *Interea medium Aeneas iam classe tenebat*[106]. Mas o resultado não agradou aos refinados ouvidos de Encólpio, estudante de retórica e conhecedor da arte poética. São dele as seguintes observações:

> *Nullus sonus unquam acidior percussit aures meas, nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem, miscebat atellanicos uersus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit.* [Cap. LXIII, 5]
>
> Nunca nenhum som mais desagradável penetrou meus ouvidos, pois, além de sua declamação demonstrar uma rispidez que se perdia entre o elevar e o abaixar da voz, ele misturava versos atelânicos, de forma tal que, pela primeira vez, até mesmo Virgílio me desagradou naquele momento [107].

Uma leitura atenta da obra de Petrônio com o olhar dirigido para a crítica literária, contida nos trechos em que os personagens, principalmente o poeta Eumolpo, divagam sobre a arte de escrever, as performances dos poetas e, principalmente a reação do público diante delas nos revela muito sobre como, ainda no século I d.C., se prezavam as teorias tradicionais de adequação da forma e conteúdo na criação e apresentação pública de um poema. O trecho citado acima mostra-nos a inabilidade do escravo em lidar com a cadência do verso e seu desconhecimento em relação ao ritmo da épica, o que ocasionou a reação indignada de Encólpio.

No capítulo seguinte Petrônio faz Eumolpo recitar um poema sobre a tomada de Tróia. O texto está, segundo Ernout, repleto de imitação virgiliana direta, "fraca e medíocre" [108]. Porém o que propiciou a chuva de pedras sobre a cabeça do "rapsodo" foi, provavelmente, o ritmo métrico empregado: senário jâmbico. São 65 versos de conteúdo épico e medida de peça teatral! A reação do público foi imediata e não surpreendeu o poeta, pois "ele já tinha aprendido a conhecer a repercussão de seu talento" [109]. A qualidade questionável do trabalho de Eumolpo coloca-o ainda em outras situações constrangedoras. Ele chega a

---

[106] *Eneida* V, 1.
[107] Petrônio, 2004: 116-117, trad. de Sandra Bianchet.
[108] In *Petrone*, 1950: 93 (no. 1, pé de página).
[109] *At ille, qui plausum ingenii sui nouerat, operuit caput extraque templum profugit.* (*Satyricon*, 2004: 156 - Trad. de Sandra Bianchet, Cap. XC, 1).

compor uma elegia aos cabelos, claramente inspirada em trecho dos *Amores* de Ovídio e em um dos epigramas de Marcial, conforme indicações de Ernout[110]. Essa elegia é composta de 13 versos: 3 pares de dísticos elegíacos e 7 versos em hendecassílabos falécios. Essa inusitada mistura de metros leva a pensar em dois poemas distintos como observa Ernout: "após esses versos (em dísticos elegíacos) começa uma segunda parte que se liga mal à primeira e seria necessário, talvez, ver um pequeno poema distinto, visando Gitão" [111]. De fato podemos perceber, na divisão em duas partes do poema, que a diferença métrica acompanha a de conteúdo. O dístico elegíaco dá o tom irônico e melancólico da primeira parte, a perda dos cabelos, e o hendecassílabo, esquema métrico preferido de Catulo, acentua essa ironia num tom mais intimista, dirigido ao garoto Gitão. Acrescente-se a isso que o poeta estava encorajado pelo vinho, *uino solutus*.

As reflexões poéticas de Eumolpo são de grande interesse para o entendimento do pensamento literário presente não apenas na época da escritura do romance, séculos I/II d. C., como também nas anteriores, principalmente no século precedente, na chamada era de ouro da literatura latina. Em um dos seus momentos de erudição assim se expressa:

> *Multos,[inquit Eumolpus "O] iuuenes, carmen decepit. Nam ut quisque uersum pedibus intruxit sensumque teneriore uerborum ambitu intexuit, putauit se continuo in Heliconem uenisse.* (*Satyricon*, CXVIII, 1]
>
> [Eumolpo disse:] "Meus jovens, a poesia já enganou muitas pessoas, pois bastou ter construído um verso com métrica e expressado um sentimento mais delicado em um emaranhado de palavras para qualquer um pensar que tinha chegado imediatamente ao Hélicon [112].

Dito isso e tecendo outras considerações baseadas em Homero, Horácio e Virgílio, bem como em reminiscências aristotélicas, Eumolpo se propõe a recitar um extenso poema, um epílio de 295 versos, em hexâmetros, sobre a guerra civil romana entre César e Pompeu. Curiosamente, após a apresentação, não houve censuras. A aprovação dos companheiros parece sugerir-nos que o conjunto da composição esteve satisfatório: metro e tema concordaram.

O ato de compor canções ou poemas é reconhecidamente uma experiência lúdica, como afirmam também os especialistas modernos:

> O plano de expressão (o significante) das linguagens estéticas é também um espaço lúdico e experimental onde o artista manobra algumas tentativas de arte sem se preocupar com o resultado. (...) Há um gozo com a matéria fônica e com a técnica de manobrá-la. (...) entre os

[110] Ernout considera o *Satyricon* uma obra do século II.
[111] In *Petrone*, 1950: 119, nota de pé de página 3.
[112] *Satyricon*, 2004: 218, trad. de Sandra Bianchet.

> instrumentalistas então, há um enorme prazer em se jogar sons fora. Reúnem-se, tocam, guardam seus instrumentos e vão embora [113].

Esse prazer em jogar com as palavras e os sons em busca de um resultado satisfatório, como o sentia Catulo, Horácio, Ovídio e outros poetas que militavam numa língua de acento musical, parece sugerir-nos a incansável busca em "unir texto e melodia com o máximo de eficácia" [114].

Através da análise de alguns poemas dos livros das *Odes* procurarei focalizar a habilidade do autor em entrelaçar o binômio forma/conteúdo e a sua capacidade de diversificação de temas e formas.

[113] Tatit, 1996: 18.
[114] Tatit, 1996: 62.

5. ANÁLISE DE POEMAS

Horácio escreveu sobre muitos assuntos. Os livros das *Odes* testemunham a variedade de temas. Além da diversidade de conteúdos podemos apontar também os muitos ritmos que embalam os poemas. E é interessante notar que entre as formas métricas e os conteúdos, muitas vezes, há estreita relação. A análise do quadro dos esquemas métricos e seus temas (pág. 97-98), tentativa didática de classificação temática das odes[1], indica uma propensão do poeta de aliar certas formas a determinados conteúdos. Também é notável a quantidade de assuntos abordados e a presença de temas diferentes empregando a mesma medida. Como exemplo tem-se a estrofe alcaica que, pelo menos, modula oito temas e a sáfica sete. Parece haver uma tendência, mediante porcentagem, já apontada anteriormente (no capítulo *De Métrica*), do autor em empregar temas e formas coincidentes.

O objetivo da análise dos poemas horacianos é verificar as implicações da métrica em seus poemas. O esquema métrico permitindo o jogo das palavras com seus sentidos, das frases com seus significados, impondo seu ritmo dentro do contexto estrófico e definindo a musicalidade do poema parece exercer também papel semântico. Não é sem razão que Tosi ressalta a conexão som e sentido nas *Odes* ao afirmar que "o tecido fônico de sua poesia, longe de ser ornamental, revela uma conexão profunda com o aspecto semântico" [2].

O ritmo métrico, sendo selecionado antes ou depois da escolha do tema, norteia a estruturação do poema e resta ao poeta a submissão à seqüência quantitativa. "O metro uma vez escolhido, Horácio soube bem como explorar suas possibilidades" [3], pois em suas mãos o ritmo é trabalhado para ornamentar o tema geral da composição por meio do cuidado na constituição de cada verso e da escolha das palavras ideais para valorizar-lhe os contornos, contrastes e ondulações. Assim é que temas diversos são desenvolvidos num mesmo metro, sem que sintamos possíveis incompatibilidades entre tema e forma. Segundo Grimal, "é a composição musical que pode permitir compreender essa liberdade e essa fidelidade às formas..." [4]. Sabemos que o metro é um padrão ideal que não varia de um poema para outro, mas percebemos que seu ritmo torna-se mais ou menos intenso conforme o material a ele associado. É para essa variação que nos voltaremos.

---

[1] Esse quadro tem como objetivo proporcionar uma visão da quantidade de temas das *Odes* e relacioná-los com seus respectivos metros. Muitos dos poemas ligados a determinado tema podem também figurar em outro, por abordarem mais de um assunto. Porém, ao sistematizá-los, optei pelo enquadramento no "lugar temático" em que o poema se destaca. Para isso baseei-me nas *notices* de Villeneuve (in *Horace*, 2002), que introduzem cada livro das *Odes*. Os poemas em latim é da edição *Les Belles Letres*.

[2] Tosi, 2000: 64.

[3] Wilkinson, 1968: 144.

[4] Grimal, 1978: 182.

Na escolha dos poemas a seguir, dos livros das *Odes*, levamos em consideração a diversidade temática e a freqüência de emprego dos esquemas métricos. A estrofe alcaica, por ter sido empregada em trinta e sete composições, é o verso lírico mais prestigiado, no livro das odes: selecionei, desse metro, cinco odes para estudo (I, 9; I, 37; II, 9; III, 21 e III, 26). A estrofe sáfica aparece na composição de vinte e seis odes e, junto com a estrofe alcaica, modula mais da metade das composições líricas da obra: escolhi três odes compostas nessa medida (II, 10; III, 14 e III, 20). A estrofe asclepiadéia A (formada de três asclepiadeus menores e um glicônico) ritma nove odes e destas analisei uma (I, 6). A estrofe asclepiadéia B (composta de dois asclepiadeus menores, um ferecrácio e um glicônico) foi empregada sete vezes no livro das *Odes*: servirá de modelo de análise para esse metro o poema I, 5. Os dísticos formados de glicônico e asclepiadeu menor aparecem em doze odes: analisei três delas (I, 36; III, 9 e III, 25). O arquiloqueu I, dístico composto de arquiloqueu seguido de senário jâmbico catalético, foi empregado por Horácio apenas uma vez, na ode I, 4, que foi estudada pela natureza diversa dos pés empregados (dátilo, troqueu e jambo). Das composições *κατὰ στίχον*, escolhi o asclepiadeu maior, com a ode I, 11.

Procurei estudar as odes de temas variados e compostos em metros mais freqüentes nas odes. Há uma série de medidas empregadas, em sua maioria, uma única vez por Horácio, no livro das *Odes*, que não foram analisadas, nesse capítulo. Desses esquemas métricos minoritários, dentro da coletânea, selecionei, para apreciação mais detida, o metro misto arquiloqueu IV, da ode I, 4, em dísticos compostos de um logaédico seguido de senário jâmbico, por sua interessante concepção métrica e seguir o estilo epódico de Arquíloco.

As medidas eólicas (estrofe alcaica, estrofe sáfica e asclepiadeu, empregado puro ou em compostos) foram priorizadas nas análises por representarem cerca de 90% do total das composições dos livros das *Odes*. Quatro variedades de dísticos mereceram comentários (cf. *Do Ethos Métrico*), mas não foram contempladas na análise: o sáfico, empregado em uma ode (I, 8) de censura à Lídia que "desencaminha" o jovem Sibaris; o alcmânico de pés datílicos, em duas odes de cunho moralista (I, 7 e 28) - a primeira é dirigida ao amigo Munácio Planco exortando-o a abandonar a tristeza e a segunda é o comovente apelo do filósofo Árquitas a um navegante, pedindo por sepultura; o arquiloqueu I, com uma ode moralista a Torquato (IV, 7) alertando-o sobre a brevidade da vida e sobre a incerteza do futuro; e o hiponacteu, com uma ode (II, 18) contra a cobiça dos ricos. Duas espécies de versos que Horácio emprega κατὰ στίχον, também mencionados anteriormente, não tiveram suas odes selecionadas para análise. Trata-se do asclepiadeu menor, com três composições (I, 1; III, 30; IV, 8) de mesmo tema (metapoético), e do jônico menor,

representado em uma ode (III, 12), de uma jovem que suspira por amor. O asclepiadeu menor por aparecer em composições dísticas e estróficas foi exaustivamente estudado, dispensando sua análise em versos puros.

A tradução dos poemas teve como objetivo a aproximação máxima do sentido original que Horácio quis dar-lhes. É uma tradução literal que busca explicitar o significado das palavras latinas para "justificar" a análise métrico-semântica a que me propus.

5.1 ODES EM ESTROFES ALCAICAS

A estrofe alcaica tem uma organização métrica peculiar por reunir em seus versos metros de natureza diversa, formados de unidades (pés) de perfil rítmico diferente. Nenhum outro esquema métrico apresenta tal variedade e possibilita campo vasto de análise. Do hendecassílabo, primeiro e segundo verso da estrofe alcaica, Dangel, baseada em análise de Césio Basso, diz: "dessa mistura de registros variados o alcaico aparece como um metro em que a paleta estilística pode ser rica" [1].

As modificações de Horácio nos versos que compõem a estrofe alcaica, herdada dos poetas arcaicos gregos, deram a esse sistema "personalidade romana", incluindo nele os respeitados valores eminentemente nacionais da *grauitas*, já que alcançou sublimidade por seu peso literário, e da *auctoritas*, vista como sua capacidade de rivalizar com a medida épica. Ele observou rigorosamente as cesuras opcionais gregas e aderiu à quantidade longa das sílabas indiferentes, o que deu feição séria aos hemistíquios jâmbicos e realçou o contraste interno dos hendecassílabos alcaicos.

A complexa estruturação formal da estrofe, que se notabiliza pela alternância de ritmos ascendentes e descendentes, fornece ao poeta uma versátil matéria rítmica para acompanhar o desenvolvimento dos temas que ora se arrastam, na lentidão das sequências longas, ora se soltam, na espontaneidade e leveza das breves. A variedade métrica da estrofe permite-lhe um ethos múltiplo e esse é seu diferencial ao afinar-se com conteúdos de natureza diversa.

Ao proceder à análise das linhas alcaicas, encontramos argumentos que consolidam a tese do peso das implicações métricas nas odes e sua real observância na composição.

A estrofe é formada por dois versos de onze sílabas, os hendecassílabos, que se compõem de um hemistíquio jâmbico e de um dátilo-trocaico. O primeiro é caraterizado pelas sílabas longas e ritmo ascendente; o segundo pelo equilíbrio das quantidades e movimento descendente. A metade dátilo-trocaica tem uma sílaba a mais que a jâmbica mas mesmo número de *ictus* métrico. Essa diferença entre os *cola* dá a um, caráter tenso, grave e intimidatório, e a outro, equilíbrio, solenidade e leveza. O reflexo faz-se sentir também no campo semântico em que Horácio seleciona as palavras e frases que partilham semelhantes características, tanto semânticas quanto sonoras. Na primeira parte do hendecassílabo encontramos vocábulos chocantes, pesados, instigantes e emotivos. A séria proposição, a grave denúncia, o sinal de alerta, a benéfica advertência, as máximas e os incisivos apelos combinam com o breve e contundente trecho. O hemistíquio dátilo-trocaico é campo fértil

[1] Dangel, 2001: 277.

para o desenvolvimento da idéia "atropeladamente" lançada, para as explicações quase didáticas, para os esclarecimentos, por isso essa parte do verso é reservada ao relaxamento e acertos. Após a pausa restauradora da 5ª sílaba a direção do movimento rítmico se altera, passa de ascendente para descendente, provocando uma mudança de postura na dicção e de tom semântico. As palavras selecionadas para o trecho tendem a expressar-se mais docilmente, com mais polidez e brandura, sem, no entanto, perder a solenidade, pois suas quantidades silábicas não se restringem aos longos espondeus de batida jâmbica; elas se distribuem equilibradamente através do dátilo e do troqueu e mostram andamento suave com o distanciamento do *ictus*.

O emprego freqüente de determinados vocábulos e expressões, de características específicas, no hemistíquio jâmbico reforçam seu ethos formal: verbos no imperativo (presente e futuro) e no indicativo (futuro), próprios para a ordem, sugestão ou vaticínio; particípios futuros (gerundivo) e presentes, realçadores do dever ou dinamismo; advérbios de negação, tempo e lugar em expressões oraculares ou urgentes; substantivos e adjetivos de tom sombrio e acusatório; vocativos que intimam; pronomes interrogativos e pessoais que criam expectativa ou ênfase; interjeições indicadoras de indignação e palavras polissilábicas que desafiam o espaço físico e psicológico do trecho. Todo esse arsenal gramático alia-se ao sonoro e estrutural para compor a arquitetura do hemistíquio, do verso e da estrofe. É oportuno exemplificar algumas dessas ocorrências, presentes nos poemas dos quatro livros das *Odes*:

1) verbos no imperativo e futuro do indicativo,

> ***dissolue*** *frigus* (I, 9, 5); ***compesce*** *mentem* (I, 16, 22); *aequam* ***memento*** (II, 3, 1); ***fauete*** *linguis* (III, 1, 2); ***descende*** *caelo et* (III, 4, 1); ***compone*** *lignum* (III, 17, 14); ***uitabis*** *aestus* (I, 17, 18); *iam te* ***sequetur*** (II, 5, 13); ***ducet*** *ruinam* (II, 17, 9).

2) ocorrência de gerundivos e particípios presentes,

> *nunc* ***est bibendum*** (I, 37, 1); ***pulsanda*** *tellus* (I, 37, 2); ***uisendus*** *ater* (II, 14, 17); ***linquenda*** *tellus* (II, 14, 21); *regum* ***timendorum*** (III, 1, 5); ***spectandum*** *in cer-* (IV, 14, 17); *perire* ***quaerens*** (I, 37, 22); *large* ***reponens*** (I, 9, 6); *denso* ***pauentem*** (II, 7, 14).

3) os advérbios de negação, tempo e lugar são freqüentes,

> *Soracte* ***nec iam*** (I, 9, 2); ***iam nunc*** *minaci* (II, 1, 17); ***huc*** *uina et unguenta* (II, 3, 13); ***nondum*** *subacta* (II, 5, 1); ***non semper*** *imbres* (II, 9, 1); *romane,* ***donec*** (III, 6, 2); ***iamdudum*** *apud me est* (III, 29, 5); *custodit.* ***Hic, hic*** (III, 26, 6); ***nec*** *siquid* ***olim*** (IV, 9, 9).

4) substantivos, adjetivos e verbos que suscitam fortes emoções,

misit ***furentem*** (I, 16, 25); ***pugnare*** *Thracum est* (I, 27, 2); *sponso* ***necato*** (I, 29, 6); ***fatale monstrum*** (I, 37, 21); *ille et* ***nefasto*** (II, 13, 1); ***mors*** *et* ***fugacem*** (II, 2, 14); *caelo* ***tonantem*** (III, 5, 1); ***delicta maiorum*** (III, 6, 1); ***damnosa*** *quid non* (III, 6, 45); *merses* ***profundo*** (IV, 4, 65); ***deleuit*** *aetas* (IV, 9, 10); *deuota* ***morti*** (IV, 14, 8).

5) vocábulos polissilábicos e expressivos,

non aestuosae (I, 29, 5); *insanientis* (I, 34, 2); *quem criminosis* (I, 16, 2); *contaminato* (I, 37, 9); *periculosae* (II, 1, 6); *praegestientis* (II, 5, 9); *obliuioso* (II, 7, 21); *formidolosus* (II, 17, 18); *tumultuosum* (III, 1, 26); *intaminatis* (III, 2, 18); *nec fulminantis* (III, 3, 6); *sententiarum* (III, 4, 70); *fastidiosum* (III, 29, 9); *obliuiones* (IV, 9, 84); *ut barbarorum* (IV, 14, 25).

6) os vocativos, abrindo o verso, direcionam-o para a exclusividade,

O matre pulchra (I, 16, 1); *Piplea dulcis* (I, 26, 9); *Icci, beatis nunc* (I, 29, 1); *Pompei, meorum* (II, 7, 5); *amice Valgi* (II, 9, 5); *Hirpine Quinciti* (II, II, 12); *amice, places* (II, 14, 6); *vester, Camenae* (III, 4, 21); *impune, Lolli* (IV, 9, 83).

7) as interjeições reforçam a interpelação,

securus ***o*** *quae* (I, 26, 6); ***eheu*** *fugaces* (II, 14, 1); ***a*** *te meae si* (II, 17, 5); *suspiret,* ***eheu*** (III, 2, 9); ***o*** *quae beatam* (III, 26, 9).

8) os pronomes interrogativos provocam,

quae *saga,* ***quis*** *te* (I, 27, 21); ***quid*** *dedicatum* (I, 31, 2); ***qui*** *gurges aut* ***quae*** (II, 1, 33); ***cur*** *me querellis* (II, 17, 1); ***quo****, musa, tendis?* (III, 3, 70).

No hemistíquio dátilo-trocaico o poeta tende a expressar-se com doçura, calma e polidez. O tom solene também se ajusta ao movimento descendente dessa metade e à harmoniosa intercalação de sílabas longas e breves. Assim aparecem comumente no trecho substantivos e adjetivos que expressam doçura e calma para opor-se aos picantes e agitados da primeira metade; nomes de homens distintos, localidades e povos para destacá-los com grandeza; sintagmas que descrevem cenas épicas e heróicas; nomes dos deuses e personagens mitológicos. Marouzeau aprecia a habilidade do poeta em aproveitar-se dos recursos que lhe oferecem os nomes próprios e observa que "um índice onomástico

horaciano revela uma rica nomeclatura histórica, geográfica, mitológica, tomada a serviço da estética poética" [2].

Abaixo alguns exemplos da constituição do hemistíquio dátilo-trocaico com elementos que reforçam a oposição interna do hendecassílabo, retirados dos quatro livros das *Odes*:

1) substantivos e adjetivos de conceito positivo,
   nunc ego ***mitibus*** (I, 16, 25); *dis* ***pietas*** *mea* (I, 17, 13); *quae* ***generosius*** (I, 37, 21); *flumine* ***languido*** (II, 14, 17); ***carmina*** *rupibus* (II, 19, 1).

2) topônimos, gentílicos e personagens de especial consideração,
   ualle ***Caniculae*** (I, 17, 17); *in mare* ***Creticum*** (I, 26, 2); ***Medus*** *acinaces* (I, 27, 5); ***Arabum*** *inuides* (I, 29, 1); *grata* ***Calabriae*** (I, 31, 5); *Promere* ***Caecubum*** (I, 37, 5); *quod mare* ***Dauniae*** (II, 1, 34); *Leuia* ***Massico*** (II, 7, 21); ***Cantaber*** *et* ***Scythes*** (II, 11, 1); *fluctibus* ***Hadriae*** (II, 14, 14); *litora* ***Bosphori*** (II, 20, 14); ***Ilion, Ilion*** (III, 21, 18), *natus ab* ***Inacho*** (II, 3, 21); ***Postume, Postume*** (II, 14, 1); *consule* ***Manlio*** (III, 21, 1).

3) sintagmas referentes a cenas épicas ou heróicas,
   nauis ab ignibus (I, 37, 13); *pro patria mori* (III, 2, 13); *persequitur uirum* (III, 2, 14); *magna manus Iouis* (III, 3, 6); *nauita Bosphorum* (III, 4, 30); *signa ego Punicis* (III, 5, 17); *sanguine Punico* (III, 6, 34).

4) nome de deuses, divindades menores e seres mitológicos "povoam" o segundo hemistíquio, principalmente nas odes de assunto moral, religioso e civil:
   poscit ***Apollinem*** (I, 31, 1); ***Mercurius*** *celer* (II, 7, 13); *dissipat* ***Euhius*** (II, 11, 17); ***Marte*** *carebimus* (II, 14, 13); ***Cerberus*** *aureo* (II, 19, 5); *imperium est* ***Iouis*** (III, 1, 5); ***Calliope*** *melos* (III, 4, 2).

No segundo hemistíquio está, muitas vezes, o desenvolvimento da proposição "jogada precipitadamente" no primeiro. Percebemos, por isso, nessa metade do hendecassílabo, trechos de maior autonomia frasal e construções sintáticas mais desenvolvidas em comparação com a primeira parte do verso que apresenta, com freqüência, termos acessórios e subordinantes, desconectados entre si, para efeito de surpresa e expectativa. A pesquisa nos livros das *Odes* revelou as seguintes ocorrências:

> *uis consili expers // mole ruit sua* [III, 4, 65]
> a força sem prudência arruina-se

[2] Marouzeau, 1949: 203.

caelo tonantem // credidimus Iouem [III, 5, 1]
no céu cremos que Júpiter tonante

delicta maiorum // inmeritus lues [III, 6, 1]
os delitos dos antepassados imerecido expias

romane, donec // templa refeceris [III, 6, 2]
romano, até que reergas os templos

nec pestilentem // sentiet Africum [III, 23, 5]
nem o pestilente Áfrico ele sentirá

seruas, moueri // digna bono die [III, 21, 6]
acondicionas, digna de ser usada em ocasião propícia

laeuom marinae // qui Veneris latus [III, 26, 5]
o lado esquerdo da Vênus Marinha

nec siquid olim // lusit Anacreon [IV, 9, 9]
se outrora Anacreonte versejou

Às vezes a oposição métrica interna serve para realçar os sentidos contrários, tais como juventude/velhice, violência/doçura, pedir/oferecer, vilania/nobreza, tensão/alívio, quente/frio, desagradável/agradável, épica/lírica, breve/duradouro:

donec uirenti // canities abest [I, 9, 17]
enquanto da tua juventude se mantiver longe a velhice

misit furentem // nunc ego mitibus [I, 16, 25]
lançou-me furioso, agora eu em doçura

di me tuentur // dis pietas mea [I, 17, 13]
os deuses me protejam, a eles minha devoção

fatale monstrum // quae generosius [I, 37, 21]
o monstro, cria do destino. Ela que nobremente

uisendus ater // flumine languido [II, 14, 17]
o sombrio deve ser visto, em lânguido curso

Menphin carentem // Sithonia niue [III, 26, 10]
Mênfis carente da sitônia neve

merses profundo // pulchrior euenit [IV, 4, 66]
mergulhas no abismo, emerges mais belo

sedes Homerus // Pindaricae latent [IV, 9, 6]
em primeiro lugar, Homero, as de Píndaro (não) se escondem

deleuit aetas // spirat adhuc amores [IV, 9, 10]
o tempo destruiu, até hoje respira o amor

A tensa terceira linha quase toda espondaica na quantidade, mas com o tempo forte inicial na segunda sílaba, imprimindo ritmo ascendente ao eneassílabo, e a quarta, agradável com seu metro dátilo-trocaico, são respectivamente desenvolvimentos do primeiro e segundo hemistíquio da grande linha hendecassílaba. A contradição de sentido e de esquema métrico se amplia e se define ao longo dos dois versos.

O eneassílabo destaca, geralmente, uma ou mais palavras no centro do verso que apresentam medida molossa (três longas consecutivas) e de reconhecida vivacidade expressiva. Toda a linha se resume nela e sua influência faz-se sentir em toda a estrofe.

O decassílabo, última linha da estrofe alcaica, transforma, com seu andamento leve e sereno, o ritmo acelerado e, na maioria das vezes, o tom sombrio do penúltimo verso em conclusão positiva, em conselho definitivo. São muitas as oposições registradas nos livros das *Odes*:

• improvisado/combinado

lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora. [I, 9, 19-20]

os suaves sussurros do cair da noite
sejam retomados em hora combinada,

• problema /solução

hunc Lesbio sacrare plectro
teque tuasque decet sorores *[I, 26, 11-12]*

consagrá-lo com a lira de Lesbos
convém a ti e às tuas irmãs

• perigo/socorro

uix inligatum te triformi
Pegasus expediet Chimaera. *[I, 27, 23-24]*

com dificuldade, Pégaso te livrará,
amarrado, da quimera triforme

• desnorteio/rumo

consultus erro, nunc retrorsum
uela dare atque iterare cursus *[I, 34, 3-4]*

antes indeciso andava, agora retrocedo
para ufar as velas e acertar o rumo

• dever/prazer

ornare puluinar deorum
tempus erat dapibus sodales [I, 37, 3-4]

convivas, chegou o momento
de enfeitar o leito dos deuses.

• submissão/altivez

et cuncta terrarum subacta
praeter atrocem animum catonis. [II, 1, 23-24]

e todas as forças do mundo subjugadas
exceto a coragem do determinado Catão.

• apreensão/alívio

adponet annos; iam proterua
fronte petet Lalage maritum. [II, 5, 15-16]

acrescentará anos; logo com uma ousada
atitude Lálage buscará um companheiro.

• loucura/lucidez

bacchabor edonis: recepto
dulce mihi furere est amico. [II, 7, 27-28]

festejarei Baco (mais) que os edônios: no encontro
com o amigo, é doce para mim delirar.

• esforço/descanso

finire quaerentem labores
Pierio recreatis antro. [III, 4, 39-40]

buscando finalizar os trabalhos
recuperais no abrigo da Piéria

• fraqueza/força

Interque maerentis amicos
egregius properaret exul. [III, 5, 47-48]

e por entre os entristecidos amigos
avançava o ilustre exilado.

Na comparação da linha jâmbica com a dátilo-trocaica percebemos gradações ascendentes de sentido, sendo reservado ao último verso o ápice semântico da série:

reis vencidos, em ordem de perigo para Roma

Pyrrhumque et ingentem cecidit
Antiochum Hannibalemque dirum[3] [III, 6, 35-36]

derrotou Pirro e o poderoso
Antíoco, também o funesto Haníbal.

[3] Segundo Villeneuve (in *Horace*, 2002: 112) Horácio aproxima dois reis inimigos de Roma e "o nome de Antíoco lembra o de Haníbal, refugiado na corte da Síria".

Poetas líricos, caros a Horácio, em ordem de aproximação com Homero

> *Ceaeque et alcaei minaces*
> *Stesichoriue graues Camenae* [IV, 9, 7-8]
>
> as de Céo e as de Alceu, ameaçadoras,
> ou as de Estesícoro, severas

As palavras-chave do eneassílabo cumprem importante papel, por sua forma e sentido, no verso e em toda a estrofe:

audita ***musarum*** *sacerdos*	[III, 1, 3]
matrona ***bellantis*** *tyranni*	[III, 2, 7]
quos inter ***Augustus*** *recumbens*	[III, 3, 11]
fratresque ***tendentes*** *opaco*	[III, 4, 51]
interque ***maerentis*** *amicos*	[III, 5, 47]
di multa ***neglecti*** *dederunt*	[III, 6, 7]
descende ***Coruino*** *iubente*	[III, 21, 7]
cum flore, ***Maecenas***, *rosarum et*	[III, 29, 3]

5.1.1 ANÁLISE MÉTRICO-SEMÂNTICA DAS ODES EM ESTROFES ALCAICAS

A estrofe alcaica, sistema escolhido por Horácio para compor as odes alcaicas, se compõe de dois versos alcaicos que misturam ritmo ascendente e descendente[4], numa mesma linha, ⏑ – ∪ – – // – ∪ – ∪ –⏑, de um verso jâmbico, ⏑ – ∪ – ∪ – ∪ –⏑, e de um verso dátilo-trocaico, – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ –⏑. A curiosa arquitetura da estrofe leva a interpretações não menos interessantes. Como há uma clara cumplicidade formal entre os versos, o terceiro e o quarto reproduzem ampliadamente as metades dos dois hendecassílabos, é possível também visualizar a construção semântica dos poemas compostos nesse sistema. Lee analisa a "capacidade semântica" da estrofe, baseado na estrutura métrica dos quatro versos alcaicos:

> As longas linhas reestruturadas são compostas, cada uma, de proposição, pausa e relaxamento. A terceira linha então repete e ecoa a primeira metade das linhas maiores: ela é a proposição, trabalhada e lenta (em sua maioria comportará apenas duas sílabas breves). (...) A quarta linha é então o eco da segunda metade das linhas maiores: datílica e leve, um descanso completamente satisfatório[5].

Numa análise rítmico-semântica de cada verso podemos verificar a intencionalidade do autor em explorar as particularidades formais de cada linha métrica para utilizá-la como

[4] Os *cola* do hendecassílabo ganham o nome de jâmbico (ascendente) e de dátilo-trocaico (descendente), mesmo quando esse último termina em sílaba breve.
[5] Owen Lee, 1969: 43.

"ganho" semântico. Nas duas primeiras linhas da estrofe alcaica, hendecassílabos alcaicos, podemos observar a perfeita combinação dos dois níveis mencionados: o semântico e o rítmico. Optei por analisar primeiro todos os hendecassílabos (vv. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14, 17-18, 21-22, 25-26, 29-30 e ss.) e ressaltar neles a contradição interna, métrica e semântica. Depois selecionei para análise os dois últimos versos das estrofes alcaicas, os eneassílabos e os decassílabos (vv. 3-4, 7-8, 11-12, 15-16, 19-20, 23-24, 27-28, 31-32 e ss.). O eneassílabo alcaico apresenta ritmo ascendente, é um pentâmetro jâmbico; o decassílabo alcaico tem o ritmo descendente, é um tetrâmetro dátilo-trocaico. Essa oposição métrica, que acontece internamente nos hendecassílabos alcaicos e, externamente, entre os eneassílabos e decassílabos alcaicos, com implicações semânticas, pareceu-me adequada para observação.

As medidas das palavras que "preenchem" os esquemas métricos são analisadas no contexto do verso. Assim quando nos refirimos a um vocábulo molosso (três sílabas breves) é a sua posição na seqüência métrica que importa, mesmo que, fora da estrutura ela seja antibáquica (duas longas e uma breve). O ritmo do verso é soberano e a ele o poeta ajusta o material lingüístico adequado.

Ode I, 9

Vides ut alta stet niue candidum
Soracte nec iam sustineant onus
siluae laborantes geluque
flumina constiterint acuto?

Dissolue frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum sabina
o Thaliarche, merum diota.

Permitte diuis cetera qui simul
strauere uentos aequore feruido
deproeliantis, nec cupressi
nec ueteres agitantur orni.

Quid sit futurum cras fuge quaerere et
quem fors dierum cumque dabit, lucro
adpone nec dulcis amores
sperne, puer, neque tu choreas

donec uirenti canities abest
morosa. Nunc et Campus et areae
lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora,
nunc et latentis proditor intumo
gratus puellae risus ab angulo
pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.

Tradução
Vês como o Soracte está branco por causa
da espessa neve e como já não sustentam o peso
as florestas fatigadas e os rios
solidificaram-se em penetrante gelo?

Dissipa o frio, recolocando generosamente
lenha sobre o fogo e com maior disposição
retira da ânfora sabina,
ó Taliarco, o vinho de quatro anos.

Transfere o resto aos deuses, que, juntos,
apaziguaram os ventos em luta
no violento mar nem os ciprestes
nem os velhos freixos estão sendo agitados.

O que acontecerá amanhã deixa de inquirir;
quaisquer dos dias que o acaso te reservar
conta como lucro e não desdenhes, menino,
os doces amores e as danças corais

enquanto se mantiver longe da tua juventude a velhice
desagradável. Que agora o Campo de Marte, as praças,
e os suaves sussurros do cair da noite
sejam retomados em hora combinada,

que agora também o prazeroso sorriso, vindo de um canto
afastado, revelador da garota escondida,
e o penhor tirado dos braços
ou do dedo fingidamente resistente.

Sobre o poema

Essa ode é endereçada a um personagem imaginário de nome Taliarco, de sugestiva etimologia: Θαλίαρχος, o rei dos festins. É uma das muitas poesias de Horácio que exaltam o vinho e a juventude, ao mesmo tempo em que se reclama da velhice e das inúteis preocupações com o amanhã.

O poema pode ser dividido em três partes: a primeira descreve a chegada do inverno e lista as providências materiais para suportá-lo bem (estrofes 1 e 2). A segunda, de conteúdo conselheiro, apresenta regras epicuristas para alcançar a felicidade: deixar os problemas presentes nas mãos dos deuses, não sofrer por antecedência e aceitar, com serenidade, o que vier (estrofes 3 e 4). A terceira dá a receita de uma juventude prazerosa: namoro, esporte, passeio e jogos amorosos.

A análise

Os hendecassílabos alcaicos

O poeta dirige a um amigo suas observações sobre os efeitos do inverno na natureza:

1. Vīdēs ŭt āltā // stēt nĭuĕ cāndĭdŭm
2. Sōrāctĕ nēc iām // sūstĭnĕānt ŏnŭs

O primeiro hemistíquio do verso 1 inicia-se com o verbo *uides*. Essa posição verbal sugere-nos mais que a mera necessidade de uma palavra jâmbica na abertura do hendecassílabo alcaico (a incidência de palavras jâmbicas iniciais, nos três primeiros versos da estrofe é de 28 em 951). *Vides* encabeça a metade jâmbica da linha como parte da harmoniosa estrutura métrico-semântica utilizada pelo autor. Funciona, ao que parece, não apenas como sugere sua morfologia (presente do indicativo, 2ª pessoa do singular) ou o significado do seu modo que, tradicionalmente, exprime um fato real. *Vides*, estrategicamente colocado no início do verso, alinha-se com *dissolue* (v. 5), *deprome* (v. 7), *permitte* (v. 9), *adpone* (v. 15) e *sperne* (v. 16), todos no imperativo e iniciando seus respectivos versos. Desses os quatro primeiros introduzem metros jâmbicos, mais aptos aos firmes apelos contidos na segunda e terceira parte do poema, e o quinto a linha dátilo-

trocaica. O apelo dirigido a Taliarco - para que ele observasse os sinais do inverno - ganha, com essa estruturação, contornos enfáticos: convém apressar-se para não ser surpreendido pela cruel estação. Essa possível "troca gramatical" de imperativo para indicativo foi talvez motivada pelo maior volume fonético da forma indicativa, pela impossibilidade de elisão das vogais 'e', de imperativo, e 'u', de *ut*, pela intermediação do 's', e ainda, pelo desejo de iniciar a ode com uma interpelação ao endereçado. *Vides ut alta*, porção jâmbica do verso 1, pelo sentido e forma métrica, "soa o alarme" da presença do inverno. O segundo hemistíquio, *stet niue candidum*, após a pausa esclarece o motivo do apelo: a neve cobre o monte. O andamento datílico, adequado entre outros gêneros para o da poesia didática, cumpre aqui seu papel ao esclarecer a origem da luminosidade que chama a atenção.

Soracte nec iam é o início do segundo verso que tem uma palavra antibáquica, *Soracte*, (¯ ¯ ˘) abrindo o hemistíquio. É o elemento mais nobre do trecho por seu arranjo métrico (duas longas e uma breve), e por seu sentido[6]. Na companhia dos dois advérbios, negação e tempo (*nec iam*), e modulado no ritmo do ascendente jambo, o Soracte, coberto de neve, parece indicar também o inverno da vida que se aproxima. *Sustineant onus* segue completando a metáfora da velhice que, no verso 1, está representada pela neve (cabelos brancos) e aqui pela fadiga das florestas (peso dos anos). O andamento datílico modula um trecho sintaticamente compacto e sonoramente sombrio (pela presença do 'us' na primeira e última sílaba do *colon*).

Após alertar o amigo para a chegada do inverno o poeta ordena os preparativos para suportá-lo bem:

5. Dīssōluĕ frīgūs // līgnă sŭpēr fŏcō
6. lārgē rĕpōnēns // ātquĕ bĕnīgnĭŭs

O imperativo presente parece, como apontado acima, ser a marca registrada da metade jâmbica dos hendecassílabos alcaicos, nessa ode. A freqüência com que esse modo verbal aparece nos trechos, marcados pela metrificação jâmbica, permite-nos a seguinte observação: associado ao ritmo ascendente o imperativo reforça sua veia autoritária e sentido de urgência. *Dissolue frigus* é a ordem para dissipar não apenas a baixa temperatura, mas a inatividade causada por ela. A reação diante do clima frio metaforiza a luta contra a apatia da velhice. O compasso jâmbico dinamiza o movimento e as quantidades longas das vogais imprimem gravidade ao trecho. O segundo hemistíquio, *ligna super foco*, é a parte didática do verso, pois especifica a primeira ação a ser executada. Geralmente essa parte do verso é reservada às respostas, às explicações e aos esclarecimentos que se fazem

[6] Plessis et Lejay (in *Horace*, 1917: 21) diz que a montanha é consagrada a Apolo; Commager (1995: 272), a associa ao submundo, baseando-se nos testemunhos de Sérvio (*ad Aen*. 11. 785) e Plínio (*H. N*. 2. 93. 207).

necessários às perguntas, mistérios e dúvidas lançados, muitas vezes "precipitadamente", no primeiro hemistíquio. Nessa metade também se concentram as referências a momentos solenes e sagrados, a nomes respeitados e a costumes consagrados. A passagem *ligna super foco* focaliza a lareira, centro do culto doméstico, altar dos deuses familiares. Alimentar o fogo para reverenciar os antepassados é costume antigo e sagrado para os romanos bem como reunir-se em torno da lareira para aquecer corpo e alma.

Large reponens é o trecho inicial do verso 6. Segue o estilo horaciano de estruturar seus hendecassílabos: no primeiro hemistíquio da grande linha alcaica estabelece a firme proposição, reforçada pelo metro. Na linha em questão, percebe-se o eco do comando anterior, *dissolue,* sobre o particípio *large reponens*. A escolha de um advérbio em '-e', mesma terminação dos imperativos dos verbos de segunda e terceira conjugação, sua colocação no início do verso e em alinhamento vertical com palavras de mesma terminação, parece indicar-nos algo mais que a rima externa causada por tal repetição pura: *Soracte* (2), *dissolue* (5), *deprome* (7), *Thaliarche* (8), *permitte* (9), *strauere* (10), *adpone* (15), *sperne* (16), *lenesque* (19); ou mista, já que o '-e' final vem acompanhado de consoante como *uides* (1), *quem* (14), *nec* (12) e *donec* (17). Ela promove identificação sonora e semântica entre os dois hemistíquios jâmbicos dos versos 5 e 6: *dissolue frigus* e *large reponens*. O particípio presente *reponens* exerce, por sua vez, papel primordial nessa relação, por sua composição prefixada (*re-ponens*) e natureza verbo-nominal. O prefixo 're-' imprime ao verbo *ponere* as idéias de obrigação e abundância, derivadas do seu sentido de repetição. O infixo '-nt-' de particípio presente indica ação concomitante com o verbo da proposição. Assim a idéia de obrigação e urgência do imperativo está preservada também nesse hemistíquio jâmbico: é preciso "deitar" muita lenha no fogo. *Atque benignius* é a segunda parte do verso 6, que segue após a pausa. Formada por uma conjunção aditiva e um advérbio comparativo ela nos remete ao segundo hemistíquio da ode I, 37, 21, *quae generosius*, de semelhante composição e mesma função métrico-semântica de "desacelerar" ou quebrar o ritmo "afobado" do trímetro jâmbico inicial. Ambas exibem palavra acessória (conectivo e pronome) seguida de comparativo neutro polissilábico de significação positiva, *benignius* e *generosius,* que preenchem, com suas quantidades silábicas, quase todo o esquema métrico e trazem relaxamento ao final do verso. Além disso, sua dimensão é imitativa da grandeza de sentimento e da ação a ser realizada.

O vinho está servido e a lareira aquece o ambiente, agora deve-se cuidar do espírito:

9. Pērmīttĕ dīuīs // cētĕră quī sĭmŭl
10. strāuērĕ uēntōs // aēquŏrĕ fērŭĭdō

A análise do primeiro hemistíquio do verso 9 nos mostra a "insistência" do autor em reservar para a parte jâmbica, ascendentemente ritmada e lentamente recitada, os trechos mais contundentes do poema. *Permitte*, verbo no imperativo presente, é uma palavra composta do prefixo 'per-', o que acrescenta ao simples *mitto* uma idéia de completude. Assim tem-se uma composição semanticamente reforçada e sua tradução ganha contorno enfático: entrega total aos deuses. Após a advertência, tradicional no início do hendecassílabo alcaico, vem o esclarecimento com o abrandamento da tensão inicial: aos deuses as restantes preocupações, *cetera*, porque só eles, *qui simul*, têm o poder de remover os grandes obstáculos psicológicos e físicos.

O verso 10 descreve a batalha dos deuses para acalmar os ventos, *strauere uentos aequore feruido*. Aqui também podemos apreciar a divisão rítmico-semântica e deduzir dela a "lógica" horaciana de tratar forma e conteúdo no hendecassílabo alcaico. De um lado, primeiro hemistíquio, a ação; de outro, segundo hemistíquio, o campo de batalha. *Strauere uentos*, apaziguar os ventos, exige força, energia e certo tempo para conclusão. O ritmo ascendente do jambo parece acompanhar o esforço crescente dos deuses na doma e as sílabas longas a lentidão e o peso da colossal tarefa. Já o sintagma no ablativo, *aequore feruido*, focaliza o local da luta: o mar em ebulição. A agitação da água que ferve está representada nas três sílabas breves, presentes nos vocábulos. A palavra datílica *aequore* imita, com sua pronúncia lenta e marcada no ditongo e rápida nas duas últimas sílabas, a agitação do mar impelido pelos ventos. Da mesma forma *feruido*, palavra crética, com sua mediana sílaba breve, lembra, na dicção, o saltitar da água fervente.

Os dois hendecassílabos seguintes (13-14) expõem a doutrina epicurista, abraçada em muitos momentos pelo poeta:

13. Quīd sīt fŭtūrūm // crās, fŭgĕ quāerĕr(e) ĕt
14. quēm fōrs dĭērūm // cūmquĕ dăbīt lŭcrō

O primeiro hemistíquio do verso 13 apresenta uma indagação universal. Ela ecoa através dos tempos sem obter resposta segura, por isso mesmo sempre presente. É a pergunta oracular por excelência: o que acontecerá? - *quid sit futurum?*. Com esse perfil a questão está muito apropriadamente posicionada na parte jâmbica do verso já que cria expectativa, desperta a curiosidade e instala tensão. Além do ritmo ascendente e da concentração de sílabas longas no trecho contribui para a integração forma-conteúdo a repetição das vogais 'i' e 'u', respectivamente de timbre agudo e grave. O som estridente da primeira no conjunto *quid sit* e pesaroso da segunda em *futurum* está de acordo com o tom indagatório e obscuro do trecho. Após a instigante proposição vem o relaxante conselho: *cras, fuge quaerere et*, o amanhã, deixa de inquiri-lo. A metade datílica instrui o leitor para

uma vida focada no presente com a leveza do seu ritmo descendente. É interessante pontuar a posição dos *ictus* métricos em *cras*, *quae-* e *et*[7], e perceber neles o poder de sugestão. O primeiro incide sobre a vogal de uma palavra cuja única sílaba é "enfaticamente" longa, já que apresenta o encontro consonantal 'cr', seguido de vogal longa por natureza 'a', travada pela consoante 's'. A pronúncia desse advérbio parece imitar o pio agourento de um corvo ou o ruído de um objeto se quebrando. Segue-se-lhe o verbo dissilábico *fuge*. Suas duas sílabas breves imprimem rapidez ao pé e espelham quantitativamente o tom de urgência do seu significado. O segundo *ictus* cai sobre o ditongo 'ae' da sílaba começada pelo grupo consonantal labiovelar 'qu', que é tema dos pronomes interrogativos. O destaque proporcionado pelo *ictus* métrico e acento prosódico na sílaba 'quae', de *quaerere*, leva-nos a identificar essa porção da palavra com o pronome interrogativo neutro plural: as questões futuras que não podem ser respondidas. Além disso, o efeito sonoro de sua dicção retoma o som brusco da consoante velar 'c'[8] de *cras*, como um solene eco oracular: inquirir o amanhã é proibido. O terceiro *ictus* é o do final da linha, marcando a conjunção 'et' que forma um grande vocábulo fonético com a palavra anterior, após a elisão da última vogal da mesma: *quaerer(e)et*. Com essa "aquisição" métrica o verbo *quaerere*, é percebido sonoramente como imperfeito do subjuntivo, perdendo assim seu conceito de realidade e adquirindo matiz de desejo passado. Ao mesmo tempo esse 't' final, travando a última sílaba do verso parece indicar o encerramento de uma frase de efeito.

Muitos contrastes internos estão presentes nesse verso 13. O ritmo ascendente do jambo e o descendente do dátilo acompanham a diferença semântica dos hemistíquios: o primeiro gera tensão com a polêmica questão, *quid sit futurum*; o segundo desfaz a ansiedade anterior ao apresentar a sábia solução epicurista, *cras, fuge quaerere et.* Percebemos também a oposição das vogais nas duas partes, que reforça acusticamente o sentido: na primeira há o predomínio das fechadas 'i' e 'u'; na segunda das abertas 'a' e 'e'.

O verso 14, *quem fors dierum // cumque dabit lucro*, concentra, em seu primeiro hemistíquio, a palavra chave da linha, *fors.* O acaso é o sujeito, ele determina os acontecimentos; o futuro é uma incógnita. Como no verso anterior faz-se ouvir a voz da doutrina epicurista. É interessante pontuar a estruturação dessa primeira metade do hendecassílabo que se aproxima da do anterior, pois ela nos fornece importantes elementos de análise. O hemistíquio jâmbico composto de três vocábulos, dois de uma sílaba e o terceiro de três, assinala o primeiro *ictus* na palavra central *fors*. Esse vocábulo, originado da mesma raiz do verbo *fero*, tem como sentido primeiro "o que se leva" e forma com *sit*, o

[7] A conjunção 'et' está no final do verso, assim, acaba recebendo o *ictus* do final absoluto.

[8] Segundo Faria (1970: 81) "vários gramáticos fazem a comparação do c com o k e o q, afirmando categoricamente que as três consoantes tinham exatamente a mesma pronúncia, razão que os leva a julgar o k e o q letras desnecessárias".

advérbio *forsit*[9]. É interessante observar que seu posicionamento na linha coincide com o do verbo *sit*, no verso anterior. *Dierum* repete o final de *futurum* (v. 13) evidenciando rima vertical e paralelismo semântico. O pronome indefinido *quem*, em tmese com *cumque*, localizado no hemistíquio seguinte, inicia o verso 14 e está espelhando o também pronome interrogativo *quid* do verso anterior. Esse perfeito paralelismo semântico, formal e estrutural entre as primeiras metades das linhas 13 e 14 reforça a mensagem do trecho e confirma a harmonia som e sentido dos hemistíquios jâmbicos. Segue a porção dátilo-trocaica, *cumque dabit lucro*. O contraste formal vem acompanhado da oposição semântica: o verbo *dabit*, no futuro do indicativo, seguindo a partícula generalizante *cumque*, confirma a imprevisão do porvir e o substantivo *lucro* descontrai o "ambiente", pois já que não se controla o destino, o que vier é lucro. Essa ausência de responsabilidade nos acontecimentos sugere uma festiva celebração do tempo presente e dos seus prazeres. A tmese de *quemcumque* empregada pelo poeta, em que duas palavras (*fors dierum*) são interpostas entre *quem* e *cumque*, imprime interessante motivação visual e semântica à linha: *fors dierum*, "emparedado" entre os elementos constitutivos do pronome, de cunho generalizante, representa, na estrutura, o que prega a mensagem: o homem é limitado, o acaso se encarregará de todos os dias.

Já que o futuro "aos deuses pertence" e não há controle humano sobre os fatos o poeta adverte Taliarco a aproveitar a juventude enquanto ela durar:

17. dōnēc uĭrēntī // cānĭtĭēs ăbēst
18. mōrōsă. Nūnc ēt // cāmpŭs ĕt ārĕāe

O verso 17 apresenta-nos a seguinte oposição semântica apoiada no concomitante contraste rítmico dos hemistíquios: juventude e velhice (*uirens*/*canities*). O vigor juvenil metaforizado pelo enverdecer (*uirere*) da natureza e a velhice pela brancura (*canus*) que tinge a paisagem invernal. A energia do *puer* domina a parte jâmbica e, ao mesmo tempo, é alimentada por seu ritmo ascendente; a tranqüilidade da velhice descansa na dátilo-trocaica e desfruta da leveza relaxante do seu ritmo descendente. A conjunção *donec* abre a linha hendecassílaba indicando limitação temporal. Segue-lhe *uirenti*, que expressa, por sua condição sintática de particípio presente e de complemento em ablativo, concomitância e dependência externa. Assim a leitura do trecho, *donec uirenti*, causa apreensão e tensão reforçada pela batida jâmbica e a lentidão das sílabas longas. *Canities abest* são as palavras que formam o segundo hemistíquio do verso 17. Isoladamente seu sentido representa o desejo da maioria dos homens, o adiamento da velhice. Metricamente o ritmo dos pés dátilo e troqueu favorece esse ideal de eterna juventude.

[9] Cf. Martin, 1941: 79.

O alívio proporcionado pelo emprego do verbo *abest* no final do verso (17) é rudemente interrompido no início de outro (18) com a introdução do adjetivo *morosa*. Quantitativamente valorizada na métrica - palavra antibáquica com duas sílabas longas iniciais - seu significado faz jus à sua forma: derivada de *mos*, palavra prestigiada pelos romanos, principalmente quando associada a *maiorum*, ganha colorido pejorativo na composição com o sufixo '–osa'. Essa desinência indica abundância, força, plenitude, no bom e no mau sentido e "*morosa* pende para o segundo, exigente, de caráter impertinente, enfadado" [10]. O longo tempo de vida leva ao acúmulo de costumes que radicalmente seguidos viram mania. Após ela há uma pausa gramatical, um ponto final que injeta fôlego no meio do segundo pé, após a sílaba breve, e encerra a fase teórica dos conselhos. *Nunc et* introduz o novo período gramatical e uma fase mais dinâmica do poema: é a lição do *carpe diem*, em sua prática de aproveitar o melhor que a vida oferece sem se preocupar com o amanhã. Mais adiante, no verso 21, ele repete a expressão no início da última estrofe, de caráter descontraído e animado. Horácio explora o efeito sonoro dessa combinação que parece surtir o efeito desejado para início do período jâmbico. Na ode I, 37, 1, ele empregou a expressão *nunc est*, foneticamente semelhante a *nunc et*, no início do hendecassílabo numa situação similar à encontrada nos dois versos dessa ode I, 9, 18 e 21. A seqüência da linha, *campus et areae*, nos remete aos locais de treinamento e diversão da juventude romana, o famoso Campo de Marte, e áreas de lazer, onde os meninos jogavam bola, arremessavam disco, exercitavam-se nos arcos, corriam, atividades "próprias a formar soldados, mas sem pretensão de beleza" [11]. Os jogos (*ludi*) eram a distração mais apreciada pelos romanos dos quais sentiam orgulho e que transformavam em verdadeiros espetáculos. É desse espírito patriótico e solene que se reveste o segundo hemistíquio dátilo-trocaico, não apenas na referência ao imponente Campo de Marte, mas também no ritmo métrico no qual *campus et areae* é recitado.

A juventude convida ao jogo amoroso:

21. nūnc ēt lătēntīs // prōdĭtŏr īntŭmō
22. grātūs pŭēllāe // rīsŭs ăb āngŭlō

Nunc et reitera o chamado à plena vivência dos amores pela juventude. Funciona como uma interjeição, de eficiente efeito sonoro pela intensa difusão de energia das oclusivas ('c' e 't') o que lhe dá poder acústico diferenciado. O *ictus* no segundo elemento, *et*, destaca exatamente as duas consoantes implosivas. O particípio presente *latentis* a exemplo de *uirenti* (17) exprime a dinâmica do momento: está em curso um rito amoroso juvenil, daí a

[10] Souza, 1868: 141-142.
[11] Bonecque et Mornet, 1976: 156.

urgência e a ênfase, no presente, acompanhadas no ritmo ascendente do jambo. Novamente percebemos repetição de estruturas, em diferentes odes, visando semelhante efeito. Na I, 37, 23, o poeta emprega construção sonora similar à analisada, *nec latentis*, no final do terceiro verso da estrofe alcaica, cujo metro jâmbico "colore" o trecho com energia e suspense. *Proditor intumo* são os constituintes finais do hendecassílabo alcaico (21). Esse hemistíquio dátilo-trocaico inicia-se com a palavra datílica *proditor*, que imprime ao trecho certa dignidade. Além de suas qualidades métricas (palavra datílica) chama-nos a atenção sua rica formação. É composta por prefixação e sufixação, *pro-di-tor*. O prefixo 'pro' acrescenta à raiz 'do' a idéia de movimento para frente, adiantar; já o sufixo 'tor' indica agente, autor de uma ação. *Proditor intumo* é o riso revelador que divulga de antemão o esconderijo da garota. O contraste formal entre os hemistíquios justifica-se com a oposição semântica entre as duas metades. De um lado o suspense criado pelo "recato" da que se esconde, *latens (puella)*, aliado à pressa do que busca, *nunc et*. De outro uma pista reveladora, *proditor (risus)*, do esconderijo, *intumus (angulus)*. O verso dá sensação de alívio, relaxamento e leveza.

Antes de passar à análise do verso 22 é imprescindível apreciar a lógica com que Horácio estruturou essas duas linhas. Como um hábil poeta ele empregou todos os recursos lingüísticos e poéticos ao seu alcance para compor esses hendecassílabos e dar-lhes ritmo, forma e sentido compatíveis entre si. Ele constrói um verdadeiro labirinto com as palavras que se entrelaçam, ultrapassam barreiras, se distanciam e se aproximam para promoverem seu relacionamento sintático. Esse labirinto mimetiza a situação expressa nos versos, uma espécie de brincadeira de esconde-esconde entre os amantes. As duas linhas apresentam paralelismo estrutural: em coincidência vertical estão os pares sintáticos *latentis* e *puellae*; *proditor* e *risus*; *intumo* e *ab angulo*. As palavras do primeiro par estão sugestivamente colocadas no interior de um sintagma, em estreita relação sintática com ele: *nunc et* ***latentis*** *proditor* e *gratus* ***puellae*** *risus*. Os vocábulos do segundo par iniciam os hemistíquios logaédicos e introduzem a mudança de ritmo da linha: *nunc et latentis //* ***proditor*** *intumo* e *gratus puellae //* ***risus*** *ab angulo*. O terceiro par é constituído das últimas palavras de cada verso. Elas estão intencionalmente acantoadas em perfeita harmonia com seu sentido, "no interior de um recinto": *nunc et latentis proditor* ***intumo*** e *gratus puellae risus* ***ab angulo***. Horácio parece envolver o leitor no jogo amoroso descrito. Aproveita com maestria o contraste métrico interno de verso para dinamizar seu conteúdo.

O verso 22 repete a cumplicidade semântica, visual e rítmica da linha 21 revelando perfeita sintonia entre seus constituintes. *Gratus puellae risus ab angulo* apresenta, em sua primeira metade, elementos que excitam e estimulam o desejo: *gratus*, uma qualidade sedutora da menina e *puellae*, o objeto cobiçado; na segunda metade dá-se a descoberta

através do incontrolado riso que vem de um canto remoto. *Risus ab angulo* encerra uma fase do jogo amoroso, por isso permite o relaxamento e o alívio.

Os eneassílabos e decassílabos alcaicos

O terceiro verso da estrofe alcaica, o eneassílabo, tem ritmo ascendente e metricamente se opõe ao quarto verso dessa mesma estrofe, o decassílabo alcaico, por sua direção rítmica descendente. A orientação formal seguida em cada um deles influi diretamente no conteúdo dos mesmos, realçando as expressões, colaborando no tom de suspense ou de relaxamento e acompanhando suas vicissitudes emocionais:

3. Sīluāe lăbōrāntēs gĕlūquĕ
4. flūmĭnă cōnstĭtĕrīnt ăcūtō?

O eneassílabo não tem cesura obrigatória, mas algumas divisões ocorrem. As mais freqüentes procuram evidenciar palavras de boa qualidade métrica que darão, pela quantidade silábica favorável, mais gravidade e peso ao verso. Crusius observa que "especialmente em versos solenes, se preferiu a separação de palavras que, mediante duas cesuras, pudessem deixar no meio do verso ora uma palavra molossa ou um monossílabo longo e palavra espondaica" [12]. Ao lado da adequação métrica espera-se, das palavras centrais do eneassílabo alcaico, concomitante importância semântica. De fato elas parecem concentrar a idéia principal do verso e "contaminar" todo o resto com seu sentido. Palavras de outras combinações métricas ocorrem nessa posição central. É o caso da polissílaba *laborantes* do verso 3: não é palavra molossa, nem forma com qualquer partícula tal pé métrico. Entretanto, por sua dimensão física e distribuição uniforme de quantidades silábicas, forma, no verso, uma dipodia jâmbica com dois *ictus* ascendentes, um no início (2ª sílaba) e outro no fim de palavra, que discordam de sua acentuação prosódica. Sua posição central é, pois, condizente com sua importância semântica e métrica no verso e em toda a estrofe. Ela focaliza os efeitos negativos do inverno na natureza e, conotativamente, o peso da velhice no corpo e na alma do ser humano. O ritmo ascendente do jambo com suas insistentes batidas, que atingem praticamente metade das sílabas, e a lentidão do verso, composto de seis sílabas longas, modula melancolicamente esse conteúdo.

No verso 4, o andamento dátilo-trocaico e a alternância equilibrada das quantidades (5 breves e 5 longas) garantem mais leveza rítmica. Associada ao relaxamento rítmico

[12] Crusius, 1951: 93

descendente está o conteúdo conclusivo do verso. Os inquietos rios já se solidificaram, *constiterint acuto*, não há mais nada a fazer. Chama-nos a atenção o posicionamento do substantivo *gelu* (3) e de seu qualificativo *acuto* (4), ambos no fim da linha. Eles formam uma "barreira" para cercar estruturalmente e semanticamente *flumina*.

Inverno e vinho é uma combinação perfeita e o poeta seleciona para a ocasião uma bebida nobre pela idade e pureza:

7. Dēprōmĕ quādrīmūm săbīnā
8. ō Thălīārchĕ, mĕrūm dĭōtā.

A palavra molossa[13] *quadrimum*, no centro do verso 7, é a escolhida por Horácio para influenciar semanticamente, estrofe e linha, e metricamente toda a linha. É uma seleção oportuna, pois esse adjetivo é formado de quadr-< *quattuor* e *himos < *hiems*, fazendo referência à idade da bebida, através do poético costume de contar o tempo pelas estações. O inverno, *hiems*, segundo constituinte do composto, é a estação que "convida" para beber e também metaforiza a velhice. O verso inicia-se com o imperativo *deprome*, verbo de tripla composição: *de+pro+emere*. O resultado semântico dessa formação é uma palavra de significado preciso, que parte de seu sentido primitivo de tomar, adquire movimento para adiante com a preposição 'pro', ou seja, retira de algum lugar e mostra e, em adição com 'de', focaliza "o lugar onde o objeto está fechado ou escondido e o tempo que está ali guardado" [14]. Assim a ordem de derramar da jarra sabina o vinho de quatro anos não permite que o servo se equivoque na escolha da nobre bebida. A força do ritmo jâmbico realça o poder imperativo de *deprome,* destaca a idade da bebida, *quadrimum* e valoriza a origem da ânfora, *sabina*. Aliás a região de fabricação desse vaso tem, no imaginário dos romanos, significado especial: as primeiras mulheres romanas, segundo a lenda do rapto das sabinas, vieram dali, na época de Rômulo, fundador mítico da cidade[15].

O verso 8 exprime exortação. Inicia-se com um vocativo, interjeição mais nome, e se completa com a referência ao vinho puro e à jarra: *O Taliarche, merum diota*. A análise das palavras desse verso indica-nos criteriosa seleção pela origem, solenidade e importância semântica, o que parece ter virado regra nos decassílabos alcaicos, devido ao papel de ordenador e finalizador da estrofe. A etimologia do nome *Thaliarchos*, composto de origem grega, é sugestiva: rei dos festins. Ele é o encarregado de misturar o vinho puro acondicionado na jarra sabina. *Merum* refere-se ao vinho puro, isento de mistura e *diota*, palavra grega, é de emprego pioneiro. O ritmo dátilo trocaico modula a alegria e

[13] Conforme observado na página 147 classificamos as palavras metricamente por sua atuação no contexto da seqüência. No ritmo do verso interessa-nos a lentidão com que é pronunciada *quadrimum*, com seis tempos. Resultado de sua posição na linha métrica.
[14] Souza, 1868: 32.
[15] Cf. Gardner, 1995: 34 -35.

descontração do preparo da bebida ao mesmo tempo que indica a solenidade do momento. O poeta tem a servi-lo um especialista em festa e à disposição um vinho puro em vasilhame adequado. As palavras que constituem o verso têm qualidade métrica e semântica compatível e posicionamento estratégico. Percebemos entre esse verso e o anterior curioso paralelismo. *Deprome*/*Taliarche* relacionam-se sintaticamente como verbo e o representante do sujeito (*Taliarche* identifica a segunda pessoa do imperativo); *quadrimum*/*merum* associam-se como complemento acusativo e seu adjunto; *sabina/diota* formam o sintagma ablativo. A colocação dos pares *sabina/diota*, nos finais dos versos 7 e 8, cria visualmente um interessante efeito, já observado em outros versos: as palavras delimitam fisicamente um espaço, ... ***sabina,/*** *o Thaliarche, merum* ***diota***, que tem relação com seu sentido. O vinho (*merum*) está dentro da ânfora (*diota sabina*).

Aos homens cabe observar os sinais da natureza e interpretá-los para viver bem; aos deuses cuidar dos problemas humanos e controlar as forças naturais adversas:

11. dēprōelĭāntīs, nēc cŭprēssī
12. nēc uĕtĕrēs ăgĭtāntŭr ōrnī

O verso 11 tem no particípio *deproeliantis* sua maior força métrica e semântica. Palavra polissilábica de cunho arcaizante é criação horaciana a partir de um verbo depoente (*de+proelior*). Por seu incomum tamanho (13 fonemas distribuídos em cinco sílabas), ocupando mais da metade do verso, por seu significado enfático ("os que lutam encarniçadamente") e rica composição (*de-* prefixo denotando intensidade + *proelior*, verbo depoente de origem, talvez, etrusca[16] + *-nt-*, sufixo de particípio presente), essa palavra, colocada no início do pentâmetro jâmbico, causa impacto. O ritmo ascendente do eneassílabo alcaico destaca sua sílaba mais longa, '*proe*', e a nasalizada '*an*', em que o *ictus* métrico coincide com o acento natural da palavra. Todos esses traços formais aliados ao significado da palavra instigam os sentidos para a grandeza da luta e contundência dos combates entre as forças da natureza. *Nec cupressi* são as palavras finais do verso 11. A repetição do fonema 'c' (*ne**c** **c**upressi*) e do grupo 'pr' (*de**pr**oeliantes* e *cu**pr**essi*) dão continuidade ao som rude e impetuoso do início do verso. Para impressionar mais os espíritos Horácio empregou *cupressi*, palavra associada aos infernos, *inferis consecrata*. Por ser símbolo do deus Plutão os ciprestes eram usados em piras funerárias[17] como combustível e enfeitavam os locais das tumbas. Na ode II, 14, 23 o poeta emprega para essa árvore o desfavorável epíteto "odioso", *inuisas cupressos*.

[16] Martin, 1948: 202. Cf. Glare, 2005: 521
[17] Commager, 1995: 271; nota 29

O verso 12 inverte o tumultuado clima de guerra e de fatalidade ao introduzir, com seu ritmo descendente, a antiga serenidade e beleza dos bosques. O freixo, *ornus*, está presente em mais dois poemas de Horácio, em passagens melancólicas. Na II, 9, 8 seu desfolhamento é metáfora de perda a ser superada: *et foliis uiduantur orni* (e os freixos são despojados de suas folhas) e na ode III, 27, 58, Europa, atormentada pelo remorso, imagina uma macabra sugestão paterna: *quid mori cessas? Potes hac ab orno* (por que hesitas em morrer? Podes deste freixo...). Na última linha da estrofe alcaica a ordem e a paz são restabelecidas. O inverno, na natureza, é vencido com o fim da estação e os problemas, no homem, se extinguem com a morte.

Nos versos 15 e 16 o poeta exorta Taliarco a aceitar as provações e desfrutar os atrativos adequados à sua idade:

15. Ādpōnĕ nēc dūlcīs ămōrēs
16. spērnĕ pŭēr nĕquĕ tū chŏrēās

O imperativo *adpone* completa a norma de cunho epicurista, iniciada no verso 14: encara como lucro o que vier. O emprego desse modo verbal, com acepção de ordem, no ritmo ascendente do jambo, reforça o tom enérgico da linha e apresenta, como única opção saudável, essa atitude diante da vida. O eco produzido pelo final do verbo e início da conjunção, *adpo**ne ne**c*, repercute a advertência de depor as preocupações, mas não os aprazíveis amores, *dulcis amores*, próprios da juventude.

A quarta linha decassílaba, *sperne puer neque tu choreas*, inicia-se com um imperativo, já anteriormente negado, já que o *nec,* do verso anterior, a ele se refere. O poeta continua com a apresentação de argumentos para convencer o jovem a não desdenhar a juventude, sugerindo, dessa feita, as danças, *choreas*. Nesse verso Horácio emprega o pronome pessoal, *tu*, numa tentativa de maior aproximação e de apelo enfático: tu, ainda jovem! (*tu, puer*). A linha se destaca também no aspecto fônico. É interessante observar a constituição das sílabas sobre as quais incidem os acentos métricos desse decassílabo dátilo-trocaico: ***sper**ne pu**er** neque **tu** cho**re**as*. A presença da vogal 'e' e da consoante 'r' em três das quatro sílabas marcadas com o tempo forte do pé cria melodia apropriada para o conteúdo exortativo do verso e proporciona uma destacada conclusão de estrofe.

Durante o dia se recomenda a prática de esportes; ao anoitecer os discretos encontros:

19. lēnēsquĕ sūb nōctēm sŭsūrrī
20. cōmpŏsĭtā rĕpĕtāntŭr hōrā

Sub noctem é o sintagma central do verso 19. Ao cair da noite os encontros furtivos se realizam e os murmúrios sonorizam o ambiente. O posicionamento das palavras na linha parece sugerir que a noite é envolvida por suaves sussuros, ***lenesque** sub noctem **susurri***. O

ritmo ascendente, que cadencia o eneassílabo, e o número de sílabas longas, presentes em sua composição, adaptam-se perfeitamente a essa estruturação com sua batida reiterada (imitador do pulsar de um coração ansioso) e lentidão de dicção (indicador de discrição). As palavras *lenes*, *noctem* e *susurri* semanticamente criam um clima de suspense e cautela. A última palavra do verso, a onomatopéica *susurri*, encerra a linha num grave cicio, sugerindo confidências ao "pé do ouvido". Ela ecoa o som sibilante do 's' presente em outras palavras do verso, *lenesque sub noctem susurri*.

Já o verso 20 cumpre sua missão de desfazer tensões, tranqüilizar os espíritos e abrir nova perspectiva de saída: *composita hora* sugere planejamento, combinação prévia entre os interessados no encontro. No verbo *repetantur* o prefixo 're-' acrescenta à raiz 'pet' uma idéia acessória de direito ou dever[18]. Assim *repetere* vai além do significado comum de busca reiterada e parte para um sentido mais enfático de reivindicar, reclamar coisas que nos são devidas, que já nos pertenciam. O verbo assim constituído fortalece a oposição, já evidenciada pela métrica, entre os versos 19 e 20: parte-se do improvisado para o planejado; do incerto para o certo. A construção sonora das palavras que compõem o verso reflete seu "estado de espírito" com a presença majoritária das vogais 'a' e 'o', que sugerem clareza e bem-estar.

O jogo amoroso termina com a entrega do prêmio ao vencedor:

23. pīgnūsquĕ dērēptūm lăcērtīs
24. āut dĭgĭtō mălĕ pērtĭnācī.

Novamente o destaque de uma palavra molossa, *dereptum*, no centro do verso eneassílabo orienta a análise rítmico-semântica de toda a estrofe que descreve um jogo amoroso em que um rapaz tenta arrancar (*deripere)* um ornamento dos braços (*lacerti*[19]) da garota (*puella*) ou do dedo (*digitus*) como garantia (*pignus*) do amor dela. Ela esboçará uma mal disfarçada reação (*male pertinacia*). Portanto o ápice dessa trama é o ato de conseguir "a qualquer preço" o penhor e o particípio *dereptum* exprime, por sua forma métrica e sentido, esse enérgico arrebatamento.

O verso 24 muda a direção métrica e semântica do anterior. O jogo sedutor chega ao fim com a fácil aceitação da corte amorosa. *Dereptum* se opõe ao sintagma *male pertinaci*, pois o gesto de arrancar é incompatível com a facilidade de obter. Essa diferença de energia despendida entre uma e outra ação está registrada nas oposições dos ritmos ascendente e descendente do eneassílabo e do decassílabo alcaico. O último verso do poema, *aut digito male pertinaci*, restabelece o clima de relaxamento e deixa no ar uma sensação prazerosa de

[18] Sousa, 1868: 237.
[19] Provavelmente um bracelete, pois *lacertus* refere-se à parte do braço compreendida "entre o ombro e o cotovelo" (Berger, 1913: 27)

vivência amorosa que só se tornará realidade se o jovem seguir os conselhos do amigo: *nec dulcis amores/ sperne, puer, neque tu choreas.*

Ode I, 37

Nunc est bibendum, nunc pede libero
pulsanda tellus, nunc Saliaribus
ornare puluinar deorum
tempus erat dapibus, sodales.

Antehac nefas depromere Caecubum
cellis auitis, dum Capitolio
regina dementis ruinas
funus et imperio parabat

contaminato cum grege turpium
morbo uirorum, quidlibet impotens
sperare fortunaque dulci
ebria. Sed minuit furorem

uix una sospes nauis ab ignibus,
mentemque lymphatam Mareotico
redegit in ueros timores
Caesar, ab Italia uolantem

remis adurgens, accipiter uelut
mollis columbas aut leporem citus
uenator in campis niualis
Haemoniae, daret ut catenis

fatale monstrum. Quae generosius
perire quaerens nec muliebriter
expauit ensem nec latentis
classe cita reparauit oras,

ausa et iacentem uisere regiam
uoltu sereno, fortis et asperas
tractare serpentes, ut atrum
corpore combiberet uenenum,
deliberata morte ferocior:
saeuis Liburnis scilicet inuidens
priuata deduci superbo,
non humilis mulier, triumpho.

Tradução

Agora deve-se beber, agora com o pé livre
o solo deve ser percutido, agora como nos festins sálios,
convivas, faz-se urgente
ornamentar o leito dos deuses.

Até então era sacrilégio retirar o vinho cécubo
das antigas adegas, enquanto para o Capitólio
a rainha maquinava loucas destruições
e o funeral para o Estado

com um bando de homens repugnantes, corrompido
pela perversão, imoderada no esperar o que quer que se queira,
e ébria pela feliz sorte.
Entretanto destruiu-lhe a fúria

um único navio salvo, a custo, das chamas
e César reconduziu a mente perturbada,
pelo vinho mareótico, para os verdadeiros temores,
afastando-a, correndo, da Itália

perseguindo-a com remos, como um falcão
as frágeis pombas ou o ágil caçador
a lebre nos gelados campos
da Hemônia, para que colocasse a ferros

o monstro fatal. Ela que almejava morrer
nobremente e não temeu a espada
à maneira das mulheres, nem procurou fugir
para recônditas praias, com sua veloz armada,
pelo contrário, ousou encarar o palácio derrotado
com semblante sereno e, corajosa, tocar
hostis serpentes, para que o negro
veneno se impregnasse em seu corpo,

mais desafiadora pela deliberada morte:
em cruéis liburnas não desejando, certamente,
ser conduzida, como pessoa comum,
num soberbo triunfo, mulher não humilde.

Sobre o poema

Essa ode de Horácio de tema cívico, que "poderia ser incluída entre os hinos" [20], celebra a vitória de Augusto sobre o Egito e sua rainha, Cleópatra, na batalha de Ácio em 31 a. C. Nenhuma menção é feita a Marco Antônio numa tentativa, ao que parece, de minimizar a participação do respeitado romano na ousada empreitada. Sequer o nome da rainha é mencionado, certamente por motivos que mexem com os brios romanos, que vão além da submissão à métrica[21]. É um poema de exaltação, um canto de vitória (*ὕμνος ἐπινίκιος*) que tem como correspondente melódico a "movimentada" estrofe alcaica. Não apenas no todo podemos aferir a compatibilidade entre conteúdo (texto) e expressão (melodia do metro), mas também em cada verso Horácio valorizou a identificação entre "matrizes rítmicas e valores lingüísticos" [22].

O poema é composto de oito estrofes alcaicas, num total de 32 versos. A primeira estrofe (1-4) convoca os cidadãos para a celebração. A segunda, terceira e quarta estrofes (5-16) evocam as insensatas atitudes da rainha, que obrigaram a eficiente reação romana. A quinta (17-20) é uma estrofe que apresenta cenas alheias à narrativa, mas que servem de ilustração à composição. Ela parece funcionar como uma "zona de transição" para duas partes opostas: do verso 1 ao 16, o repúdio; do 21 ao 32, a admiração. As três últimas estrofes (21-32), em flagrante contraste com as anteriores, ressaltam a nobreza, força e

[20] Villeneuve in *Horace*, 2002: 3.
[21] Virgílio, no canto VIII da *Eneida*, também se vale dessa omissão do nome, mas não do mal causado pela rainha, "egípcia esposa", como bem observou Sandra Bianchet, na arguição da defesa (25/09/07).
[22] Tatit, 1996: 98.

altivez da rainha derrotada. E essa "guinada" no poema está apoiada no ritmo alcaico da estrofe, já que "Horácio realiza essa dramática mudança de tom pelo hábil emprego do metro e posicionamento das palavras" [23].

Análise do poema

Os hendecassílabos alcaicos

A alegria se expressa nos dois primeiros versos com o anúncio da liberação da bebida e da dança, feito pelo poeta:

1. Nūnc ēst bĭbēndūm,// nūnc pĕdĕ lĭbĕrō
2. Pūlsāndă tēllūs,// nūnc sălĭārĭbŭs

O hendecassílabo alcaico que modula esses versos dá o tom do importante evento: inicia-se com o ascendente trímetro jâmbico e interrompe-se com uma cesura após uma sílaba longa criando uma interrupção na progressão rítmica do verso e uma pausa semântica. Ao mesmo tempo em que o primeiro hemistíquio é eufórico pelo ritmo ascendente, é grave, marcado pela supremacia das longas (4 por 1). Horácio parece ter querido, com a estabilização das longas na primeira e quinta posições, enfatizar essa parte do metro. Além disso, a sintaxe dos primeiros hemistíquios dos dois hendecassílabos, com seus gerundivos, *est bibendum* e *pulsanda tellus*, colabora com a objetividade do poeta. Ambos partilham do significado de dever-se festejar, sem hesitação. Antes que um simples gozo vitorioso existe uma obrigação moral por parte dos romanos de extravasar seus sentimentos, após a longa apreensão sentida pelo Estado. Afinal tratava-se de uma guerra contra um general romano, seduzido por uma rainha bárbara. A vingança pela ultrajante situação devia ser comemorada por todos. O ritmo do *colon* jâmbico, dos dois primeiros hemistíquios, batido em curtos intervalos, acompanha num, o bater dos copos nas mesas e entre si, noutro, o periódico baque dos pés, na terra, por exigência da dança.

Os segundos hemistíquios de pés dátilos invertem a ênfase rítmica ao imprimir direção descendente à segunda metade dos versos. Essa oposição é também retratada semanticamente. É a confirmação do júbilo inicial com toques de orgulho nacional. *Nunc pede libero* e *nunc saliaribus* instruem sobre a melhor maneira de externar alegria e gratidão, sem negligenciar as raízes latinas. O adjetivo *liber* sugere tanto a liberdade alcançada após Ácio quanto o nome de um deus das matas, genuinamente itálico, mais tarde identificado com Dioniso ou Baco[24]. O sintagma *pede libero* pode evocar o metro do

[23] Reide, 2005: 1.
[24] Glare, 2005: 1023

poema, formado de unidades (pés) de quantidades variadas, o que proporciona livre movimento e deliberada agitação à composição. Já *saliaribus* refere-se aos sacerdotes sálios, encarregados de proteger e reverenciar o escudo do deus da guerra, objeto símbolo da "perpétua proteção de Marte, pai de Rômulo sobre as armas romanas" [25]. "À maneira dos festins sálios" (*saliaribus dapibus*) então retoma a memória das primitivas procissões dançantes dos doze sacerdotes.

Podemos destacar todos os dois primeiros versos de cada estrofe alcaica e detectaremos, na maioria deles, o entrelaçamento rítmico/semântico. Na segunda estrofe, versos 5-6, temos:

5. Ānt(eh)āc nĕfās dē//prōmĕrĕ Caēcŭbŭm
6. Cēllīs ăuītīs,// dūm Căpĭtōlĭō

Na primeira parte do verso 5, de ritmo ascendente, o impacto dos espondeus – substitutos dos jambos – é realçado pelo sentido de proibição divina da palavra *nefas*. A tensão é desfeita na segunda metade do verso pelo ritmo impresso pelos dátilos e pela solenidade da menção de um ritual "sagrado" para os romanos, retirar uma bebida nobre (das antigas adegas): *promere Caecubum.* O Cécubo é um famoso vinho da região do Lácio, berço da civilização romana. Horácio apela para os símbolos nacionais, despertando sentimentos ufanistas no épico pé datílico. O prefixo verbal *de*, metricamente, separa-se da base do vocábulo *de-promere*, estabelecendo uma pausa entre a partícula copulativa e o radical do verbo. Trata-se de uma licença poética encontrada em Horácio e em outros poetas clássicos, com grande potencialidade já que, como um desvio, "intensifica o caráter alógico do discurso poético" [26]. A primeira metade do verso, antes da cesura, *antehac nefas de-*, aparentemente não observa o sincronismo entre a pausa semântica e a pausa métrica (a pausa incide após o prefixo, separando-o da base do verbo composto) sugerindo, segundo Fónagy, ao analisar arritmias nuns versos de Goethe, "a inquietude do homem, o desejo de evasão" [27]. Essa "cesura imperfeita" [28] ocorre apenas três vezes. Além disso, a palavra *antehac* (*ante+hac*), formada por dois advérbios, sofre uma contração interna de suas vogais, fenômeno conhecido como sinérese. É a única ocorrência em Horácio que procura evitar coincidência de pé e palavra no início do verso alcaico. *Antehac* equivale, metricamente, a *Antac* com duas sílabas longas. Essa "irregularidade" nos padrões horacianos parece realçar o limite de tempo que a proibição durou, e, concomitantemente, a

[25] Paratore, 1983: 14.
[26] Ramos, 1974: 52.
[27] Ivan Fónagy, 1965: 77 apud Ramos, 1974: 54.
[28] Classificação de Bonavia-Hunt, 1969: 54. A raridade de ocorrência, a meu ver, não desqualifica a cesura a ponto de taxá-la de "imperfeita". Pelo contrário, podemos extrair do emprego a intencionalidade do autor em enriquecer o conteúdo visualmente, metricamente e sonoramente.

suspensão das reservas. Portanto a supressão da sílaba, o ritmo ascendente do trímetro jâmbico catalético, o valor semântico de *nefas* e a separação do prefixo *de-* contribuem para reforçar a idéia de temor e de indignada repulsa externada pelos romanos diante das pretensões da rainha.

Cellis auitis forma a parte inicial do verso 6. Novamente soam palavras sensíveis para os romanos, em ritmo jâmbico: *auitis*, dos antepassados. É célebre a seriedade com que os romanos e, particularmente Horácio, cultuam a memória dos ancestrais, esteio das novas gerações. Assim a simples menção dos lugares ou objetos antigos, testemunhos da construção do Império, basta para deixar em alerta corações e mentes. A solenidade da seqüência realiza-se na figura do Capitólio, coração do Império, símbolo do poder romano. A conjunção temporal *dum* ecoa a sílaba final de *Caecubum*, numa prolongada rima. A desinência *-um*, de *Caecubum*, está em final absoluto, termina o verso. Seus acordes ecoam devido a sua posição e pela característica de seus sons, o fechado *u*, de tom pesaroso, e o contínuo *m*. Unidas, a vogal e a consoante, formam um todo grave e duradouro, marcados ainda, no caso de *dum*, pela quantidade longa introdutória da seqüência dátilo-trocaica e, em relação a *Caecubum*, pela repetição do 'u' nas sílabas finais.

Os próximos hendecassílabos mantêm forma métrica e conteúdo em harmonia:

9. Cōntāmĭnātō // cūm grĕgĕ tūrpĭŭm
10. Mōrbō uĭrōrūm // quīdlĭbĕt īmpŏtēns

A terceira estrofe inicia-se com uma palavra de cunho negativo: *contaminato*. Ela preenche todo o *colon* jâmbico, com suas cinco sílabas, exprimindo, certamente, a dimensão do horror e desprezo do povo romano em relação ao séquito da rainha egípicia. Marouzeau aprecia em Horácio seu censo de oportunidade na escolha das palavras longas, *sesquipedalia uerba* (*Ep. ad Pisones*, 97), que são onerosas aos ouvidos, *uerbis lassas onerantibus auris* (Sat. I, 10, 10), tirando partido "de seu volume sonoro" [29]. Além disso, a explosiva 'c' inicia a seqüência *contaminato cum*, realçando o poder agressivo do verso. Os tons de censura, de repúdio e de denúncia aí estão reforçados pelo ritmo jâmbico, pela constituição dos vocábulos, pela sonoridade e significado dos mesmos. Reminiscências do velho jambo de Arquíloco[30], que Horácio chama, nas *Odes*, de *iambus criminosus* (I, 16, 2-3), de *celer iambus* (I, 16, 24) e, na *Ep. ad Pisones,* considera apropriado para expressar a *rabies,* podem ser identificadas nesse trecho. *Cum grege turpium* constitui o segundo hemistíquio do verso 9. Sintaticamente é o início da locução adverbial da qual *contaminato* se destacou, semanticamente é a continuação recriminatória da corte egípcia e metricamente

[29] Marouzeau, 1936: 92.
[30] Os versos jâmbicos que Arquíloco dirigiu a uma mulher de nome Neóbula, dos quais existem apenas alguns fragmentos, são debochados e cruéis (cf. no capítulo "As Fontes de Horácio", 43 ss.).

é o relaxamento da tensão inicial, sem, no entanto deixar de expressar a gravidade do sentido. A repetição da vogal 'u' nas sílabas de tempo forte causa "má impressão" ao leitor do hemistíquio, já que promove sensação de asco e repulsa. É interessante observar o significado da palavra *grege*, que se refere tanto "à tropa de animais quanto à tropa de indivíduos de mesma categoria" [31]. É patente o valor pejorativo que ela adquire nesse contexto agravada pela sua irrelevante medida métrica, pois se trata de palavra com duas sílabas breves.

O verso 10, em seu trecho jâmbico, abusa do fonema 'r', "*littera canina* como a denomina Persa" [32], em palavras de forte sugestão sonora e semântica, *morbo uirorum*. É um hemistíquio jâmbico na forma e no sentido mais comum do termo[33]. A corte de Cleópatra era constituída por eunucos e libertinos[34], figuras deploráveis aos olhos dos romanos, daí o qualificativo *turpium* para os homens e o substantivo *morbo*, "palavra exclusiva do latim" [35], para expressar a aparência doentia do bando (*grex*) que a acompanhava. A segunda metade do verso 10, *quidlibet impotens*, dirige-se para a loucura da rainha, perdida na ilusão de tudo poder. À transição métrica corresponde a mudança de foco: de homens moralmente doentes passamos à fragilidade mental da rainha. A passagem é semântica e sonoramente mais leve, as palavras fluem com mais facilidade. A repetição do 'i' na grande palavra fonética *quidlibetimpotens* é mais suave que a expressada pela repetição do 'r', na sequência anterior.

O verso 13 apresenta ao leitor a fuga espetacular de um navio em meio à frota incendiada e o 14 refere-se ao estado psicológico da rainha:

13. Vīx ūnă sōspēs // nāuĭs ăb īgnĭbŭs
14. mēntēmquĕ lўmphā//tām mărĕōtĭcō

No primeiro hendecassílabo, as três curtas palavras iniciais, uma monossílaba e duas dissílabas, *uix una sospes*, expressam a urgência e o esforço da fuga solitária que o trecho evoca. O ritmo jâmbico reforça essa determinação e a crueza da batalha. *Vix* antecipa a peleja, *una* o quase total desastre e *sospes* a persistência da rainha. A outra parte do verso, *nauis ab ignibus*, segue com a evocação do cenário: um navio afastando-se das chamas. De fato uma cena de batalha naval épica muito bem modulada pelo metro apropriado, o datílico. Visualmente a estruturação do verso parece articular a difícil manobra do navio em fuga, pois o exercício de "colocar em ordem" os elementos do intercalado sintagma exige do

[31] Martin, 1941: 101.
[32] Marouzeau, 1936: 86.
[33] Pereira (1980: 178) ao apresentar a lenda de origem da poesia jâmbica observa que "a atitude trocista, até à obscenidade, é característica dos poetas jâmbicos". West (1982: 39) chama o ritmo jâmbico de "abusivos ἴαμβος".
[34] Plessis e Lejay, 1917: 67.
[35] Martin, 1941: 158.

leitor avanços e retornos, *uix **una** sospes **nauis** ab ignibus*. A ordem das palavras, nesse verso, parece também representar a fragmentação da esquadra egípcia. O persistente som do 's', em suas seis ocorrências, envolve toda a linha acentuando-lhe a dramaticidade.

Para o verso 14 Horácio escolheu palavras de alto teor expressivo por sua sonoridade e valor métrico. No primeiro hemistíquio, *mentemque lympha-*, o que mais causa estranheza é a "aparente ausência" da pausa métrica. No local da cesura posta-se "levianamente" a palavra *lymphatam*. Mas a licença métrica vem em socorro do poeta que "desacopla" o sufixo nominal de particípio passado, *-tam*, do corpo da palavra permitindo uma satisfatória acomodação métrica. Essa intencional "irregularidade" morfológica tem curiosa implicação semântica. A exemplo de *depromere* (5) que, metricamente e semanticamente cedeu seu prefixo *de-*, *lymphatam* se desfaz do sufixo *–tam*, em conformidade com a pausa e sem prejuízo de seu sentido primeiro (preservado no radical) de fluidez e maleabilidade. O ritmo ascendente e grave imposto pelo caráter jâmbico e pelas sílabas longas, caracterizadas pelo travamento das nasais (*men-*, *tem-*, *lym*), reforça o sentido do trecho. Não é a toa que Quintiliano (XII, 10, 31) chama o 'm' de *littera mugiens*, em referência a seu som onomatopéico semelhante ao do produzido pelos bovinos. Um som contínuo, monótono e circular. Para enfatizar a origem estrangeira da rainha e seu estranho estado mental, Horácio empregou uma palavra grega, *lymphatam*, com a grafia etimológica do 'y' e do 'ph', fonemas de sonoridade e formas exóticas para o latim. A seqüência dátilo-trocaica, *-tam mareotico*, descansa na sedução do "doce e perfumado" [36] vinho egípcio e na dimensão da palavra, e denuncia o excesso de embriaguez. O sufixo *–tam*, separado da sua composição e tomado como parte desse conjunto, pode ser reanalisado como um advérbio de intensidade, que agrega mais valor ao vinho da Mareótida.

Os hendecassílabos 17 e 18 evocam a perseguição de César à rainha semelhante à lei do mais forte no reino animal:

17. Rēmīs ădūrgēns // āccĭpĭtēr uĕlŭt
18. Mōllīs cŏlūmbās // aūt lĕpŏrēm cĭtŭs

César, em pessoa, persegue seu inimigo, num esforço "braçal" para tirar de cena tal ameaça. É o que nos revela *remis adurgens* com seu ritmo ascendente acomodando palavras semanticamente fortes e rudes. Uma advertência para quem desafiar o Império. A águia, símbolo romano, está presente por meio do substantivo *accipiter*, no início do segundo hemistíquio, palavra polissilábica que comporta todo o primeiro pé dátilo e o tempo forte do segundo. Roma, na figura do poderoso Augusto, é implacável na perseguição e imbatível no vôo da vitória.

[36] Plessis e Lejay, 1917: 67

Em contraste com *accipiter*, formado por consoantes bruscas ('c' dobrado, 'p' e 't') apresenta-se *mollis columbas*, com repetição do 'l' evocando "um ser de doçura" [37]. A fragilidade de um confronta-se com a fortaleza do outro. O impacto desse sintagma, *mollis columbas*, quase todo formado de sílabas longas (4/1) e cadenciado no ritmo ascendente jâmbico, apesar do sentido doce dos vocábulos, está na sua alegórica mensagem: as doces pombas (rainha) não devem ousar vôo aquilino (vencer Roma). Essa percepção, batida no crescente ritmo jâmbico, cria desassossego e aflição. Cleópatra foge correndo da Itália como uma presa fácil. O ritmo é responsável também pelo tom de censura. A parte seguinte *aut leporem citus*, pelo repique das sílabas breves, parece imitar a corrida da lebre em fuga.

Os hemistíquios 21 e 22 introduzem uma mudança de conceito em relação à rainha de quem o poeta revela a altivez e a nobreza:

21. fātālĕ mōnstrūm.// Quaē gĕnĕrōsĭŭs
22. pērīrĕ quaērēns // nēc mŭlĭēbrĭtĕr

O verso 21 é um dos mais representativos do entrelaçamento dos estratos fônico e semântico. O primeiro hemistíquio coincide com o término de uma oração final iniciada no verso anterior, numa perfeita sintonia entre forma e conteúdo. Horácio considera a rainha como um "monstro enviado pelo destino", sinistro e perigoso. Inevitável seu combate e os males causados por sua influência. Marco Antônio, respeitável general romano, foi, de certa forma, enredado pelo destino e, por isso, parece aliviado em sua culpa. O ritmo jâmbico aqui está em clara oposição com o da seqüência datílica, como "reza" a tradição. Denúncia, censura e ofensa de um lado; nobreza, altivez e respeito do outro. A mudança de conceito, que coincide com a de ritmo, é surpreendente e o poeta "brilhou" ao empreendê-la dessa forma. *Quae generosius* marca o início de outra etapa no desenrolar dos fatos. O adversário não representa mais perigo para a nação e doravante o autor se coloca como observador de sua positiva reação diante da derrota. Daí a surpreendente transformação de *monstrum fatale* em *quae generosius*, tão bem representada em todos os níveis da linguagem.

O verso seguinte (22) também registra um forte contraste em seus dois hemistíquios, que colocam lado a lado a ousadia viril e a condição feminina. O conjunto *perire quaerens* mexe com as emoções. O infinitivo *perire* abre o verso com toda a frieza de sentido e clareza prosódica: o *ictus* métrico coincide com o acento da palavra; *quaerens*, regente do primeiro termo, revela-nos o inusitado da situação, um ser humano (e feminino!) que busca morrer de forma nobre. Tudo isso ao som do ritmo jâmbico, batida enfática. *Nec muliebriter*, pela introdução emotiva da conjunção negativa, pela extensão da segunda palavra e pela solenidade do metro a que o trecho se conforma, é uma passagem marcada

[37] Marouzeau, 1936: 87.

por uma indignação respeitosa: uma mulher espontaneamente quer entregar-se à morte. O advérbio *muliebriter* (22) e o substantivo *mulier* (32) são empregados em versos que objetivam realçar a coragem e a altivez da rainha, respeitada e admirada pelos seus atos.

Os hemistíquios 25 e 26 evocam os últimos instantes da rainha, que encara a morte com admirável ousadia:

25. Aūs(a) ēt iăcēntēm // uīsĕrĕ rēgĭăm
26. Vōltū sĕrēnō;// fōrtĭs ĕt āspĕrās

O verso 25 pode ser apreciado da mesma forma que os anteriores, pontuando seu contraste métrico em consonância com a oposição semântica de suas partes. Horácio posicionou, no primeiro hemistíquio, as palavras mais desafiadoras da linha: *ausa* e *iacentem*. A primeira, incorporando a conjunção *et*, refere-se à corajosa atitude da rainha e a segunda, trissilábica, ao penoso estado do palácio. Para a segunda parte do verso Horácio deixou o verbo *uisere* e seu complemento *regiam*. Contemplar o castelo é atitude de rainha, que mantém seu orgulho e altivez até nos momentos críticos. O metro adapta-se ao conteúdo com seu andamento solene.

O foco agora, verso 26, está no rosto da rainha, *uoltu sereno*, que não contrai um só músculo, diante da submissão da casa real. A incomum frieza da mulher é realçada pela batida ascendente do jambo e pela prolongada pausa. *Fortis* inicia majestosamente a seqüência dátilo-trocaica e *asperas* vem em seguida. Os adjetivos qualificam positivamente a rainha e as serpentes, cada qual reagindo dignamente, à sua maneira, diante de uma ameaça. A rainha se prepara para a morte com a "preciosa ajuda" das *asperas serpentes*. *Fortisetasperas* é a grande e imponente palavra resultante da leitura corrente dessa parte do verso, que impressiona pela sonoridade e encadeamento perfeito dos finais de cada vocábulo. A aliteração do 's' faz-nos ouvir o sibilo das irritadas serpentes.

Os dois últimos hendecassílabos da ode (29-30) mostram uma rainha valente, consciente de seu ato final:

29. Dēlībĕrātā // mōrtĕ fĕrōcĭŏr
30. saēuīs lĭbūrnīs // scīlĭcĕt īnuĭdēns

Com apenas uma palavra o autor resolveu brilhantemente o primeiro hemistíquio do verso 29. Percebemos uma gradação nas atitudes da rainha (sétima e oitava estrofe) que fornece provas de uma morte friamente planejada: um olhar ousado (*ausa uisere*), um semblante imperturbável (*uoltus serenus*), um corajoso toque (*fortis ausa tractare serpentes*), uma selvagem reação (*ferocior*) e uma evidente recusa (*scilicet invidens*). Ela fez da morte voluntária, *deliberata mors*, uma vitória. O ritmo ascendente e os dois *ictus*

métricos incidindo nesse longo e imponente vocábulo contribuem para fortalecer o sentido do trecho.

O que vem a seguir, em pés dátilo-trocaicos, é a confirmação da coragem viril da rainha, *morte ferocior*, traço que a coloca no número dos mais qualificados generais romanos. Nesse momento ela se assemelha ao herói nacional Régulo, que escolheu a morte por amor da honra.

No verso 30 o autor menciona as cruéis liburnas, navios dos piratas da Ilíria, aliados de Augusto em Ácio, *saeuis liburnis*. Há duas possibilidades possíveis de interpretação desse trecho: ou o poeta quer deixar clara sua insatisfação com tal aliança ao qualificá-los de cruéis e exterioriza essa denúncia no enérgico e "afiado" ritmo jâmbico; ou ele expressa aí o ponto de vista da rainha amargurada, com a violência sofrida. O primeiro hemistíquio contrasta com o segundo, que expressa a firmeza de caráter da rainha, que não se intimidaria, *scilicet inuidens*, com a coerção. O advérbio *scilicet* (*scio* + *licet*) confirma, com naturalidade, a recusa da rainha em se entregar, uma vez que Horácio já "desenhara", nas linhas anteriores, seu perfil altivo e nobre. *Inuidens* traduz firmeza de postura de quem "encara" os problemas e investe, sem temor, em sua solução. A oposição semântica entre as duas metades em que a primeira revela a cruel função dos navios liburnos e a segunda reconhece a digna recusa da soberana, encontra-se apoiada na oposição métrica das mesmas: o *colon* jâmbico evidencia o tom de censura e o dátilo-trocaico, o tom de aprovação.

2. Os eneassílabos e os decassílabos alcaicos

O terceiro verso de todas as estrofes alcaicas é modulado pelo ritmo jâmbico, repleto de sílabas longas pela substituição das breves do jambo. É, assim, trabalhado e lento. O emprego de espondeus, na pentapodia jâmbica, segue tradição dos mais antigos poetas jâmbicos, quando queriam "dar gravidade ou lentidão ao começo e meio da linha" [38]. Horácio, em sua *Ep. ad Pisones*, afirma que os espondeus dão consistência ao metro jâmbico sem que, no entanto, ele perca "sua identidade jâmbica" ao conservar sua forma original (˘ ¯), na segunda e quarta posição do verso:

> *Tardior ut paulo grauiorque ueniret ad aures/ spondeos stabiles in iura paterna recepit/* commodus et *patiens, non ut de sede secunda/ cederet aut quarta socialiter.*
> [*Ep. ad Pisones*, 255-258]
>
> Não faz muito tempo que, para chegar aos ouvidos, mais lento e um pouco mais pesado, ele acolheu, benévolo e complacente nos direitos paternos, os espondeus mais demorados, mas não a ponto de ceder amigável o segundo ou o quarto lugar[39].

[38] Harrison, 1914: 208.
[39] Trad. de Dante Tringali, 1994: 33.

Verificamos que nos eneassílabos alcaicos[40], Horácio preserva a regra do segundo e quarto pé jâmbico, ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ –.

Os últimos versos das estrofes alcaicas – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑, os denominados decassílabos alcaicos, logaédicos pela combinação de dátilos e troqueus, de ritmo descendente, opõem-se aos anteriores apresentando o mesmo contraste observado no interior dos dois primeiros versos. A quarta linha "é então um eco da segunda metade das linhas maiores: datílica e leve, um descanso completamente satisfatório" [41].

A análise rítmico-semântica dos dois últimos versos de cada estrofe alcaica, eneassílabo e decassílabo, como realizada acima para os dois primeiros versos, só atinge seu objetivo no confronto dos dois esquemas métricos de que se compõem essas estrofes. O hendecassílabo, medida dos dois primeiros versos da estrofe alcaica, abarca, internamente, dois metros distintos: o jâmbico[42] e o dátilo-trocaico (– ⏑ ⏑ – – / – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑). O eneassílabo, terceiro verso da estrofe, estrutura-se de forma semelhante ao primeiro hemistíquio do hendecassílabo. O decassílabo, último verso do sistema alcaico, desenvolve-se através de pés datílicos e trocaicos, elementos herdados do segundo hemistíquio do hendecassílabo. Assim para percebermos as peculiaridades de construção do poema, nos dois últimos versos, pareceu-me apropriado analisar esses versos em pares a exemplo da análise anterior dos hendecassílabos, em que o contraste rítmico interno sugeriu igual oposição semântica.

O eneassílabo e decassílabo de cada estrofe serão apresentados e comentados a seguir:

3. ōrnārĕ pūlvīnār dĕōrŭm
4. tēmpŭs ĕrāt dăpĭbūs sŏdālēs

O verso 3 traz séria recomendação aos celebrantes: ornamentar o leito dos deuses. É uma advertência aos cidadãos para que, entretidos com a boa nova, não se esqueçam do costume dos antepassados, plenos do sentimento da *pietas,* que melhor se define como o "cumprimento do dever para com os deuses, pátria e a família" [43]. A palavra central *puluinar*, formada de sílabas longas, por isso lentamente pronunciada e duas vezes batida, princípio e fim, foi estrategicamente colocada entre as outras duas para dar o efeito visual da importância dos deuses nos banquetes.

Já o verso 4, mudando a ênfase do ritmo anterior ascendente, produz a sensação de descontração, com seu ritmo descendente e maior quantidade de sílabas breves. Esse relaxamento se traduz também pelo conteúdo do verso, através de palavras de sentido festivo: *dapibus*, *sodales*. O verbo (*erat*) está no imperfeito do indicativo, indicando o atraso

[40] No começo do verso Horácio prefere uma sílaba longa inicial: sílaba breve ocorre somente 10 vezes.
[41] Owen Lee, 1969: 43.
[42] O pé inicial dos primeiros três versos alcaicos é, geralmente, um espondeu: de um total de 951 versos somente 28 começam com uma sílaba breve (dados de Boanvia-Hunt, 1969: 53).
[43] Donald Earl, 1967:68 apud Pereira vol. II, 1984: 330.

das comemorações e, por conseqüência do sucesso de César. "Era o momento e a coisa é feita" [44]: há, pois, uma sensação de alívio, de confraternização solene. *Dapibus* está se referindo a *saliaribus*, do v. 2, aos caprichados festins sálios, uma volta à tradição dos primeiros tempos de Roma, base para a formação moral dos romanos. *Daps*[45], em seu sentido próprio, é o banquete sacrificial em homenagem aos deuses, devidamente preparado para tal, como indicado no verso anterior. A localização do adjetivo *saliaribus*, distante do seu regente *dapibus* e próximo das referências à dança, nos versos 1 e 2 (*pede libero* e *pulsanda tellus*) indica-nos que seu grau de influência abrange as duas atividades dos sálios, dança e festins.

Os versos 7 e 8 impressionam pela harmonia entre forma e conteúdo:

7. rēgīnă dēmēntīs rŭīnās
8. fūnŭs ĕt īmpĕrĭō părābăt

Sempre que pode e que a língua latina lhe concede palavras apropriadas à expressão e ao metro, Horácio constrói o verso de modo a realçar-lhe a dramaticidade expressiva. Nos versos eneassílabos, existe a seqüência de três sílabas longas exatamente no meio da linha métrica. Nesse lugar de destaque, em que o ritmo jâmbico torna-se mais lento e enfatiza, na batida, a primeira e última sílaba, ele seleciona as palavras mais significativas, tanto nos aspecto semântico quanto no acústico. Já vimos *puluinar* (v. 3), agora *dementis* (v. 7), aparecerão *fortunaque* (v. 11), *in ueros* (v. 15), *in campis* (v. 19), *ensem nec* (v. 23), *serpentes* (v. 27) e *deduci* (v. 31). O verso 7 é um modelo de propriedade, no sentido de conveniência rítmica, semântica e estrutural. O conteúdo do verso - a rainha (preparava) insensatas destruições - está em perfeita harmonia com o ritmo jâmbico do eneassílabo alcaico que confirma o tom apreensivo, indignado e denunciador por ele impresso. Na estruturação do verso, *dementis* foi posicionada entre *regina* e *ruinas*, ambas iniciadas por 'r', fonema de som rude, e sonoramente semelhantes. *Dementis* se refere, sintaticamente, a *ruinas*, mesmo que, semanticamente, pareça mais apropriada a *regina*. Horácio emprega a figura retórica, hipálage, de grande riqueza expressiva, para maximizar as destruições. Além disso, *dementis* entre os dois vocábulos atua tanto sobre um quanto sobre outro, enfatizando a loucura da rainha e a insanidade da destruição.

O conteúdo do verso 8 "justifica" o ritmo do seu esquema métrico ao anunciar com indignação moderada e solene revelação os planos da rainha. O verbo *parabat,* no imperfeito do indicativo, sugere uma preparação contínua pretérita, mas sem ameaça para o presente. *Imperio* é a palavra chave do verso que representa a autoridade de Roma, na figura

[44] Villeneuve in *Horace*, 2002: 50.
[45] Cf. Marouzeau, 1949: 78.

do próprio Augusto. Em ritmo dátilo-trocaico o anúncio do dolo ganha importância e a reação à conspiração está plenamente justificada. O início do verso com a palavra *funus* impressiona pelo sombrio tom da vogal 'u', presente nas suas duas sílabas; após, o vocábulo *imperio* "levanta" os ânimos com seu sentido grandioso e formação sonora mais agradável; por fim *parabat* tranqüiliza com o predomínio do claro e alegre 'a', repetido em todas as sílabas.

O eneassílabo alcaico (11) exprime o improvável, o decassílabo (12) a dura realidade:

11. spērārĕ fōrtūnāquĕ dūlcī
12. ēbrĭă. Sēd mĭnŭīt fŭrōrĕm

O verso 11 assume um ar de censura com as palavras *fortuna dulci* e seu esquema métrico, pois iludir-se com o sucesso fácil é próprio dos insanos. A linha abre-se com o positivo *sperare* e segue com o ingênuo sintagma *fortuna dulci*, emparelhando sentidos antitéticos (pelo menos para a rigorosa moral romana), espera de acontecimentos promissores e sucesso fácil. Tal arranjo de palavras ritmadas no ascendente jambo soa como severa crítica.

O 12 inicia-se com a palavra datílica *ebria* que se isola do restante da linha por ligar-se sintaticamente ao verso anterior, pela coincidência de pé com palavra e pela identidade de acentos (métrico e prosódico). O ritmo datílico sofre uma brusca interrupção após o primeiro pé, causado pela pausa gramatical e semântica: encerra-se aqui o relato das loucuras da rainha. A crescente apreensão expressada na linha anterior dá lugar ao descendente percurso da soberana. O isolamento métrico, semântico e sintático de *ebria* representa essa realidade, é o ponto final nas pretensões da rainha. A conjunção adversativa, *sed,* marca a virada de expectativa ao introduzir um fato novo: depois de atingir o ápice da loucura vem a vertiginosa queda. Vislumbra-se um novo horizonte de vitória e triunfo.

César desfaz a acalentada esperança da rainha de triunfar sobre Roma ao expusá-la da Itália:

15. rēdēgĭt īn uērōs tĭmōrēs
16. Caēsăr, ăb Ītălĭā uŏlāntĕm

As diferenças entre os dois versos podem ser sentidas, não só em razão dos metros empregados, como também do conteúdo dos mesmos, que "obedientemente" fazem coro com a forma. O 15 é duro, é o despertar da rainha para a nova realidade. Os verdadeiros temores (*ueros timores*) são a derrota, a humilhação, a morte que se aproxima, com a chegada de César. O verbo *redegit* traduz bem a situação inferior em que se encontra a rainha. Ele é formado do prefixo '*re-*' e da raiz '*ag*' cujo primeiro significado é "conduzir

uma tropa" [46]. Horácio já empregara o termo *grex* (v. 9) para o séquito egípcio, apresentando, com o auxílio do vocabulário rural, a primazia do instinto sobre a razão. O príncipe, como um *dux gregis*, tem de reconduzir a manada. E é com esse intuito que Otávio, sobrinho do grande César, afasta Cleópatra da Itália e trava, em Ácio, duro combate. Horácio não podia referir-se a Augusto num "ambiente" menos nobre do que aquele preparado pelo decassílabo alcaico. Nota-se também a mudança de "humor" conferida pelo quase vitorioso verso, construído com palavras, onde o 'a' predomina com seu som aberto em oposição aos abundantes 'e' e 'i' longos do verso anterior. O particípio *uolantem* antecipa a metáfora da pomba (18): a rainha foge "voando" da Itália, perseguida de perto por César.

O caçador do verso 19, o local e o objetivo de sua empreitada (20) ilustram a façanha do chefe romano:

19. uēnātŏr īn cāmpīs nĭuālīs
20. Haēmŏnĭaē, dărĕt ūt cătēnīs

César é a ave de rapina, *accipiter* (17), perseguidora das frágeis pombas, *molles columbae* (18), e o rápido caçador, *citus uenator*, da lebre, *lepus* (18), que se desloca rapidamente e estrategicamente na captura de suas vítimas. O verso 19 trata, alegoricamente, das dificuldades enfrentadas pelo condutor dos destinos romanos ao tentar eliminar seus inimigos. Aqui o papel do pentâmetro jâmbico, com seu ritmo ascendente, é realçar o peso da carga colocada sobre o ombro de Augusto. Os *campi niuales* ilustram os inóspitos ambientes a serem vencidos, as barreiras a serem derrubadas e a insegurança do percurso.

O verso 20 é "brindado" com uma palavra inicial polissilábica, de 9 fonemas. Dois ditongos '-ae', acentuados metricamente, um no início e outro no fim da palavra, dão especial sonoridade e visibilidade ao vocábulo *Haemoniae*. Por sua dimensão comporta um pé datílico e a metade forte do segundo. Além de destacar-se por sua constituição esse substantivo, "antigo nome da Tessália e freqüente nos poetas romanos" [47], mexe com o imaginário épico clássico. A Tessália é a região da Grécia onde se situa o nevado monte Olimpo e seu antigo nome, *Haemonia*, vem de *Haemon*, filho do rei de Tebas, cuja história tem temperos trágicos. A continuação da linha, *daret ut catenis*, esclarece a finalidade da caçada: prender o animal. A repetição das oclusivas 'd' e 't' apóiam o significado brusco da cena bem como tempo forte incidindo sobre a vogal fechada de *ut.* O andamento do ritmo datílico sincroniza-se bem com o contexto e com o material lingüístico do verso.

[46] Marouzeau, 1949: 16.
[47] Plessis e Lejay, 1917: 67.

O próximo eneassílabo (23) destaca o destemor da rainha e o decassílabo (24) evoca uma cena épica:

23. ēxpāuīt ēnsēm nēc lătēntīs
24. clāssĕ cĭtā rĕpărāuĭt ōrās

No verso 23 realçamos o emprego de *ensem,* que juntamente com *nec*, formam o "núcleo duro" do verso, pela concentração de três sílabas longas e dois tempos fortes do ritmo jâmbico. Freqüentemente encontram-se, nessa posição, palavras de maior valor semântico, realce sonoro e expressividade, para o verso. É o que acontece com a dupla *ensem nec*, a primeira é um dos nomes latinos para espada, que tem também, em seu vocabulário de guerra, *gladius*, *spatha* e *ferrum*. *Ensis* é "palavra da língua poética e literária que representa o nome da antiga arma romana" [48], enquanto *gladius* é a espada gaulesa e *spatha*, a grega. *Ferrum*, substantivo popular, refere-se a toda arma branca fabricada com esse material. *Nec* é conjunção e acompanha sonoramente *ensem* pela repetição da nasal 'n' e da vogal 'e'. A rainha não temeu a espada romana (*expauit ensem*), o verbo *expauit* exprime bem a postura corajosa da rainha com sua composição: o prefixo *ex*-, nesse contexto, serve não só para intensificar o significado da raiz, mas também para indicar, em seu sentido primeiro de saída, que ela repeliu o temor, afastou de si o sentimento natural de medo, próprio das mulheres (*muliebriter,* 22). O conteúdo do verso se firma no ritmo forte e desafiador do seu esquema métrico.

O verso 24 pode ser classificado como cena épica. Apresenta-se como possibilidade à rainha uma extraordinária fuga da apressada armada egípcia (*classis cita*) em direção a litorais recônditos (*latentes orae*), oportunidade, no entanto, prontamente rechaçada. As sílabas breves dos dátilos e troqueu dão velocidade aos navios e o ritmo descendente acompanha o emocionante desenrolar da possível viagem.

Os versos 27 e 28 acompanham o ritual da morte de Cleópatra:

27. trāctārĕ sērpēntēs, ŭt ātrŭm
28. cōrpŏrĕ cōnbĭbĕrēt uĕnēnŭm

Muitos aspectos lingüísticos fazem desses versos o ideal do entrelaçamento entre forma e conteúdo. O ritmo ascendente com energia modula o verso 27 de sentido não menos chocante. A aliteração do 't', as duas combinações 'tr', a vizinhança dos dois 'u' na parte final do verso e a colocação de *serpentes* no centro do mesmo, são recursos empregados pelo poeta para interagirem no contexto frasal. Além disso, a posição estratégica de *atrum* em rima vertical com o vocábulo final do verso 28 (*uenenum*), e, dos pares iniciais *tractare*

[48] Martin, 1941: 67.

e *corpore*, de mesmo final, provoca o fechamento de um círculo semântico perfeito. Após a rainha mostrar-se insensível ao ferro e à fuga, ela decide morrer envenenada por serpentes. Temos assim um verso de conteúdo ríspido, repleto de palavras foneticamente bruscas, pelo jogo das consoantes oclusivas ('t' e 'p'), e intencionalmente posicionadas. A dupla *ut atrum* contribui para o tom sombrio do final do verso, tanto pela repetição do 'u' quanto pela significação mesma da segunda palavra: negro.

O verso 28 conta com o ritmo datílico para cadenciar o fluxo da peçonha pelo corpo. A colocação de *uenenum*, no final de um verso e de seu adjetivo, *atrum*, no final do outro permite-nos "visualizar a penetração do veneno em todo o corpo e, graças ao hipérbato, o *atrum uenenum* o envolve completamente" [49] . Além disso, o emprego do verbo *conbiberet*, forma composta de *bibere*, reforça essa idéia de completude ao se referir à absorção total do veneno pelo corpo. *Conbiberet* está estrategicamente colocado no centro do verso, entre *corpore* e *uenenum*, para realçar a hipálage: sintaticamente é regido por *uenenum* e rege *corpore*, mas semanticamente *corpus* "deveria" ser o sujeito e *uenenum* o objeto.

O final da ode, versos 31 e 32, fala do soberbo triunfo romano "desfalcado" da presença egípcia:

31. Prīuātă dēdūcī sŭpērbō
32. nōn hŭmĭlīs mŭlĭēr trĭūmphō.

O verso 31 é composto de três palavras que resumem bem a triste situação da vencida. O destaque posicional, centro semântico e métrico da linha, foi dado ao solene *deduci*. *Priuata*, sem *status* real, é a condição à qual Cleópatra vai ser rebaixada; *deduci* (*uocabulum solemne pomparum* [50]) preserva, nesse contexto, o sentido literal de "ser conduzida de uma posição superior para um inferior", é a realidade da desprovida de poder, que será arrastada em procissão triunfal, como principal troféu do vencedor; *superbo,* soberbo, qualifica a importante cerimônia. O ritmo impresso pela ascendente e grave pentapodia jâmbica harmoniza-se com o forte conteúdo do verso que expõe a humilhante condição de um prisioneiro no triunfo.

A linha logaédica (32) cadencia os passos da mulher em direção ao próprio triunfo, não ao humilhante cortejo. Ela providenciou seu funeral, num último ato revelador de sua nobreza. Podemos aqui observar o cruzamento de sentidos do par *non humilis* e da palavra *superbo*, de carga semântica semelhante, o primeiro dirigido à mulher, a segunda ao triunfo. O *non* parece interferir no significado de todas as palavras do verso: torna *humilis, superbo*,

[49] Tosi, 2000: 68.
[50] Souza, 1868: 63.

nega a condição de mulher à corajosa rainha e negligencia *triumpho*. Entrelaçamento esse habilmente planejado para valorizar o final do poema.

Ode II, 9

Non semper imbres nubibus hispidos
manant in agros aut mare Caspium
uexant inaequales procellae
usque, nec Armeniis in oris,

amice Valgi, stat glacies iners
mensis per omnis aut Aquilonibus
querqueta Gargani laborant
et foliis uiduantur orni:

tu semper urges flebilibus modis
Mysten ademptum nec tibi Vespero
surgente decedunt amores
nec rapidum fugiente solem.

At non ter aeuo functus amabilem
plorauit omnis Antilochum senex
annos nec inpubem parentes
Troilon aut Phrygiae sorores

fleuere semper. Desine mollium
tandem querellarum et potius noua
cantemus Augusti tropaea
Caesaris et rigidum Niphaten

Medumque flumen gentibus additum
uictis minores uoluere uertices
intraque praescriptum Gelonos
exiguis equitare campis.

Tradução

Nem sempre as chuvas caem das nuvens
em campos eriçados ou agitam sem parar
o mar Cáspio as desiguais procelas,
tampouco, nas plagas armênias,

amigo Válgio, o gelo permanece improdutivo
durante todos os meses ou com os Aquilões
sofrem os carvalhais do monte Gárgano
e os freixos são despojados de suas folhas:

tu sempre persegues, com ritmos chorosos,
o desaparecido Mistes e esse amor não te abandona,
da chegada de Vésper,
até sua fuga do impetuoso sol.

Nem mesmo o ancião, que viveu três gerações,
pranteou o amável Antíloco por todos os seus anos;
nem os pais ou as irmãs frígias
choraram sempre o imberbe

Tróilo. Afasta-te, pois, das sentimentais
queixas e, antes, cantemos
os novos troféus de Augusto
César e o enregelado Nifata

e o rio da Média adicionado ao das nações
vencidas que correm em sorvedouros menores
e, de acordo com a prescrição, os gelonos
que cavalgam em áreas restritas.

Sobre o poema

Horácio censura Válgio por dedicar muitos e chorosos versos (*flebiles modi*) a Mistes, escravo falecido e longamente pranteado. Para tirar o amigo desse estado depressivo o poeta recorre à natureza e aos heróis míticos. As três primeiras estrofes buscam, nos mais rigorosos fenômenos naturais, a analogia com o sofrimento humano diante de uma perda. Chuvas rotineiras (*imbres nubibus*), tempestades irregulares (*inaequales procellae*), gelo improdutivo (*iners glacies*) e ventos fortes (*Aquilones*), representam, por um tempo, inconvenientes para a vida; mas não são eternos (*non semper*, *aut...usque*, *nec...mensis per omnis*). Do entardecer (*Vesper surgens*) ao amanhecer (*Vesper fugiens rapidum solem*), tempo consagrado ao descanso e ao abandono das preocupações, os amores de Válgio não fenecem.

A quarta estrofe é construída com personagens épicos, o velho Nestor (*senex ter aeuo functus*), o afável Antíloco (*amabilis Antilochus*), Príamo e Hécuba (*parentes*), o jovem Tróilo (*inpubis Troilus*) e suas irmãs frígias (*Phrygiae sorores*). O poeta parte para exemplos "mais convincentes" de superação, ou seja, refere-se à coragem dos pais anciãos que perderam filhos e não se entregaram à tristeza (*senex non plorauit omnis annos; parentes nec fleuere semper).*

Nas duas últimas estrofes (quinta e sexta) o poeta sugere novos temas a Válgio. Ele deve abandonar os versos queixosos (*molles querellae*) em favor dos triunfantes (*noua tropaea Augusti Caesaris*). Novamente ele se serve da natureza para construir seus argumentos, pois Augusto assenhorou-se até mesmo dos montes, dos rios e dos campos do Oriente: o gelado Nifata (*rigidus Niphates*), símbolo da Armênia, o rio Medo (*Medus flumen*, o Eufrates), uma das riquezas da Mesopotâmia, e demarcou o amplo território dos Gelões (*intra praescriptum Geloni*).

Nos dezessete primeiros versos da ode, em que o poeta repreende o amigo, há a reiterada presença de advérbios de tempo (*semper*, *usque*) e de negação (*non*, *nec*). Também aparecem pronomes indefinidos (*omnis*) e conjunções disjuntivas (*aut*). Quanto aos verbos, todos eles sugerem o comportamento sofrido de Válgio: o escorrer das águas (*manare*), a agitação das tempestades (*uexare*), o imobilismo estéril (*stare*), os sofrimentos (*laborare*), as perdas (*uiduare*), a busca insistente (*urgere*), a inclinação para a morte (*decedere)*, e o choro (*plorare, flere*). Epítetos pitorescos descrevem com exatidão o estado de espírito do enlutado, que se sente revoltado (*hispidus*), inconstante (*inaequales*), inerte (*iners*), lastimoso (*flebilis*), privado (*ademptus*), acovardado (*fugiens*) e fragilizado (*mollis*). Já do verso dezoito ao vinte e quatro o pessimismo dá lugar ao otimismo e o poeta emprega apenas a preposição aditiva *et* para ligar os muitos complementos de um único verbo. Ao

contrário dos abundantes verbos da primeira fase do poema, no presente do indicativo, com valor atemporal nas lições e máximas e no pretérito perfeito, expressando a superação das tristezas passadas; há na fase final da ode apenas um principal, o convidativo *cantemus*, no presente do subjuntivo, ao qual estão subordinados os acusativos nominais e os infinitivos, *uoluere* e *equitare*. Augusto conseguiu a inédita façanha (*noua tropaea*) de aplacar os povos de uma imensa região do oriente (*minores uoluere uertices*) e restringir liberdades (*exiguis equitare campis*).

Análise

Os hendecassílabos

O poeta inicia a ode a Válgio evocando os campos bravios, *agri hispidi*, e o mar Cáspio, *mare Caspium*, atingidos pela chuva:

1. Nōn sēmpĕr īmbrēs // nūbĭbŭs hīspĭdōs
2. mānānt ĭn āgrōs // āut mărĕ Cāspĭŭm

O verso 1 inicia-se com dois advérbios, negação e tempo, indicadores da advertência do poeta em relação ao ciclo ininterrupto da natureza e, por analogia, à contínua renovação de idéias e fatos, na vida humana. É nos hemistíquios jâmbicos da ode que se concentram os elementos acessórios, tais como advérbios, pronomes e conjunções (*Non semper*; *mensis per omnis*; *tu semper*; *at non*), pois o impacto provocado por seus empregos em poema consolatório ajusta-se ao ritmo ascendente do metro. O tema requer reiteradas apelações, constantes chamados à realidade, declarações contundentes e, até mesmo provocações diretas que possam modificar o ânimo do deprimido. O poeta cita os fenômenos naturais e sua periodicidade na esperança de provar a Válgio que as leis da natureza são as leis que regem a humanidade. Assim ele estabelece uma gradação de eventos climáticos de competente efeito retórico que começa com a referência à mansa chuva que cai nos campos (*imbres manant in agros*), segue com as irregulares tempestades que agitam o mar (*procellae uexant mare*), passa ao desolador gelo que se instala nas regiões armênias (*glacies stat in oris armeniis*) e finaliza com os ventos setentrionais que atingem os carvalhais da colina (*Aquilonibus querqueta laborant*) e desfolham os freixos (*et foliis uiduantur orni*). *Non semper imbres* é o trecho inicial do verso 1, que, portando certa autonomia de sentido, "nem sempre as chuvas", ecoa como uma máxima: nada dura para sempre. Sua composição direta, com dois advérbios e um substantivo, traduz objetividade e segurança. A segunda metade do verso, *nubibus hispidos*, é formada de um substantivo em

ablativo e de um adjetivo em acusativo. As chuvas caem das nuvens para os eriçados campos cumprindo parte do ciclo das águas na natureza. Essa parte do verso informa a origem e direção da chuva, quebrando o tom sentencioso inicial. A palavra datílica *nubibus* parece criar acusticamente a imagem de pesadas e escuras nuvens, com a repetição do som brusco da oclusiva labial 'b' e grave da vogal velar 'u'. A crética *hispidos* também faz a pintura do sentido com seu som: a repetição da vogal palatal 'i' dá-nos idéia de finura, agudez; associada ao 's' da sílaba forte da palavra torna-se sonoramente mais penetrante, como a vegetação eriçada de um campo inculto. A correspondência som e sentido acontece individualmente em cada palavra, através da construção sonora das sílabas, e coletivamente pelo ritmo descendente do metro. A informação da origem e direção da chuva contida no trecho é cadenciada no dátilo-trocaico, metro adequado à fluidez explicativa do trecho. Ao coincidir acento métrico e prosódico, situação indicadora de espontaneidade da linguagem, equilibrar quantidades, sinal de tranqüila fluência na leitura, e cumprir movimento descendente, de solene abertura, esse metro acomoda-se ao conteúdo da passagem.

O verso 2 tem, em sua primeira metade jâmbica, o verbo no presente do indicativo com valor atemporal das sentenças gnômicas, *manant*, e um complemento preposicionado, *in agros*. É parte essencial da primeira metade do verso 1 e, com ela forma uma das advertências morais da ode, em analogia com fenômenos climáticos: "nem sempre as chuvas caem em campos não cultivados", ou seja, haverá um momento em que a terra cultivada receberá chuva. Pode-se observar que o poeta buscou juntar à contundência do metro um significado exortativo e incontestável. A segunda parte faz menção ao longínquo Cáspio, "um mar exposto às tempestades, sem portos em suas costas" [51], certamente uma referência figurada ao espírito perturbado de Válgio, "local" de angústias e incertezas. A porção datílica, *aut mare Caspium*, inicia-se com a conjunção *aut* que, alternando com *nec*, ordena as analogias da ode. O *ictus* incide sobre o monossílabo, marcando o início de nova oração. Na seqüência aparece *mare*, palavra pirríquia, que forma a metade não marcada do pé dátilo e que expressa, pela rapidez da pronúncia de suas duas sílabas breves, o movimento agitado do mar. *Caspium*, vocábulo datílico, encerra solenemente o verso.

O poeta se dirige ao amigo apelando para o seu bom senso de perceber a transitoriedade das situações:

5. āmīcĕ Vālgī // stāt glăcĭēs ĭnērs
6. mēnsīs pĕr ōmnīs // āut Ăquĭlōnĭbŭs

O vocativo do verso 5, modulado no metro jâmbico, torna-se ainda mais expressivo. É quase um grito, um "safanão" no agora apático Válgio, homem ativo e influente na

[51] Plessis et Lejay in *Horace*, 1917: 82, nota 6.

sociedade romana: cônsul, poeta, gramático e tradutor. A perda de um escravo, Mistes, deixou-o entregue a lamentações. O *ictus* e o acento coincidem nas duas palavras, reforçando o chamamento. *Amicus* é um tratamento familiar carregado de afetividade que traduz o grande apreço do poeta e serve de forte intimidação. *Valgius* é *nomen gentilicum* (nome da *gens*)[52] e indica a ascendência nobre do endereçado. Horácio chama o amigo pelo nome do antepassado para, talvez, lembrá-lo de sua origem, digna de comportamentos mais sóbrios e de cantos elevados (*cantemus Augusti tropaea*, v. 19). O segundo hemistíquio inverte o movimento rítmico do verso e o conteúdo acompanha essa mudança formal: no dátilo-trocaico apresenta o estéril gelo. Antes da cesura o particular vocativo, depois a geral descrição da paisagem. Esse contraste métrico-semântico parece sugerir o comportamento de Válgio com os amigos, antes e depois da morte de Mistes: outrora amigável e receptivo; agora hostil e reservado.

O sintagma que preenche a primeira metade do verso 6, *mensis per omnis* (por todos os meses do ano), é um acusativo de duração, acompanhado pela preposição *per*. Ele "indica o espaço de tempo durante o qual dura uma ação ou um estado" [53] e, cadenciado no ritmo ascendente do jambo, funciona como uma advertência: Válgio não deve desanimar, pois os dias transformam-se em meses e esses em anos, num contínuo movimento renovador. A rima interna dos acusativos arcaicos em '-is', a aliteração das nasais e sibilantes e a proximidade das sílabas longas parecem retumbar agudamente nos ouvidos o "recado" do tempo. *Aut Aquilonibus* preenche o segundo hemistíquio. A construção sonora dos vocábulos apresenta-se diversificada, com a presença de quase todas as vogais (a-i-o-u), e há destaque para o segundo membro, polissilábico, que sugere, no número de vogais, a grandiosidade do ser descrito. De fato menciona-se o Aquilão, que vem do norte e é conhecido por sua força e fulminante ação. Uma das etimologias[54] de seu nome justifica essa fama: *Aquilo* vem de *aquila*, pois é "o vento que se movimenta com a rapidez de uma águia" [55]. Essa ave, entre os antigos, tinha caráter sagrado e, em Roma, era símbolo das legiões: representava o próprio imperador, chefe supremo do exército. A presença do Aquilão parece evocar as duas últimas estrofes da ode reservada ao elogio de César Augusto e seu heróico triunfo sobre o Oriente: o príncipe é o furacão que varre parte da Ásia. Em outro poema, Horácio menciona o vento norte e seu poder de destruição. Trata-se do Epodo X, contrapartida da ode I, 3, em que deseja que o Aquilão invista contra o navio de Mévio, e

[52] Bornecque, 1976: 84.
[53] Ernout et Thomas, 1953: 31.
[54] Apresento a que considero mais adequada ao contexto da ode e que, provavelmente, Horácio teria em mente. Marouzeau (1949: 78) relaciona o nome ao adjetivo *aquilus*, negro, e cita passagens de Virgílio, na *Eneida* e *Geórgica*, para justificar essa etimologia. No "Oxford Latin Dictionary" (2005: 158) encontramos "*Aquilo, -onis*, m. [prob. from *AQUILUS*]" e em "*Aquilus, -a, -um*, a. [prob. from *AQUA*]".
[55] Martin, 1941: 15.

o abata como faz com as azinheiras (*quercus ilex)*, nos altos montes: *insurgat Aquilo, quantus altis montibus / frangit trementis ilices*[56].

Os hendecassílabos 9 e 10 partem diretamente para a crítica à postura de Válgio:

9. tū sēmpĕr ūrgēs // flēbĭlĭbūs mŏdīs
10. Mȳstēn ădēmptūm, // nēc tĭbĭ Vēspĕrō

O verso 9 traz, em sua primeira metade, o enfático *tu*, o reiterado *semper* e o expressivo *urges*. O pronome pessoal expresso realça o sujeito, em seu comportamento censurável. O advérbio de tempo, antes empregado para negar a duração, aqui afirma a continuidade. O verbo sugere inconveniência com seu sentido de "busca insistente" e sua sonoridade obscura, proveniente do grave 'u' e do 'e' fechado. O acúmulo de sílabas longas no ritmo ascendente põe em destaque a gravidade da situação. O segundo hemistíquio do verso 9 é composto de um sintagma em ablativo, *flebilibus modis*. O primeiro membro do sintagma destaca-se por sua dimensão física e construção sonora, consoante seu significado. É uma palavra polissilábica, de seis tempos (coriâmbica) que recebe dois *ictus*, um na raiz *fle-* e outro na terminação *–bus*, pronunciada dessa forma sem coincidência acentual, dissimilação que valoriza sua presença. O metro é o dátilo-trocaico e o ritmo é descendente, com início marcante e solene. A repetição da vogal 'i', com seu timbre agudo, parece transmitir gritos de angústia. *Flebilibus modis* é o epíteto cunhado pelo poeta para os versos elegíacos, dísticos de medidas desiguais, formado por um hexâmetro e um pentâmetro. Ele parece criticar, na ode em questão, o caráter do metro associando-o ao choro, *flebilis modus*, e às queixas sentimentais, *molles querellae*. Horácio evitou o dístico elegíaco, em sua obra, e, na *Ep. ad Pisones*, classificou-o de limitados, *exiguos elegos*, e mencionou seu emprego em lamentações, *querimonia*, e inscrições votivas, *uoti sententia compos*[57].

Válgio sofre com a perda de Mistes, jovem escravo: *Mysten ademptum*. O poeta selecionou muito bem as palavras dessa metade jâmbica, pois som, sentido e forma métrica interagem harmonicamente na expressão. O significado do nome Mysten, de procedência grega, Μύστης, "iniciado nos mistérios", da raiz do verbo μύω[58], "estar silencioso", sua composição sonora com vogais palatais e seu perfil métrico no verso, palavra espondaica, colaboram para criar um "clima" sombrio. Segue o particípio *ademptum*, um eufemismo poético para "morto": perdido, roubado, arrebatado. A palavra também impressiona acusticamente pela repetição da nasal 'm', pela presença das consoantes oclusivas 'd', 'p' e 't' e pela gradação sonora das vogais, vai do aberto 'a' ao fechado 'u'. A formação do

[56] *Epodo X*, 7-8: insurja o Aquilão, tão forte como nos elevados montes / quando derruba os temerosos carvalhos.
[57] *Ep. ad Pisones*, 75-77.
[58] Cf. Pereira, 1984: 382.

verbo, do qual *ademptum* é particípio, também merece atenção: o prefixo *ad-* junto à raiz –*em-* ("tomar" no sentido primitivo), avalia positivamente o objeto do verbo, "*adimere* tem mais frequentemente um bem por objeto, e essa ação causa a alguém, senão dano, ao menos dissabor" [59] . Mistes é o valioso bem perdido e sua falta causa grande dor a Válgio. Assim tal fato colocado cruamente no hemistíquio jâmbico causa impacto com a verdade irreversível: Mistes está morto!

A terceira estrofe, de tom intimatório (começa com *tu*), relata o drama de Válgio e sua enfadonha "ladainha" de lamentações. O segundo hemistíquio do verso 10 inicia-se com a referência às suas noites insones: *Nec tibi Vespero*. Cadenciado no ritmo dátilo-trocaico, mais leve e solene, o trecho expressa desalento e incredulidade. Vésper é a estrela da tarde que anuncia o fim dos trabalhos diurnos e início do período de descanso. Ela se destaca por formar o distinto pé crético (Vēspĕrō), por ocupar metade do hemistíquio (*nec tibi Vespero*) e por nomear a bela estrela da tarde, o planeta Vênus. No entanto, o aparecimento de Vésper, identificado como Vênus, apresenta um complicador para a situação de Válgio: como deusa do amor ela vai provavelmente intensificar e não diminuir a paixão dele. Nesse aspecto sua chegada é prejudicial (*nec tibi*) e Válgio não distingue o dia da noite envolvido como está numa espiral de sofrimento.

Os hendecassílabos 13 e 14 evocam o exemplo de Nestor que, em idade avançada, perdeu um filho e não se entregou a lamentações:

13. Āt nōn tĕr āeuō // fūnctŭs ămābĭlĕm
14. Plōrāuĭt ōmnīs // Āntĭlŏchūm sĕnēx

O verso 13 tem seu primeiro hemistíquio formado de quatro vocábulos pequenos, três monossílabos e um dissílabo. Esse acúmulo de palavras breves dá ao trecho aspecto fragmentado e desfavorece sua fluidez. O poeta, numa tentativa desesperada de convencer Válgio a mudar de atitude, parte para os exemplos homéricos de coragem e superação. A conjunção adversativa, *at*, reforçada com o advérbio de negação, *non*, marca uma oposição forte, viva, em relação à afirmação do verso 9, *tu semper urges*. Nota-se a mesma perplexidade nos dois hemistíquios jâmbicos, não obstante exprimirem comportamentos opostos: num salienta-se a inútil e desgastante persistência de Válgio (9) e noutro o desapego do velho Nestor (13). *Ter aeuo* indica a idade do monarca de Pilo, paradigma da virtuosa velhice que "gerações duas de seres de curta existência já vira desaparecer que com ele nasceram (...) qual rei, na terceira, ora o mando exercia" [60]. A leitura dessa metade jâmbica, com a sucessão de monossílabos, dá-se de forma "picada" e deixa uma impressão

[59] Souza, 1868: 111.
[60] *Ilíada*, I, 250-252. Trad. de Nunes, 2001: 65.

de laconismo, vivacidade e balbucio. A brevidade da conjunção, advérbios e substantivo exerce, no trecho, a função de reter a leitura, através das pausas entre palavras; talvez uma tentativa do poeta de enfatizar a oposição entre o persistir e o ceder, entre a reprovação do comportamento do jovem e a aprovação da atitude do velho, filha da sábia experiência. A batida jâmbica ascendente e as sílabas longas apóiam e reforçam a ênfase proporcionada pelo sentido e formação das palavras *at non ter aeuo*. O segundo hemistíquio introduz vocábulos de dimensão maior. Trata-se de dois epítetos referentes um a Nestor, *functus*, e outro ao filho Antíloco, *amabilem*. Tal como na epopéia a fama dos heróis os precede e "cantada" no metro datílico recebe o apropriado acompanhamento solene. Nestor é o "cumpridor" de longa jornada, enquanto Antíloco, notabilizado por seus atributos físicos, é o "agradável". O contraste entre os dois hemistíquios do verso 13 então acontece no estrato semântico, morfológico e métrico.

O primeiro hemistíquio do verso 14 inicia-se com uma palavra que expressa sofrimento tanto no significado quanto na forma, *plorauit*. Seu sentido primeiro é "soltar gritos de dor", de onde deriva "chorar" e a raiz, *plor-*, formada pelo grupo consonantal 'pl', pela vogal longa 'o' e pela consoante vibrante 'r', exige esforço na pronúncia e fechamento do timbre vocálico. Essa sugestiva combinação de som e sentido introduz um tom sombrio no verso que, na primeira metade jâmbica, tem uma cadência enérgica e tensa. Junta-se a *plorauit* o não menos sugestivo *omnis*, com vogais fechada e semi-fechada, 'o' e 'i', e semanticamente compatível com a idéia de excesso de sofrimento. Assim a leitura de *plorauit omnis*, na batida jâmbica ascendente, ganha ares de grave advertência. O segundo hemistíquio, de movimento descendente, por seu metro dátilo-trocaico, apresenta os heróis: *Antilochum senex*. Solenemente o nome de Antíloco é citado, jovem guerreiro morto em Tróia[61], seguido pela referência a Nestor, seu velho pai. A palavra *senex* metaforiza a autoridade, a experiência e a força moral do rei ao mesmo tempo em que ressalta sua fragilidade, sofrimento e a escassez de tempo. A colocação das palavras, a dimensão silábica de cada uma e sua construção sonora sugerem cuidadoso planejamento. Recursos que possibilitam a visualização do filho precedendo o pai no cortejo funerário e o profundo pesar de tal cena: *Antilochum* primeiro, nome que preenche quase todo o hemistíquio (palavra coriâmbica de seis tempos) com uma gradação de timbres que atinge toda a escala vocálica (do aberto 'a' ao fechado 'u', ***A*****n*****t*****i****l****o****ch****u****m**) e recebedor de dois *ictus*; *senex* depois, "encolhido" em duas sílabas de palavra jâmbica, de reservada distinção (quantitativamente metade da primeira com seus três tempos) e exibindo neutralidade sonora pela repetição da

[61] A morte de Antíloco está descrita na *Ilíada*, IV, 457.

vogal ‘e’. O *ictus* final do verso incide sobre a sílaba *–nex*, de *senex*, ecoando nos ouvidos a porção *–ex*, preposição ou prefixo indicador, entre outros sentidos, de separação sumária.

Após evocar os dramas de personagens épicos o poeta se volta para Válgio e o exorta à reação:

17. flēuērĕ sēmpēr. // Dēsĭnĕ mōllĭŭm
18. tāndēm quĕrēllā // r(um) ēt pŏtĭūs nŏuă

O primeiro hemistíquio do verso 17 segue o padrão da maioria dos hemistíquios jâmbicos da ode pelo emprego de palavras carregadas de negatividade e tristeza: *non semper imbres* (1); *tu semper urges* (9), *Mysten ademptum* (10), *at non ter aeuo* (13), *plorauit omnis* (14), *fleuere semper* (17) e *tandem querellarum* (18). O movimento ascendente das freqüentes batidas jâmbicas acompanha e valoriza essa tendência pessimista e o acúmulo de sílabas longas no trecho acentua a seriedade das afirmações. São passagens em que o autor expõe máximas, “abre feridas”, exorta à mudança e lamenta. A primeira metade jâmbica do verso 17, *fleuere semper*, guarda, em especial, estreita semelhança estrutural e semântica com a do 14, *plorauit omnis*. Entretanto podemos apontar sutil diferença entre os pretéritos *plorauit* e *fleuere*. O primeiro refere-se ao respeitável ancião, que viveu três gerações (*senex ter aeuo functus*), e tem consciência da passagem do tempo (*per omnis annos*). É um choro contido e solitário, em alta e triste voz, significado primeiro de *ploro*. Já *fleuere* traduz uma manifestação de tristeza mais ruidosa, um lamento coletivo de uma família “que exprime sua dor, ao mesmo tempo com lágrimas e palavras” [62] e poderia estender esse choro infinitamente, como indica o advérbio *semper*. *Fleuere semper* vem seguido de uma pausa gramatical, uma cesura métrica e um corte semântico. O tempo de elegias terminou e uma nova fase de composições triunfais se anuncia. O poeta muda de atitude: em lugar de apresentar argumentos que incitam à mudança, ele agora emprega sua autoridade e, através do imperativo e do adjunto, *desine mollium*, exige o imediato abandono dos vãos sentimentalismos. O contraste métrico interno do verso representa também esse “choque” de atitudes: em lugar de chorar e reclamar, na grave e agitada cadência jâmbica, deve-se agir com dignidade, na relaxante e suave musicalidade dos dátilos. *Desine mollium* é o desafio proposto a Válgio, uma passagem para o promissor futuro baseado nas glórias de Augusto.

O verso 18 tem como destaque a palavra *querella*. Em outro hendecassílabo alcaico, da ode III, 21, 2, o poeta a emprega, também no hemistíquio jâmbico, em oposição a *iocos*, da metade dátilo-trocaica: *Tu seu querellas // siue geris iocos*. Oposição semelhante à encontrada nesse verso 18 entre *querella* e *noua*, ou seja, entre as maléficas queixas passadas e as novas conquistas do momento. *Querella* é uma palavra com idéia acessória

[62] Martin, 1941: 83-84.

desfavorável, é uma queixa injustificada, infundada e indigna de interesse[63]. São assim as querelas de Válgio, inoportunas e egoístas, visto que infindáveis. O vocábulo "ultrapassa" a cesura e metricamente sua última sílaba, '-rum', "invade" o segundo hemistíquio, perdendo por sinalefa seu elemento final, parte da desinência de genitivo plural '–um'. Sem, no entanto, prejuízo para a recitação, com a preservação integral da palavra, em raiz e tema, *querella*. O advérbio *tandem* introduz o hemistíquio e busca dar um efeito conclusivo ao comportamento do interlocutor e à fase tumultuada de sua vida. Sua sugestiva construção sonora, com a presença de duas nasais, 'n' e 'm', travando as duas sílabas, de duas oclusivas dentais 't' e 'd', encabeçando as mesmas e a incidência do *ictus* na sílaba final, também colabora para marcar o momento ao produzir som de tambor. Ao advérbio finalizador, *tandem*, opõe-se um advérbio antecipador, *potius*; ao substantivo de cunho desfavorável, *querella*, o bem conceituado adjetivo *noua*. O segundo hemistíquio do verso 18 apresenta, pois contraste rítmico-semântico característico: à metade jâmbica a advertência, a tensa gravidade; à metade datílica a abertura de perspectiva, o relaxante consolo.

Os hendecassílabos 21 e 22 mencionam os povos vencidos por Augusto:

21. Mēdūmquĕ flūmēn // gēntĭbŭs ādĭtŭm
22. uĭctīs mĭnōrēs // uōluĕrĕ uērtĭcēs

O primeiro hemistíquio do verso 21 é composto de um sintagma de tom sombrio com a repetição das nasais 'm' e 'n' e das vogais 'e' e 'u'. À opacidade do conjunto junta-se o significado do mesmo: o rio Medo é o gigante "Eufrates, cuja extensão é de 2800 quilômetros vindo da Armênia até o golfo Pérsico" [64] e o nome do povo, de triste memória, pois remete à queda de Crasso, prestes a ser vingada. A combinação dos sons, a batida jâmbica ascendente, a cor fônica dominante da vogal 'u' nas duas palavras espondaicas, *Med**u**m fl**u**men*, e a lenta dicção das sílabas longas imitam o pesado fluxo do desconhecido rio. A metade datílica, *gentibus aditum*, refere-se de forma sintética aos rios dos outros povos conquistados, armênios, partos, cítios e sármatas. O metro que introduz a informação dá solenidade e dignidade à mesma, já que se trata de conquistas do príncipe para a grandeza do Império.

No verso 22 a metade jâmbica traz duas palavras de significado negativo, *uictis minores*. A primeira faz alusão à derrota; a segunda à humilhação da queda. Os rios refreados alegorizam os exércitos estrangeiros vencidos e subjugados pelos romanos. O movimento ascendente do *colon*, o acúmulo de sílabas longas e a repetição dos agudos 'is',

[63] Cf. Souza, 1868: 104.
[64] Malet, 1930: 42.

combinados ao peso semântico dos vocábulos, realçam a advertência de que Roma derrota e humilha os que contra ela se voltam. O sintagma *uoluere uortices* chama a atenção pela aliteração do 'u' consoante e pela presença da vogal 'o' nas duas raízes. O poeta optou pela forma *uortex* que, na língua latina, se alterna com *uertex*, para sonoramente se aproximar de *uoluere* e realçar-lhe a significação de curso circular, movimento sinuoso das águas dos rios asiáticos. Uma metáfora da atitude submissa dos vencidos que giram em torno de si mesmos numa espiral, sem capacidade de oferecer resistência à envolvente e organizada força romana. O ritmo descendente do metro dátilo-trocaico e as sílabas breves imprimem majestade e leveza ao movimento circular das águas.

Os eneassílabos e decassílabos alcaicos

Os versos 3 e 4 fazem parte da ampla analogia que o poeta estabelece entre a transitoriedade das intempéries e a dos fatos tristes da vida:

3. uēxānt ĭnāequālēs prŏcēllāe
4. ūsquĕ, nĕc Ārmĕnĭīs ĭn ōrīs

O eneassílabo alcaico, verso 3, é formado de palavras que expressam agitação. O verso trata das tempestades irregulares que trazem perturbação e medo. A cadência do metro cumpre papel primordial: o ritmo ascendente causa tensão no espírito, as sílabas longas imprimem lentidão e, por consequência, "sublinham" os espondeus; o *ictus* reiterado do jambo dá contundência ao trecho. O adjetivo *inaequales* é o centro semântico e métrico do verso, ele produz, com seu sentido de alternância de direção e intensidade, sensação de insegurança e desnorteio; sua dimensão silábica e quantitativa é responsável por sua exuberância métrica de palavra epitrítica (de sete tempos) que recebe dois *ictus*, discordantes de seu acento prosódico.

O decassílabo alcaico, verso 4, opõe-se ao eneassílabo, verso 3, pelo esquema métrico e emprego semântico. O metro dátilo-trocaico inverte o movimento do ritmo jâmbico, de ascendente para descendente, introduz mais sílabas breves ao conjunto e apresenta extensão maior. Essa composição, adequada a passagens solenes, triunfais, leves e narrativas, é o contraponto ao agitado e grave pentâmetro jâmbico. O verso 4 inicia-se com um advérbio e uma conjunção que negam o pessimismo e intranquilidade expressos no verso anterior, que expõem os tormentos das tempestades desiguais, como se fossem eternos. Segue o sintagma *Armeniis in oris* que remete às regiões geladas da Armênia, territórios longínquos e extensos, constante desafio à fronteira leste do império.

São passageiras também as investidas do Aquilão que obrigam as árvores a uma resistência heróica:

7. quērquētă Gārgānī lăbōrānt
8. ēt fŏlĭīs uĭdŭāntŭr ōrnī

O verso 7 descreve o esforço (*labor*) dos carvalhos para resistir à ventania. A ação do vento norte torna-se mais efetiva pela geografia do local, já que a plantação (*querqueta*) localiza-se no promontório da Apúlia (*Garganus*), na costa adriática, monte que forma a "espora da bota" italiana. Mas os carvalhos são árvores que simbolizam a força, por sua madeira nobre (alto grau de dureza), altura destacada (20 a 40 m.) e produtiva longevidade (mais de 500 anos), resistentes, portanto, às investidas do Aquilão. Trava-se, dessa forma, luta ferrenha entre os dois elementos da natureza e o verso evidencia o sofrimento de uma das partes. O ritmo ascendente, o acúmulo das sílabas longas e a batida jâmbica buscam "colorir" a descrição com tons fortes e vivos. *Gargani* é o centro semântico e métrico do eneassílabo ao remeter à Apúlia, região de famosos guerreiros e terra natal de Horácio[65].

O Aquilão não apenas incomoda os carvalhos, ele também "desnuda" os freixos. Esse fato está relatado no verso 8 que expõe outra consequência da passagem do vento norte sobre as plantações. O verbo *uiduantur* tem sentido mais brando que *laborant*, pois os freixos perdem suas folhas, como toda vegetação, naturalmente, em determinada época do ano. Ceder a cobertura vegetal é "menos traumático" que empreender luta feroz para preservar sua integridade. Além disso, a voz passiva tira dos freixos a responsabilidade no evento, ele sofre a ação de privação. *Laborant*, na voz ativa, por sua vez, expõe o ingente esforço dos carvalhos na luta por manter-se de pé. O metro dátilo-trocaico cadencia um verso de conteúdo mais ameno em que se visualiza a queda das folhas, numa imagem poética e relaxante. O centro semântico e métrico do verso é exatamente o verbo *uiduantur*, com sua maioria de sílabas breves. É uma palavra peônica, de cinco tempos, pé apropriado à prosa ritmada, que recebe o *ictus* no mesmo lugar do acento prosódico, o que lhe dá leveza, clareza de dicção e certo ar de oralidade.

Os versos 11 e 12 denunciam o desassossego de Válgio atormentado pelas lembranças:

11. sūrgēntĕ dēcēdūnt ămōrēs
12. nēc răpĭdūm fŭgĭēntĕ sōlĕm.

O verso 11 tem seu centro semântico e métrico no verbo *decedunt,* palavra de cunho pessimista e construção sonora obscura, com suas vogais apresentando timbre fechado. Aliás, as duas outras palavras do verso, *surgente* e *amores*, acompanham essa

[65] Ele próprio na I Sátira do livro II, fala de si como *Lucanus an Apulus anceps.*

expressividade musical: a cor fônica dominante é a do grave 'u' e do semi-grave 'e'. Nos lugares metricamente acentuados do verso, *sur**gen**te **dece**dunt a**mo**res*, predomina uma triste melodia. Os pares (surdo e sonoro) das consoantes oclusivas, 't/d, c/g', contribuem para uma explosão enérgica do trecho que evolui ascendentemente com a batida jâmbica. Os amores (não) fenecem ao anoitecer é a contundente constatação do poeta. É interessante observar o contraste semântico entre o particípio *surgente* e o verbo *decedunt* que expressam ascensão e declínio.

O verso 12 evoca a chegada do impetuoso sol e a fuga de Vésper, a estrela da noite. O esperado brilho da cena é ofuscado pela melancólica conclusão do poeta de que mais um anoitecer (*Vesper surgens*) e amanhecer (*Vesper fugiens*) foram em vão (*nec*). Verifica-se quase a mesma repetição rítmica das vogais, do verso anterior - ***nec** rapi**dum** fugi**en**te **so**lem*, prevalecendo uma pintura sombria dos sons. A negação colocada no início do verso, prática estilística dos elegistas[66], confere, ao mesmo, tom patético e vivo sentimentalismo. No entanto, a leveza dos pés dátilos e trocaicos dá certa agilidade ao verso, certamente, nesse caso, imitativa da rapidez da chegada do astro-rei. A evolução rítmica descendente dos tempos fortes imprime serenidade e encantamento, típicos de todo amanhecer. O poderoso sol ofusca o brilho de Vésper e produz seu desaparecimento no céu, ela que reina no anoitecer, *surgente* (11), e é destronada no amanhecer, *fugiente* (12). O posicionamento dos particípios referentes à estrela Vênus, nos versos 11 e 12, mostra essa troca de poder: *surgente* ocupa lugar de destaque no eneassílabo e *fugiente*, na terceira posição, encontra-se envolvido pelo sintagma *rapidum solem*. O movimento ascendente do jambo modula o surgimento de Vésper e a conseqüente agitação no peito de Válgio; o movimento descendente do dátilo-trocaico ritma o afastamento da estrela com o triunfo do sol e a esperança de que o novo dia traga alívio para as inquietações.

Os versos 15 e 16 apresentam membros da família real troiana como exemplos de superação:

15. ānnōs nĕc īnpūbēm părēntēs
16. Trōĭlŏn āut Phrўgĭāe sŏrōrēs

Os versos acima pertencem à quarta estrofe, a dos modelos épicos, representados por Nestor, Antíloco, Príamo, Hécuba, Tróilo e as irmãs frígias. O eneassílabo, verso 15, destaca *inpubem*, adjetivo referente a Tróilo, adolescente morto por Aquiles, às portas de Tróia. No verso estão lado o lado palavras relacionadas ao tempo e à paternidade: *annos/inpubem/parentes*, sem relacionamento sintático, mas com visível intencionalidade antitética. Ao pentâmetro jâmbico, *colon* característico de energia, gravidade e ímpeto,

[66] Cf. Wei-Jong Yeh in Dangel, 1995: 116.

capaz de imprimir aos sentidos tristeza, indignação e revolta, Horácio reservou a oposição temporal e a inversão da ordem natural com a menção do adolescente que morre antes dos pais, avançados em anos. Mais que a perda de Antíloco (14), o passamento de Tróilo parece carregado de intensa emoção pela precocidade da vítima (*inpubes*), por sua nobre origem troiana (*Troilon*) e pelos copiosos prantos (*parentes et sorores Phrygiae*). A gradação ascendente, ora verificada, pode ser detectada nas primeiras estrofes do poema em que os fenômenos naturais aparecem dos mais leves aos mais fortes, nas regiões vizinhas ou nas mais remotas: chuvas nos campos (*imbres in agros*); tempestades no mar Cáspio (*procellae mare Caspium*); gelo nas plagas armênias (*glacies Armeniis in oris)*, e ventos nos carvalhais do Gargano (*Aquilones querqueta Gargani*).

O decassílabo alcaico, verso 16, é encabeçado pelo nome do herói e seguido de um topônimo que nomeia os habitantes da Trôade, *Troilon aut Phrygiae sorores*. Parece haver uma intencional insistência na lembrança da cidade, berço mítico da ancestralidade romana, concentrada na figura de Enéias, o troiano por excelência. O metro dátilo-trocaico sugere o solene ritmo épico, adequado aos elevados assuntos e a personagens ilustres. A sonoridade do verso é marcada pela forma exótica dos nomes gregos, *Troilon* e *Phrygiae*, com a dicção dos desusados ditongo 'oi', sufixo de acusativo '-on' e da complexa sílaba 'Phry-'. Esses elementos estrangeiros agregam valor às palavras ao impressionar pela dificuldade de pronúncia e pela elegância da erudita inserção.

Após "arrolar" as testemunhas da história o poeta, sem mais argumentos, "saca" seu trunfo final:

19. cāntēmŭs Āugūstī trŏpāeă
20. Cāesărĭs ēt rĭgĭdūm Nĭphātēn

Augusto é o grande nome do verso, a peça principal do pentâmetro jâmbico com seu lento compasso de seis tempos (três sílabas longas), o que permite uma pronúncia enfática e põe em evidência sua significação especial de "indicado pelos augúrios" [67]. Augusto é o título honorífico concedido primeiramente, em 27 a. C., a Otávio, sobrinho-neto de Júlio César, e depois aos imperadores que o sucederam. A euforia coletiva é perceptível pelo emprego do verbo *cantare*, no início do verso, flexionado na primeira pessoa do plural e no presente do subjuntivo, tornando universal o convite para as celebrações. Os acentos métricos coincidem com os prosódicos nas duas palavras da extremidade, *cantemus* e *tropaea*, e são discordantes na central, *Augusti*. O metro jâmbico, no verso 19, traduz alegria, euforia e urgência, sensações confirmadas pelo sentido positivo dos três vocábulos.

[67] Martin, 1941: 21.

O decassílabo alcaico, verso 20, *Caesaris et rigidum Niphaten*, compõe-se de três palavras trissílabas e de um monossílabo: a datílica, *Caesaris*, é imponente; a anapéstica, *rigidum*, é implacável; e a báquica *Niphaten*, é equilibrada. São palavras que, no verso, formam pés considerados adequados à narração dos grandes feitos. O aspecto formal dos vocábulos reflete o semântico: o nobre e harmonioso dátilo ritma um nome célebre, associado à *gens iulia* e herdado por Otávio de seu mais ilustre ascendente Júlio César; o anapesto, forma oposta do dátilo, mas não menos grandioso, cadencia um adjetivo com idéia de rigor, de dureza e o digno báquio, um extenso rio da Armênia. Formalmente e semanticamente o nome *Caesaris* opõe-se ao adjetivo *rigidum*, visto que o primeiro forma um pé datílico, unidade métrica épica por excelência, e o segundo um anapéstico, o pé anti-heróico e cadenciador da "fatalidade inexorável" [68]; o primeiro é sinônimo de ação e o segundo de inércia. A energia eufórica da ascendente batida jâmbica dá lugar à energia relaxante do ritmo descendente, de harmoniosa alternância temporal entre sílabas longas e breves. O verso 20 introduz a relação dos difíceis caminhos percorridos por Otávio, em suas investidas no Oriente, e o enregelado Nifata encabeça a lista dos obstáculos vencidos. O poeta apresenta as regiões por seus pontos críticos e retoma, com essa estratégia, as analogias das duas primeiras estrofes, que apresentam os fenômenos climáticos (chuva, vento e gelo) como passageiros. As ameaças que vêm da Ásia também são contornáveis, como o são os problemas sentimentais de Válgio. Por fim é pertinente verificar o intencional posicionamento das principais palavras dos versos 19 e 20, *Augustus*, no eneassílabo jâmbico, e *Caesaris*, no decassílabo dátilo-trocaico, e descobrir nele outro motivo, além do da obediência métrica. *Augustus* é título honorífico, ganho por merecimento e que se refere a um poder adquirido pelo valor que Otávio demonstrou ao controlar os conflitos civis e assegurar a paz no Império. Tem mais energia e reflete a personalidade firme e segura do príncipe. Cesar é o cognome de seu tio, "nome de adoção de Augusto (...), o vingador de seu pai adotivo" [69], adquirido legalmente. Tem importância histórica, lembra os antepassados ilustres da família e a origem nobre do descendente.

Os dois últimos versos da estrofe alcaica que encerram a ode expõem a autoridade de Roma sobre os povos vencidos:

23. īntrāquĕ prāescrīptūm Gĕlōnōs
24. ēxĭgŭīs ĕquĭtārĕ cāmpīs

O eneassílabo jâmbico da última estrofe, verso 23, destaca a "grave" palavra *praescriptum*. Formada por 12 letras divididas em três sílabas longas, sua pronúncia é

[68] Dangel, 2001: 274.
[69] Plessis et Lejay in *Horace*, 1917: 9.

dificultada pela presença dos grupos consonantais ‘pr’, ‘-scr-’ e ‘-pt’. A raiz ‘scr’, aumentada em latim com ‘i’ e ‘b’, recebe o prefixo ‘prae-’, que lhe imprime idéia de primazia, e o sufixo nominal ‘-tum’, que lhe dá status de fato consumado. Ao lado desse considerável volume fonético, carregado de energia pela difusão explosiva das consoantes ‘p’, ‘c’ e ‘t’ e livre vibração do ‘r’, perfila-se seu forte sentido de prescrição oficial, de limitação legal, que não permite oposição. Todo o verso é “contaminado” pela autoridade do vocábulo que irradia sua influência para a estrofe inteira: afinal de contas toda a região está sob domínio de Roma e devem curvar-se a esse limite os Gelões, os Medos, os Persas e demais povos. O ritmo ascendente, a grande incidência de sílabas longas e o reiterado *ictus* jâmbico reforçam o conteúdo prescritivo do verso.

O verso 24, decassílabo alcaico, centraliza a palavra *equitare*, atividade de grande importância na Antigüidade. Ela remete a *equus*, “animal nobre por excelência dos chefes indo-europeus cujo carro de guerra ele puxa” [70], símbolo, portanto do poder e de riqueza. A lei que limita a liberdade de cavalgar disciplina os vencidos e rebaixa os líderes inimigos. Em outra ode, I, 2, 51, Horácio faz referência à vingança de Augusto contra os persas, em resposta à antiga derrota de Crasso, e coloca como principal punição essa mesma lei: *neu sinas Medos equitare inultos* (Não permitas que os medos cavalguem impunemente). O anúncio do conteúdo da prescrição faz-se em tom solene e definitivo, pois se trata de lei a ser cumprida por ordem de César Augusto. Ao lado desses aspectos métrico-semânticos observamos outros que colaboram na construção poética da linha, tal como a estruturação do verso que parece representar visualmente a prescrição: o verbo *equitare* está no meio “impedido”, de um lado, por *exiguis* e, de outro, por *campis*. Além disso, a formação quantitativa da palavra ĕquĭtārĕ, com maioria de sílabas breves, parece fazer referência ao próprio ato de cavalgar rapidamente pelos campos.

[70] Martin, 1941: 69

Ode III, 21

O nata mecum consule Manlio
seu tu querellas siue geris iocos
seu rixam et insanos amores
seu facilem, pia testa, somnum,

quocumque lectum nomine Massicum
seruas, moueri digna bono die,
descende, coruino iubente,
promere languidiora uina.

Non ille, quamquam Socraticis madet
sermonibus te negleget horridus
narratur et prisci Catonis
saepe mero caluisse uirtus.

Tu lene tormentum ingenio admoues
plerumque duro tu sapientium
curas et arcanum iocoso
consilium retegis Lyaeo.

Tu spem reducis mentibus anxiis
uiresque et addis cornua pauperi
post te neque iratos trementi
regum apices neque militum armas

te Liber et si laeta aderit Venus
segnesque nodum soluere Gratiae
uiuaeque producent lucernae,
dum rediens fugat astra Phoebus.

Tradução

Ó nascida comigo, sob o consulado de Mânlio,
ora provocas queixas, ora risos
ou rixa e loucos amores
ou, fiel ânfora, um sono fácil;

o Mássico escolhido sob qualquer pretexto
conservas, digna de ser movimentada em ocasião propícia,
desce, no momento em que Corvino ordenar,
que se tragam os vinhos mais suaves.

Ainda que se impregne de lições socráticas
ele não te desdenhará, austero:
conta-se também que a virtude do velho Catão
teria sido freqüentemente estimulada com vinho.

Tu aplicas doce tormento a uma índole
geralmente insensível; tu dos sábios
as preocupações e pensamento secreto
revelas, por meio do jocoso Lieu.

Tu reconduzes a esperança aos espíritos aflitos
e adicionas força e coragem ao pobre
que, depois de ti, não treme diante das irritadas
coroas dos reis, nem das armas do exército

se Liber e Vênus benfazeja te seguir,
não só as Graças, indolentes em desfazer o nó,
como as lanternas acesas te guiarão
até que Febo, em seu retorno, afugente os astros.

Sobre o poema

A ode III, 21 traz a inusitada proposta de elevar uma ânfora à condição de divindade e, solenemente, render-lhe as devidas homenagens. O convite a um ilustre amigo, "o patrono literário Messala" [71], é a oportunidade de exaltar as qualidades e capacidades da ânfora, portadora de selecionada bebida. O poeta emprega metonímia ao reverenciar a jarra pelo vinho, já que o poema é uma "espécie de hino em honra do vinho, endereçado à ânfora" [72]. "Horácio quer beber o vinho com seu amigo Messala e se dirigindo à ânfora" [73] pede-lhe que verta o vinho mais doce. *Pia* é o epíteto da jarra, qualificada como tal por seu papel de fiel guardadora do precioso líquido. A estrutura da ode segue, assim, a construção tradicional do hino[74]: cita a origem da deusa, *pia testa* (*o nata mecum consule Manlio*), menciona seus poderes (*seu... seu... seu*), solicita sua presença (*descende*), evoca acontecimentos passados (*narratur et prisci Catonis*), relaciona seus tríplices atributos (*tu... tu... tu...*) e, finalmente, refere-se ao séqüito das divindades assistentes (*Liber, Venus, Gratiae*).

Apesar da forma hínica, a significação literária suplanta a litúrgica e o resultado da pitoresca associação desse gênero com conteúdo profano é uma divertida ode báquica. A estrofe alcaica exerce, nesse poema, um interessante papel. A movimentação métrica de suas linhas, com a alternância de ritmos, acompanhou a "variação de humor" contida nas idéias desenvolvidas.

Análise

Os hendecassílabos alcaicos

Os dois primeiros versos da ode III, 21 evocam a ânfora com a respectiva data de seu enchimento[75] e capacidade de suscitar tristeza ou alegria:

1. Ō nātă mēcūm // cōnsŭlĕ Mānlĭō
2. sēu tū quĕrēllās // sīuĕ gĕrīs iŏcōs

A interjeição inicial, *O*, indica intensidade emocional que, no primeiro hemistíquio, metricamente ascendente, é sempre forte. Marca o início de uma invocação hínica em que se

[71] Commager, 1995: 337.
[72] Villeneuve in *Horace*, 2002: 92-93.
[73] PLessis et Lejay in *Horace*, 1917: 163.
[74] Cf. Commager, 1995: 126.
[75] Neste lugar, o vocativo *nata*, mais significa cheia, do que nascida pois os romanos marcavam na cortiça, que tapava o recipiente, o nome dos cônsules em exercício quando se enchera a ânfora, e assim indicavam a idade do vinho (Picot, in *Horácio*, 1873: 312, nota 1).

destaca a época do nascimento da divindade, contemporânea do suplicante, *o nata mecum.* A coincidência de aniversário entre o devoto e a deusa torna mais estreitos os laços afetivos entre ambos, gerando maior carga emocional no trecho. O acento métrico e o prosódico coincidem nesse *colon* jâmbico realçando a clareza da invocação e o tom conversacional de início de oração. A batida jâmbica ascendente focaliza a raiz do particípio, ***na****ta*, e a primeira pessoa do pronome composto, ***me****cum*, partes principais das composições. As quantidades longas da interjeição, *O*, e do pronome, *mecum*, prolongam a pronúncia e valorizam o conteúdo semântico de cada um. O segundo hemistíquio distingue a época política dos nascimentos, durante o consulado de Mânlio, cerca de 65 a. C. O tom sentimental e fortemente pessoal da primeira parte dá lugar a uma referência histórica, num tom solene e universal. Acompanha essa mudança de foco o ritmo métrico dos hemistíquios: à subjetividade apaixonada dos ascendentes jâmbicos opõe-se a objetividade discreta dos descendentes logaédicos.

O verso 2 introduz dois itens de uma lista de poderes atribuídos à *pia testa*: *seu tu querellas siue geris iocos*. *Querellas* e *iocos* são duas palavras de significação oposta, a primeira de cunho negativo designa brigas, conflitos e queixas; a segunda de aspecto positivo significa jogos, brincadeiras e risos. Esse contraste percebido entre os vocábulos, na extremidade de cada hemistíquio, é reforçado pelos esquemas métricos dos mesmos: de um lado o ascendente jambo das querelas, das censuras e das tensões; do outro o descendente dátilo-trocaico dos jogos, das aprovações e do relaxamento. Além disso o *tu* da primeira metade, centralizado e premiado com o *ictus* do primeiro espondeu (substituição do jambo), canaliza as atenções para a ânfora.

Os hendecassílabos 5 e 6 mencionam o nobre conteúdo da jarra e sua importante função de conservar e reservar a bebida para ocasiões especiais:

5. quōcūmquĕ lēctūm // nōmĭnĕ Māssĭcŭm
6. sēruās mŏuērī // dīgnă bŏnō dĭē

A parte jâmbica do verso 5, *quocumque lectum*, inicia-se com um pronome composto por três elementos *quo*, *cum* e *que*, que reiteram a pronúncia oclusiva[76], também presente em *le**c**tum*. A difusão de energia provocada por essa repetição dá vigor e firmeza à afirmação de que o vinho é imprescindível em qualquer ocasião, não pode faltar. Novamente, num hemistíquio jâmbico, a coincidência entre acento prosódico e *ictus* métrico reforça a familiaridade e intimidade da ocasião. A seqüência datílica traz os vocábulos *nomine Massicum*, separados de seus adjuntos *quocumque* e *lectum*. São os termos

[76] Faria (1970: 81) cita um passo de Prisciano que afirma que o *c*, o *k* e o *q* "tinham exatamente a mesma pronúncia": '*K' enim et 'q', quamuis figura et nomine/ uideantur habere differentiam, cum 'c' tamen eandem tam in sono uocum quam in metro potestatem continent*.

principais de seus sintagmas e de significação central. *Massicum* é o célebre vinho produzido "na encosta meridional do monte Mássico, a noroeste da Campânia, junto às fronteiras do Lácio" [77]. Em outra ode, a I, 1, 19, Horácio o chama apropriadamente de antigo mássico, *uetus massicus*, em menção à sua tradição e qualidade. Um vinho dessa natureza é escolhido para ocasiões especiais. Tanto *nomine* quanto *Massicum* são palavras datílicas e formam uma seqüência adequada para trechos solenes e elevados. De fato o anúncio do vinho escolhido para uma ocasião especial se faz com "pompa e circunstância", num esquema métrico que esteja à altura do acontecimento.

O primeiro hemistíquio do verso 6, *seruas, moueri*, é formado por dois verbos relacionados à ânfora. É ela a guardiã do Mássico e peça principal do rito. Ela atua como agente, ao proteger (*seruare*) seu conteúdo sagrado, e como paciente, ao ser manipulada (*moueri*) por um honrado convidado. Horácio concentrou nessa primeira parte do verso 6 duas funções antagônicas da jarra de vinho: a de preservar e a de verter o líquido. Essa dicotomia é realçada pelo ritmo ascendente do jambo e pela falta de conexão entre os dois verbos. *Digna bono die* é um epíteto encomiástico à ânfora. *Digna* da raiz '*dec*' significa conveniente, merecedora, digna. *Bono die*, por sua vez, é expressão do campo religioso, relacionado a bom agouro. Portanto a ânfora é digna de ser usada num dia propício, de estar em contato com o deus vinho, já que a dimensão temporal ideal, *bono die*, só perdura com essa presença divina. A "criação horaciana, *dies-uinum*," garante a "eternidade que se conquista aqui e agora" [78]. Toda essa riqueza de significados do sintagma *digna bono die* ganha maior relevância com a cadência dátilo-trocaica de seu esquema métrico.

Os hendecassílabos 9 e 10 exprimem austeridade com os vocábulos *socraticis sermonibus*, *negleget* e *horridus*:

9. Nōn īllĕ quāmquām // Sōcrătĭcīs mădĕt
10. sērmōnĭbūs tē // nēglĕgĕt hōrrĭdŭs

O primeiro hemistíquio do verso 9 é formado de advérbio, pronome e conjunção (com redobro), palavras de tamanho reduzido, de pouca independência semântica e sem relação sintática interna. O grupo assim composto e de esquema métrico jâmbico, cujo ritmo ascendente imprime vivacidade e energia, lança séria dúvida no leitor ou ouvinte e sugere atenta vigilância no desenrolar da ode. Cria-se dessa forma uma expectativa a ser satisfeita no restante do verso; uma perturbação a partir de elementos desarticulados e reticentes que exprimem negação (*non*), referência (*ille*) e contradição (*quamquam*). O pronome *ille*, no centro do hemistíquio, assume contornos enfáticos, pois além de sua função anafórica -

[77] Plessis et Lejay, 1917: 3.
[78] Saraví, 1991: 106.

refere-se ao personagem do verso 7- presta-se a valorizar a referência, "não um qualquer, mas o célebre Corvino". Na segunda metade do hendecassílabo encontramos situação oposta: dois vocábulos de maior dimensão (4+2), semanticamente e sintaticamente conectados, *Socraticis madet* (complemento/ verbo). O metro, um dímetro datílico, apóia esse contraste com seu ritmo descendente, e pés quantitativamente equilibrados, o que proporciona uma recitação solta e ágil. O verso inicia-se com uma palavra coriâmbica, *Socraticis*, com *ictus* na primeira e última sílaba, cuja dimensão e significado acusam a importância da citação. O filósofo Sócrates é lembrado por sua influência nos círculos literários romanos e, em especial junto ao erudito Messala Corvino. O emprego do verbo *madet*, num contexto de celebração ao deus vinho, é de perfeita adequação, pois significa também "estar bêbado, embriagado". Os ensinamentos socráticos embriagam os discípulos do filósofo como o vinho, os seguidores de Baco, o "*madenti ... deo*" [79].

O verso 10, *sermonibus te negleget horridus*, traz, em sua primeira metade, dois conceitos, à primeira vista, discordantes: sobriedade e embriaguez, *sermonibus* e *te*. O primeiro representado pelo substantivo *sermonibus* refere-se aos respeitáveis diálogos de Sócrates; o segundo pelo pronome oblíquo *te* identifica a festejada ânfora. Esse confronto gera tensão, realçada pelo ritmo ascendente das reiteradas batidas jâmbicas. Existe uma expressiva desigualdade de tamanho entre o polissílabo *sermonibus* e o monossílabo *te* que realça o primeiro em detrimento do segundo. Os discursos filosóficos são um concorrente "de peso". A pergunta que se coloca é: quem se embriaga nos tratados socráticos e vive disciplinadamente saberá valorizar os momentos de enlevo e relaxamento proporcionados pelo vinho? Na segunda parte do hendecassílabo a justa resposta, cadenciada pelo relaxante ritmo datílico: O austero Corvino (*Ille horridus*) não subestima o potencial do vinho. A palavra *horridus*, a exemplo de *sermonibus*, tem expressiva sonoridade: suas vogais 'o, i, u' produzem som fechado e os 'rr' "endurecem" o centro da palavra com seu som árido (*aridus sonus*[80]), numa evidente cumplicidade entre som e sentido.

Após evocar o velho Catão e seu costume de beber, com freqüência, o poeta expõe os poderosos atributos do vinho:

13. Tū lēnĕ tōrmēn- // t(um) īngĕnĭ(o) ādmŏuēs
14. plērūmquĕ dūrō // tū săpĭēntĭŭm

Inicia-se com o verso 13 a "tríplice divisão de atributos" da divina ânfora. O poeta dirige-se diretamente a ela através do pronome pessoal *tu*, pois assim a ocasião o exige. Quem dirige a prece prova que conhece intimamente a divindade, relatando seus poderes e

[79] Estácio, *Siluae*, IV, 8, 8 – apud Glare, 2005: 1059.
[80] Cf. Faria, 1970: 105.

atributos, em sinal de respeito e devoção. O emprego do pronome pessoal atribui ênfase especial ao sujeito indicando que só ele e mais ninguém possui as características apontadas pelo texto. Produzir *lene tormentum*, doce tormento, é uma das capacidades do vinho. Trata-se de um sintagma formado de elementos antitéticos, que promove uma aproximação insólita entre o prazer, proporcionado pelo vinho, e a tortura, violência que arranca confissões dos fragilizados acusados. O vocábulo *tormentum* causa forte impressão por seu significado e formação métrica, duas sílabas longas e uma, *-tum*, que fornece ao poeta três opções quantitativas: pode ser breve, diante de vogal ou 'h', e não se elidir - por hiato -; longa por posição ou perder seus elementos finais em sinalefa, diante de vogal ou 'h'. No verso 13, *tormentum* é a última palavra do hemistíquio jâmbico antes da cesura obrigatória do hendecassílabo alcaico e sofre, por isso, o tradicional corte da quinta sílaba. O verso metricamente divide-se assim: *Tu lene tormen- // t(um) ingeni(o) admoues*, com duas elisões na segunda metade. A sinalefa é um fenômeno que ocorre poucas vezes, nessa posição, no livro das *Odes*, apenas 18 ocorrências em 634. Em todas elas os elementos da raiz são conservados, de um lado, e as desinências verbo-nominais e casuais passam a pertencer, metricamente, ao segundo hemistíquio. Assim no verso 13 a pausa métrica não coincide com o final de palavra, não há diérese apenas cesura, como acontece na maioria das vezes no hendecassílabo. O trecho analisado sofre fragmentação causando certa "confusão intencional" com uma abrupta interrupção da idéia. O suspense pela não complementação da palavra e da pausa, depois da qual o direcionamento rítmico se inverte, é reforçado pelo colorido métrico do jambo.

Em oposição à incisiva declaração, interrupção abrupta e lenta pronúncia das sílabas longas do primeiro hemistíquio, no segundo hemistíquio as duas elisões produziram uma grande palavra fonética: *tingeniadmoues*, com seis sílabas, que alternam harmoniosamente quantidades longas e breves. O ritmo descendente do logaédico "apara" o ímpeto ascendente jâmbico numa cadência imitativa do efeito paradoxal do vinho na natureza humana.

O verso 14 inicia-se com um advérbio trissilábico e um adjetivo, *plerumque duro*, cujos acentos prosódicos e métricos coincidem. A vogal 'u' prevalece nas sílabas que recebem o *ictus* e juntamente com o 'r' imprime, ao trecho, aridez e opacidade. O hemistíquio fecha-se acusticamente pelo timbre da vogal 'u', semanticamente pelo sentido "seco" da combinação dos dois vocábulos e metricamente pela lentidão do espondeu e constante batida do ritmo jâmbico. O verso continua com *tu sapientium*. O pronome (*tu*) que recebe o *ictus* também apresenta a vogal 'u', num sistemático destaque da tonalidade surda do verso. Aliás, fenômeno observado ao longo de toda a estrofe nas palavras: ***tu***, *torment**u**m* (13); *pler**u**mque d**u**ro t**u** sapienti**u**m* (14); *c**u**ras*, *arcan**u**m* (15); *consili**u**m* (16). O pronome *tu* refere-se à divindade endereçada e aparece pela segunda vez na série que relaciona os

atributos da ânfora. Desta vez elogia-se "o poder do vinho em quebrar a resistência dos sábios e fazê-los revelar seus segredos (incluindo as preocupações que – por definição – eles não deveriam ter)" [81]. A palavra polissilábica *sapientium* é a "vedete" do hemistíquio datílico por sua dimensão que parece refletir a grandeza dos sábios e sua respeitabilidade.

A quinta estrofe continua a listar os efeitos da jarra de vinho que transforma, momentaneamente, a dura realidade:

17. Tū spēm rĕdūcīs // mēntĭbŭs ānxĭīs
18. uīrēsqu(e) ĕt āddīs // cōrnŭă pāupĕrī

O verso 17 abre-se com o pronome *tu*, numa terceira referência direta e enfática à ânfora. Há uma gradação de atributos que se inicia no verso 13 e vai até o 18: à natureza insensível, (*ingenium durum)* o vinho aplica suave tortura (*lene tormentum*); dos sábios (*sapientes*) o debochado Lieu (*iocosus Lyaeus*) revela preocupações (*curae*) e segredos (*arcana*); aos espíritos perturbados (*mentes anxii*) devolve a esperança (*spes*) e aos pobres (*pauperes*) dá força e coragem (*uir et cornu*). *Tu spem reducis* é uma firme declaração dos efeitos benéficos da bebida e assume ares de incontestável verdade ao ser cadenciada no ritmo ascendente e enérgico do jambo. O verbo *reducis* quer dizer mais que simplesmente "trazer de volta a esperança". O prefixo 're' imprime ao verbo *ducere* idéia de resgate de um ponto interior, profundo[82]. Assim o verbo *reducis* tem, nesse primeiro hemistíquio, o sugestivo significado de "tirar do íntimo, atrair do interior" a esperança esquecida. *Mentibus anxiis* é o complemento do verbo e preenche a metade dátilo-trocaica do verso. O vinho é terapia para os espíritos angustiados que, momentaneamente, devolve-lhes o prazer de viver. É interessante observar, nessa análise rítmico-semântica, que os favorecidos pelas benesses do deus-vinho são relacionados na parte dátilo-trocaica do verso hendecassílabo: *ingenio* (13), *sapientium* (14), *mentibus anxiis* (17), *pauperi* (18); confirmando a "vocação" do segundo hemistíquio como local de referência a sujeitos, celebridades e lugares como *consule Manlio* (1), *Massicum* (5), *Socraticis* (9), *Venus* (21) e *Gratiae* (22). Tendência verificada ainda nos decassílabos alcaicos, cujo ritmo e metro são um desenvolvimento do segundo hemistíquio do hendecassílabo. Nos decassílabos concentram-se as mais prestigiadas figuras e objetos do poema: *pia testa* (4), *languidiora uina* (8), *mero* (12), *Lyaeo* (16) e *Phoebus* (24).

A primeira metade jâmbica do verso 18 traz outro benefício moral da ânfora: adicionar força. A mesma objetividade e firmeza, constatada no trecho correspondente do verso 17, está presente nessa afirmação. O ritmo ascendente do jambo e a gravidade dos espondeus,

[81] Williams, 1969: 116.
[82] Sousa, 1868: 230.

infiltrados no metro, realçam a determinação do sentido: *uires* e *addis* são duas palavras de significação positiva. *Cornua pauperi* completa a porção dátilo-trocaica do verso, ambos complementos do verbo anterior, acusativo e dativo respectivamente. São palavras metricamente bem avaliadas, datílica e crética, formando um pé nobre e um pé distinto, aptas para um estilo elevado. A independência gerada pela coincidência de pé e palavra e do *ictus* e acento prosódico permitem-lhe a pronúncia plena e clara. *Cornua*, "símbolo oriental da força e confiança em si" [83], é o emblema da abundância e da fartura de certas divindades, especialmente o *cornu copia*, um chifre mágico que atenderia às necessidades de seu proprietário. Posicionada ao lado de *pauperi* realça a antítese do sintagma e reforça o poder atribuído à divindade, que desconhece obstáculos. *Cornua* é também uma palavra do vocabulário religioso ao servir de símbolo para certas divindades[84]. *Pauperi* é o destinatário, o seguidor de Baco que encontra conforto e bem-estar nos braços desse deus.

Os dois hendecassílabos a seguir introduzem o cortejo dos celestes que guiarão a ânfora noite adentro até a volta de Febo:

21. Tē Līběr ēt sī // lāet(a) ădĕrīt Vĕnŭs
22. Sēgnēsquĕ nōdūm //sōluĕrĕ grātĭāe

Com o verso 21 inicia-se a listagem das criaturas divinas que formam o cortejo da ânfora. Essa "lista de chamada" das divindades assistentes, no fim do poema-hino, dá fechamento festivo e religioso ao texto. Liber, Vênus (*laeta*, toque religioso adicional) acompanhantes da ânfora nas festividades, não podem faltar aos banquetes tradicionais. A estruturação do verso 21 apresenta afinidade de forma e sentido: no hemistíquio jâmbico, *Te* ***Liber*** *et si*, é o deus identificado com Dioniso-Baco e associado à jocosidade (*iocosus Lyaeus*), às loucuras amorosas (*insani amores*) e aos atos audaciosos (*neque tremens regum apices neque militum arma*). O pronome *te*, refere-se à *pia testa*, fiel guardiã do vinho e digna de veneração por esse íntimo contato. O trecho compõe-se de quatro pequenas palavras, três monossilábicas e uma dissilábica, o que torna sua leitura fragmentada e compreensão difícil. Sobressai *Liber*, que puxa o cortejo do banquete. No hemistíquio datílico, *laeta aderit Venus*, nomeia-se a benéfica deusa do amor que adiciona ao grupo doçura e bons fluidos. *Laetus* no sentido religioso significa favorável, "*laetum augurium*, augúrio que promete a abundância" [85]. Depende da disposição de Vênus o sucesso do evento, é o que nos indica o verbo *adesse*, no futuro, *aderit*, que introduzido pela conjunção 'si' condiciona a ação de *producere* (23). O suave andamento datílico contrapõe-se à forte

[83] Plessis et Lejay, in *Horace*, 1917: 165, nota 4.
[84] Horácio, no *Carmen Saeculare*, menciona a Abundância com seu chifre cheio: ... *apparetque beata pleno/ Copia cornu* (59-60).
[85] Martin, 1941: 122.

cadência da porção jâmbica, da mesma forma que o afoito Liber contrasta com a tranqüila Vênus.

O verso 22, *segnesque nodum soluere Gratiae*, tem curiosa arquitetura que sugere, visualmente, seu sentido. Essa linha coesa forma um único sintagma, cujo núcleo é o nominativo plural *Gratiae*. Ela representa a longa fita que prende as divindades e as atrasam para a procissão do banquete. O lento processo do desfazimento do nó está representado pelo complexo ordenamento das palavras no verso. Nas extremidades da linha, *segnesque...Gratiae*, o adjetivo com a conjunção copulativa (*segnes**que***) e seu substantivo; no centro, *...nodum soluere...*, o verbo e seu complemento. O nominativo final *Gratiae* tem como adjunto o adjetivo inicial *segnes* que, por sua vez, complementa-se com o infinitivo *soluere*, que rege o acusativo *nodum*. O percurso das relações sintático-semânticas a ser percorrido pelo leitor é longo e trabalhoso como o ato de desfazer o nó pelas Graças. Do ponto de vista métrico, a divisão rítmica do hendecassílabo alcaico produz a separação sintática entre subordinados e subordinantes, dificultando ainda mais o ordenamento frasal da linha alcaica: do lado jâmbico, um adjunto adnominal nominativo e um complemento verbal acusativo; do lado dátilo-trocaico, um verbo no infinitivo e um sujeito nominativo. Ganha em relevância a metade final de ritmo descendente, pois abriga o núcleo do sintagma, *Gratiae*. As três divindades intituladas Graças - Aglaia, Tália e Eufrosine - simbolizam "os prazeres da conversação espirituosa" [86]. À parte dátilo-trocaica, de ritmo relaxante, são reservadas palavras semanticamente mais "bem resolvidas" como *soluere*, "desfazer" e *Gratiae*, "as Graças", em relação ao primeiro hemistíquio jâmbico, de ritmo instigante, que compõe-se de *segnes*, "lentas" e *nodum*, "nó".

Os eneassílabos e decassílabos alcaicos da Ode III, 21

Os versos 3 e 4 apontam as possíveis reações que a ânfora, derramadeira de vinho, provoca no bebedor:

3. sēu rīx(am) ĕt īnsānōs ămōrēs
4. sēu făcĭlēm, pĭă tēstă, sōmnŭm

Insanos é o centro métrico-semântico do verso 3, por sua medida molossa (três longas) e significado referente ao comportamento descontrolado dos seguidores de Baco. A linha inicia-se com a conjunção disjuntiva, *seu,* empregada pela terceira vez na estrofe (v. 2: ***seu*** *tu querellas* ***siue*** *geris iocos*) que relaciona mais um efeito da bebida. Trata-se da

[86] Williams, 1969: 117.

apresentação do "catálogo dos poderes" [87] atribuídos à ânfora que pode provocar queixas (*querellae*), risos (*ioci*), rixa (*rixa*), paixões desordenadas (*insani amores*) e sono fácil (*facilis somnus*). Os dois itens presentes no verso 3, *rixa* et *insani amores*, são os mais "violentos" da lista e os mais censuráveis. Horácio os cita no pentâmetro jâmbico, aproveitando a agitação rítmica desse esquema métrico, para realçar-lhes a gravidade e, talvez, incluir certo tom de censura em relação a tais comportamentos.

O verso 4, em clara oposição rítmico-semântica com o anterior, encerra o rol de poderes da divindade com o relaxante e benfazejo *facilis somnus,* além de solenemente apresentar o "ser" reverenciado no hino, a *pia testa*. O ritmo descendente do dátilo e do troqueu, compostos de rápidas breves entremeando as morosas sílabas longas, dá leveza e tranqüilidade ao verso. Parte-se dos arrastados espondeus, de batida jâmbica, veículo das rixas e loucos amores, em direção aos leves dátilos, de ritmo descendente, dos anúncios pomposos e situações relaxantes. O vocativo *pia testa* está devidamente colocado no centro do verso, como um objeto de culto em posição de destaque em um recinto. *Pius* é um epíteto caro aos latinos, que figura entre os principais valores morais dos heróis romanos, como Enéias. Opõe-se, na estrofe, a *iocos* (2) e a *insanos* (3), pois sugere sobriedade e concentração. É uma palavra "firmada nos sentimentos religiosos dos romanos que se sentiam protegidos pelos deuses Manes, Lares e Penates" [88] e, empregada à ânfora, *pia testa*, concede-lhe lugar especial no panteão doméstico.

O poeta se dirige à ânfora solicitando sua presença, pois a ocasião exige serviço especial:

7. dēscēndĕ, Cōruīnō iŭbēntĕ
8. prōmĕrĕ lānguĭdĭōră uīnă.

O verso 7 inicia-se com um verbo no imperativo presente, *descende*, com interessantes possibilidades de sentido. Williams vê nesse emprego "uma divertida peça de blasfêmia para divindades que estão, naturalmente, em cima" [89]. Plessis et Lejay, atendo-se mais à denotação do verso, observam que a significação do verbo pode estar ligada à apoteca, "adega, no alto da casa, onde se conservavam os vinhos velhos" [90], daí solicitar sua descida. Horácio certamente aproveitou-se de todas as possibilidades interpretativas e mostrou-se, sobretudo, coerente na fiel estruturação hínica da ode ao pedir para que a divindade descesse e, "brindasse" com sua presença o festim. Na ode III, 4, 1, dirigida à Calíope, ele se expressa da mesma forma, *Descende caelo et dic age tibia,* na convocação da eloqüente

[87] Commager, 1995: 126.
[88] Pereira, 1984: 327.
[89] Williams, 1969: 116.
[90] Plessis et Lejay, 1917: 164, nota 8.

musa. No hendecassílabo, o verbo recebe o *ictus* na penúltima sílaba longa (*des**cen**de*), não sofre elisão e está separado sintaticamente do sintagma *Coruino iubente*, um ablativo absoluto de valor temporal. A coincidência acentual e final preservada imprimem-lhe clareza e objetividade; a independência sintática dá-lhe realce e autonomia; a significação do modo imperativo e sua posição no verso concedem-lhe autoridade e visibilidade; e a distribuição quantitativa de suas sílabas, duas longas e uma breve (pé antibáquio), sugere virilidade. O sintagma, *Coruino iubente*, continua o tom enérgico do imperativo principalmente pela presença da palavra *iubente*. O convidado mencionado é o conhecido Messala Corvino, "apreciador de bons vinhos" e patrono literário de Tibulo, também "afamado por seu meticuloso cuidado com o estilo" [91]. A essa autoridade em vinhos e mecenas literário Horácio reservou lugar de destaque: centro semântico e métrico do vigoroso pentâmetro alcaico. Ladeado por palavras de finais parecidos, *desc**ende**...iub**ente***, apresenta discordância acentual e maior duração de pronúncia, seis tempos (pé molosso).

Com o verso 8, *promere languidiora uina*, o poeta anuncia solenemente os envelhecidos conteúdos das ânforas, os vinhos mais adocicados. A palavra central da linha, *languidiora*, é um adjetivo no grau comparativo, formado de cinco sílabas e dois pés, dátilo e troqueu. É destaque do verso por sua dimensão física e pela sonoridade de suas sílabas iniciais, *langui-*, que sugerem o significado da palavra, vinhos entorpecidos pela idade. Os tempos fortes incidem nas sílabas de acento prosódico e essa coincidência permite uma leitura relaxante e clara. *Languidiora* apresenta dois importantes *ictus*: um na sílaba inicial da raiz[92] '*lan*' e outro na vogal central do morfema comparativo '*-ior*', destacando a amplificação de seu sentido.

Os versos 11 e 12 evocam o apreço de Catão, o Velho, pelo vinho puro:

11. Nārrātŭr ēt prīscī Cătōnĭs
12. sāepĕ mĕrō călŭīssĕ uīrtūs

O verso 11 cumpre mais uma exigência hínica: "a recitação dos acontecimentos pretéritos" [93] que valoriza a divindade invocada. *Narratur* é um verbo típico de introduções solenes e, inserido numa linha jâmbica, esquema métrico "avesso" às narrativas grandiosas, causa estranheza. Esse emprego se explica pelo ar burlesco da ode que sacramenta um objeto, *pia testa*, cujo conteúdo, *uinum*, é tradicionalmente considerado um jocoso deus, *Lyaeus*. O verso segue com a referência a um ilustre romano, classificado por Williams como uma "deliberadamente escandalosa declaração sobre M. Catão, que foi censor em 184

[91] Commager, 1995: 127.
[92] A raiz é *lag* e se apresenta, em latim e grego, com o infixo da nasal, *lang* (Martin, 1941: 123).
[93] Commager, 1995: 127.

a.C., um homem notável por sua retidão" [94]. Os espondeus de ritmo ascendente, inseridos no pentâmetro jâmbico alcaico, reforçam esse contraste rítmico-semântico ao enfatizar com suas quantidades longas a antiguidade do modelo e o "peso" do seu nome.

O decassílabo dátilo-trocaico, *saepe mero caluisse uirtus*, cumpre a função de refrear o ímpeto do eneassílabo e "apaziguar" os espíritos, com seu ritmo e conteúdo relaxantes. Com naturalidade o verso 12 informa que Catão frequentemente recorria ao vinho puro para "aquecer" seu coração. Sua proverbial virtude, que se aquece no fogo vínico, serviu ao poeta para melhorar a reputação da bebida. O verso 11 destaca o valor histórico de Catão, *priscus*; o verso 12 distingue-o por sua força moral inabalável, *uirtus*.

O jocoso Lieu põe a descoberto sentimentos, pensamentos e idéias reservados dos sábios:

15. Cūrās ĕt ārcānūm iŏcōsō
16. cōnsĭlĭūm rĕtĕgīs Lўāeō.

O verso 15 expõe as vulnerabilidades dos sábios: suas preocupações e pensamentos irreveláveis. Podemos perceber certo ar irônico no trecho ao apontar "fraquezas" que, em tese, não deveriam acometer os eruditos. Essa revelação surpreendente ganha contornos enfáticos com o andamento ascendente do jambo e as reiteradas sílabas longas que dominam o pentâmetro. *Arcanum,* palavra molossa, concentra as atenções por sua medida métrica, sentido instigante e posição: ocupa o centro do verso, ladeada por *curas*, com quem apresenta afinidade semântica e pelo inesperado *iocoso*, sem qualquer relação sintático-semântica.

O verso 16 fecha a estrofe com a revelação de que as contradições e surpresas são provocadas e justificadas pela ação do divertido Lieu, *iocosus Lyaeus*. Esse verso, em comparação com o anterior, apresenta melhor organização sintática: compõe-se de verbo finito (*retegis*) e complementos, acusativo (*consilium*) e ablativo (*Lyaeo*); enquanto o 15 é formado de um substantivo em acusativo (*curas*) e dois adjetivos, acusativo e ablativo (*arcanum* e *iocoso*), subordinados aos componentes do verso 16. A construção, de maior rigor lógico que está associada ao esquema métrico dátilo-trocaico, modelo de equilíbrio quantitativo, destaca-se também pelo significado de seus constituintes. *Consilium* remete-nos ao verbo *consulere*, deliberar, muito empregado na vida pública romana e nas decisões oficiais do senado, também ao substantivo *consul*, o primeiro magistrado romano. O verbo composto *retegis*, revelar, com seu prefixo 're', intensifica a ação da divindade que "vai fundo" na alma dos sábios para expor-lhes os segredos muito bem guardados. *Lyaeo*, o

[94] Williams, 1969: 116.

libertador, epíteto de Baco, é o único que tem poder de livrar, por um momento, os sábios das preocupações e, ao mesmo tempo, de torná-los indiscretos e falantes.

Aos aflitos a ânfora traz esperança (17) e ao pobre força e coragem (18); após embriagar-se ele é capaz de enfrentar reis e exércitos:

19. pōst tē nĕqu(e) īrātōs trĕmēntī
20. rēg(um) ăpĭcēs nĕquĕ mīlĭt(um) ārmă.

O centro semântico do verso 19 é *iratos*, nervosas, epíteto de *apices*, coroas, do verso 20. A atribuição desse adjetivo à coroa e não ao rei, configura-se uma transferência que dá visibilidade ao epíteto. Importância que se confirma com sua posição no verso: *Iratos* está ao lado de *trementi* acentuando o contraste entre o forte, que amedronta, e o fraco, que teme. No aspecto formal o verso apresenta repetição da oclusiva 't', início fragmentado (três palavras pequenas), ritmo ascendente, maioria de sílabas longas e *ictus* jâmbico que expressam tensão. No aspecto semântico a ausência de verbo, a presença do pronome pessoal *te,* referência íntima e direta, e o emprego de palavras que sugerem sentimentos intensos e opostos (raiva e medo), revelam o poder enfático da passagem. Evidencia-se aqui a harmonia dos estratos lingüísticos e a adequação do conteúdo à forma métrica da passagem.

O verso 20 remete-nos a cenas épicas repletas de reis e exércitos, talvez uma "referência aos reinos helenísticos do oriente próximo" [95], ambiente político estranho a Roma. Desfilam no ritmo descendente do majestoso dátilo-trocaico os reis coroados e seus paramentados soldados. As duas sinalefas dos sintagmas coordenados, *regum apices* e *militum arma*, induzem a formação de duas palavras polissilábicas no início e fim do verso, que são pronunciadas em dois grandes blocos separados por uma ligeira conjunção, *neque*. A dimensão das duas palavras fonéticas acompanha a densidade do conteúdo do verso.

A última estrofe da ode menciona o séquito divino que sustentará o festim até que as velas sejam ofuscadas pelo sol nascente:

23. uīuāequĕ prōdūcēnt lŭcērnāe
24. dūm rĕdĭēns fŭgăt āstră Phōebŭs.

A palavra central do eneassílabo, *producent*, "destaca o lento e solene interesse do poeta em enfatizar a duração" [96] da festa em que se beberá, da ânfora, até o amanhecer. O verbo interpõe-se ao sintagma *uiuae lucernae* numa tentativa de reprodução do ambiente iluminado por todos os lados pelas lanternas acesas. As palavras do verso exprimem energia, firmeza de propósito e calor; da mesma forma que o ritmo ascendente imprime nos

[95] Wilkison, 1969: 116.
[96] Saravi, 1991: 109.

espíritos vivacidade, ânimo e determinação. Ambos, sentido e forma, interagem com o intuito de "criarem um clima" festivo e vibrante ao banquete.

O verso 24 deixa de lado a euforia do anterior para preparar a triunfal chegada do astro rei, anunciador de um novo dia. Febo traz de volta a luz natural afugentando a lua e as estrelas (*astra*), testemunhas e cúmplices das "farras" noturnas. Novamente uma cena digna de narrações épicas modulada no ritmo mais próximo do gênero heróico, o do metro dátilo-trocaico. É um verso apolíneo pela idéia, escolha e ordenamento das palavras.

Ode III, 26

Vixi puellis nuper idoneus
et militaui non sine gloria,
nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit,

laeuom marinae qui Veneris latus
custodit. Hic, hic, ponite lucida
funalia et uectis et arcus
oppositis foribus minacis.

O quae beatam diua tenes Cyprum et
Memphin carentem Sithonia niue
regina, sublimi flagello
tange Chloen semel arrogantem.

Tradução

Vivi até hoje afeito às garotas
e militei não sem glória,
agora as armas e a lira,
afastada da guerra, esta parede possuirá,

a qual protege o lado esquerdo da Vênus
Marinha. Aqui, aqui, colocai os luminosos
archotes, também as alavancas e os arcos
ameaçadores das inconvenientes portas.

Ó deusa, tu que governas a próspera Chipre
e Mênfis, isenta da neve sitônia,
rainha, com o açoite em riste,
toca uma única vez a arrogante Cloé.

Sobre o poema

É uma ode curta, de apenas três estrofes, em que o poeta "usando uma alegoria consagrada compara-se ao veterano afastado do serviço" [97] e descreve a deposição das armas de um amante frustrado pela rejeição. As duas primeiras estrofes são reservadas à apresentação dos objetos, *arma*, oferecidos à deusa Vênus, *barbiton*, *uectis* e *arcus*. A última traz uma invocação à deusa, que se inicia com a menção de seus principais locais de culto (9-10) e, surpreendentemente, termina com um pedido de punição a uma mulher (11-12). Essa parece ser uma "incoerência intencional" do poeta, que quebra as expectativas e deixa para o final a revelação de sua verdadeira intenção: vingar-se e manter-se na luta. Segundo Williams, Horácio baseou-se em dois tipos de epigramas gregos para compor sua ode e por isso conseguiu criar um poema "com maior variedade de tom" [98] . A escolha da estrofe alcaica, um dos sistemas métricos mais ricos em movimento rítmico e que comporta contradições e rápidas mudanças de pensamento, parece ter contribuído para reforçar as oposições presentes no texto. Ao longo da ode, uma honesta deposição de armas, como sinal de afastamento e gratidão, dá lugar a um pedido de sucesso amoroso, indicação de continuidade e devoção.

Análise

Os hendecassílabos alcaicos

O início da ode III 26 apresenta-nos um amante em "final de carreira":

1. Vīxī pŭēllīs // nūpĕr ĭdōnĕŭs
2. ēt mīlĭtāuī // nōn sĭnĕ glōrĭā

Como bem observou Williams "a primeira palavra (*uixi*) emite uma nota sombria, como se a vida do poeta fosse acabar" [99]. De fato o pretérito perfeito do verbo *uiuere*, de valor durativo, nesse contexto, "adquire significado de que no presente não persiste um estado de coisas que existiu no passado" [100]. Daí o tom melancólico de perda identificado no primeiro hemistíquio: ele desistiu da conquista, está morto para o amor. Virgílio, numa passagem comovente da *Eneida* [101], em que Dido, diante da pira funerária diz suas derradeiras palavras, emprega dois verbos no pretérito perfeito, *uixi* e *peregi,* que expressam

[97] Villeneuve in *Horace*, 2002: 91.
[98] Williams, 1969: 133.
[99] Ibidem: 132.
[100] Climent, 1971: 297, § 314. Esse autor denomina-o de "perfeito de estado alcançado negativo".
[101] *Eneida*, IV, 653.

exatamente essa idéia categórica de irreversibilidade: *Vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi* (vivi e conclui o plano que a Fortuna tinha preparado). O tom solene do hexâmetro virgiliano que vem, taciturnamente, no verso 653, carregado de espondeus garante legitimidade e autenticidade à tragédia anunciada. Já a declaração do poeta da ode III, 26, *Vixi puellis*, apesar da predominância dos aparentes espondeus, que dá mais gravidade à série jâmbica, está construído num esquema métrico de ritmo ascendente, ao contrário do hexâmetro. Essa diferença de direção rítmica indica que, no verso da ode, a resolução do poeta é precipitada, resultado da amargura e raiva do momento. Só com a leitura da última estrofe chegamos ao porquê dessa fingida e amarga desistência: o fim de um relacionamento caro, ao que parece, ao vingativo poeta. A sequência datílica, *nuper idoneus*, diferentemente da metade anterior jâmbica, *uixi puellis*, não provoca sentimentos pesarosos, mas revela a qualidade do poeta que justifica sua vida pregressa. O advérbio *nuper* (*nunc* + *per*), situa no tempo o adjetivo *idoneus*: até então ele se sentia qualificado para as batalhas amorosas.

O primeiro hemistíquio do verso 2, *et militaui*, é quase todo preenchido pelo verbo *militare* no pretérito perfeito. A conjunção aditiva *et* une dois verbos, *uixi* (1) e *militaui*, de mesma natureza verbal e expressão concludente: viveu para as mulheres e agora não mais; combateu e cessou de fazê-lo. *Militaui* é a primeira de uma série de palavras da linguagem militar (*sermo castrensis*), empregadas nessa ode religiosa. Trata-se da rica figuração lingüística que expande o uso de vocábulos, a princípio especializados, para contextos variados. As conquistas amorosas são metaforizadas pelos poetas como verdadeiros combates e os amantes comparados a persistentes soldados. *Militaui, gloria*, *arma*, *bello*, *custodit*, *funalia*, *arcus* e *minacis* fazem parte também dos *castra amoris* e se tornaram lugares-comuns do *sermo amatorius*. Com energia o poeta afirma que combateu, não apenas viveu (1), cumpriu seu dever. E solenemente, no ritmo descendente do dátilo-trocaico, apropriado a declarações de cunho pacífico, declara o valor de sua luta, *non sine gloria*. Ao sentido puramente belicista de *militaui*, contrapõe-se o do triunfal *gloria*, reputação almejada pelo honrado combatente. Essa oposição é marcada ainda pelas diferentes formas métricas de cada trecho.

Os hendecassílabos 5 e 6 evocam a proteção de Vênus para os materiais depositados no templo da deusa do amor:

5. lāeuōm mărīnāe // quī uĕnĕrīs lătŭs
6. cūstōdĭt. Hīc, hīc // pōnĭtĕ lūcĭdă

O verso 5 dá a localização da parede do templo em que se vão dependurar os objetos da oferenda: à esquerda da deusa, no lado do bom agouro. Essa prática de priorizar, nas cerimônias religiosas, o lado esquerdo é herança dos etruscos, cujas tradições os romanos

preservaram. Assim soam como advertência as palavras *laeuom marinae* (o lado esquerdo da Vênus Marinha), que adquirem adequada energia ao serem cadenciadas pelo ritmo ascendente do trímetro jâmbico. *Marina* é um dos epítetos de Vênus e faz referência a seu nascimento das espumas do mar. No centro da segunda metade do verso 6 está a palavra *Veneris*, ladeada pelo pronome relativo *qui* e pelo substantivo no acusativo *latus*. Oportunamente, o posicionamento das palavras no verso parece "esboçar" o desenho de um templo: as duas paredes representadas por *laeuom ... latus*, adjetivo (*laeuus* quer dizer "esquerdo") e substantivo (*latus*) relacionados, e no centro, ladeada pelo sintagma no acusativo, a Vênus Marinha ... *Marinae Veneris*... A estrutura do verso nos permite ainda outra observação interessante já que na metade jâmbica do verso o poeta relacionou os adjuntos adnominais, *laeuom marinae* e na parte datílica os núcleos dos sintagmas, *qui Veneris latus*. O movimento ascendente do jambo é emotivo, exaltado, ligado ao instinto, por isso geralmente composto de palavras apropriadas a esses sentimentos; o descendente é lógico, controlado e racional. Linguisticamente o primeiro apresenta dependência sintática; o segundo autonomia frasal.

O verso 6 divide-se metricamente em *custodit. Hic, hic*, hemistíquio jâmbico, e *ponite lucida*, hemistíquio datílico. Essa divisão, que é também rítmico-semântica, nos permite a seguinte análise: há na primeira metade um tom cômico provocado pela sonoridade da seqüência '-dit hic hic'. A pausa gramatical concede ao leitor um breve tempo na difícil dicção do trecho, além de marcar o encerramento do período anterior. O 'i' acompanhado das consoantes oclusivas 'd', 't' e 'c' sugere necessidade de rapidez e precisão, além de enfatizar, por seu timbre agudo, a ordem dada. A repetição do advérbio de lugar *hic* ajusta-se à insistência e ao cuidado do poeta em orientar, possivelmente seus servos, no transporte e colocação das oferendas. Nessa reiterada localização há traços de linguagem oral em que "os gestos precisam o significado das palavras" [102] e o uso do pronome *hic* pode vir desacompanhado. *Ponite lucida* compõe a coesa parte final do verso. O contraste com a parte anterior revela-se com o equilíbrio silábico e métrico das duas palavras trissílabas e datílicas. Além disso, nota-se concordância acentual (métrico-prosódica) e independência sintático-semântica do trecho. Com o verbo *ponite*, imperativo presente, temos certeza de que o poeta não estava sozinho em sua empreitada, ele levou escravos para auxiliá-lo. As luminosas tochas, que clareiam a noite dos amantes, são as primeiras armas a serem depositadas.

[102] Climent, 1971: 200.

Os hendecassílabos 9 e 10 introduzem uma oração a Vênus:

9. Ō quāe bĕātām // dīuă tĕnēs Cўpr(um) ĕt
10. Mēmphīn cărēntēm // sīthŏnĭā nĭuĕ

A última estrofe é uma invocação à deusa Vênus. Segundo a praxe religiosa, após a procissão de depósito, algumas palavras de agradecimento e reconhecimento devem ser dedicadas à divindade. O início segue a convenção com a citação dos principais locais de culto da deusa. Essa invocação apresenta dupla intenção: honrar a deusa e garantir rumo certo à prece do suplicante [103]. O verso 9 cita a ilha de Chipre, primeiro local de aparição da deusa, e seu mais considerado centro de devoção. *O quae beatam*, introduz um clamor veemente, uma invocação piedosa e fervorosa de um mortal. A seqüência das sílabas longas, a repetição do 'a', a concordância acentual das palavras *quae* e *beatam* associadas ao ritmo ascendente do jambo imprimem vivacidade e energia ao início da oração. O segundo hemistíquio apresenta maior densidade semântica e independência sintática em relação ao primeiro. Nele aparece o nome da "morada" mais famosa de Vênus, Chipre, que ganha notoriedade acústica ao se elidir com a preposição *et*. O metro datílico contribui com a solenidade do enunciado e a leveza do ritmo descendente abranda a intensidade da invocação inicial.

O verso 10 faz, em sua primeira metade jâmbica, menção a Mênfis, cidade do Egito e segundo centro de devoção. O epíteto de Mênfis, *carentem*, causa estranheza por seu cunho negativo. Em relação à Chipre, cujo título é *beata*, aparece inferiorizada, pois foi caracterizada pelo que não possui. O ritmo ascendente dos pés e a presença das quatro sílabas longas realçam essa diferença. O segundo hemistíquio completa o epíteto com o sintagma no ablativo *niue sithonia*. Mênfis, coberta pelas areias quentes do norte africano opõe-se drasticamente à nevada Sitônia do norte da Grécia, configurando-se, assim, no verso, uma aproximação insólita. Essa intrigante construção provê-nos, no entanto, de uma poderosa metáfora: de um lado a fogosa Vênus, *Memphin carentem*; de outro a insensível Cloé, *sithonia niue*. Os elementos que sugerem tal interpretação estão alinhados no verso: a ilógica comparação climática entre regiões distantes (Mênfis e Sitônia), o inusitado epíteto de Mênfis (*carentem*) e a origem de Cloé que, conforme referência na ode III, 9, 9 – *me nunc thressa Chloe regit*, é uma mulher da Trácia, antiga Sitônia. O ritmo métrico colabora com o contraste calor/frio dos hemistíquios: ascendente jâmbico, disseminador de vivacidade, energia e disposição; descendente datílico, motivador do relaxamento, tranqüilidade e discrição.

[103] Cf. Williams, 1969: 133.

Os eneassílabos e decassílabos alcaicos da ode III, 26

O pentâmetro jâmbico do eneassílabo e o tetrâmetro dátilo-trocaico do decassílabo imprimem aos últimos versos da estrofe alcaica suas marcas rítmicas características: vivacidade, energia e gravidade, próprias dos trechos contundentes e emotivamente acentuados e, no caso do decassílabo, solenidade, relaxamento e leveza, adequadas às passagens serenas e grandiosas:

3. nūnc ārmă dēfūnctūmquĕ bēllō
4. bārbĭtŏn hīc părĭēs hăbēbĭt

Todo o verso 3 é constituído de palavras da esfera militar metaforizando os embates amorosos. O centro semântico e métrico do eneassílabo, *defunctum*, vocábulo molosso com dois golpes ascendentes, resume as idéias de cumprimento do dever e desistência do combate. Ele reafirma as intenções propaladas pelo poeta no início da estrofe e expressas pelos pretéritos perfeitos dos verbos *uiuere* e *militare*. O que torna o particípio *defunctum* mais conectado com a idéia geral do poema é sua formação: flexão do depoente, *defungi*, descreve um "estado presente resultado de uma ação passada" [104]. A associação existente entre a construção sonora e conceitual do vocábulo *defunctum* facilita a coesão textual: a vogal 'u' e as nasais o "colorem" refletindo acusticamente seu sentido de "fim de linha" e de "morte". Agora a lira (*barbiton*) abandona (*defunctum*) a guerra (*bellum*), bem como o fazem as demais armas (*funalia*, *uectis* et *arcus*), após longos anos de honrado trabalho (*non sine gloria*). Há ainda o paradoxal sentido de pesar e alívio no ato de abandonar.

O verso 4 revela o local escolhido pelo poeta para deixar seus equipamentos de guerra. Ele deixará suspenso na parede do templo de Vênus as armas e a lira das serenatas. Era já uma tradição "consagrar à divindade protetora da atividade ou profissão que se abandonava, os emblemas ou instrumentos desse ofício" [105]. E Horácio a segue como fiel soldado de Vênus (*idoneus puellis*), pois solenemente deposita a lira (*barbiton*) e indica com precisão (*hic*) o local da oferta, uma parede destinada aos ex-votos (*paries habebit*). A linha decassílaba, composta de dois dátilos e dois troqueus, adapta-se perfeitamente ao ritual descrito pela serenidade e solenidade do ritmo e pela leveza da equilibrada distribuição quantitativa das suas sílabas. Nela aparecem palavras de cunho pacífico e se desenvolvem conteúdos relaxantes em comparação com a linha eneassílaba: *barbiton* se opõe a *arma* e *bello*. A lira simboliza a poesia lírica, avessa às guerras, inseparável companheira da *Musa imbellis*, e como tal nomeada em primeiro lugar.

[104] Climent, 1971: 374 - § 28.
[105] Villeneuve in *Horace*, 2002: 139 - nota 6.

O poeta faz questão de relacionar, em ordem de uso, todos os "instrumentos de guerra" que ele deposita no templo:

7. fūnālĭ(a) ēt uēctīs ĕt ārcūs
8. ōppŏsĭtīs fŏrĭbūs mĭnācēs.

As armas abandonadas por Horácio, no verso 7, "são aquelas com que um amante deveria equipar-se para atacar a porta de sua senhora" [106]. As tochas, *funalia*, iluminam o caminho do amante nas investidas noturnas, as alavancas, *uectis*, servem para forçar a porta trancada e o arco, *arcus*, é o símbolo do deus Amor, que lança a flecha no coração dos jovens. Nessa linha os objetos, mencionados no verso 3 sob o nome genérico de *arma*, são nomeados numa cadência rítmica carregada de emoção, energia e gravidade. Como num cortejo fúnebre um a um dos pertences do desertor são depositados aos pés da deusa: primeiro as pacíficas tochas, depois as pesadas alavancas e, por fim, o ameaçador arco.

O verso 8 menciona as funções e competências das armas relacionadas no verso 7. É uma espécie de homenagem póstuma aos objetos lembrar seus feitos em batalha. A evocação da peleja noturna se tornou uma convenção poética, παρακλαυσίθυρον, em que o amante lamenta-se diante da porta da amada, tendo às mãos os apetrechos citados na ode: a lira para a serenata, os luminosos archotes para a escuridão, um grupo de escravos para auxiliá-lo, a alavanca para forçar a porta e o arco, símbolo da captura. A menção da finalidade do "material bélico" no esquema métrico dátilo-trocaico diminui-lhes a agressividade sem menosprezar o heroísmo do ato da conquista. O verso assume certa importância também por sua posição final na estrofe e encerramento da primeira parte do poema, que trata da deposição das armas no templo de Vênus.

Na última estrofe o poeta se dirige em oração à deusa elogiando seus locais de culto (9-10) e solicitando-lhe um surpreendente favor (11-12):

11. rēgīnă sūblīmī flăgēllō
12. tāngĕ Chlŏēn sĕmĕl ārrŏgāntĕm

O verso 11 guarda com o verso 3 da ode I, 37, *regina dementis ruinas*, semelhança estrutural, métrica e semântica. Ambos iniciam-se com *regina*, são compostos de três palavras trissilábicas de mesma seqüência quantitativa (antibáquica, molossa e báquica), formam o pentâmetro jâmbico e surpreendem semanticamente. O verso 11 evoca uma associação inesperada: a rainha (deusa do amor) com um chicote ameaçador. O verso 3 da ode I, 37 também apresenta combinação surpreendente: a rainha (Cleópatra) planejando destruições insanas. Vênus, agraciada com o título de rainha, deve exercer sua autoridade

[106] Commager, 1995: 129 – nota 45.

real e castigar os servos que desdenham do amor. A palavra *flagellum*, diminutivo de *flagrum*, tem expressiva raiz *flag-* que "imita o barulho do chicote" [107]. *Sublimi* é o centro semântico e métrico do eneassílabo. Indica a posição do açoite, pronto para entrar em ação, e a mão superior que o empunha. Quantitativamente é uma palavra molossa com dois *ictus*, incidindo um sobre a sílaba inicial e o outro, sobre a final, o que contribui para realçar seu papel no verso.

Após "armar" a mão de Vênus o poeta se justifica com a afirmação de que Cloé é arrogante, *tange Chloen semel arrogantem*. Sente-se um amante excluído, *exclusus amator*, e deseja vingança. Esse comportamento é sinal de caso de amor não resolvido, de desejo de reconquista. Pode ser visto como um pedido de realistamento, um arrependimento. A melodia das sílabas fortes (***tan****ge Chlo****en*** *semel* ***ar****ro****gan****tem)* sugere continuidade pela reiterada presença das nasais; a coincidência de fonemas entre ***tange*** e parte de *arro****gante****m*, palavras que iniciam e encerram a linha, reforçam o sentido do pedido; o equilíbrio na distribuição das sílabas longas e breves, imprime leveza; o tom suplicante do verso introduzido pelo imperativo, a citação nominal da mulher amada e o status de final de estrofe e de ode, dão ao verso 12 ares de serena solenidade. A expectativa criada no verso anterior, em que a deusa se prepara para uma punição, desfaz-se e se justifica na linha decassílaba ao indicar o alvo do açoite e o motivo do castigo. O adjetivo *arrogantem*, atribuído a Cloé, é uma palavra que harmoniza forma e sentido: tem quatro sílabas e ocupa o último lugar no verso e no poema; é uma palavra de sete tempos (epítrito II, três longas e uma breve), no esquema métrico do verso recebe duas batidas jâmbicas, ***ar****ro****gan****tem*, e tem sílabas (*-gante-*) que espelham o verbo inicial (*tange*); todo esse aparato formal que exige certo esforço de pronúncia encontra respaldo na significação do vocábulo "arrogante".

[107] Martin, 1941: 83.

5. 2 ODES EM ESTROFES SÁFICAS

A estrofe sáfica consta de quatro versos: três sáficos de onze sílabas e um adônico. O esquema é o seguinte:

vv. 1, 2, 3: – ◡ – – – – // ◡ ◡ – ◡ – ◡

v. 4: – ◡ ◡ – ◡

A cesura pentemímere (depois de cinco meios pés), a preferida de Horácio para o metro sáfico[108], divide o verso em duas partes metricamente distintas: a primeira, com grande concentração de sílabas longas (4/5), de ritmo descendente (troqueu, espondeu e o tempo forte do dátilo), e a segunda, iniciada por duas sílabas breves (meio pé final do dátilo, troqueu e espondeu) e numericamente equilibrada (3/3), sugere, numa análise hemistíquica, movimento ascendente, já que o *ictus* incide sobre a terceira sílaba após a cesura. A pausa métrica, além de interferir na impressão geral do metro, motiva a distribuição, nos dois hemistíquios, de palavras cuja constituição métrica reflete seu valor semântico. Assim as espondaicas e molossas são, no contexto inicial do verso sáfico, revestidas de gravidade; as pirríquias e anapésticas, posicionadas após a cesura, leves e movimentadas; as báquicas e créticas guardam certa distinção, pela prevalência de sílabas longas.

O ritmo do verso inteiro é descendente, mas a cesura masculina, após a quinta sílaba, além de pausa restauradora, funciona como fronteira de *cola* distintos, separando uma metade com possibilidade de palavras lentas e graves (molossa, espondaica, antes da cesura) de outra com vocábulos acessórios (pirríquios) e batidos a contraponto (anapesto). A cesura, após o tempo forte, se destaca e rompe a sequência de três quantidades iguais além de introduzir uma distribuição temporal diferente. Essa distribuição métrica dá ao poeta a oportunidade de "jogar" com a forma e o conteúdo do poema, brincando com o verso em suas metades distintas.

O adônico, último verso da estrofe alcaica, merece uma análise à parte. Por sua constituição métrica (– ◡ ◡ – ◡) é associado ao final do hexâmetro datílico, ao grupo métrico isolado pela cesura bucólica[109]. No hexâmetro, segundo Marouzeau, esse

[108] Bonavia-Hunt (1969: 47) considera esse padrão de cesura o mais adequado ao "balanço rítmico" da linha; já a pausa após a sexta sílaba (48 ocorrências em 537) como "ocasionalmente introduzida no interesse da variedade rítmica e melódica, especialmente nas odes tardias". Há também algumas estrofes em que os versos não apresentam qualquer das duas cesuras citadas, como em *Mercuri, facunde nepos Atlantis* (I, 10, 1).

[109] Llorente (1971: 172) assim define essa pausa métrica: "certos hexâmetros apresentam no final do quarto pé uma pontuação forte que, por ser relativamente freqüente na poesia bucólica ou pastoril (Teócrito, Virgílio), foi chamada de cesura bucólica ou pontuação bucólica: *Dic mihi Damoeta cuium pecus? An Meliboei?* (Virg. *Bucól*. 3, 1)".

colon apresenta funções específicas de oposição, de suspensão e retomada e de ênfase[110].

O breve adônico, na estrofe, após os três hendecassílabos sáficos, produz efeito de desequilíbrio e de surpresa. Particularidades de ordem fônica, associadas à sua concisão, dão-lhe aspecto de provérbio, dito ou fórmula típicos do antigo *carmen*, em que abundam "expressões da língua religiosa ou ritual: *oro obsecro, dare dicare, fors fortuna* ..." [111]. O adônico, caracterizado pela extrema economia de palavras e pelo ritmo heróico, "prova" a capacidade do poeta em articular a expressão binária, em final de estrofe, posição apropriada às frases de efeito.

Assim nos quartos versos das estrofes sáficas dos livros das *Odes* encontramos exemplos que confirmam a "vocação" desse metro para concentrar palavras-chave, carregadas de solenidade, intencionalmente contraditórias, que emanam autoridade ou sabedoria. No "espaço adônico" das odes sáficas, Horácio:

• menciona respeitáveis figuras, históricas ou mitológicas,

Fabriciumque (I, 12, 40), *Mercuriusque* (I, 30, 8), *Juppiter, idem* (II, 10, 16), *consule Tullo* (III, 8, 12), *Caesare terras* (III, 14, 16), *consule Planco* (III, 14, 28), *Pindarus ore* (IV, 2, 8); *Pthius Achilles* (IV, 6, 4); *Bellerophontem* (IV, 11, 28);

• orgulha-se de assinar seu trabalho,

uatis Horati (IV, 6, 44);

• evoca cenas épicas:

fulgura montis (II, 10, 12), *turgida uela* (II, 10, 24), *raptus ab Ida* (III, 20, 16), *flamma Chimaerae* (IV, 2, 16);

• chega à essência da estrofe,

carmina fingo (IV, 2, 32);

• promove associações inusitadas,

arida nutrix (I, 22, 16), *palluit audax* (III, 27, 28);

• constrói uma gradação ou abriga o item final,

clamor et ira (II, 8, 16), *spernere uolgus* (II, 16, 40);

• expressa-se com autoridade,

linque seuera (III, 8, 16), *scalpe querellam* (III, 11, 52), *parcite uerbis* (III, 14, 12);

• exibe as conquistas romanas,

Seras et Indos (I, 12, 56);

• Cunha epítetos,

[110] Marouzeau, 1954: 306.
[111] Marouzeau, 1954: 278

Caesaris ultor (I, 2, 44), *uictor ab ora* (III, 14, 4), *diua triformis* (III, 22, 4);

• Explora as expressões aliteradas,

cedere campis (III, 8, 24), *ter pede terram* (III, 18, 16), *sub pede palmam* (III, 20, 12), *more modoque* (IV, 2, 28), *carmine curae* (IV, 11, 36);

• compõe sintagmas de sentido desagradável,

cote cruenta (II, 8, 16), *litus iniquom* (II, 10, 4);

• expressa-se orgulhosamente,

nomina ducet (III, 27, 76); e

• encerra objetivamente,

cetera fuluus (IV, 2, 60).

II, 10

Rectius uiues, Licini, neque altum
semper urgendo neque, dum procellas
cautus horrescis, nimium premendo
litus iniquom.

Auream quisquis mediocritatem
diligit, tutus caret obsoleti
sordibus tecti, caret inuidenda
sobrius aula.

Saepius uentis agitatur ingens
pinus et celsae grauiore casu
decidunt turres feriuntque summos
fulgura montis.

Sperat infestis, metuit secundis
alteram sortem bene praeparatum
pectus. Informis hiemes reducit
Iuppiter, idem

summouet. Non, si male nunc, et olim
sic erit: quondam cithara tacentem
suscitat musam neque semper arcum

tendit Apollo. 20

Rebus angustis animosus atque
fortis appare; sapienter idem
contrahes uento nimium secundo
turgida uela.

Tradução

Agirás de maneira mais correta, Licínio, se não
buscares sempre o alto mar, nem, enquanto temes,
acovardado, as tempestades, te aproximares demasiadamente
de um litoral acidentado.

Todo aquele que escolhe a dourada moderação,
tranqüilo, vive sem a sordidez
de uma casa desregrada, sóbrio, evita
a invejada corte.

Muito freqüentemente o enorme pinheiro
é agitado pelos ventos e as elevadas torres
desabam com queda brutal e os raios ferem
os picos dos montes.

O coração bem preparado tem esperança, nas adversidades,
e teme a mudança de sorte na bonança.
Traz de volta os feios invernos
o mesmo Júpiter

que os leva embora. Se houve mal agora e antes,
não será sempre assim: por vezes, com a cítara,
Apolo instiga a musa silente e nem sempre
o arco enverga.

Nas dificuldades, corajoso e forte
permanece; sabiamente também

colherás, sob vento excessivamente favorável,
as infladas velas.

Sobre o poema

A ode II, 10 é uma composição de cunho moralista, repleta de conselhos e advertências e destinada a Licínio[112]. As incertezas do futuro e as constantes mudanças de situação são metaforizadas pelos fenômenos naturais, tão volúveis e imprevisíveis aos navegantes. Segundo o poeta, o homem equilibrado adota a famosa "medida de ouro" (*aurea mediocritas*) que não é um "convite para compromissos fáceis, mas, antes, uma estratégia para suportar os extremos inevitáveis da vida" [113].

Os deuses controlam o ciclo da natureza e os "altos e baixos" da vida. Assim como os invernos são passageiros e as calamidades eventuais, a vida alternará bons e maus momentos. Viver bem, segundo a ode, é controlar a ousadia (... *neque altum/ semper urgendo*... 1-2; *neque... nimium premendo/litus iniquom* 3-4); evitar as ambições e projetos sinistros (... *caret obsoleti/ sordibus tecti et inuidenda/ ...aula* 6-8); preparar-se para a mudança (*alteram sortem bene praeparatum/ pectus*... 14-15); e empregar a prudência até mesmo nas ocasiões favoráveis (*contrahes uento nimium secundo/ turgida uela* 23-24).

A ode é caracterizada pelo abundante emprego de advérbios, muitas vezes no grau comparativo de superioridade, que sugerem atitudes positivas (***rectius*** *uiues*), enfatizam as excessivas (***semper*** *urgendo*, ***nimium*** *premendo*), prolongam situações incômodas (***saepius*** *agitatur*), valorizam estados da alma (***bene*** *praeparatum*), buscam organizar no tempo e no espaço as contradições existenciais (... ***non****, si* ***male nunc****, et* ***olim/ sic*** *erit*: ***quondam***...), insistem na temporalidade das situações (***ne****que* ***semper***) e realçam contradições (*uento* ***nimium*** *secundo,* ***sapienter*** *contrahes*). Os adjetivos são freqüentes e de emprego preciso: há os que se aproximando da função adverbial, reforçam o sentido do verbo (***cautus*** *horrescis,* ***tutus*** *caret, caret* ***sobrius***), os que são estritamente unidos ao substantivo como epítetos (***auream*** *mediocritatem*, ***inuidenda*** *aula*), os que têm apenas valor atributivo (*litus* ***iniquom*** *rebus* ***angustis***). Alguns enfatizam idéias previsíveis ou desejáveis do substantivo (***grauiore*** *casu*, ***alteram*** *sortem*, ***informis*** *hiemes*, ***ingens*** *pinus*, ***celsae*** *turres*, ***summos*** *montis*, ***secundo*** *uento*, ***turgida*** *uela*), e outros revelam o contraditório (***tacentem*** *musam*). Substantivados mostram-se carregados de emoção (*infestis*, *secundis*), em função predicativa aconselham determinação (*animosus*, *fortis*).

[112] Segundo Picot (in *Horácio*, 1893: 176, nota 1), Licínio perdera todos seus bens nas guerras civis, por acompanhar Antônio contra Augusto, e ambicionava recuperá-los de forma ilícita.
[113] Commager, 1995: 262.

O último verso de cada estrofe sáfica é uma espécie de concentrador de idéias ao expressar, em poucas palavras (duas ou três), a essência da estância. O adônico é valorizado também por suas medidas, um pé dátilo seguido de um espondeu ou troqueu, que o aproxima da cláusula final do hexâmetro. Isso lhe confere status de verso heróico e dignidade épica: *litus iniquom* (4), evoca os perigos dos litorais acidentados; *sobrius aula* (8), contrapõe a *grauitas* romana ao excessivo luxo dos palácios orientais; *fulgura montis* (12), os raios do pai dos deuses agem contra os soberbos; *Iuppiter, idem* (16), Júpiter, em pessoa, intervém nos acontecimentos; *tendit Apollo* (20), Apolo estende seu arco quando quer lançar sobre a terra calamidades; *turgida uela* (24), representa o ideal da navegação.

O adônico "quebra" formalmente a monotonia dos três sáficos com sua resumida medida e tão grande importância semântica.

Análise do poema

A ode, II, 10, de cunho moralizante, é destinada a Licínio Murena:

1. Rēctĭūs uīuēs // Lĭcĭnī, nĕqu(e) āltŭm
2. sēmpĕr ūrgēndō // nĕquĕ dūm prŏcēllās
3. cāutŭs hōrrēscīs // nĭmĭūm prĕmēndō
4. līttŭs ĭnīquŏm.

O *ictus* na primeira sílaba do verso sáfico sempre coincide com o acento prosódico da palavra inicial que, quando dissilábica (*semper*, *cautus*) forma o primeiro pé do esquema métrico e, se trissilábica (*rectius*), recebe dois *ictus* e participa das duas primeiras unidades métricas da linha (contém o troqueu e o tempo forte do espondeu). O tempo forte, no início do verso, e a manutenção desse movimento descendente conferem à linha sáfica solenidade e continuidade melódica. A leve alteração de ritmo verificada no centro da seqüência métrica da linha sáfica, constituída de troqueu, espondeu, dátilo, troqueu e espondeu (ou troqueu); a tríplice repetição do esquema, na estrofe, a rigorosa observância da cesura pentemímere e a surpreendente redução do quarto verso atribuem ao sáfico caráter reflexivo, moderado e equilibrado. É o que podemos verificar nessa primeira estrofe em que o tom aconselhador não se exalta, não surpreende e mantém o equilíbrio até o último pé.

A tradicional cesura após o quinto meio pé "divide" o verso sáfico e dispõe, em sua fronteira, palavras de forma e, muitas vezes, de sentido opostos: antes da cesura vocábulos espondaicos (*uiues*) ou molossos (*urgendo*, *horrescis*); após, anapésticos (*Licini*, *nimium*) ou pirríquios (*neque*). A diferença na distribuição das quantidades "salta aos olhos" se observarmos a divisão do verso pela cesura masculina: de um lado concentração de longas e

de batidas métricas; de outro equilíbrio entre breves e longas e *ictus* mais espaçado. Essa marcada e sugestiva pausa métrica, já que se dá após o acento do dátilo e interrompe a sequência de três longas, parece diferenciar duas porções de características próprias. A primeira metade do verso sáfico tem o tom grave das sérias constatações (*rectius uiues*, *semper urgendo*, *cautus horrescis*) e a segunda, o descontraído dos esclarecedores desenvolvimentos (*Licini, neque altum*; *neque, dum procellas*; *nimium premendo*). Daí a sensação de equilíbrio e moderação com um início mais tenso e um final descontraído. O primeiro hemistíquio do verso 2, *semper urgendo*, remete-nos à porção inicial da ode alcaica II, 9, 9, *tu semper urges*. O conteúdo é o mesmo, pois se trata de condenar uma tola conduta. Na II, 9, 9, *tu semper urges flebilibus modis*, Horácio repara na inútil atitude de Válgio em despejar seus prantos na poesia elegíaca; na II, 10, 1-2,... *neque altum* / *semper urgendo neque, dum procellas*, ele aconselha Licínio a não insistir em atitudes temerárias. Trechos semanticamente semelhantes, mas que se diferenciam pelo ritmo do esquema métrico em que foram compostos: tū sēmpĕr ūrgēs, é um trímetro jâmbico catalético, com batida ascendente e substituição no primeiro (jambo por espondeu) e terceiro pé catalético (longa por breve), o que dá feição grave ao jambo; sēmpĕr ūrgēndō, é parte do hendecassílabo sáfico, com batida descendente e substituição no segundo pé (espondeu por troqueu), o que confere andamento lento e conseqüente sobriedade à passagem. A modulação jâmbica ressalta a denúncia e a grave advertência; a trocaica o conselho e a moderada censura.

A estrutura estrófica prima pela simetria numérica, semântica e gramatical: os trechos iniciais dos versos 1 e 3, limitados pela cesura, contêm advérbio ou adjetivo (adverbial) e verbo, mesmo número de palavras e significado afim, *rectius uiues* e *cautus horrescis*; o primeiro hemistíquio do verso 2, *semper urgendo*, e o segundo do 3, *nimium premendo*, têm elementos gramaticalmente idênticos, advérbio e gerúndio, mesmo número, posicionamento e significado dos vocábulos; os segundos hemistíquios dos versos 1 e 2 repetem a conjunção negativa *neque*, têm substantivos que sugerem perigo *altum* e *procellas* e é composto de três palavras.

O quarto verso, com sua "tonalidade heróica" [114] de cláusula hexamétrica, encerra o conjunto resumindo em duas palavras o espírito previdente da estrofe (*rectius*, *neque semper urgendo*, *cautus horrescis*, *neque nimium premendo*): *litus iniquom*, o litoral representa a volta, o porto seguro, mas deve ser visto com cuidado, pois pode apresentar ciladas para o navegante. O sintagma *litus iniquom* relaciona palavras criadoras de perspectivas diferentes: *litus* representa o descanso, a chegada; *iniquom* a turbulência, a inadequação.

[114] Dangel, 2001: 226.

Forma, som e sentido se harmonizam em prol da excelência do adônico que, nesse caso, apresenta repetição da estridente vogal 'i', a presença do surdo 'u' e do sisudo 'o'. É uma construção sonora que denuncia a hostilidade de certas praias inimigas e, figurativamente, adverte sobre injustiças (*iniqua*) onde menos se espera (*litus*).

Na segunda estrofe sáfica da ode o poeta aconselha a moderação e a sobriedade que trazem tranqüilidade e paz de espírito:

5. Āurĕām quīsquīs // mĕdĭōcrĭtātĕm
6. dīlĭgīt, tūtūs // cărĕt ōbsŏlētī
7. sōrdĭbūs tēctī // cărĕt ĭnuĭdēndā
8. sōbrĭŭs āulā.

O "justo meio" é a idéia central dessa segunda estrofe; admira-o quem age com segurança (*tutus*) e consciência (*sobrius*). A dourada moderação (*aurea mediocritas*) representa o ideal horaciano do bem-viver e sua sugestiva colocação no primeiro verso da estrofe, ocupando o início e o fim da linha e centralizando *quisquis*, deixa transparecer, na estrutura do verso, a atitude correta do sujeito perante a vida. A palavra *mediocritatem* impressiona pelo volume, explorado esteticamente ao ser associada com a idéia de grandeza moral. Sua etimologia justifica essa dimensão formal, densidade semântica e riqueza material: *medi-* + *ocris* + *-tas*, raiz indo-européia, substantivo umbro e sufixo formador de substantivo abstrato. O elemento central vem do umbro *ocar*[115], montanha e encontra-se no grego, ὄκρις, com o significado de escarpado. Assim a palavra literalmente significa o meio do caminho, o local intermediário entre o sopé e o topo da montanha.

Os versos 6 e 7 apresentam perfeita simetria, após a cesura, com a repetição do verbo pirríquio *caret* seguida de adjetivos epitríticos de sentido negativo *obsoleti* e *inuidenda*. Na linha 6 o verbo intermedia adjetivos antitéticos (***tutus*** *caret* ***obsoleti***); na 7 introduz o expressivo gerundivo *inuidenda.* Ele serve de ligação rápida e eficiente entre um lado e outro do verso e realça a rapidez com que se deve escapar das tentações mundanas.

O verso 8, *sobrius aula*, relaciona duas palavras que "se estranham". *Sobrius* indica consciência, domínio de ação e é uma das condições impostas para se atingir a perfeição moral; *aula* representa a luxúria, a riqueza excessiva e vazia, o invejável palácio do qual se deve manter distância, segundo o ideal da vida simples. Embora próximos no verso, os vocábulos revelam a enorme distância entre dois mundos antagônicos, o da frugalidade e o da ostentação. A morfologia das palavras em questão, no entanto, justifica sua posição ao indicarem como nominativo *sobrius*, e como ablativo *aula*, e encarregar a sintaxe do

[115] Cf. Glare, 2005: 1237, s.v. *ocris*, -is.

afastamento do sujeito consciente dos ambientes pouco salutares. Essa idéia é aprimorada pela nobre medida dátilo-espondáica.

Ao longo da estrofe o poeta insiste em relacionar palavras de significados opostos e aproximar fisicamente vocábulos adversos, o que nos faz pensar na técnica horaciana da *callida iunctura*[116]: *aurea mediocritas* – o adjetivo sugere altura, brilho, riqueza, no entanto é epíteto do modesto *mediocritas*; *tutus caret* – o adjetivo liga-se à completude, à segurança, já o verbo expressa carência, falta; *obsoleti tecti* – o adjetivo põe em suspeição um substantivo que comumente expressa segurança, previdência, consolo.

Nos versos 9 a 12 o poeta ilustra, por meio de exemplos da natureza (pinheiro, torres e picos), a advertência de que todos devem se acautelar:

9. Sāepĭūs uēntīs // ăgĭtātŭr īngēns
10. pīnŭs ēt cēlsāe // grăuĭōrĕ cāsū
11. dēcĭdūnt tūrrēs // fĕrĭūntquĕ sūmmōs
12. fūlgŭră mōntīs.

A terceira estrofe menciona a ação dos ventos sobre os pinheiros, da pesada estrutura sobre as torres e dos raios sobre os picos dos montes. Os alvos têm em comum a altura (***ingens*** *pinus*, ***celsae*** *turres* e ***summos*** *montis*) e a vulnerabilidade de suas posições que facilitam o açoitamento (*agitatur*), a queda (*decidant*) e a ferida (*feriantur*). Essa é uma descrição figurativa que, transposta para o campo moral, tenciona mostrar que os soberbos (*ingens pinus*, *celsae turres*, *summos montis*) sofrem as consequências de sua ambição. Alcançar os mais altos e distintos cargos não assegura tranqüilidade, estar no topo da pirâmide social atrai problemas de iguais proporções (*uenti*, *casus*, *fulgura*). E quanto maior a elevação maior a queda (*grauiore casu decidunt*); quanto maior a exposição mais grave é o dano (*feriunt summos fulgura montis*). Há gradação ascendente nos significados dos verbos empregados - do simples movimento ao sério dano (*agitare*, *decidere* e *ferire*); na qualificação dimensional dos objetos - vai do destaque à máxima altura (*ingens*, *celsus* e *summus*); e nos agentes causadores de danos - do sopro à descarga elétrica (*uentus*, *grauis casus* e *fulgur*).

O desenvolvimento da estrofe não traz surpresas com um único assunto "em pauta": o enfrentamento corriqueiro das forças naturais. Mas o poeta busca valorizar cada acontecimento através de redundâncias semânticas, recursos sonoros e rítmicos. O emprego dos adjetivos chega a ser excessivo, já que apontam qualidades óbvias dos substantivos: todo pinheiro é alto (*ingens pinus*), as torres são construções elevadas (*celsae turres*), a

[116] Horácio recomenda, na *Ep. ad Pisones*, 46-48, que o poeta dê "novas roupagens" a antigas palavras, através de associações engenhosas: *In uerbis etiam tenuis cautusque serendis/ dixeris egregie, notum si callida uerbum reddiderit iunctura nouum*.

queda pressupõe gravidade (*grauior casus*) e a montanha se define pela altura (*summus mons*). As relações sintáticas são reforçadas pelo emprego da figura etimológica em *casu decidunt*, da aliteração em *feriunt fulgura* e na repetição do 'm' em *summos montis*. O esquema métrico do sáfico menor acompanha, serenamente, o desenrolar do texto, dando-lhe com seu retorno rítmico uma base equilibrada. A simetria aparece em ambos os lados da cesura com os respeitáveis espondeus fazendo fronteira com os discursivos peãs. No meio do verso as palavras harmonizam forma e sentido: u*entis*, *celsae* e *turres*, constituídas de duas sílabas longas, transmitem força, elevação e resistência; *agitatur*, *grauiore*, *feriuntque*, com suas três sílabas breves e uma longa, deixam transparecer, na forma, a agitação e o abalo de seu conteúdo.

Fulgura montis, verso final da estrofe, alinha os dois substantivos que estão no topo da gradação ascendente, iniciada na linha 9. Eles representam a mais poderosa e temida força natural (arma de Júpiter) e o local invunerável, escolhido como morada pelos deuses. O tom heróico da cláusula hexamétrica cria o clima épico do evento: a investida do fulminante raio na resistente montanha. A palavra *fulgura* merece especial atenção por formar um pé dátilo e por seu peso etimológico: a raiz[117] '*ful*-' dá origem a palavras ligadas à intensa claridade, à descarga elétrica e ao fogo.

Nas três últimas estrofes o poeta emprega a antítese em sintagmas do tipo: *sperat infestis*, *metuit secundis* (13); *rebus angustis animosus* (21); *contrahes... turgida uela* (23-24) e *uento nimium secundo*:

13. Spērăt īnfēstīs // mĕtŭīt sĕcūndīs
14. āltĕrām sōrtēm // bĕnĕ prāepărātŭm
15. pēctŭs. īnfōrmīs // hĭĕmēs rĕdūcĭt
16. lūppĭtĕr, īdĕm

O efeito das aproximações insólitas, *sperat infestis* e *metuit secundis* é imediato no espírito do leitor. O estranhamento chama atenção e provoca reflexão: a instabilidade caracteriza a vida. Outra observação pertinente é a escolha do par *infestis/secundis* no lugar do costumado *aduersis/secundis*. Diversos exemplos de autores latinos comprovam essa preferência[118]. O adjetivo *infestus* parece causar mais impressão por sua sugestiva construção sonora e sentido especializado de hostilidade, agressividade, violência e adversidade[119]. Quando comparado ao significado de *aduersus* percebemos que as

[117] Cf. Martin, 1941: 93.
[118] Cíc. *De Div*. 2. 79: *aues euentus significant aut* ***aduersos*** *aut* ***secundos***; Lucr. 4. 1141: *in amore mala haec...* ***secundo*** *inueniuntur; in* ***aduerso*** *uero ...sunt ...inumerabilia*; Cés. Att. 10. 8b. I : *omnia* ***secundissima*** *nobis,* ***aduertissima*** *illis accidisse uidentur.*
[119] Cf. Glare, 2005: 898.

possibilidades semânticas desse último são muitas e variadas. O emprego de *aduersus* parte da oposição física à moral, o que generaliza seu uso e vulgariza seu sentido.

Os versos sáficos (13-15) observam perfeita simetria interna e externa ao reservar aos dois hemistíquios mesmo número de palavras (duas em cada) e posicionar lado a lado as que são relacionadas sintaticamente [verbo + adjunto adverbial (13), pronome + substantivo em acusativo (14), adv. intensificador + adjetivo (14), substantivo acusativo + verbo (15)]. Além disso, alguns sintagmas nutrem forte laço semântico entre si, com adjetivos, advérbio e pronome realçando a essência significativa do elemento que qualificam, intensificam ou identificam: *alteram sortem*, *bene praeparatum*, *informis hiemes* e *Iuppiter idem*. Assim o conteúdo da estrofe flui de modo linear, em doses certas, sem pressa, buscando fixar bem as palavras e seguindo a didática de uma exposição oral. O poeta faz apologia à sábia desconfiança, tece elogios à postura crítica e admira um coração bem preparado para a vida. A seleção de palavras por forma métrica e sentido mostra-se criteriosa: as molossas *infestis* e *informis* são cruéis e repulsivas; a espondaica *sortem* importa pela incógnita; as anapésticas *metuit* e *hiemes* têm tonalidade anti-heróica; a pirríquia *bene*, metricamente inexpressiva simplesmente intensifica uma qualidade positiva. Nesse jogo de antíteses em que forma e conteúdo participam, os vocábulos bem conceituados são maioria: há as favoráveis báquicas *secundis* e *reducit*; a sólida epitrítica *praeparatum*; as confiantes trocaicas *sperat* e *pectus* e a distinta crética *alteram*.

No adônico, verso 16, *Iuppiter, idem*, temos a presença do imponente Júpiter fechando majestosamente a estrofe sáfica. A modulação épica do pequeno trecho acompanha "a contento" a importante aparição.

Para reforçar a idéia da capacidade restauradora do tempo, Horácio evoca Apolo, o deus que pune, mas reconforta:

17. sūmmŏuēt. Nōn, sī // mălĕ nūnc ĕt ōlĭm
18. sīc ĕrīt: quōndām // cĭthărā tăcēntĕm
19. sūscĭtāt mūsām // nĕquĕ sēmpĕr ārcŭm
20. tēndĭt Ăpōllō.

A estrofe 5 acrescenta às regras do bem-viver a transitoriedade dos acontecimentos: "não há mal que sempre dure", um deus traz e leva a estéril estação, outro, deixando de lado o arco (instrumento agressivo), por vezes, presenteia o mundo com regeneradora música. O esquema métrico tenso antes da cesura (seqüência de três longas), se solta ligeiramente (seqüência de duas breves) e retoma algo de firmeza no final (ditroqueu). Essa variação rítmica se reflete no conteúdo de cada verso com maior ou menor intensidade. O verso 18

parece mais sensível a essa influência ao mostrar-se ansioso, *sic erit: quondam*, aliviado, *cithara* e novamente tenso, *tacentem*.

A constituição do verso 17 é curiosa, pois o verbo *summouet* se desliga sintática e semanticamente do resto ao se relacionar com o verso anterior e estar isolado, na linha. Além disso, destoa do padrão fragmentado do verso por sua dimensão (trissílabo), extensão métrica (5 tempos) e sentido preciso, já que Júpiter é o seu sujeito e senhor do tempo (o prefixo '*sub*' acrescenta à raiz '*mou*' idéia de subordinação hierárquica). Formação semelhante tem o verbo *suscitat* (19) com o mesmo sufixo '*sub*' acoplado à raiz '*cito*', que se subordina a Apolo, deus do canto e da lira[120], a quem as musas obedecem.

Após o verbo *summouet* (17) há uma concentração de pequenas palavras: os advérbios *non*, *male*, *nunc*, *olim*, e as conjunções *si*, *et*, que se apresentam fragmentadas no sentido e na dicção, evidenciando a exploração estética de seu parco volume. Essa frase descontínua, como que pontilhada, tem conteúdo hesitante ao tratar da sucessão incerta dos eventos.

É interessante observar a expressividade sonora das palavras que compõem a estrofe: as que iniciam os três primeiros versos (17-19), *summouet*, *sic erit*, *suscitat*, aliteram a sibilante surda, promovem a assonância do 'u' e terminam com a oclusiva 't', numa retomada enfática do som; e as que encerram essas linhas repetem o 'm' final, *olim*, *tacentem* e *arcum*, numa admirável amplificação do som. A sibilante inicial é realçada pelo *ictus* do tempo forte do troqueu; a explosiva 't' pelo segundo *ictus* do esquema métrico, primeira longa do espondeu; a nasal 'm' não apenas prolonga o final dos versos, mas também ecoa as outras, em abundância na estrofe, ***summ**ouet, **non**, **m**ale, **nun**c, oli**m** quo**n**da**m**, tace**nte**m, **m**usa**m**, **n**eque, se**m**per, arcu**m**, te**n**dit*.

O verso 20, *tendit Apollo*, faz referência à habilidade bélica do deus em posição de lançar suas precisas flechas. Como no adônio anterior (16), *Iuppiter, idem*, o poeta reservou esse trecho de medida épica para a principal figura da estrofe, Apolo, mostrando sua autoridade sobre os homens e sua influência na harmonia terrestre.

O poeta volta-se para Licínio e com tom severo (*appare*) incita-o à coragem e à sabedoria:

21. Rēbŭs āngūstīs // ănĭmōsŭs ātquĕ
22. fōrtĕs āppārē; // săpĭēntĕr īdĕm
23. cōntrăhēs uēntō // nĭmĭīūm sĕcūndō
24. tūrgĭdă uēlă.

Nessa última estrofe percebemos o cuidado do poeta em estruturar os versos, pondo em concordância forma e conteúdo. A cesura pentemímera, observada com rigor em toda a

[120] Cf. Bulfinch, 1965: 25.

ode, sugere uma divisão do verso em partes, que analisadas isoladamente, são ritmicamente distintas. A primeira metade concentra mais sílabas longas que a segunda, os *ictus* são próximos, em número maior e são descendentes; a segunda equilibra as quantidades e os dois *ictus* são ascendentes. Assim tem-se um hemistíquio ritmicamente lento, sonoramente fechado e acusticamente contundente, e outro ágil, aberto e temperado. Essas características externas estimulam a composição de enunciados que expressam emoções, noções e evocações afins como os apresentados nas passagens iniciais dos versos onde se registram situações aflitivas *rebus angustis*; ordem de apelo ao heroísmo, *fortis appare*; e contraditória recomendação de recuo, *contrahes uento*. Já na parte final, as amenidades veiculadas com simpatia e leveza condizem com o equilíbrio de quantidades e o dinamismo do ritmo ascendente do trecho em que se encontram reconfortante atributo, *animosus atque*; modo ideal de agir, *sapienter idem*; e situação favorável, *nimium secundo*.

O verso de encerramento da estrofe e da ode, *turgida uela*, retoma a falsa idéia de felicidade pela ostentação de grandeza (*ingens pinus*, *celsae turres* e *summos montis*). A vela enfunada pelo vento excessivamente favorável representa, na verdade, um perigo para o nauta confiado em seu volume. A palavra *turgida* apresenta harmonia imitativa, pela sua pronúncia brusca (três oclusivas) e grave (fonemas posteriores ‘u’, ‘r’ e ‘g’) “enchendo” os ouvidos com um som impetuoso. A cláusula hexamétrica dá solenidade e gravidade ao verso que deixa a impressão de sucesso e felicidade para aquele que segue a preciosa moderação.

Ode III, 14

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
morte uenalem petiisse laurum
Caesar Hispana repetit penatis
uictor ab ora.

Unico gaudens mulier marito
prodeat iustis operata sacris
et soror clari ducis et decorae
supplice uitta,

uirginum matres iuuenumque nuper
sospitum. Vos, o pueri et puellae ac

iam[121] uirum expertae male ominatis
parcite uerbis.

Hic dies uere mihi festus atras
eximet curas; ego nec tumultum
nec mori per uim metuam tenente
Caesare terras.

I, pete unguentum, puer, et coronas
et cadum Marsi memorem duelli
Spartacum si qua potuit uagantem
fallere testa.

Dic et argutae properet Neaerae
murreum nodo cohibere crinem
si per inuisum mora ianitorem
fiet, abito.

Lenit albescens animos capillus
litium et rixae cupidos proteruae
non ego hoc ferrem calidus iuuenta
consule Planco.

Tradução

Considerado agora, à maneira de Hércules, ó plebe,
por ter buscado o louro que se compra com a morte
César, vencedor, traz de volta os penates
das plagas hispânicas.

Que a esposa, alegrando-se unicamente com seu marido,
adiante-se, entregando-se a sacrifícios justos,
bem como a irmã desse famoso comandante; e, ornadas

[121] Em outras edições aparecem *non* em lugar de *iam*.

com a fita cerimonial,

as mães das virgens e dos jovens há pouco
salvos. Vós, ó rapazes e moças e também
as já casadas, calai as palavras
mal agourentas!

Este dia, de fato, festivo para mim as sombrias
preocupações afastará; eu, nem a desordem
temerei nem morrer violentamente, enquanto César
dominar as nações.

Vai, busca o perfume, menino, e as coroas
também uma jarra evocadora da guerra márs ica
se, em alguma parte, do errante Espártaco, pôde
uma ânfora escapar.

Dize, por fim, à afinada Neera que se apresse
a prender em coque sua cabeleira castanha;
se, por causa de um desagradável porteiro, um atraso
acontecer, desista.

Os cabelos grisalhos abrandam meu espírito
antes ávido de brigas e violentas rixas;
inflamado pela juventude eu não suportaria isso
no tempo do cônsul Planco.

Sobre o poema

A ode III, 14 saúda o retorno de Augusto, após três anos, em campanha na Espanha, e celebra a ocasião anunciando uma festa. É uma ode báquica que se justifica por questão cívica: comemoração das vitórias de Augusto.

Na primeira estrofe o poeta critica o descrédito popular da investida e anuncia o regresso vitorioso do príncipe, legítimo herdeiro do nome de César. É um início formal com Horácio sutilmente repreendendo os incrédulos ao confrontar nomes respeitáveis, *Hercules*,

Caesar; palavras vitoriosas, *laurus*, *penates* e *uictor*; com vocábulos comuns (relacionados com o povo), *plebs*, *dictus*; e derrotista, *mors*.

Na segunda e terceira estrofes ele orienta os preparativos da *supplicatio*[122] com a autoridade de um mestre de cerimônias: encabeça o cortejo das Preces Públicas a esposa Lívia, seguida de Otávia, irmã do comandante, das aliviadas mães e irmãs dos jovens soldados, das moças e das mulheres casadas, todas devidamente paramentadas. O discreto triunfo tem caráter religioso e a euforia dá lugar a uma respeitosa procissão.

A quarta estrofe apresenta a justificativa pessoal do poeta para sua contida alegria que parece traduzir o anseio do povo pela prometida paz. Novamente há registros de sentimentos contraditórios expressos por palavras positivas e negativas, com o objetivo de contrapor o angustiante passado e o promissor futuro, o que justificaria a desconfiança e o pessimismo popular (1-2 e 11): o *dies festus* se contrapõe a *atras curas*; *tenente Caesare terras* a *tumultum* e *mori per uim*.

A festividade se desloca do espaço público para a intimidade do lar do poeta na quinta e sexta estrofes. Ele ordena a preparação de um tradicional banquete, digno de grandes acontecimentos: perfume (*unguentum*) para purificar o ambiente, coroas (*coronae*) para enfeitar os altares, uma ânfora especial (*testa*), e, se disponível, uma talentosa cortesã (*arguta Neaera*). A ânfora escolhida para a ocasião retrata a importância do momento, ao evocar o patriotismo do povo latino (*cadus Marsi memor duelli*) e sua capacidade de resistência aos graves conflitos (*Spartacum si qua potuit uagantem fallere*).

A última estrofe revela-nos um Horácio introspectivo, sereno e conformado. Ele explica sua repulsa às tendências belicosas da juventude (*litium et rixae proteruae*) em razão do advento da maturidade (*albens capillus*), temperando o trecho final com uma "pitada" de saudosismo dos seus agitados 20 anos (*callidus iuuenta consule Planco*). É clara a extensão de seu estado de espírito ao de todo o Império, experimentado de guerra e se agarrando na esperança de um governante humilde e centrado nos problemas internos de Roma.

A estrutura da estrofe sáfica com a tripla repetição do hendecassílabo adicionada a um quarto verso resumido, o adônico, mantém ritmo constante de movimento descendente e classifica o conjunto como suave e regular. Ao quarto verso é reservada a surpresa, a solenidade e a conclusão. Ele se presta a isso pela qualidade e forma de sua composição: o dátilo seguido de espondeu dá um tom épico à expressão final sem, no entanto, entrar em choque com o movimento descendente dos sáficos menores. A leitura dos adônicos nos dá uma idéia geral de toda a ode: *uictor ab ora* (4), anuncia um vencedor; *supplice uitta* (8) revela o tipo de cerimônia; *parcite uerbis* (12) prepara o ambiente para a *supplicatio*;

[122] "Augusto recusou o triunfo; o senado decretou uma suplicação" (Villeneuve, in *Horace*, 2002: 124).

Caesare terras (16) homenageia o senhor das terras hispânicas; *fallere testa* (20), lembra a desolação da Itália após quatro anos de guerra contra Espártaco*; fiet*, *abito* (24) aconselha o jovem à moderação; *consule Planco* evoca os anos da juventude quando o poeta ousou, com Bruto, opor-se a Otávio e participou de uma guerra fratricida.

Análise do poema

O poeta anuncia aos romanos, na primeira estrofe da ode, o retorno de Augusto da costa espanhola:

1. Hērcŭlīs rītū // mŏdŏ dīctŭs, ō Plēbs,
2. mōrtĕ uēnālēm // pĕtīīssĕ lāurŭm
3. Cāesăr Hīspānā // rĕpĕtīt pĕnātīs
4. uīctŏr ăb ōrā.

Certo tom de alívio é percebido nesses versos, pois Augusto volta de sua difícil campanha contra os cantabros, na Espanha. Enquanto esteve fora, reinou o pessimismo[123] que o poeta materializa na estrofe pela tênue divisão semântica coincidente com a sugerida pela pausa e esquema métricos: antes da cesura o esforço hercúleo (*Herculis ritu*), o sacrifício da vida (*morte uenalem*) e o confronto de forças (*Caesar Hispana*); após ela a constatação do boato (*dictus, o plebs*), a nobreza do objetivo (*petiisse laurum*), e a consagradora volta (*repetit penatis*). Os pares *Hercules/plebs*, *mors/laurum*, e *Hispania/penates* (Roma), presentes nos hemistíquios dos versos 1-3, mostram ao mesmo tempo a enorme distância e a incrível proximidade entre o poder e a fraqueza, entre a morte e a vida e entre a derrota e a vitória. Augusto é comparado ao herói mitológico Hércules não raramente citado por Horácio como exemplo de destemor, generosidade e persistência[124].

Os hendecassílabos concentram, até a cesura, a maioria das sílabas longas e das batidas métricas da linha, o que caracteriza a primeira metade de cada verso, como um trecho denso, lento e contundente. Após a pausa métrica as sílabas breves mudam esse "ar sisudo" e imprimem velocidade e leveza à segunda metade do sáfico.

O quarto verso dá o toque triunfal da estrofe ao proclamar César Augusto vencedor da região hispânica, *uictor ab ora*. O adônico tem esse "poder" de tornar a declaração final mais solene.

---

[123] "Augusto demorara-se muito tempo na Espanha para vencer os Cantabros e estivera bastante doente em Tarragona" (Picot, in *Horácio*, 1893: 291, nota 2).

[124] Ele aparece em III, 3, 9 valorizado ao lado de Pólux, *Hac arte Pollux et uagus Herculis*, em IV, 5, 36 lembrado nas cerimônias, *et magni memor Herculis*, e, em IV, 8, 30, tendo assento na mesa de Júpiter, *optatis epulis impiger Hercules*.

Na segunda estrofe da ode o poeta idealiza uma simples, mas calorosa recepção para o príncipe:

5. Ūnĭcō gāudēns // mŭlĭēr mărītō
6. prōdĕāt iūstīs // ŏpĕrātă sācrīs
7. ēt sŏrōr clārī // dŭcĭs ēt dĕcōrāe
8. sūpplĭcĕ uīttā

Após o anúncio do afortunado retorno o poeta-arauto prescreve os detalhes da recepção (5-12) em que os parentes mais próximos do homenageado cuidam dos ritos sagrados apropriados. A esposa, digna de oferecer sacrifícios, deve ser modelo de moral, *unico gaudens mulier marito*. O adjetivo *unico* chama atenção por sua posição privilegiada no verso, pela valorizada forma métrica (crético) e pelo sugestivo significado. Seria uma provável alusão às leis de Augusto para moralização dos costumes[125] e um "rasgado" elogio à Lívia, qualificando-a de esposa fiel? Ou, traduzido como advérbio, equivalente a *unice*, evidencia o único motivo de alegria da esposa que se alegra unicamente com seu marido. De qualquer forma, parece que o poeta quis reforçar a idéia de felicidade conjugal, presente no verso, com um "desenho auto-explicativo", pois nas extremidades da linha, a referência masculina, ***Unico*** *gaudens mulier* ***marito***, e no interior dela a feminina. A esposa tem a proteção total do marido e a ele devota sua vida. O adjetivo *unicus* também atribui excelência, notabilidade e singularidade ao objeto a que se refere. Augusto é, no momento, o mais destacado romano, exemplo de esposo e governante, motivo de orgulho e alegria.

O verso 6 apresenta recurso visual semelhante no sintagma *iustis* ***operata*** *sacris*, em que o particípio ligado à *mulier* encontra-se envolvido pelo seu complemento dativo. Cabe à mulher cumprir os ritos apropriados e assegurar o sucesso da recepção ao distinto marido.

Já o verso 7 mostra ordenamento diferente de palavras, mas com igual intenção de sugerir o papel de cada sexo na sociedade romana. As mulheres "cercam" o famoso comandante, reverenciam-no e agradecem-lhe os feitos, *et soror* ***clari ducis*** *et decorae*.

O esquema métrico acompanha, com sua regularidade e leve variação interna, o doutrinário conteúdo: no trecho anterior à cesura, mais distinto e grave pelas quantidades silábicas (maioria de longa), concentram-se as palavras de sentido marcante: ***unico*** *gaudens* (5), destaque para a primeira que se refere a Augusto, modelo de singularidade e moralidade; *prodeat* ***iustis*** (6), aos deuses certos devem seguir as oferendas, sob risco de comprometer a cerimônia; *soror* ***clari***, mais uma alusão ao insigne príncipe. O advento das breves, após a cesura, cria novas perspectivas ao "quebrar" a hegemonia das longas,

[125] Essas leis faziam parte das reformas sociais implementadas por Augusto, em 28 a. C., com o objetivo de incentivar matrimônios e penalizar adultérios (Cf. Williams, 1969: 5).

distanciar o *ictus* e agilizar o enunciado. Nesse trecho encontram-se palavras anapésticas, que subvertem o movimento rítmico e ideológico do verso, pirríquias que passam "despercebidas" pela agilidade de dicção e as prosaicas peônicas que detém, com naturalidade, o foco métrico e semântico do segundo hemistíquio: *mulier* ***marito***, dois substantivos em que o primeiro, com seu início fraco de duas sílabas breves, apóia-se na sílaba final (*muli**er***) e chama a atenção para a parte final do verso onde se encontra o segundo (*ma**ri**to*) com seu *ictus* central e forte (coincidente com o acento prosódico). Esse movimento métrico em direção ao fim do verso corresponde ao da semântica de caso, pois o dativo de interesse favorece o marido a quem a mulher deve agradar. ***Operata*** *sacris* (6) traz o particípio depoente peônico que dá agilidade ao desenvolvimento da cena. Em *ducis et* ***decorae*** (7) a pirríquia *ducis* direciona rapidamente o foco da cena para os outros componentes da longa procissão, (*matres*) *decorae*.

O verso 8, *supplice uitta*, anuncia o solene rigor dos paramentos religiosos e a seriedade da cerimônia, com a procissão que caminha diante do altivo comandante.

Na terceira estrofe o poeta completa a composição do cortejo e pronuncia uma fórmula de prevenção de mau agouro:

9. uĭrgĭnūm mātrēs // iŭuĕnūmquĕ nūpĕr
10. sōspĭtūm. Vōs, ō // pŭĕr(i) ēt pŭēll(ae) āc
11. iām uĭr(um) ēxpērtāe // mălĕ ōmĭnātīs
12. pārcĭtĕ uērbīs.

Após preencher os primeiros lugares da procissão com os parentes mais próximos do homenageado, o poeta ordena a participação do povo: mães e irmãos dos soldados primeiro, seguidos dos rapazes, moças e mulheres casadas. O andamento métrico marca o monótono ritmo da solene marcha e revela, com sua peculiar distribuição quantitativa e cesura regular, interessante cumplicidade entre forma/conteúdo. As palavras que concentram mais sílabas breves (as primeiras após a cesura) têm significado jovial, *iuuenum* e *pueri*, ou intensivo, *male*. As espondaicas e molossas são densas e respeitáveis, *matres* e *expertae*. Pode-se incluir nesse grupo anterior à cesura os dois monossílabos de peso do verso, o pronome pessoal *vos* e a interjeição *o*, que enfatizam a advertência do poeta para o respeito à cerimônia. Localizam-se no verso 10 após uma pausa gramatical e introduzem o discurso direto da estrofe. Nessa mesma linha percebemos um "excesso" de sílabas, devidamente "corrigido" pelas elisões das desinências casuais e "justificado" pelo efeito visual e sonoro que imprime ao verso. Essa amplificação silábica e conseqüente ajustamento métrico juntamente com o ponto final reforçam a necessidade de uma leitura pausada e cuidadosa, exatamente a que o arauto emprega numa comunicação pública.

No verso 11 acontece uma sinalefa no primeiro hemistíquio e um hiato no segundo. A pronúncia do trecho inicial, *iam uir(um) expertae*, devido ao encontro do primeiro 'm' com o 'u' consonântico e da presença do 'x', produz um interessante efeito fônico que dá continuidade ao tom intimatório e severo da advertência. O segundo hemistíquio, *male ominatis*, liga-se a *uerbis*, substantivo do verso seguinte, qualificando de mal agourentas as palavras desfavoráveis pronunciadas durante a cerimônia. O advérbio e o adjetivo devem ser pronunciados separadamente, por inteiro, para que nenhum detalhe "escape" e o recado seja bem assimilado.

O verso 12, com seu ritmo solene de poesia épica, ordena bruscamente o silêncio respeitoso. O imperativo plural, *parcite*, ecoa vigorosamente apoiado em sua composição sonora enfática (três explosivas e uma vibrante formando sílaba com vogais variadas) e constituição métrica (palavra datílica). Esse pedido de silêncio é tradicional nos eventos oficiais como nos comprova um outro emprego de Horácio na ode III, 1, 2 em que o poeta (*sacerdos musarum*), a exemplo de um iniciado numa religião de mistério (orfismo ou Eleusis), manda os presentes se calarem, *fauete linguis*.

O poeta mostra-se seguro e confiante no governo de Augusto, na quarta estrofe da ode:

13. Hīc dĭēs uērē // mĭhĭ fēstŭs ātrās
14. ēxĭmēt cūrās; // ĕgŏ nēc tŭmūltŭm
15. nēc mŏrī pēr uīm // mĕtŭām tĕnēntĕ
16. Cāesărĕ tērrās.

Nessa quarta estrofe o poeta expõe seus sentimentos que devem representar os de todos os romanos. É uma estância de transição entre a primeira e a segunda parte da ode[126], que descreve uma solenidade pública (1-12) e uma celebração pessoal (17-22). Nela a confiança e a esperança no governo de Augusto (*tenens Caesar terras*) que afasta as pesadas preocupações (*atrae curae*), evita o conflito (*tumultum*) e as mortes violentas (*mortes per uim*).

Os pronomes pessoais (*mihi, ego*), o demonstrativo (*hic*) e o verbo na primeira pessoa do singular (*metuam*) indicam o envolvimento pessoal do poeta no projeto do governo ao mesmo tempo em que busca representar individualmente o sentimento dos romanos em relação ao evento. O esquema métrico do sáfico permite-nos identificar, em cada verso, uma ligeira mudança de tom devido à distribuição das quantidades e dos intervalos dos *ictus*, antes e após a cesura. Há, em conseqüência, um sutil equilíbrio entre tensão e alívio, afirmação e negação, coragem e medo. Nos primeiros hemistíquios temos trechos

[126] Williams (1969: 23) ao analisar a estrutura das odes observa que as que possuem número ímpar de estrofes geralmente são "construídas num padrão pelo qual dois blocos de sentido são ligados por uma única estrofe interposta".

contundentes como, ***hic*** *dies* ***uere***, em que se realça a data de retorno; ***eximet*** *curas*, em que se afirma a esperança; ***nec mori per uim***, em que a coragem supera o medo. Nos segundos hemistíquios certo abrandamento com a sincera alegria, ***mihi festus*** *atras*; com a pessoal confiança, ***ego nec*** *tumultum*; com a nova ordem, *metuam* ***tenente***. A constância do metro sáfico, com seu ritmo dátilo-trocaico, repetido nos três primeiros versos da estrofe permite o regular desenvolvimento do conteúdo e o movimento descendente das unidades métricas garante ênfase a cada início de linha.

Há uma gradação ascendente na enumeração dos problemas (*curae atrae*, *tumultus* e *mors per uim*) que encontra termo no solene adônico, *Caesare terras*. Esse último verso da estrofe aparece privilegiado pela forma e sentido, pois é introduzido pelo título mais respeitado do império, *Caesare*, vocábulo datílico, e seguido de palavra evocadora das conquistas romanas, *terras*, unidade espondaica. A dupla soa como música elevada nos ouvidos dos romanos.

Dominam a quarta estrofe o cheiro dos perfumes, as cores das flores e o sabor dos vinhos:

17. Ī, pĕt(e) ūnguēntūm, // pŭĕr, ēt cŏrōnās
18. ēt cădūm Mārsī // mĕmŏrēm dŭēllī,
19. Spārtăcūm sī quā // pŏtŭīt uăgāntĕm
20. fāllĕrĕ tēstă.

Após o encerramento arrebatador da quarta estrofe em que se firma a confiança e a esperança numa paz definitiva, o poeta sente-se seguro para celebrar a boa nova. É nesse clima de otimismo que se inicia a segunda parte da ode (17-28) em que os preparativos para a festa deixam os espaços públicos (1-16) para penetrar nos domínios privados do poeta. Um jovem escravo, *puer*, deve providenciar o perfume, *unguentum*, as guirlandas de flores, *coronae*, as jarras de vinho, *cadum*, e uma afinada cortesã, *arguta Neera* (21). Atenção maior é dada à bebida que deve ser de boa safra e exibir datação especial, *cadum Marsi memorem duelli*. Apesar de declarar-se livre de preocupações e temores (14-15) e ser tomado de intensa alegria (13), o poeta não deixa de lembrar-se dos conflitos passados, a guerra social (91-89 a. C.) e a servil (73-71 a. C.). São eventos que marcaram a história romana e, rememorados, servem de exemplo aos romanos. A construção sonora de certas palavras, as formas verbais empregadas, os nomes próprios e o ritmo métrico deixam transparecer a alegria e seriedade do momento. A repetição da combinação '-um' nos lugares metricamente acentuados, da primeira metade dos sáficos, atua como uma surda melodia que ecoa tristemente: *I, pete* ***un****guen****tum****...* (17), *et ca****dum*** *Marsi...* (18), *Sparta****cum,***

si qua... (19). A grande quantidade de oclusivas (t, d, p, c, g) nas palavras que compõem a estrofe torna a dicção enérgica com sugestão de agilidade e presteza na preparação do festim. O verso 17 tem três elementos sinalizadores de vivacidade: dois imperativos e um vocativo. O primeiro, monossilábico, é realçado pelo *ictus* inicial, *I* (*ire*); o segundo, aproximando-se de sua natureza semântica (*pete*, evoca também movimento), reforça o comando anterior e elide seu final com o substantivo *unguentum*, formando uma expressiva palavra fonética de sete tempos (*petunguentum*); o terceiro, logo após a pausa métrica, traduz agilidade, *puer*. A cesura interrompe não só a seqüência de três longas ao introduzir o ligeiro vocativo *puer*, como também tipifica o rigor da primeira, com seus dois imperativos, e a suavidade do segundo, com a presença de alegres substantivos, *puer et coronas*. No verso 18 o cruzamento dos substantivos e adjetivos relacionados marca o equilíbrio semântico das duas partes. Ele mostra-se, em relação ao verso anterior, reflexivo e respeitoso[127] ao mencionar um antigo conflito (*cadum Marsi memorem duelli*) e homenagear o esforço heróico de um povo (*Marsicus*). O verso 19 segue igual tendência revisionista e é tomado pela "plena" presença de *Spartacum uagantem*, líder da guerra servil, ***Spartacum*** *si qua potuit* ***uagantem***. O poeta parece servir-se de amargas lembranças para "frear" a euforia excessiva e aconselhar o comedimento, esperança acalentada com o governo de Augusto.

As duas palavras do adônico encerram a estrofe traduzindo figurativamente o desejo final do poeta: livrar-se das guerras e aproveitar a vida, *fallere testa*. A ânfora, milagrosamente preservada da destruição, testemunha o advento da paz augusta.

O impaciente poeta apressa o início da festa, há muito esperada:

21. Dīc ĕt ārgūtāe // prŏpĕrēt Nĕāerāe
22. mūrrĕūm nōdō // cŏhĭbērĕ crīnĕm
23. sī pĕr īnuīsūm // mŏră iānĭtōrĕm
24. fĭĕt, ăbītō.

Após as graves reminiscências o poeta volta-se para o momento atual e continua os preparativos para o banquete: solicita, com urgência, a presença de uma afinada cortesã. Ele se mostra conhecedor dos caprichos femininos e dos rivais que assediam as mais talentosas moças, por isso, recomenda ao servo que desista da empreitada, caso haja falta de interesse ou lugar na "agenda" da convidada.

O verso 21 é encabeçado pelo imperativo *dic*, que, a exemplo do 17, tem o agudo 'i' como única vogal. Essa posição privilegiada, primeiro acento métrico do ritmo trocaico, dá

[127] O emprego da forma arcaica *duellum*, além do motivo métrico, parece realçar a importância da lembrança horaciana com seu prestígio e solenidade. Geralmente a antigüidade de um duplo (*bellum* é a forma evoluída de *duellum*) determina sua seleção em passagens solenes (Cf. Marouzeau, 1954: 88).

visibilidade ao já enfático imperativo, formado com duas consoantes oclusivas, e dita o tom vivo e festivo da linha. De um fôlego só o conjunto *dic et argutae* é pronunciado até a cesura, facilidade proporcionada pelo "engate" das consoantes finais às vogais iniciais. Novamente a reincidência das oclusivas cria um sugestivo clima de animação e é na segunda parte da palavra fonética ***-targutae*** que a harmonia imitativa se mostra mais atuante, pois o segundo e terceiro *ictus* incidem nas sílabas semelhantes, '*-tar-*' e '*-tae*', ecoando o vigoroso som da oclusiva dental associado à vogal aberta 'a'. Esse reflexo acústico reproduz a sonoridade apropriada ao sentido do adjetivo *argutus*: "claro e vivo, ao falar da voz e do olhar; picante, referindo-se ao gosto; penetrante ao espírito e, por extensão, sutil, argumentador..." [128]. Possivelmente Neera reúne todos esses atributos necessários a uma requisitada cortesã. Após a cesura o verbo *properet*, acelerado no sentido e na forma, direciona-nos para o nome grego *Neaera*. Horácio é habilidoso em "tirar partido dos recursos que lhe oferecem o nome próprio" [129], principalmente os estrangeiros que lhe dão ocasião de explorar os efeitos de sonoridade, estranhos ao latim, com o intuito de envolver o personagem numa aura de exotismo e mistério.

Do verso 22 é interessante destacar sua sugestiva estruturação que leva os olhos do leitor a acompanhar os movimentos do penteado de Neera: parte-se do meio da linha, com o verbo *cohibere*, depois para a direita com *crinem*, núcleo do complemento acusativo, volta-se para a extremidade inicial, posição do adjunto *murreum*, e a laçada se completa, próxima ao ponto de partida, com o ablativo *nodo*. *Murreum* é outra palavra de origem grega presente na estrofe que atribui aos cabelos de Neera cor e odor sedutores.

O verso 23 é introduzido pela conjunção *si*. É a segunda vez na ode (cf.19) que o poeta prevê um "senão" às suas pretensões. A possibilidade de um impedimento é traduzida num verso pessimista, constituído de palavra ofensiva (*inuisum*), desalentadora (*mora*) e obstante (*ianitorem*). A primeira parte do verso, *si per inuisum*, concentra as sílabas longas e as batidas insistentes. As duas monossílabas seguem a palavra mais impressiva do texto, a molossa *inuisum*, de construção sonora obscura (vogais fechadas) e de sentido repugnante; a segunda metade do sáfico, *mora ianitorem*, precipita-se para a identificação do odioso impedimento, já que a rápida e inexpressiva unidade pirríquia *mora*, abre caminho para a pesada *ianitorem* (7 tempos), palavra romana de distinta etimologia (<*Janus*, deus da passagem). O sintagma *inuisum ianitorem* constitui pela forma e conteúdo um respeitável obstáculo à pretendida agilidade de Neera: *Dic et argutae properet Neaerae* (21).

O adônico é composto de dois verbos, ambos no futuro, *fiet, abito*. O primeiro pertence à prótase, é curto e insosso; o segundo à apódose, resoluto e solene. Encerra a

[128] Martin, 1941: 16-17.
[129] Marouzeau, 1949: 202.

estrofe com autoridade e precisão, pois ordena secamente o pronto retorno, diante do insucesso da empreitada.

O poeta confessa-se desanimado e isento das paixões juvenis, que lhe tornavam mais atraentes, nos seus verdes anos:

25. Lēnĭt ālbēscēns // ănĭmōs căpīllŭs
26. lītĭ(um) ēt rīxāe // cŭpĭdōs prŏtēruāe
27. nōn ĕg(o) hōc fērrēm // căllĭdūs iŭuēntā
28. Cōnsŭlĕ Plāncō.

A última estrofe é "puramente reflexiva e transporta o poeta para fora das celebrações presentes, para pensamentos ambíguos que combinam desgosto pela perda da juventude com alívio dos perigos passados" [130]. Representa também um contraponto ao espírito belicoso e ávido de conquistas do romano, um sinal de exaustão das guerras internas e externas que minaram as forças do povo, agora sedento de paz. Essa tendência introspectiva, verificada já nos versos 18-20 e 23-24, em que ele não consegue se desligar de antigas feridas para se entregar totalmente às despreocupações e alegrias do momento, chega ao ápice. Durante o consulado de Planco, em 42 a.C., Horácio aliou-se a Bruto numa ilusória empreitada contra os vingadores de César. O ardor juvenil (*callidus iuuenta*), que o levou a Filipos, e a viver os arroubos próprios da idade, como enfrentar concorrentes (*inuisi ianitores*) e desejar conflitos (*litium et rixae cupidi*), é confrontado aqui com a comedida maturidade (*leniens animus*), que recua (*abiit*) e não mais se impacienta como antes (*non ego hoc fero*).

A ode apresenta, em sua segunda metade (17-28), três inesquecíveis episódios da história romana em ordem cronológica e de gradativa intensidade: a guerra social (91-89 a. C.) – nomeada de *Marsi duellum* pelo heroísmo desse povo (18), a guerra servil (73-71 a. C.) – marcada pelas pilhagens do bando de Espártaco, *Spartacus uagans* (19), e a guerra contra Bruto, em seu desfecho, indiretamente mencionado pelo período consular – *Consule Planco* (28). O tempo, que testemunhou esses tristes eventos bélicos e o alegre advento de um novo líder, transformou o poeta física e psicologicamente (*albescens capillus* e *leniens animus*).

A seleção e o posicionamento das palavras estão de acordo com as características rítmicas do metro. Na primeira metade, mais grave e solene pelo acúmulo de longas e proximidade dos *ictus*, *albescens*, que indica processo lento e irreversível; na segunda, introduzida por duas sílabas breves e caracterizada pelo equilíbrio quantitativo, *animos*, que

[130] Williams, 1969: 94.

sugere dinamismo. O verso 26 traz em seu primeiro hemistíquio as belicosas *litium et rixae* e, no segundo, o afoito adjetivo *cupidos*. No verso 27 percebemos o tom saudoso e melancólico da primeira metade, *non ego hoc ferrem*, com uma desusada seqüência de significativos monossílabos seguida de um expressivo verbo; na segunda o contagiante afã da juventude, *callidus iuuenta*.

A oposição interna entre velhice e juventude estende-se para fora da estrofe pela referência ao cabelo de Neera, *murreum crinem*, que tem a cor e o perfume de uma especiaria oriental e a provocação erótica dos festins. Esses atrativos não empolgam mais o poeta de *albescens capillus e leniens animus*, mais dado aos conselhos e reflexões.

O verso 28, *consule Planco*, encerra a estrofe com uma solene referência ao consulado de Planco, sintagma que se desdobra pelos significados subliminares: os anos dourados da juventude, a guerra fratricida e a vergonhosa deserção do poeta em Filipos[131].

Ode III, 20

Non uides quanto moueas periclo,
Pyrrhe, Gaetulae catulos laenae?
dura post paulo fugies inaudax
proelia raptor,

cum per obstantis iuuenum cateruas
ibit insignem repetens Nearchum:
grande certamen tibi praeda cedat
maior an illi.

Interim, dum tum celeris sagittas
promis, haec dentes acuit timendos
arbiter pugnae posuisse nudo
sub pede palmam

[131] Na ode II, 7, 9-12, dedicada ao amigo Pompeu, Horácio menciona seu ato final em Filipos, quando abandonou covardemente o escudo e o campo de batalha: *Tecum Philippos et celerem fugam/ sensi relicta non bene parmula/ cum fracta uirtus et minaces/ turpe solum tetigere mento*.

fertur, et leni recreare uento
sparsum odoratis umerum capillis
qualis aut Nireus fuit aut aquosa
raptus ab Ida.

Tradução

Não vês com que grande risco tocarias,
Pirro, nos filhotes da leoa Getula?
Logo mais fugirás dos duros confrontos;
como um ladrão covarde,

quando por entre bandos obstantes de jovens
ela for procurar o vistoso Nearco,
na grande disputa, que o prêmio maior caiba
a ti ou a ela.

Entretanto, enquanto tu rápidas flechas
preparas e ela afia os dentes assustadores,
conta-se que o juiz da luta colocava sob o desnudado
pé a palma da vitória

e que ele refrescava ao doce vento
o ombro coberto pelos perfumados cabelos,
qual fosse Nireu ou o raptado
do aquoso Ida.

Sobre o poema

Trata-se de uma disputa amorosa entre Pirro, e uma ciumenta mulher (*Gaetula laena*) pelo belo Nearco (*insignis Nearchus*). Horácio escreve um curto poema abordando um caso de amor pederástico, seguindo a tradição epigramática grega, mas dando-lhe forma métrica capaz de desenvolver reflexões, retratar emoções e inserir alusões mitológicas. Assim “pelo

incremento da complexidade temática e emocional, o poeta transformou o exíguo epigrama em uma forma poética maior" [132].

Na primeira estrofe o poeta faz uma advertência a Pirro, homem tímido (*inaudax raptor*), para que se afaste dos territórios de uma perigosa fera (*Gaetula laena*) e não tente roubar-lhe um dos filhotes. A diferença entre os adversários é considerável: a mulher é corajosa como uma leoa com cria pequena (*catulus*) e Pirro é medroso como um covarde ladrão (*inaudax raptor*).

A crítica ao comportamento de Pirro, que insiste nessa perigosa conquista (*quanto moueas periclo*), continua na segunda estrofe que prevê o acirramento da disputa (*grande certamen*) e a concessão do almejado troféu (*praeda maior*) para um ou outro lado (*tibi an illi*).

A terceira estrofe contrapõe duas situações reveladoras de intenções antagônicas: a da disposição para a luta (9-10), com a apresentação das armas de Pirro (*celeris sagittas promit*), e da concorrente (*haec dentes acuit timendos*); e a da absoluta indiferença (11-12) do principal interessado no resultado do concurso (*arbiter pugnae*) que pisa acintosamente na palma da vitória (*nudo sub pede palmam*).

A quarta estrofe é dedicada à beleza quase divina de Nearco, comparada à de Nereu e à de Ganimedes. Sua aparência justifica a legião de fãs (*iuuenum cateruae*) admirados de sua mitológica figura (*qualis aut Nireus aut raptus ab Ida*).

A tonalidade heróica da ode fica a cargo dos enxutos adônicos, que declaram solenemente, sentenciam irrevogavelmente, reforçam a indignação ou mencionam fatos épicos: *proelia raptor* (4), o roubo que incita a batalha; *maior an illi* (8), a concessão do prêmio principal; *sub pede palmam* (12), a indiferença; *raptus ab Ida* (16) o episódio de um rapto divino.

Análise do poema

O poeta inicia a ode advertindo Pirro de sua arriscada paixão:

1. Nōn uĭdēs quāntō // mŏuĕās pĕrīclō
2. Pīrrhĕ, Gāetūlāe // cătŭlōs lăēnāe?
3. dūră pōst pāulō // fŭgĭēs ĭnāudāx
4. prōelĭā rāptŏr,

[132] Williams, 1969: 23.

A estrofe, por suas temíveis palavras (*periclo, laenae, dura, fugies, proelia, raptor*), expõe as apreensões do poeta em relação ao reprovável envolvimento do amigo. Ele se mostra severo ao chamar Pirro de *inaudax raptor* e ao denunciar sua vergonhosa atitude, *post paulo fugies*. O verso 1 introduz uma interrogação irônica, *non uides quanto moueas periclo*, numa tentativa direta de intimidar e de tornar clara a reprovação. A negação na "cabeça" do verso, lugar privilegiado do ritmo descendente, reforça o sentimento de indignação e de incredulidade do poeta. Em toda a estrofe as primeiras metades dos sáficos têm caráter mais apelativo, severo e tenso em relação ao restante da linha. Esse conteúdo se desenvolve numa seqüência de sílabas longas e de *ictus* reiterados, o que o torna mais enfático: *non uides quanto* (1) aborda o interlocutor com firmeza; *Pirrhe, Gaetulae* (2) são dois nomes intrigantes e respeitáveis - o vocativo *Pirrhe* é estrangeiro e de formação exótica, o segundo impressiona por evocar uma região longínqua e selvagem; *dura post paulo*, tem um adjetivo que expressa sofrimento e uma locução adverbial que acelera os desfavoráveis acontecimentos. Os segundos hemistíquios dessa primeira estrofe mostram-se semântica e metricamente simétricos: duas palavras de quantidade e ritmo iguais (anapesto + baquio), com imagem acústica e psicológica compatíveis. Os vocábulos anapésticos provocam, no esquema métrico do sáfico menor, uma sutil mudança de ritmo, pois suas duas breves iniciais "quebram" a seqüência das três longas anteriores à cesura e aumentam o intervalo até o próximo *ictus*. Geralmente, nessa posição, são empregadas palavras que expressam mudança, agitação e pressa: *moueas, catulos e fugies*. As unidades báquicas encerram o verso com equilíbrio, clareza e incisão, tanto na forma quanto no conteúdo: *periclo*, *laenae*, *inaudax*.

O verso 4, *proelia raptor*, apresenta, de maneira objetiva, a "moral da história": punição para o transgressor. Tal sentença merece o ritmo que tem, pois a cláusula hexamétrica a modula com solene gravidade.

O poeta detalha os riscos (*quanto periclo*) que Pirro terá de enfrentar por esse relacionamento:

5. cūm pĕr ōbstāntīs // iŭuĕnūm cătēruās
6. ībĭt īnsīgnēm // rĕpĕtēns Nĕārchŭm
7. grāndĕ cērtāmēn // tĭbĭ prāedă cēdăt
8. māiŏr ăn īllī.

A segunda estrofe acompanha Pirro na busca insistente por Nearco e sua decisão final de disputar-lhe o difícil amor. Para realçar o grave momento e expressar com fidelidade as dificuldades que se apresentam ao jovem apaixonado, as palavras molossas *obstantis*, *insignem*, *certamen* têm papel preponderante na estrofe. Além de sua importante presença

física (formadas de três sílabas longas) e significado marcante (impedimento, distinção e desafio), elas envolvem todo o verso em sua rede de relações sintático-semântica: *obstantis* é a palavra mais expressiva de um complexo sintagma adverbial *per* ***obstantis*** *iuuenum cateruas* (5); *insignem* é o epíteto assinalado a Nearco, ***insignem*** *repetens Nearchum* (6); *certamen* é o núcleo de um complemento topicalizado, *grande* ***certamen*** *tibi praeda cedat* (7).

Após a cesura os tradicionais anapestos e pirríquio "mudam" o humor dos sisudos vocábulos molossos com sua rápida movimentação e vibrante significado: *iuuenum*, *repetens*, *tibi*.

O verso 8, *maior an illi*, valoriza o prêmio do torneio ao mesmo tempo em que insinua a possibilidade do fracasso de Pirro, pois as chances de vitória são iguais para ambos.

O esquema métrico do sáfico, de batidas descendentes, com sutil variação de intervalos do meio para o fim do verso, acompanha o tom apreensivo da estrofe, mantendo-se regular e previsível por três linhas e elevando-se em solenidade no desfecho dátilo-espondaico do adônico.

Os rivais se armam para a disputa amorosa, enquanto Nearco se mostra indiferente:

9. Īntĕrīm dūm tū // cĕlĕrīs săgīttās
10. prōmĭs hāec dēntēs // ăcŭīt tĭmēndōs
11. ārbĭtēr pūgnāe // pŏsŭĭssĕ nūdō
12. sūb pĕdĕ pālmăm

Os dois primeiros versos da terceira estrofe (9-10) descrevem os preparativos para um combate. A escolha das armas denuncia o perfil dos competidores: flechas velozes (*celeres sagittae*), símbolo da conquista amorosa masculina e dentes afiados (*dentes*[133] *acuti*), arma de difamação, poder destrutivo da mulher-leoa (*Gaetula laena*). Os dois últimos versos, entretanto, descrevem uma cena inesperada: a tendência belicosa dos primeiros desaparece com o conhecimento da estranha atitude de Nearco (*arbiter pugnae*) que se mostra alheio aos acontecimentos e distraído em suas ações (*sub pede palmam*).

O ritmo métrico do sáfico menor, em seu movimento descendente, dinamiza a estrofe e se apresenta apropriado, por sua distribuição temporal desigual, à cena descrita como um perfeito "fundo musical". O verso 9, em sua primeira metade, *interim dum tu*, forma um conjunto de expressiva sonoridade por reunir advérbio, conjunção e pronome de construção fônica semelhante, já que neles há a repetição das vogais 'i' e 'u', de consoantes nasais e oclusivas 't' e 'd'. A leitura do hemistíquio produz efeito musical interessante, pois a

[133] Cf. Glare, 2005: 515 mais exemplos da palavra empregada no sentido figurado de inveja, injúria: *Malignitatis dentes* (V. Max. 4.7.ext.2).

conjugação dos timbres palatal, nasal e velar imitam, sob a batida descendente do troqueu e do espondeu, o som do clarim e do tambor, instrumentos de alerta, nas batalhas. Contribui para uma dicção compacta e enfática desse trecho a concentração de sílabas longas e as três batidas em curtos intervalos, limitadas pela pausa métrica. A redundância no emprego dos termos, *interim dum*, de significados afins, seguidos do enfático pronome pessoal *tu* também colabora para tornar essa metade do verso mais densa. O segundo hemistíquio, formado pelo sintagma, *Celeris sagittas*, reflete seu sentido na velocidade formal de sua composição métrica. No restante da estrofe o destaque dos primeiros hemistíquios são as palavras espondaicas, posicionadas antes da cesura, *dentes* e *pugnae*, e as colocadas logo após a pausa, *acuit* e *posuisse*. Há uma oposição semântica e métrica nessa fronteira: de um lado palavras lentas e evocadoras de tensão; de outro, palavras-pontes, de início ligeiro, que direcionam rapidamente o verso para o seu fim. As palavras finais retomam a gravidade inicial: *sagittas*, *timendos*, *nudo*.

O verso 12, *sub pede palmam*, surpreende por sua brevidade, solenidade épica, construção sonora e sentido inesperado. O adônico, geralmente, busca resumir a idéia da estrofe como a palavra final, contra a qual não há argumentos. Aqui, no entanto, a claúsula hexamétrica prima por uma surpreendente revelação, em franca contradição com o espírito belicoso da estrofe. A sonoridade enérgica das oclusivas 'b' e 'p' compactua com a atitude inesperada de Nearco, que se mantém distante e desinteressado.

Ele, deleitando-se com a brisa, que ondeia seus cabelos perfumados, compara-se ao segundo mais formoso de todos os gregos e ao mais belo dentre os troianos:

13. fērtŭr, ēt lēnī // rĕcrĕārĕ uēntō
14. spārs(um) ŏdōrātīs // ŭmĕrūm căpīllīs
15. quālĭs āut Nīrēus // fŭĭt aūt ăquōsā
16. rāptŭs ăb Īdā.

Essa última estrofe, a exemplo da ruptura verificada nos versos 11 e 12, abandona o tema da disputa amorosa para focalizar, ironicamente, a divina beleza do fugidio rapaz e sua postura apolínea[134]. Iguala-o a Nireu, o mais belo após Aquiles[135], e ao jovem troiano Ganimedes, raptado pela águia de Zeus, no monte Ida[136]. O tom da estrofe é elevado do princípio ao fim: *fertur... ab Ida*.

O esquema métrico de movimento descendente, nesse aspecto semelhante ao épico, desenvolve "discretamente" o conteúdo da estrofe que recorda heróis míticos em locais

[134] No *Epodo* 15, 9-10, Horácio menciona Apolo, com seus longos cabelos embalados pelo vento, com quem Nearco vaidosamente quer se parecer: *intonsosque agitaret Appolinis aura capillos / fore hunc amorem mutuum*.
[135] Cf. *Il*. II, 673.
[136] Cf. *Il*. VIII, 47 ss.

fabulosos. A distribuição quantitativa do metro favorece em sua primeira parte, até a cesura, expressões e palavras mais graves e distintas do verso: ***fertur*** *et leni*, verbo de narrativas elevadas; *sparsum* ***odoratis***, adjetivo de volume métrico e silábico respeitáveis; *qualis aut* ***Nireus***[137], identificação de herói épico. As palavras que sucedem a cesura, por se iniciarem com duas sílabas breves (trissílabas e polissílabas) ou se constituírem somente delas (dissílabas) distoam das restantes em forma, movimento rítmico e sentido. Elas direcionam o acento métrico para o fim do verso, que reassume o tom regular da linha: ***recreare*** *uento*, o verbo expressa o bem-estar propiciado pelo sopro do vento; ***umerum*** *capillus*, no ombro refrescado ondeia o cabelo perfumado de Nearco; ***fuit*** *aut aquosa*, aproxima Nearco de Nireu e do raptado do monte Ida. O efeito sonoro e rítmico da pronúncia do trecho *fuit aut aquosa* cria harmonia imitativa ao refletir, na imagem acústica das palavras, a idéia do borbulhar das águas que brotam em abundância no monte Ida.

O adônico final, verso 16, *raptus ab Ida*, apela para o conhecimento do leitor para a identificação de Ganimedes, ao mencioná-lo pelo famoso episódio do seu rapto, das montanhas de Tróia. Talvez o sonho do insigne Nearco seja ser arrebatado ao céu por um deus impressionado por sua beleza, não ser raptado pelo mortal Pirro. Pela evocação à cena épica o esquema métrico, fragmento do hexâmetro, não poderia ser mais apropriado.

[137] No *Epodo* 15, 22, Horácio cita essa proverbial beleza: *formaque uincas Nirea*.

5.3 ODES EM DÍSTICOS FORMADOS POR GLICÔNICO E ASCLEPIADEU MENOR

O dístico, sobre o qual discorreremos agora, é composto de um verso de oito sílabas, o glicônico (¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯ ×), e um de doze sílabas, o asclepiadeu menor (¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ // ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯ ×). O primeiro verso do dístico não apresenta cesura; o segundo apresenta, após a sexta sílaba, uma cesura masculina que o divide em dois hemistíquios isossilábicos, mas com diferente distribuição de quantidades silábicas. Muitas vezes o poeta faz coincidir a pausa métrica do asclepiadeu menor (segundo componente do dístico) com a gramatical, semântica e/ou sintática, fortalecendo a cesura e deixando a impressão de que o dístico é formado de três *cola*, o primeiro de oito sílabas (glicônico), o segundo e o terceiro de seis (1º e 2º hemistíquio do asclepiadeu). A coincidência da pausa formal e de sentido é um recurso estilístico que define limites e facilita a simetria entre as metades: *debes Vergilium; finibus Atticis* (I, 3, 6); *tecum uiuere amem, tecum obeam lubens* (III, 9, 24); *et te, Chlori, decet. Filia rectius* (III, 15, 8); *da noctis mediae, da, puer, auguris* (III, 19, 10); *clarus postgenitis; quatenis, heu nefas*! (III, 24, 30); *nil mortale loquar. Dulce periculum est* (III, 25, 18); *Neptuni faciam? Prome recondidum* (III, 28, 2); *rursus bella moues? Parce precor, precor* (IV, 1, 2).

Entre o glicônico (¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯ ×) e o primeiro hemistíquio do asclepiadeu (¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘) há grande semelhança formal já que ambos possuem a mesma seqüência pódica inicial de espondeu e dátilo. Ambos são constituídos de mais longas que breves, o que imprime gravidade e lentidão ao trecho. O segundo hemistíquio do asclepiadeu (¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯ ×) diferencia-se do primeiro e do glicônico por apresentar um dátilo seguido de um troqueu, o que, ritmicamente traduz-se em mais leveza e equilíbrio.

A justaposição do glicônico e do asclepiadeu menor dá movimento e vivacidade aos versos, as três pausas do dístico (final do glicônico, meio e fim do asclepiadeu) indicam uma leitura em partes bem definidas e a sutil variação métrica entre os *cola* promove mudança de tom entre as partes.

O poema composto em dísticos constituídos de glicônico e asclepiadeu menor é dinâmico, desenvolve-se gradualmente e blocos de sentido são destacados. O poeta parece aproveitar a estrutura métrica tripartida do dístico para harmonizar, sempre que possível, forma e conteúdo. Assim no objetivo e grave glicônico ele inicia o assunto a ser desenvolvido no asclepiadeu. Numa única dicção, visto que não há cesura, distribui acertados epítetos, *mater saeua Cupidinum* (I, 19, 1 e IV, 1, 5), *neu multi Damalis meri* (I, 36, 13); menciona as oferendas iniciais de um rito sagrado, em ordem de importância, *et*

ture et fidibus iuuat (I, 36, 1) ou qualifica sua futura obra, *nil paruum aut humili modo* (III, 27, 17); propõe questões, *quid si prisca redit Venus* (III, 9, 17), *quid leges sine moribus* (III, 24, 35), *festo quid potius die* (III, 28, 1); interpela diretamente seu interlocutor, logo no início da ode, *cum tu, Lydia, Telephi* (I, 13, 1), *quo me, Bacche, rapis tui?* (III, 25, 1), *intermissa, Venus, diu* (IV, 1, 1), *quem tu, Melpomene, semel* (IV, 3, 1); expõe suas intenções, *dicam insigne, recens, adhuc* (III, 25, 7), *nos cantabimus inuicem* (III, 28, 9); adverte, *neu desint epulis rosae* (I, 36, 15), *non, si quid Pholoen satis* (III, 15, 7); declara, com sinceridade, seu amor, *urit me Glycerae nitor* (I, 19, 5), *me nunc Thressa Cloe regit* (III, 9, 9); constata naturalmente suas limitações, *non sum qualis eram bonae* (IV, 1, 3), *me nec femina nec puer* (IV, 1, 29); e suplica*, reddas incolumen precor* (I, 3, 7).

O asclepiadeu menor é um verso longo que, vindo após o glicônico no dístico, serve de veículo para o desenvolvimento da idéia "lançada" no curto glicônico. A impressão rítmica provocada pelo arranjo métrico do asclepiadeu menor estimula a expressão do antitético, do enfático, do minucioso. A distribuição desigual das quantidades caracteriza o primeiro hemistíquio como impositivo e grave e o segundo como solene e descontraído.

A cesura facilita a oposição e o confronto de idéias, entre as duas partes do asclepiadeu menor, limita períodos, além de destacar formalmente porções de sentido. O comprimento do verso permite a expressão do pensamento analítico e o esquema métrico de cada hemistíquio promove uma leve mudança de tom. Assim os antônimos são posicionados simetricamente nas duas metades para realçar o contraste, *neu* ***uiuax*** *apium,// neu* ***breue*** *lilium* (I, 36, 16), *mercemur, quis* ***aquam// temperet*** ***ignibus*** (III, 19, 6), ***uenari****que timet,//* ***ludere*** *doctior* (III, 24, 56), *inter* ***uerba*** *cadit// lingua* ***silentio*** (IV, 1, 30); sinônimos, em simetria, para expressar a totalidade, ***thesauris*** *Arabum et//* ***diuitis*** *Indiae* (III, 24, 2); o segundo hemistíquio desenvolve o primeiro, *sic frates Helenae,// lucida sidera* (I, 3, 2), *Thurini Calais // filius Ornyti* (III, 9, 14); o segundo hemistíquio tem tonalidade heróica, *placare et uituli // sanguine debito* (I, 36, 2), *Codrus, pro patria// non timidus mori*, (III, 19, 2), *stellis inserere et// consilio Iouis?* (III, 25, 6); em cada hemistíquio um talento, *dulcis docta modos // et citharae sciens* (III, 9, 10); o segundo hemistíquio retoma o início do primeiro, ***tecum*** *uiuere amem,//* ***tecum*** *obeam lubens* (III, 9, 24), ***da*** *noctis mediae,//* ***da,*** *puer, auguris* (III, 19, 10), *quod spiro et* ***placeo // si placeo****, tuum est* (IV, 3, 24).

Ode I, 36

Et ture et fidibus iuuat
placare et uituli sanguine debito
custodes numidae deos
qui nunc Hesperia sospes ab ultima
caris multa sodalibus ,
nulli plura tamen diuidit oscula
quam dulci Lamiae, memor
actae non alio rege puertiae
mutataeque simul togae.
Cressa ne careat pulchra dies nota
neu promptae modus amphorae
neu morem in Salium sit requies pedum
neu multi Damalis meri
Bassum Threicia uincat amystide
neu desint epulis rosae
neu uiuax apium neu breue lilium.
Omnes in Damalin putres
deponent oculos nec Damalis nouo
diuelletur adultero
lasciuis hederis ambitiosior.

Tradução

Com o incenso, a lira e o sangue
prometido de um vitelo, agrada-me honrar
os deuses, guardiães de Númida,
que hoje, salvo da extrema Hespéria,
aos queridos companheiros,
muitos beijos distribui, a ninguém mais, no entanto,
que ao doce Lâmia, lembrado
da infância passada com o mesmo mestre
e da toga mudada ao mesmo tempo.
Que esse belo dia não careça da marca branca,
nem haja medida à ânfora abastecida,
nem exista, à maneira dos Sálios, repouso para os pés,
nem Damálide, acostumada ao vinho farto,
vença Basso no gole trácio,
nem faltem nas mesas rosas
nem o vivaz aipo, nem o breve lírio.
Que todos tirem os olhos maldosos de Damálide
e que Damálide, mais envolvente
que as lascivas heras, não seja arrancada dos braços
desse novo amante.

Sobre o poema

A ode I, 36 é uma composição de tema báquico, um convite para beber à saúde do amigo Númida, recém chegado da Espanha. O poeta agradece a salvação do recém-chegado oferecendo sacrifício aos deuses protetores do oficial de Augusto (*custodes Numidae deos*) e um animado banquete com a presença dos companheiros de longa data (*cari sodales*). A ocasião festiva (*pulchra dies*) contará com vinho farto (*prompta amphora*), com animada dança (*morem in Salium*), com diversão feminina (*multi Damalis meri*) e decoração natural (*rosae, apium*, *lilium*).

O desenvolvimento da ode I, 36 em dísticos compostos de um glicônico e um asclepiadeu menor permitiu ao poeta registrar a alegria do momento em um ritmo de versos justapostos, que conjugam equilíbrio e vivacidade. Nesse esquema métrico o conteúdo comemorativo da ode desenvolve-se sobriamente, com tom intimista e excitação moderada.

Análise do poema

O poeta inicia sua composição referindo-se a um ritual religioso, revelando sua gratidão aos deuses por um acontecimento favorável:

1. Ēt tūr(e), ēt fĭdĭbūs iŭuăt
2. plācār(e) ēt uĭtŭlī // sānguĭnĕ dēbĭtō

O verso 1 destaca-se, no início, pela repetição da preposição **et** no lugar marcado pelo *ictus*, ***et*** *tur(e)* ***et,*** e encontra eco no verso 2, *placar(e)* ***et***. A presença reiterada da oclusiva 't', nesse trecho, dá vigor à dicção realçando a enumeração dos produtos sacrificiais. No glicônico o poeta apresenta os dois primeiros itens do ritual, incenso e música, que preparam os participantes para a cerimônia religiosa. A seqüência de três longas, no início desse esquema métrico, imprime gravidade à expressão, apoiada no fechamento dos fonemas acentuados, condizentes com a solenidade do momento. A sucessão de duas breves traduz a alegria e encantamento que a palavra *fidibus* evoca. A partir daí o metro termina com razoável equilíbrio quantitativo.

O primeiro hemistíquio do verso 2 liga-se ao glicônico (1) pelo conteúdo, forma e rima vertical (*tu**r(e), et/** placa**r(e) et***). Nele o poeta menciona a vítima do sacrifício (*uitulus*), terceira e mais significativa oferenda do ritual. *Placare et* forma a seqüência de longas iniciais e é a palavra mais importante do dístico, pois antes de tudo deve-se "honrar" os deuses; e a dupla breve de *uituli* parece evocar a inquieta energia do filhote. O segundo hemistíquio soa respeitoso (pé dátilo inicial) e equilibrado (alternância de breves e longas) indicando na forma e conteúdo o respeito à promessa feita aos deuses e seu pontual cumprimento, *sanguine debito.* O sangue de uma vítima, ofertado aos deuses, em reconhecimento de um sucesso na guerra, transporta os leitores ao cenário bélico, com o sacrifício dos combatentes pela causa comum. Entre um e outro hemistíquio podemos apontar a oposição *placare/sanguine*, recurso de antítese comumente presente no asclepiadeu menor.

O dístico seguinte (3-4) cita nominalmente o destinatário da ode e menciona o motivo da homenagem a ele dedicada:

3. cūstōdēs Nŭmĭdāe dĕōs
4. quī nūnc Hēspĕrĭā // sōspĕs ăb ūltĭmā

O verso 3 traz a palavra molossa *custodes* iniciando dignamente o glicônico, importante na forma e no sentido, pois se refere aos deuses protetores do amigo. O nome de Númida está posicionado no centro da linha 3, estrutura que visualmente se harmoniza com o sentido do sintagma (*custodes* ***Numidae*** *deos*), já que "rodeado" pelas divindades sua

segurança foi garantida. A menção do nome do amigo traz alegria e alívio ao coração do poeta, sentimentos realçados pelo repique das duas breves, constituintes do anapesto.

O primeiro hemistíquio do verso 4 tem aspecto inicial fragmentado, com dois monossílabos de quantidade longa, que atrasam a dicção, e encerramento compacto com o polissílabo *Hesperiae*, palavra de especial valor métrico (coriambo) e semântico: nome mitológico da região hispânica. No segundo hemistíquio do asclepiadeu menor o poeta anuncia solenemente o retorno de Númida são e salvo das regiões longínquas. Interpretamos como opostas as palavras *nunc* e *ultima*; sua colocação nas metades distintas do asclepiadeu reforçam a elaborada antítese. Elas abrangem, no contexto da ode, a noção de lugar - perto/longe, de tempo - agora/antes e de estado - seguro/inseguro. No final de cada hemistíquio o *ictus* marca a vogal de ablativo 'a', aproximando sonoramente, com essa rima interna, os termos do sintagma intercalado.

O dístico seguinte traduz a comovida satisfação de Númida ao retornar da Espanha. São versos construídos com palavras que expressam fartura (*multa*, *plura*) e carinho (*caris*, *sodalibus*, *oscula*):

5. cārīs mūltă sŏdālĭbŭs
6. nūllī plūră tămēn // dīuĭdĭt ōscŭlă

O verso 5 tem como destaque métrico-semântico a palavra *sodalibus*. De cinco tempos, acento prosódico e métrico coincidente e com maioria de sílabas breves, essa composição confere leveza e alegria à expressão da palavra companheiros, que associamos a prazer, boas lembranças e confiança. O poeta parece ter redigido, em nome de Númida, uma dedicatória aos amigos, e, ao expressá-la, no metro glicônico (5), deu-lhe caráter solene e sentimental, realçando a consideração com o adjetivo *caris* (espondeu inicial), a retribuição do carinho com o adjetivo substantivado *multa* (troqueu) e a euforia do reencontro com o substantivo *sodalibus* (peã II).

O primeiro hemistíquio do verso 6 interrompe-se com a conjunção adversativa *tamen*, reforçando a pausa métrica com a perspectiva de inserção de um argumento contrário. Entre *Nulli plura* e *caris multa*, palavras iniciais dos versos 5 e 6, há simetria sintática (dativo e acusativo), semântica (evocam quantidade), sonora (***plu**ra* e *m**ul**ta*) e formal (espondeu e troqueu).

Duas palavras datílicas seguem a cesura do asclepiadeu menor e imprimem ao segundo hemistíquio solene alegria. A tradicional oposição de idéias entre as duas metades do asclepiadeu aqui se expressa pela idéia de multiplicação do adjetivo *plura* e da idéia de divisão do verbo *diuidit*, noção já antecipada pelo indefinido *nulli* e pela conjunção *tamen*.

Os versos 7 e 8 mencionam o carinho especial que Númida tem por Lâmia, amigo de infância:

7. quām dūlcī Lămĭāe, mĕmŏr
8. āctāe nōn ălĭō // rēgĕ pŭērtĭae

No glicônico (7), o poeta apresenta o "doce Lâmia" e indica, com o adjetivo *memor*, antigas reminiscências, elo de ligação entre Númida e Lâmia.

No asclepiadeu menor o poeta explica o grau de intimidade entre o homenageado e Lâmia: ambos freqüentaram a mesma classe e trocaram de toga, numa mesma cerimônia. O verso 8 segue padrão semelhante ao do 6, já que ambos, no primeiro hemistíquio, são compostos de palavras acessórias, têm sentido fragmentado e reticente. O verso 6 é composto do pronome indefinido *nulli*, do adjetivo *plura* e da conjunção adversativa *tamen*; o 8, do pronome indefinido antecedido de advérbio de negação *non alio*, além do particípio *actae*, que nada esclarecem, mas envolvem o leitor em certo clima de suspense. Nota-se ainda que *non alio*, dentro do sintagma *non alio rege*, tem função enfática: na classe "daquele mestre", não de outros. O segundo hemistíquio apresenta certa dramaticidade, *rege puertiae*, por emparelhar palavras evocadoras de idéias opostas, estudar e brincar. Com *rege* o poeta faz alusão ao professor da escola básica. *Puertiae* forma uma desenvolta dipodia jâmbica que harmoniza com o sentido de "infância".

Lembrança marcante na vida de ambos foi a da deposição da toga pretexta (9), importante momento na vida de um adolescente, em que "ele atinge a maioridade, ocasião de uma cerimônia celebrada a 17 de março, dia das festas de Baco" [138]. No verso 10 o poeta volta ao presente e às ordens finais do caprichado banquete:

9. mūtātāequĕ sĭmūl tŏgāe.
10. Crēssā nē cărĕāt // pūlchră dĭēs nŏtā

O verso 9, *muTaTaeque simul Togae*, apresenta a repetição do fonema 't' (3x), rima interna, com a dupla ocorrência do ditongo 'ae' em sílaba forte (*ictus*), e das sílabas 'mu-' e '-mul', também atingidas pelo *ictus*. O perfil sonoro do verso, vivo e atuante pela energia das oclusivas e assonância do ditongo 'ae' e da vogal 'u', e sua composição métrica colaboram com a forte e respeitável lembrança evocada pelo trecho.

Nota-se, no primeiro hemistíquio do asclepiadeu (10), *cressa ne careat*, aliteração da oclusiva 'c' que, com o esforço dispendido em sua dicção, imprime certa veemência ao desejo do poeta de não deixar faltar nada ao dia festivo. O segundo hemistíquio é quase

[138] Bornecque et Mornet, 1976: 143.

exclamativo, *pulchra dies nota*, em suas duas palavras iniciais, ó belo dia! O ritmo descendente do dátilo e dos troqueus acrescenta dignidade ao júbilo do poeta.

No par de versos seguintes (11-12) o poeta menciona os itens que não podem faltar nesse dia especial (*pulchra dies*), vinho e dança:

11. nēu prōmptāe mŏdŭs āmphŏrāe
12. nēu mōr(em) īn Sălĭūm // sīt rĕquĭēs pĕdŭm

O fluente glicônico conta com a sonoridade da rima interna, *neu prompt**ae** modus amphor**ae***, com a repetição dos fonemas nasais 'n' e 'm' e com a enfática conjunção *neu* (empregada mais 4 vezes, a partir desse verso), para transmitir sua disposição de receber bem Númida e seus amigos, com bebida farta.

No primeiro hemistíquio do verso 12 o poeta evoca respeitosamente a tradicional dança dos Sálios, dedicada a Marte, com seus vigorosos passos, justa homenagem a um oficial de guerra romano. A repetição das nasais e a presença da sílaba '-um' diante da cesura produzem eco, reforçando o apelo do poeta ao movimento contínuo dos pés. No segundo hemistíquio o poeta explica o *mos Salium*, que exige dos dançarinos resistência física e muita disposição. O verso apresenta rima interna, *neu morem in Sali**um** // sit requies ped**um***, no final de cada hemistíquio.

O dístico seguinte (13-14) apresenta a cortesã, contratada para animar a festa e distrair o convidado principal, em disputa com um convidado:

13. nēu mūltī Dămălīs mĕrī
14. Bāssūm Thrēĭcĭā // uīncăt ămȳstĭdĕ

No verso 13 percebe-se a assonância da vogal 'i', nos tempos fortes do glicônico, que sublinha o curioso epíteto de Damálide, *multi meri*, uma autêntica enomaníaca. Sem medida para a ânfora *neu modus amphorae* (11), o festim torna-se palco de competições pelo título de maior bebedor e o verso 14 menciona o adversário da cortesã no gole trácio, um certo Basso. É curioso observar o significado do nome dado pelo poeta à cortesã, que vem do grego Δαμάλη, bezerra. No início da ode ele se dirige aos deuses com oferendas, incenso, música e sangue de um vitelo (*et **ture** et **fidibus** iuuat / placare et **uituli** sanguine debito*, 1-2). Após o ritual religioso tem lugar o profano, depois da oferenda espiritual, com o sacrifício de uma vítima aos deuses guardiães, apresenta-se a carnal, com o oferecimento a Númida de uma prostituta.

No primeiro hemistíquio do asclepiadeu menor o poeta emparelha o sobrenome romano, *Bassum*, e o nome gentílico, *Threicia*. O primeiro grave - forma um pé espondeu - parece indicar sobriedade; o segundo, desenvolto - forma um pé coriambo - parece sugerir leviandade, pois a Trácia é o alegado local de origem do deus do vinho. O segundo

hemistíquio, *uincat amystide*, inicia-se com palavra de sentido positivo, triunfante e termina com longa palavra de origem grega, que imprime certo charme ao final do asclepiadeu. Basso tem de vencer Damálide no gole trácio, uma espécie de submissão da cortesã, para entregá-la, humilde, a Númida.

Nos versos 15 e 16 o poeta menciona o cuidadoso preparo da mesa, para o banquete:

15. nēu dēsīnt ĕpŭlīs rŏsāe
16. nēu uīuāx ăpĭūm // nēu brĕuĕ lĭlĭŭm.

No início do glicônico 15, para suas três primeiras sílabas longas, o poeta selecionou a conjunção correlativa *neu* e o verbo no subjuntivo *desint*, para expressar sua firme intenção de oferecer um ambiente perfeito à recepção do amigo. Agora ele se volta à mesa do banquete que deve estar decorada com perfumadas e coloridas plantas, *rosa*, *apium* e *lilium*.

O verso 16 se destaca pela oposição dos adjetivos *uiuax*/*breue*, em hemistíquios diferentes. As quantidades métricas dessas palavras estão em perfeita harmonia com seu significado: uīuāx forma o longo e expressivo pé espondeu, brĕuĕ, com suas duas breves, forma o rápido e dependente pé pirríquio. As duas metades do verso são perfeitamente simétricas, iniciam com conjunção seguida de adjetivo e substantivo, e os últimos vocábulos de cada hemistíquio rimam entre si, *apium*/*lilium*. Na primeira metade do verso, com maior quantidade de sílabas longas, o poeta menciona a longevidade de um vegetal; na segunda, composta de mais sílabas breves, ele evoca a brevidade de outro. Certamente o poeta quis fazer aí uma analogia com o tempo de vida das pessoas, que vivido plenamente parece não ter fim, mas que mal aproveitado escapa num átimo.

Nos versos 17 e 18 o poeta adverte os convivas para não cortejarem Damálide, a escolhida de Númida:

17. Ōmnēs īn Dămălīn pŭtrēs
18. dēpōnēnt ŏcŭlōs // nēc Dămălīs nŏuō

No verso 17 a repetição do 'in' em sílabas metricamente acentuadas ecoa nos ouvidos um som fino e insistente, reforçando a interdição que o poeta decreta em relação à cortesã. Damálide está literalmente cercada de olhos cobiçosos, ***omnes*** *in Damalin* ***putres***, e a posição das palavras no verso denuncia essa situação. Como metáfora de vítima do sacrifício (δάμαλις ou δάμαλη significa propriamente jovem vaca[139]) Dámalide é o centro das atenções, mas destinada às mãos do "sacerdote" do culto, Númida.

O verso 18 inicia-se com o longo verbo *deponent*, solicitando firmemente dos presentes que desviem seus mal-intencionados olhos da dama reservada a Númida.

[139] Villeneuve in *Horace*, 2002: 49 (nota 7).

O dístico final (19-20) vem carregado de termos sensuais próprios para evocar a arte de amar das cortesãs:

19. dīuēllētŭr ădūltĕrō
20. lāscīuīs hĕdĕrīs // āmbĭtĭōsĭŏr

O verso 19 é composto de duas palavras polissilábicas, quantitativamente valorizadas, *diuelletur adultero*, de sentido denso e sonoridade marcante. A primeira, composta por prefixação (*dis* + *uello*), tem raiz ligada ao trato com os animais, "tirar a lã, as penas, os pelos" [140]. A força e a virilidade exigida no processo de arrancar a lã com as próprias mãos, assim o era no início antes de se operar a tosquia com cinzel[141], está quantificada na composição métrica da palavra *diuelletur* (7 tempos). O sentido primitivo da raiz *uel-*, tirar a pele dos animais, remete ao ritual do sacrifício mencionado no início da ode (1-2) e ao metafórico papel de Damálide, a "jovem vaca", no banquete a Númida. A segunda palavra do verso, *adultero*, forma uma dinâmica dipodia jâmbica, condizente com seu sentido de ilícito e clandestino amor. No aspecto sonoro o trecho se destaca pela repetição das consoantes 'd', 'l' e 't' e da vogal 'e' revelando, no som, a cumplicidade e a insolubilidade do conjunto, expressas no seu significado de "não separar os amantes", (*nec*) *diuelletur adultero*.

O asclepiadeu menor, último verso da ode, divide-se em hemistíquios assimétricos, já que o primeiro constitui-se de duas palavras e o segundo de apenas uma. O sintagma em ablativo, *lasciuis hederis*, que preenche a primeira metade, destaca-se pela assonância da vogal 'i' e pela rima interna, resultado da repetição da desinência '-is' no tempo forte do metro. O timbre agudo da vogal palatal acentua o caráter libidinoso da figura empregada pelo poeta ao comparar Damálide com uma planta trepadeira. O adjetivo *lasciuis* forma o pé molosso, com dicção lenta e marcada por dois *ictus*; o substantivo *hederis*, o pé anapesto, mais rápido e marcado por apenas um tempo forte. Após a cesura a grande palavra *ambitiosior* (preposição *amb* + verbo *ire*, *iti* + sufixo, *os* + sufixo *ior*) "reina" absoluta. Sua dimensão física harmoniza-se com seu sentido abrangente e sua qualidade métrica (duplo dátilo). Refere-se a Damálide, à sua capacidade de sedução e insinuação, ao evocar engenhosamente a posição da planta enroscada em zigue-zague (*amb*) num suporte qualquer.

[140] Martin, 1941: 288.
[141] Ibidem.

III, 9

“Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior bracchia candidae
ceruici iuuenes dabat,
Persarum uigui rege beatior.”

“Donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis
Romana uigui clarior Ilia.”

“Me nunc Thressa Chloe regit,
dulcis docta modos et citharae sciens,
pro qua non metuam mori,
si parcent animae fata superstiti.”
“Me torret face mutua
Thurini Calais filius Ornyti,
pro quo bis patiar mori,
si parcent puero fata superstiti.”

“Quid si prisca redit Venus
diductosque iugo cogit aeneo,
si flaua excutitur Chloe
reiectaeque patet ianua Lydiae?”

“Quamquam sidere pulchrior
ille est, tu leuior cortice et inprobo
iracundior Hadria,
tecum uiuere amem, tecum obeam lubens.”

Tradução

"Enquanto eu te agradava
e nenhum jovem mais poderoso colocava
os braços em teu alvo pescoço
eu vigi mais próspero que o rei da Pérsia."

"Enquanto não ardias mais por outra
e Lídia não secundava Cloé,
Lídia de conhecido nome,
vigi mais famosa que a Romana Ília."

"Agora a Trácia Cloé me rege,
versada nos tons doces e hábil na cítara,
por quem eu não temeria morrer,
se os fados garantissem a sobrevivência da minh'alma."

"Abrasa-me com ardor recíproco
Calais, filho do Turino Ornito,
por quem duas vezes aceitaria morrer
se os fados garantissem a sobrevivência do meu menino."

"E se a antiga Vênus retornasse
e reunisse os separados no seu jugo brónzeo,
se a loura Cloé fosse banida
e a porta da rejeitada Lídia se abrisse?"

"Embora ele seja mais belo que um astro
e tu mais leve que a cortiça e mais colérico
que o genioso Adriático
contigo viver preferiria, contigo morreria feliz".

Sobre o poema

"Essa é uma canção amebéia, com versos cantados alternadamente por um homem e uma mulher" [142] em que o segundo cantor segue a forma e o conteúdo do primeiro, repetindo os elementos básicos dos versos, contrastando sentidos e buscando a superação, numa espécie de disputa de "egos". A estrutura da ode é dialógica, em que os interlocutores desfrutam de igual espaço para seus apartes.

Cada um dos participantes "conta com uma retórica individual" [143] que o caracteriza e revela seus papéis no jogo amoroso. Ele se mostra, desde o início, delicado e saudoso, *donec gratus eram tibi* (1); ela ressentida, *donec non alia magis* (5), e segura, *multi Lydia nominis* (7). Enquanto ele se revela dominado por Cloé, *me nunc Thressa Chloe regit* (9), ela diz que ama e é amada, *me torret face mutua* (13).

As escolhas ideológicas revelam a índole dos amantes, já que no auge do sucesso o homem se sentia mais rico que o rei da Pérsia, *Persarum uigui rege beatior* (4); e a mulher, igualmente realizada, compara-se a uma figura de visibilidade nacional, que não se destaca pela riqueza material, mas pela respeitabilidade histórica, *Romana uigui clarior Ilia* (8).

Ele se vangloria de uma namorada da Trácia, "proverbialmente a parte mais selvagem da Grécia" [144], *me nunc Thressa Chloe regit* (9), mas instruída nas artes musicais, *dulcis docta modos et citharae sciens* (10); o namorado dela é da civilizada Túrio, no sul da Itália, *Thurini Calais filius Ornyti* (14).

A confidência de Horácio (presumindo-o como o homem anônimo[145]), *pro qua non metuam mori* (11), e a réplica de Cloé, *pro quo bis patiar mori* (15), são indicativos da diferença discursiva do homem e da mulher. Ele se mostra corajoso, não temendo a morte; ela sacrifica-se, quantas vezes for preciso, pelo amado.

As duas últimas estrofes esclarecem as particularidades implícitas no diálogo: ele deseja reconciliar-se, *quid si prisca redit Venus* (17), daí sua pretensa humildade e seu *mea culpa*, *reiectaeque patet ianua Lydiae* (20). Lídia aceita a proposta não sem antes apontar os defeitos e vícios do parceiro, ao que parece, culpado pelo rompimento, ... *tu leuior cortice et inprobo / iracundior Hadria* (22-23). Daí sua postura altiva, *multi Lydia nominis* (7) que lhe permite almejar igualdade na relação e exigir reciprocidade de sentimentos, *tecum uiuere amem*, *tecum obeam lubens* (24).

Ele fala a linguagem masculina do poder com palavras que evocam autoridade, servidão e expulsão: *potior* (2), *rege* (4), *me regit* (9), *excutitur* (19), *reiectae* (20). Ela se

[142] Williams, 1969: 75.
[143] Commager, 1995: 15.
[144] Owen Lee, 1969: 106 (nota 2).
[145] Horácio na *Epistula* I, 20, 25 se descreve como alguém pronto a encolerizar-se, *irasci celerem*.

volta para os sentimentos, evocando as imagens naturais do fogo, céu e água: *arsisti* (6), *torret* (13), *patiar* (15), *sidere* (21) e *Hadria* (23).

A cumplicidade da forma métrica do dístico com o conteúdo da ode, no canto amebeu, é patente. O diálogo se dá alternadamente e cada aparte dos dois participantes estrutura-se em uma estrofe de quatro versos formada por dois dísticos, num total de seis estrofes (três intervenções para cada um).

Esse esquema métrico adaptou-se perfeitamente à estrutura dialógica da ode III, 9, com seu conteúdo dinâmico e caracterizado pelas alternâncias e retomadas de assunto.

A disputa retórica entre os amantes que se esmeram em igualar-se, contrapor-se ou superar-se, em seus apartes, propicia uma notável simetria entre as estrofes, já que, na maioria dos versos, existe retomada de estruturas com pequenas modificações. Como num jogo, o embate verbal segue regras estabelecidas pela primeira estrofe de cada dupla. O último par de estrofes, no entanto, liberta-se do esquema formal de retomada para constituir-se em pergunta e resposta autônomas: na quinta estrofe o homem interroga timidamente, *quid si*..., esforçando-se por apresentar as condições favoráveis para o reatamento; na sexta a mulher responde corajosamente, *quamquam* ..., relevando as antigas mágoas e declarando-se, por fim, ainda apaixonada. Dessa forma tem-se um final surpreendente em que ambos deixam de lado a competição e rendem-se, selando a paz.

Análise do poema

As estrofes serão analisadas aos pares. O homem abre o diálogo, expondo suas queixas e gratas lembranças; a mulher pronuncia-se em seguida respondendo "à altura" as reclamações do companheiro provocador:

1. Dōnēc grātŭs ĕrām tĭbĭ
2. nēc quīsquām pŏtĭōr // brācchĭă cāndĭdāe
3. cērvīcī iŭuĕnīs dăbăt
4. Pērsārūm uĭgŭī // rēgĕ bĕātĭŏr.

5. Dōnēc nōn ălĭā măgĭs
6. ārsīstī nĕqu(e) ĕrāt // Lȳdĭă pōst Clŏēn
7. mūltī Lȳdĭă nōmĭnīs
8. Rōmānā uĭgŭī // clārĭŏr Īlĭā.

A poesia dialogada (canto amebeu) tem como característica principal a resposta a uma "provocação" em termos similares, contrastivos ou superiores, buscando cada altercador

superar as declarações um do outro. É o que acontece desde o primeiro verso em que o rapaz, em tom galanteador, *donec gratus eram tibi* (1), relembra momentos felizes ao lado da amada, e ela, interpõe, logo de início sua mágoa pela traição, *donec non alia magis* (5). Ele, orgulhosamente, não nomeia seu rival, *nec quisquam potior* .. (2), mas expõe seu ciúme pelos abraços do outro, *bracchia ... dabat* (2-3); ela, porém, não só nomeia a outra como se identifica em auto-elogio, *... Lydia post Cloen/ multi Lydia nominis* (6-7). Diante da alegação do rapaz que se sentia mais próspero que o rei da Pérsia, na época do namoro com Lídia, *Persarum uigui rege beatior* (4), a moça reage declarando ter-se sentido, durante o romance com ele, mais renomada que a mãe dos famosos gêmeos romanos, *Romana uigui clarior Ilia* (8).

O dístico composto de glicônico seguido de asclepiadeu menor, meio termo entre o agitado alcaico e o calmo sáfico, contribui para o sucesso dessa ode, primor de simetria. A alternância de versos curtos e longos "retoma a atmosfera dos metros epódicos" [146] e assim torna o dístico apropriado para o excitamento, a indignação, a provocação e a ironia fina, sentimentos presentes na ode III, 9.

No primeiro par de estrofes o glicônico modula, com seu ritmo descendente e solene (espondeu, dátilo e troqueu), versos de sentido temperado, em que imperam a modéstia, *donec gratus eram tibi* (1), *donec non alia magis* (5); a delicadeza, *ceruici iuuenis dabat* (3) e a auto-afirmação, *multi Lydia nominis* (7). Os asclepiadeus, descendentes e longos, com uma cesura central bem marcada, registram uma ligeira variação de tom em suas metades. O primeiro hemistíquio tem mais gravidade (4 longas e 2 breves); o segundo mais leveza (2 ou 3 longas e 3 ou 4 breves). Os versos ritmados nessa sequência métrica têm, por serem mais extensos e interrompidos por uma pausa, conteúdo mais denso, que permite o desenvolvimento de períodos de sentido completo: *Persarum uigui rege beatior* (4), *Romana uigui clarior Ilia* (8), *dulcis docta modos et citharae sciens* (10), *si parcent animae fata superstiti* (12), *Thurini Calais filius Ornyti* (14), *si parcent puero fata superstiti* (16) e *tecum uiuere amem, tecum obeam lubens* (24).

A diferença rítmica entre os dois hemistíquios do asclepiadeu menor, devido à distribuição quantitativa das suas unidades métricas, que dá ao primeiro ar de gravidade e ao segundo impressão de leveza, parece ser aproveitada semanticamente pelo poeta: *nec quisquam potior // bracchia candidae* (2), em que as palavras do primeiro hemistíquio mencionam a amarga rejeição e as do segundo esboçam um delicado gesto; *arsisti neque erat // Lydia post Chloen* (6), em que a primeira metade traz a palavra molossa *arsisti*, denunciando a paixão dele por outra e a segunda metade, o doce nome das amadas;

[146] Bonavia-Hunt, 1969: 69.

Persarum uigui // rege beatior (4) e *Romana uigui // clarior Ilia*, em que as duas palavras do primeiro hemistíquio exprimem força, enquanto as do segundo prosperidade.

Após as gratas lembranças da feliz convivência entre o casal, as terceira e quarta estrofes situam o leitor no presente (*nunc*) em que ambos procuram gabar-se dos namoros recentes:

9. Mē nūnc Thrēssă Chlŏē rĕgĭt,
10. dūlcīs dōctă mŏdōs // ēt cĭthărāe scĭēns,
11. prō quā nōn mĕtŭām mŏrī
12. sī pārcēnt ănĭmāe // fātă sŭpērstĭtī.

13. Mē tōrrēt făcĕ mūtŭā
14. Thūrīnī Călāīs // fīlĭŭs Ōrnўtī
15. prō quō bīs pătĭār mŏrī
16. sī pārcēnt pŭĕrō // fātă sŭpērstĭtī.

Ele está cativo (*me regit*) de uma estrangeira (Thressa Chloe), versada nas artes poéticas gregas (*dulcis docta modos et citharae sciens*).

Ela ama, e é correspondida (*me torret face mutua*), um rapaz de Túrio ou Sibari, "um lugar renomado pela riqueza e luxúria" [147].

Ele não temeria morrer por Cloé (*pro qua non metuam mori*) se, em troca, os fados lhe concedessem vida longa, a quem ele chama de *animae*, alma – "o único elemento do homem capaz de alcançar a imortalidade" [148] .

Ela, procurando superar a declaração de amor do cantor e afirmando sua condição de igual na nova relação, declara-se capaz de morrer duas vezes por Calais (*pro quo bis patiar mori*), a quem chama carinhosamente de menino, *puer*.

Os versos da terceira e da quarta estrofe apresentam, diferentemente dos restantes da ode, independência semântica e sintática, já que encerram os elementos gramaticais essenciais para sua compreensão. Os glicônicos, de fácil fluência, modulam versos de conteúdo objetivo e "enxuto": como os que contêm confissões diretas, *me nunc Thressa Chloe regit* (9) e *me torret face mutua* (13); e os que revelam firmes intenções, *pro qua non metuam mori* (11) e *pro quo bis patiar mori* (15). Os asclepiadeus destacam, em seus primeiros hemistíquios, enfáticos pela proeminância de longas em sua composição métrica, as informações mais relevantes do verso: Cloé é versada nos doces ritmos que acompanha habilmente na cítara, ***dulcis docta modos*** *et citharae sciens* (10) e Calais é de Túrio, região mais prestigiada que a Trácia, e filho de Ornito, ***Thurini Calais****, filius Ornyti* (14); a

[147] Williams, 1969: 76.
[148] Ibidem.

condição do sacrifício já está expressa na primeira metade do verso e o verbo empregado, *parcent*, lembra no sentido (garantir a vida) e na forma (*parc-*, *parca*) as deusas romanas identificadas com as Moiras gregas, encarregadas de regular o tempo de vida dos mortais, ***si parcent animae****, fata superstiti* (12) e ***si parcent puero****, fata superstiti* (16).

As duas estrofes finais fogem do padrão das anteriores, em que há retomada de estruturas gramaticais e repetições de palavras, num perfeito entrelaçamento sintático, semântico e rítmico. No entanto o diálogo continua com a arrependida interpelação do enamorado (5ª estrofe) e a pronta resposta da romântica Lídia:

17. Quīd sī prīscă rĕdīt Vĕnŭs
18. dīdūctōsquĕ iŭgō // cōgĭt ăēnĕō,
19. sī flāu(a) ēxcŭtĭtūr Chlŏĕ
20. rēiēctāequĕ pătēt // iānŭă Lȳdĭāe?

21. Quāmquām sīdĕrĕ pūlchrĭŏr
22. īll(e) ēst, tū lĕuĭōr // cōrtĭc(e) ĕt īnprŏbō
23. īrācūndĭŏr Hādrĭā,
24. tēcūm uīuĕr(e) ămēm, // tēc(um) ŏbĕām lŭbēns.

Dos versos 17 a 20 ele faz três perguntas em gradação ascendente, propondo reconciliação: o que acontecerá se a antiga chama se reativar (*quid si prisca redit Venus*), se ele abandonar a outra (*si flaua excutitur Chloe*) e deixar livre o caminho para Lídia (*reiectaeque patet ianua Lydiae*?).

Sem hesitação vem a resposta da mulher, sincera, divertida e com sabor de vingança. Ela elogia a beleza do atual namorado (*sidere pulchrior*) e critica os defeitos de caráter do antigo, que é leviano e impaciente (*tu leuior cortice et inprobo/ iracundior Hadria*). Apesar disso mostra-se interessada na reconciliação, numa surpreendente declaração de amor (*tecum uiuere amem, tecum obeam lubens*).

Nos glicônicos da quinta estrofe o poeta modula os termos favoráveis ao reatamento, quais sejam a intervenção de Vênus, *quid si prisca redit Venus* (17), e o rompimento com Cloé, *si flaua excutitur Chloe* (19). Nesse esquema métrico de tamanho médio, contínuo e de movimento descendente o ritmo equilibrado harmoniza-se com o sentido objetivo e sério das condições apresentadas pelo rapaz.

Os asclepiadeus desenvolvem as idéias contidas nos glicônicos da quinta estrofe, adicionando mais elementos persuasivos à proposição. A volta da antiga Vênus, mencionada no glicônico (17), é um argumento eficiente porque reúne os separados num pacto sagrado, *diductosque iugo cogit aeneo* (18), e o rompimento definitivo com Cloé, proposto no glicônico (19), representa a queda da barreira final para a reaproximação com Lídia,

reiectaeque patet ianua Lydiae (20). Convém destacar as palavras iniciais dos asclepiadeus, *diductos* e *reiectae*, por sua forma e sentido afins: palavras molossas de lenta dicção que enfatizam o sentido negativo e ressentido dos vocábulos. Em contraste com esse melancólico início as palavras posicionadas após a cesura trazem alento e "quebram" a má-impressão do momento: a trocaica *cogit* e a datílica *ianua* imprimem, ao segundo hemistíquio, leveza rítmica apropriada ao significado positivo de sua expressão.

Na última estrofe os dois versos glicônicos serviram ao poeta para apontar, por meio de hipérboles, as qualidades e defeitos dos rivais: no primeiro (21) a *persona* lírica Lídia eleva a beleza de Calais acima das estrelas, *quamquam sidere pulchrior*, no segundo (23) ela considera os acessos de raiva do antigo namorado mais violentos que o mar Adriático, *iracundior Hadria*. O verso *quamquam sidere pulchrior*, constituído de uma palavra espondaica e de duas datílicas, reflete no esquema métrico o sentido de cada termo: a conjunção é pronunciada com mais gravidade (duas longas), pois alerta para uma situação adversa; o sintagma comparativo tem a dicção solene da dipodia datílica, porém mais leve e moderada, indicadora do sentido positivo da expressão. O verso *iracundior Hadria* revela seu valor na estrofe, harmonizando sentido e forma. Com cinco sílabas longas e três breves sua dicção se torna arrastada, lenta e enfática. Com dois *ictus* e oito tempos a polissilábica *iracundior* imita na forma seu desagradável sentido e se opõe ao suave *pulchrior* (21). O Adriático, *Hadria*, é um mar de águas agitadas, sujeito a constantes tempestades e ventos, característica que permitiu a comparação do "mau humor" marítimo com a irascibilidade do rapaz. *Hadria* se opõe a *sidere* na constituição métrica e significado: o ablativo *Hadria* forma o pé crético, de maioria longa (longa, breve, longa); *sidere*, o pé dátilo, de quantidade equilibrada (longa, breve, breve); o primeiro evoca as tormentas humanas, o segundo a tranqüilidade celestial.

O poeta tira o máximo proveito da extensão dos asclepiadeus (22 e 24) e busca ampliá-los recorrendo às elisões. Tal ampliação torna-se necessária, em alguns versos, em razão da distribuição do conteúdo na estrofe. O poeta constrói o glicônico, com reduzido número de palavras, devido à sua limitação de espaço (8 sílabas), e deixa para o asclepiadeu a "sobra" do verso anterior e palavras "puxadas" do posterior. O verso 22 é composto de sujeito e verbo do verso 21 (*ille est*), de sujeito e termos de comparação do próprio verso (*tu leuior cortice*), e de conectivo e adjetivo ligados ao substantivo do verso 23 (*et inprobo*). No verso 24, em que o poeta constrói uma enfática declaração de amor, o amplo espaço concedido pelo esquema métrico do asclepiadeu permite a repetição de pronome pessoal, a antonímia verbal e a perfeita simetria numérica entre os hemistíquios, *tecum uiuere amem, tecum obeam lubens.*

Convém ressaltar a genial arquitetura do verso 24 que conjuga simetria métrica e semântica: cada hemistíquio inicia-se com o pronome *tecum*, formando o pé espondeu, indicando início grave e enfático; em seguida vêm os verbos *uiuere*, de um lado, e *obeam* do outro, palavras de sentidos opostos e de composição métrica de igual natureza (quantidades invertidas), o heróico dátilo e o teatral anapesto; as últimas palavras de cada hemistíquio pertencem ao mesmo campo semântico, *amem*/*lubens*, e formam o ascendente pé jambo, condizente com o sentido positivo e alegre dos dois vocábulos. O verso 24, com seu ideal de reciprocidade (viver e morrer juntos) desmente as declarações contidas nos versos asclepiadeus (11 e 15) em que os interlocutores, com o intuito de se ferirem, se dispõem a morrer por seus companheiros: *pro qua non metuam mori* e *pro quo bis patiar mori*.

III, 25

Quo me, Bacche, rapis tui
plenum? quae nemora aut quos agor in specus
uelox mente noua? quibus
antris egregii caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iouis?
Dicam insigne, recens, adhuc
indictum ore alio. Non secus in iugis
exsomnis stupet Euhias,
Hebrum prospiciens et niue candidam
Thracen ac pede barbaro
lustratam Rodophen, ut mihi deuio
ripas et uacuum nemus
mirari libet. O Naiadum potens
Baccharumque ualentium
proceras manibus uertere fraxinos,
nil paruum aut humili modo,
nil mortale loquar. Dulce periculum est,
o Lenaee, sequi deum
cingentem uiridi tempora pampino.

Tradução

Para onde, Baco, me arrebatas
pleno de ti? A que bosques ou cavernas sou conduzido
veloz, com esse novo espírito? Em que
grutas serei ouvido tentando inserir
a eterna glória do egrégio César
entre as estrelas e com a recomendação de Júpiter?
Relatarei um fato insígne, recente, até então
não relatado por outra boca. Do mesmo modo que, nos cumes,
a insone bacante se extasia
contemplando o Hebro e a Trácia brilhante
pela neve e o Ródope percorrido
por pé bárbaro, também agrada-me,
desviado, admirar as margens
e o vazio bosque. Ó senhor das Náiades
e das bacantes, capazes
de dobrar os longos freixos com as mãos,
nada pequeno ou de humilde formato,
nada humano falarei. Um doce perigo é,
ó Lineu, seguir o deus
que cinge a cabeça com o verde pâmpano.

Sobre o poema

A ode III, 25 é uma composição em dísticos formados por um glicônico e um asclepiadeu menor que aborda o tema da criação poética como inspiração divina: o poeta é possuído por um deus e, cheio dele (*tui plenum*), percebe o mundo com espírito renovado (*mente noua*). Essa experiência mítica, conduzida por Baco, o leva a perambular pelos bosques e cavernas (*in nemora aut specus*), em busca de um local perfeito para compor. O poeta deseja cantar as imorredouras glórias de Augusto (*aeternum decus*) para colocá-las num altar digno de sua grandeza, entre as estrelas e com a aprovação de Júpiter (*stellis inserere et consilio Iouis*).

Tal produção, sob os auspícios de Baco, terá conteúdo destacado (*insigne*), colhido no calor dos fatos (*recens*) e revelará uma iniciativa pioneira (*adhuc indictum ore alio*).

A iniciação do poeta o coloca num "transe" (*deuio*) que lhe permiti mirar, extasiado, os rios e bosques natais (*ripas et uacuum nemus*), como as bacantes, em delírio (*Euhias*), contemplam o famoso rio Hebro, em cujas margens "Orfeu foi trucidado" [149], e o gelado monte Ródope, pisado apenas por pés trácios (*pede barbaro*).

Inspirado pelo senhor das Náiades e das bacantes (*Naiadum potens Baccharumque*) o poeta tratará de assuntos relevantes, em estilo elevado (*nil paruum aut humili modo*), digno dos deuses (*nil mortale*). O risco da experiência mística vale a pena (*dulce periculum est*), pois seguir o deus (*sequi deum*) significa trilhar os caminhos da inspiração poética.

O dístico, empregado nessa ode, é uma medida, segundo palavras do próprio poeta, bem-conceituada, *nihil humili modo* (17), capaz de modular assunto grandioso, *nil paruum* (17), e duradouro, *nil mortale* (18).

A alternância de versos curtos e longos "retoma a atmosfera dos metros epódicos e assim torna o dístico apropriado para o excitamento" [150] de uma ode dedicada ao fazer poético sob a inspiração do deus Baco. A evolução do poema em dísticos evita a monotonia das estrofes monométricas e, no caso do glicônico seguido de asclepiadeu menor, essa variedade é de grau moderado, já que os dois esquemas apresentam seqüências métricas semelhantes e movimento rítmico descendente. A cesura, que permite a rápida fluidez do glicônico e a brusca interrupção no asclepiadeu, produz um dístico dinâmico. Muitas vezes a coincidência entre pausa gramatical e métrica fortalece a sensação de dois *cola* independentes no asclepiadeu: *indictum ore alio*, // *non secus in iugis* (8), *nil mortale loquar*. // *Dulce periculum est* (18). Junte-se a isso o fato de que, após a cesura, a sequência métrica do asclepiadeu muda e a impressão de gravidade deixada pela seqüência de longas, do primeiro hemistíquio, é desfeita pelo equilibrado arranjo métrico de longas e breves, na segunda parte do metro. O esquema métrico do glicônico resume o do asclepiadeu: seus primeiros seis tempos coincidem (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯) e o segundo hemistíquio do asclepiadeu retoma a seqüência do glicônico a partir da terceira posição até o fim (¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ˘̄). Há, pois, uma moderada variação no "traçado" métrico do dístico que o caracteriza como leve, gracioso e solene. As longas predominam no início do glicônico e do asclepiadeu, breves e longas equilibram-se no final dos mesmos. O resultado é um ritmo previsível, pela seqüência de pés descendentes, sem deixar de ser dinâmico, pela alternância de versos assimétricos; pausado, pela cesura masculina, grave, pela maioria de longas e solene pela qualidade das unidades métricas, espondeus, dátilos e troqueus.

[149] Plessis et Lejay in *Horace*, 1917: 174, nota 9.
[150] Bonavia – Hunt, 1969: 69.

Análise do poema

O poeta inicia a ode com uma série de perguntas (*quo*, *in quae*, *in quos*, *quibus*) que sinaliza o grau de confusão mental em que ele se encontra, por obra de um deus:

1. Quō mē, Bācchĕ, răpīs tŭī
2. plēnūm? Quāe nĕmŏr(a) āut // quōs ăgŏr īn spĕcūs

A primeira pergunta que o poeta, em possessão divina, faz a Baco é "para onde me arrebatas?" O verso é formado por palavras pequenas, tem aspecto fragmentado, não possui elisão e concentra, no início, dois monossílabos, de dicção separada e longa, indícios de leve confusão mental e incerteza. A presença dos dois pronomes pessoais, *me* e *tui*, e do vocativo, *Bacche*, mostram a necessidade inicial do poeta em identificar-se e a seu raptor, de "clarear" as idéias e continuar "dono de si", apesar de *plenum tui*. A interrogação iniciada no verso 1, modulada no rápido glicônico, termina no seguinte (2), num *enjambement* rítmico, semântico e sintático perfeito, já que *plenum* forma um pé espondeu, é o núcleo do sintagma, iniciado no verso anterior, *tui plenum* e encerra a oração.

A segunda pergunta da ode é "a que bosques ou a que cavernas sou conduzido?". Ela mostra um reconhecimento do poeta dos locais, tradicionalmente associados com inspiração poética e com manifestações báquicas, por onde ele está sendo conduzido, em delírio. Aos poucos ele se dá conta de sua situação e aceita a intervenção divina, o verbo *rapis* (1) que evoca violência e insatisfação em relação ao sequestrador, é substituído por *agor* (2) que sugere aceitação e concordância: o poeta está sendo conduzido a um *locus amoenus*, ambiente natural ideal para a criação poética. O asclepiadeu menor (2), com sua cesura central, separa de um lado a palavra *nemora* e de outro *specus*, a primeira evoca um local sagrado, apropriado aos cultos públicos, a segunda um local isolado, de refúgio. O poeta vai do espaço amplo ao reduzido e se satisfaz com um *antrum* (4), morada dos deuses e oráculos[151], para compor.

Nos versos 3 e 4 o poeta questiona uma última vez o deus sobre essa "viagem alucinante" e, renovado (*mente noua*), quer por em prática suas novas idéias:

3. uēlōx mēntĕ nŏuā? Quĭbŭs
4. āntrīs ēgrĕgĭī // Cāesărĭs āudĭăr

O poeta de posse de um novo espírito, mas agora consciente de sua missão, (*mente noua* é uma variação de *tui plenum,* mas com idéia de evolução) deseja instalar-se num local privilegiado para daí ser ouvido. No glicônico (3) o poeta encerra a segunda interrogação

[151] Cf. Glare, 2005: 143, que relaciona esses e outros empregos: ... *Sybyllae antrum* (Verg. A. 6, II); ... *mecum Dionaeo sub antro* (Hor. *Carm.* II, 1, 39).

após um *ictus*, o que dá mais visibilidade à questão. A última palavra do verso, o pronome interrogativo *quibus*, formado de duas sílabas breves "precipita-se", veloz, para o verso seguinte, imitando a ânsia do inspirado em expressar-se.

O destaque do asclepiadeu (4) é a presença de duas palavras datílicas em seu segundo hemistíquio: *Caesaris audiar*. O andamento heróico dessa segunda metade harmoniza-se com os vocábulos escolhidos para o solene trecho: a menção do título de Augusto e a firme vontade de divulgar seus feitos.

O objetivo do poeta é honrar o príncipe, e, em seu exercício intelectual, esforça-se por elevar-lhe o nome e a glória:

5. āetērnūm mĕdĭtāns dĕcŭs
6. stēllīs īnsĕrĕr(e) ēt // cōnsĭlĭō Iŏuĭs?

O verso 5 começa com uma palavra molossa, *aeternum*, de significado condizente com sua longa dicção, pois se opõe a *temporaneus* (passageiro) e a *mortalis* (mortal) [152]. A glória do egrégio César já é reconhecida pelos homens do seu tempo, resta registrá-la para a posteridade e o vate, poeta iluminado, assumirá essa responsabilidade.

A tarefa a que o poeta se propõe é dupla: inserir nas estrelas a eterna glória de Augusto[153] e colocá-lo no número dos considerados por Júpiter, *stellis inserere et consilio Iouis* (6), através de um poema destinado a ultrapassar a barreira do tempo e do espaço. No primeiro hemistíquio do asclepiadeu, *stellis inserere et*, percebemos uma forte identidade sonora entre os vocábulos, que apresentam repetição da sibilante e da vogal 'i', a sílaba dobrada –re- e a assonância do 'e', em sílaba metricamente acentuada. As palavras se entrelaçam sonoramente e foneticamente numa mistura evocadora do sentido de inclusão de Augusto no ambiente celeste. No segundo hemistíquio, *consilio Iouis*, o poeta emprega um duplo dátilo para destacar a máxima honra que uma pessoa pode atingir: ser alvo da consideração de Júpiter.

Quando as dúvidas se dissipam o poeta está seguro e confiante. Assim ele vai compor um poema original:

7. Dīc(am) īnsīgnĕ, rĕcēns, ădhūc
8. īndīct(um) ōr(e) ălĭō // nōn sĭcŭs īn iŭgīs

No verso 7 ele enfatiza o ineditismo do seu canto com palavras, *insigne*, *recens* e *adhuc*, que traduzem as razões para a escolha do assunto: "um feito notável, recente (por

[152] Cf. Martin, 1941: 4.
[153] A exemplo do que aconteceu com Júlio César, seu pai adotivo, que foi divinizado em 42 a. C. e seu culto oficialmente proclamado por Otávio e Antônio (Cf. Grimal, 1992: 81). Na ode I, 12, 47, Horácio faz referência à estrela juliana, *Iulum sidus*.

conseqüência de um interesse mais vivo) e que nenhum poeta ainda celebrou" [154] . A repetição da oclusiva 'c', a pronúncia de três sílabas de vogal 'i', no início do verso (***dic****am* ***insig***-), e a incidência do *ictus* em cada um dos componentes do trecho, individualizando-os (***di****cam in****sig****ne, re****cens****, ad****huc***), realçam a solenidade do anúncio.

No verso asclepiadeu (8) o poeta reforçou a pausa métrica ao sobrepô-la à gramatical. O primeiro hemistíquio repete, no sentido e na forma, o glicônico anterior (7), para, ao que parece, não deixar dúvidas quanto à sua intenção de produzir um canto inédito *indictum ore alio*. Ele inicia ambos os versos com duas palavras de mesma raiz, *dicam... indictum*, empregando a "afetada" figura etimológica. O poeta também, nesse curto trecho, provoca duas elisões, na ânsia de ampliar espaço para os detalhes. Assim ele encerra com precisão a parte da ode em que ele decide aceitar o "convite" do deus. No segundo hemistíquio o poeta inicia a analogia de sua experiência mística com a vivenciada pelas bacantes, durante os ritos dionisíacos, *non secus in iugis*.

Nos versos 9 e 10 o poeta evoca a figura de uma bacante (chamada *Euhias* de seu grito ritual de *euohe*[155]), no cume de uma montanha, à noite (*exsomnis*) extasiada com a paisagem:

9. ēxsōmnīs stŭpĕt Eūhĭās
10. Hēbrūm prōspĭcĭēns // ēt nĭuĕ cāndĭdăm

O verso 9, devido à repetição do som sibilante, soa como um susurro no meio da noite. As três longas iniciais do glicônico pertencem à palavra *exsomnis*, epíteto da discípula de Baco, que permanece vigilante, durante a noite. O emprego do exótico nome *Euhias* fecha o verso com uma pitada de excentricidade, tão características das celebrações dos mistérios báquicos.

No primeiro hemistíquio do verso 10 o poeta menciona o Hebro, de excitante lembrança, "rio da Trácia, na antigüidade teatro ordinário das orgias" [156]. O particípio presente *prospiciens* significa olhar para frente e também para o futuro; a paisagem está envolvida numa aura mística e a bacante, em delírio, vislumbra, quilômetros à frente, o rio, a região gelada e a montanha. No segundo hemistíquio o poeta antecipa a apresentação da Trácia, por seu epíteto, *niue candidam*. O tom severo da primeira metade, produzido pelo esquema métrico de maioria longa e pelo sentido evocado pelas palavras, dá lugar à leveza da segunda, de duplo dátilo em que se faz o elogio da Trácia, brilhante pela neve.

O dístico seguinte (11-12) menciona a montanha Ródope, exclusivo caminho do povo trácio:

---

[154] Plessis et Lejay in *Horace*, 1917: 174 (nota 6).
[155] Williams, 1969: 130.
[156] Picot, in *Horácio*, 1893: 329 – nota 5.

11. Trācēn āc pĕdĕ bārbărō
12. lūstrātām Rhŏdŏpēn // ūt mĭhĭ dēuĭō

As duas palavras iniciais do glicônico, *Tracen ac*, formam um conjunto de pronúncia brusca e arrastada, devido à quantidade longa das sílabas e à constituição sonora das mesmas, ao encontro consonantal 'tr' e à repetição da oclusiva 'c'. Além disso, observa-se a assonância do 'a' em sílaba acentuada metricamente, vogal que "clareia" ainda mais a brilhante neve trácia. Esses recursos imprimem certa rusticidade ao trecho, provalvelmente uma alusão ao isolamento da região balcânica. A parte do epíteto da montanha Ródope (12), antecipado no verso 11, *pede barbaro,* formado pelo ligeiro substantivo *pede*, vocábulo de dupla breve (pirríquio) e seguido do distinto crético, *barbaro*, por sua maioria breve (o sintagma tem 3 breves e 2 longas) parece evocar o passo de dança das bacantes, em procissão noturna pelos caminhos gelados da Trácia.

O verso 12 é constituído de duas palavras de especial emprego, *lustratam* e *Rhodopen*. A primeira pertence ao vocabulário religioso, ligada ao rito de purificação, em que se movia a vítima do sacrifício, em círculos ao redor de uma pessoa ou lugar a ser purificado, ou se andava em procissão, com movimentos regulares[157]. A segunda evoca um local específico da Trácia e dá origem ao adjetivo *Rhodopeius* pelo qual poeta Orfeu é conhecido, *Rhodopeius vates*[158]. Ao sentido cerimonioso do primeiro hemistíquio vem juntar-se o solene esquema métrico dessa metade do metro. No segundo hemistíquio, *ut mihi deuio*, o poeta retorna de sua fascinante visão e, ainda dominado pelo deus, *deuio*, (variação das expressões *plenum tui* (2) e *mente noua* (3), numa gradação descendente do seu estado de possessão) reclama o direito de vislumbrar os seus locais familiares de inspiração poética (13).

O poeta quer olhar os rios e os bosques vazios de sua pátria para, a partir deles compor os feitos de Augusto:

13. rīpās ēt uăcŭūm nĕmŭs
14. mīrārī lĭbĕt. Ō // Nāĭădūm pŏtēns

No verso glicônico (13) o poeta menciona as margens e o bosque vazio, não os da região trácia, mas os da sua convivência. Agora ele não pergunta "para que bosques sou conduzido?" (2), pois, após sua iniciação nos mistérios de Baco, ele reconhece os locais apropriados para elevar o nome de Augusto e garantir-lhe a imortalidade, através de seus versos (5-6).

[157] Cf. Glare, 2005: 1052 e Ferreira, 1987: 690.
[158] Cf. Saraiva, Belo Horizonte: 2000.

No primeiro hemistíquio do verso 14 o poeta encerra o longo período, iniciado na segunda metade do verso 8, com a locução verbal *mirari libet*. A interjeição *o* também participa do *colon*, um inusitado monossílabo diante da cesura e uma suspensão temporária da evocação a Baco. O verbo *mirari* (palavra molossa) originalmente significa espantar-se, olhar com assombro, admirar-se diante de alguma coisa. E é com essa ênfase, devido à forma, posição e conteúdo do verbo *mirari*, que o poeta comemora a permissão, concedida pelo deus, de voltar-se para a paisagem itálica, cuja visão lhe é tão cara (*mirari libet*). No segundo hemistíquio ele se dirige ao deus em forma de oração e emprega uma frase honorífica, *Naiadum potens*. É um anúncio festivo da presença do deus, modulado numa vibrante forma métrica - *Naiadum* constitui um pé coriambo e *potens* um jambo - que inspira simpatia pelo sentido. Baco é o "senhor das ninfas" que está sempre rodeado por essas divindades silvestres.

Baco é também o senhor das Bacantes, mulheres que participavam do seu culto e que se entregavam à orgia, com suas estranhas práticas:

15. Bācchārūmquĕ uălēntĭŭm
16. prōcērās mănĭbūs // uērtĕrĕ frāxĭnōs

O poeta preenche o verso 15 com duas palavras polissilábicas, que impressionam pela dimensão, composição métrica e sentido. A primeira *Baccharum* é uma palavra sonoramente exótica, de origem grega (Βάκχη), de seis tempos, e que se refere à sacerdotisa de Baco ou a uma mulher inspirada ou transportada em êxtase[159]. A segunda evoca a força e o poder das bacantes, famosas pelos gestos bruscos e intempestivos.

No primeiro hemistíquio do asclepiadeu o poeta destaca o adjetivo ***proceras***, palavra molossa, e que marca os dois primeiros tempos fortes, cujo significado harmoniza-se com a forma: longos (freixos). O poeta parece querer representar, na estrutura do verso, o ato das bacantes de "dobrar com as mãos os longos freixos", já que ele posicionou as palavras *manibus uertere* no meio da oração e o sintagma em acusativo *proceras... fraxinos*, separados, no início e fim do verso. Assim, na leitura, o movimento de ida e volta dos olhos imita a ação de dobrar expressa pelas palavras.

O poeta sabe o que quer compor e como fazê-lo, pois a possessão do deus o inspirou a criar divinamente:

17. Nīl pāru(um) āut hŭmĭlī mŏdō
18. nīl mōrtālĕ lŏquār. // Dūlcĕ pĕrīcŭl(um) ēst

[159] Pereira, 1984: 100.

O verso 17 é constituído de muitas palavras, o que parece sugerir a apregoada loquacidade do seu conteúdo. O poeta inicia o glicônico com um indefinido, *nil*, portador de forte negação, que rechaça os conceitos depreciativos (*paruum*, *humili*, *mortale*), que quer ver longe de sua produção, e amplia a capacidade de expressão do verso, por meio da sinalefa (*paru**um***). O verso adquire, com a repetição das vogais 'i' e 'u' e da nasal 'm', e com o esquema métrico repleto de longas, um ar grave e solene, em harmonia com sua semântica: o poeta se recusa a compor poemas menores, tanto no conteúdo (*paruum*) quanto na forma (*humili modo*[160]). Horácio empregou a expressão *humili sermone* para caracterizar a "conversação chã" das obscuras tabernas (*obscurae tabernae*), na *Ep. ad Pisones*.

No asclepiadeu (18) tem-se a repetição do indefinido *nil*, no começo do verso, pois o poeta reafirma seu propósito de produzir um canto diferenciado, não humano, *nil mortale loquar*. O emprego do verbo *loqui*, com seu sentido especial de falar em determinada língua, estilo ou maneira[161], está de acordo com a idéia transmitida: o poeta vai compor em estilo elevado um poema de assunto grandioso. O primeiro hemistíquio termina com uma pausa gramatical coincidente com a cesura. Após ela o poeta confiantemente "retoma o tema com que o poema começou: o do chamado do deus ao venerador para segui-lo" [162]. Ele emprega a expressão antitética *dulce periculum est* para descrever a mistura de sentimentos, a sensação contraditória e o brando terror que se apodera do seguidor de Baco.

No último dístico (19-20) o poeta confessa-se seduzido por Lineu e incapaz de renunciar a seu convite:

19. Ō Lēnāeĕ, sĕquī dĕŭm
20. cīngēntēm uĭrĭdī // tēmpŏră pāmpĭnō.

O glicônico tem um começo interpelativo: o poeta se dirige ao deus *Lenaeus*, outro nome de Baco, evocando sua estreita relação com o vinho, que provoca nos espíritos um *lenum tormentum*[163]. A predominância de breves, no verso 19, imprime vivacidade e animação à menção da alegre procisão do deus.

O asclepiadeu menor, último verso da ode, é composto de palavras trissilábicas, que formam diversos pés (molosso, anapesto, dátilo e crético) e apresenta simetria entre os hemistíquios. Essa solene variedade formal reflete a respeitosa e despojada expressão da passagem: um deus coroado de verde folhagem convida para seu cortejo.

---

[160] *Modus* de *medeor*, medida. Aplicado à poesia e à música: "medida rítmica, ritmo, medida musical, cadência, som, música" (Ferreira, 1987: 734).
[161] Cf. Glare, 2005: 1043.
[162] Williams, 1969: 131.
[163] Ode III, 21, 13.

5.4 ODES EM ESTROFES ASCLEPIADÉIAS A

A estrofe asclepiadéia A é composta de três versos asclepiadeus menores, de doze sílabas, (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ // ¯ ˘ ˘ ¯ ¯ ˘ ⏑), e de um glicônico, de oito sílabas (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ¯ ˘ ⏑).

A cesura do asclepiadeu menor é rigorosamente observada após a quarta longa (sexta sílaba), entretanto, há casos em que o poeta, usando de licença poética, produz uma "quase-cesura" ou "cesura por tmese, ou seja, por separação de um prefixo destacável" [164], como na ode II, 12, 25, *cum flagrantia de- // torquet ad oscula*, ou de um enclítico, como na ode IV, 5, 13, que se elide após a pausa, *uotis omnibus // -qu(e) et precibus uocat*. No verso 22 da ode IV, 5, *mos et lex maculo- // -s(um) edomuit nefas*, o poeta, na cesura do asclepiadeu, promove a separação no interior do sufixo, preservando, no primeiro hemistíquio do asclepiadeu, o radical *macul-* acompanhado da vogal *–o*. O segundo hemistíquio inicia-se com a ectilipse da sílaba final do adjetivo "mutilado" *–s(um)* com a palavra seguinte *–edomuit*.

O glicônico não tem cesura regular e, geralmente, encerra a estrofe com uma pausa gramatical. Horácio, na maioria das vezes, delimita a estrofe como uma unidade métrica (dos 63 glicônicos 20 processam o *enjambement*), e bons exemplos disso são a ode I, 6, que tem quatro das cinco estrofes de idéias completas, e a IV, 12, com as sete estrofes encerradas com pausa gramatical.

A asclepiadéia A é uma estrofe que apresenta, em seu arranjo métrico, notória regularidade rítmica: todos os versos são semelhantes na ordenação das quantidades e o quarto verso, apesar da extensão reduzida (8 sílabas) em relação ao asclepiadeu menor (12 sílabas), não se diferencia dele em ritmo.

Essa regularidade rítmica foi muito bem explorada por Horácio que, aproveitando-se do espaço concedido pela amplitude do asclepiadeu menor, repetido três vezes, compôs odes de períodos coordenados, desenvolvidos e bem articulados. "Assim ele conta nos dedos os benefícios do governo de Augusto, cada um numa linha" [165]: *nullis polluitur casta domus strupis; / mos et lex maculosum edomuit nefas; / laudantur simili prole puerperae* (IV, 5, 21-23). Aponta, por preterição, os feitos do príncipe, alegando a impropriedade de sua cítara, de ritmos suaves, *nolis longa ferae bella Numantiae,/ nec durum Hanibalem nec Siculum mare/ Poeno purpureum sanguine mollibus/ aptari citharae modis* (II, 12, 1-4).

A cesura do asclepiadeu é um recurso de que o poeta "lança mão" para o realce das antíteses internas, que revelam os sentimentos contraditórios expressos nas canções de

[164] Plessis et Lejay, in *Horace*, 1917: LXXXI.
[165] Wilkinson, 1951: 144.

amor, *grata detenuit // compede Myrtale* (I, 33, 14), *nec tinctus uiola // pallor amantium* (III, 10, 14); ou confrontando o certo e o errado, em uma ode cívica, *nullis polluitur // casta domus stupris* (IV, 5, 21).

O efeito suspensivo da pausa métrica, no asclepiadeu, é reforçado pelo posicionamento da interjeição diante dela, expressando a indignação por acontecimentos terríveis, *Aiacem: tamen heu // serus, adulteros* (I, 15, 19); revelando desespero pela impotência diante da morte, *tu frustra pius, heu // non ita creditum* (I, 24, 11); ou desejando vivamente duradouro repouso ao bom chefe, *longas o utinam, // dux bone, ferias* (IV, 5, 37).

O poeta, muitas vezes, reúne pausa gramatical e cesura métrica. Essa prática valoriza a divisão interna dos hemistíquios otimizando a mudança de assunto ou de ênfase, no meio do asclepiadeu menor. Assim, quando convém separar, de uma lista de destacados heróis gregos (*Laertides, Nestor, Teucer, Stheneleus*) um tal de Meríona, "condutor do carro de Idomeneu" [166], o poeta emprega o menciona após a cesura, *non auriga piger; Merionem quoque* (I, 15, 26); quando encerra uma pergunta retórica para iniciar um apelo à musa dos lúgubres cantos, ele aproveita a capacidade rítmica de cada hemistíquio, *tam cari capitis? // praecipe lugubris* (I, 24, 2); quando termina, na cesura, uma grave afirmação e a seguir se opõe a ela, um final de período fortalece essa oposição, *maiorumque fames. // Iure perhorrui* (III, 16, 18); quando quer realçar uma forte expressão, a pausa semântica e gramatical coincidindo com a cesura, parece facilitar essa intenção*, ictu fulmineo; concidit auguris (III, 16, 11)* e *demersa exitio; diffidit urbium* (III, 16, 13); um desejo sincero, expresso no entusiasmo de uma oração exclamativa, merece uma pausa na enfática dicção, após, o orgulho de participar do feliz coro, *praestes Hesperiae! // dicimus integro* (IV, 5, 38). Em *campis continuem. // Multa petentibus/ desunt multa; bene est // cui deus obtulit* (III, 16, 42-43), a concisa gnoma *multa petentibus desunt multa*, que está "enquadrada" no impressivo encadeamento dos versos contíguos, ganha realce pela pausada pronúncia de seus membros.

O poeta inicia nova oração após a primeira palavra dissílaba (pé espondeu) do asclepiadeu menor com interessante efeito métrico-semântico. A passagem exclamativa (9-12) da ode I, 15, de forte apelo emocional, deve sua expressão enérgica e viva "ao incomum ritmo que dá ênfase ao dissílabo" [167]:

> *Heu, heu, quantus equis, quantus adest uiris*
> *sudor! Quanta moues funera Dardanae*
> *genti! Iam galeam Pallas et aegida*
> *currusque et rabiem parat.*

[166] Villeneuve, in *Horace*, 2002: 27 (pé de página).
[167] Bonavia-Hunt (1969: 71) observa que o emprego "dessa abrupta dissílaba, com pausa antes e depois, pode ser comparado com o uso virgiliano de um espondeu, seguido por uma pausa, no começo de um hexâmetro, e.g. *G*. I, 477; IV, 164, 196; *Aen*. VI, 172, 590)".

> Ai, ai, quanto escorre nos cavalos, quanto nos homens
> o suor! Quantos funerais tu levas à dardânia
> gente! Já Palas seu capacete, seu escudo
> seu carro e sua raiva prepara.

O destaque do dissílabo espondaico do início do asclepiadeu ocorre também em: *nosces. Ecce furit te reperire atrox* (I, 15, 27), *durum: sed leuius fit patientia* (I, 24, 19) e *urget? Cui pudor et Iustitiae soror* (I, 24, 6), com palavras de forte valor expressivo para o verso anterior, a que pertencem pelo sentido.

Interessante também é a repetição, no início do segundo hemistíquio, de palavra do primeiro, indicando uma pausa gramatical. O poeta empreende a retomada da palavra *munus* para enfatizar o poder corruptor dos subornos, *reges muneribus; munera nauium* (III, 16, 15). Da mesma forma em *heu, heu, quantus equis, quantus adest uiris* (I, 15, 19) o advérbio de quantidade reiterado mimetiza o grande esforço dispendido pelos animais e pelos homens. A repetição da conjunção, no início de cada hemistíquio, reforça a relação expressa por ela além de colaborar na simetria interna do verso, *nec durum Hannibalem, nec Siculum mare* (II, 12, 2).

Por fim o vocativo diante da cesura assume importância especial, principalmente quando é o nome de uma musa que se pretende destacar, no asclepiadeu: *cantus, Melpomene, cui liquidam pater* (I, 24, 3).

O glicônico assemelha-se, pelo ritmo de sua seqüência métrica, ao asclepiadeu menor. Após três versos de 12 sílabas a estrofe se encerra com um verso menor, de oito sílabas, que "quebra" a monotonia da série e, quase sempre, a conclui satisfatoriamente. Esses versos menores, a exemplo do adônico na estrofe sáfica, que finalizam uma estância tetrástica, geralmente estão "sob medida" para as frases de efeito, para expressões sucintas que resumem o conjunto, que encerram, concluem uma questão, que revelam profecias ou produzem loas. São muito comuns os glicônicos preenchidos de nomes que "tomam corpo" com seus epítetos: *puro nomine Iuppiter* (III, 10, 8), *Maecenas, equitum decus* (III, 16, 20) e *et magni memor Herculis* (IV, 5, 36). Nas frases sentenciosas o poeta ora explora a figura etimológica, *magnas inter opes inops* (III, 16, 28), ora a aliteração das oclusivas, *culpam poena premit comes* (IV, 5, 24) e *dulce est deripere in loco* (IV, 12, 28). A conclusão da idéia ajusta-se bem à medida do glicônico, verso compacto e de pés elevados (espondeu, dátilo e troqueu), apto às declarações objetivas e sinceras: *culpa deterere ingeni* (I, 16, 12), *quaerit patria Caesarem* (IV, 5, 16) e *conuerso in pretium deo* (III, 16, 8). O último item de uma gradação ascendente o poeta modula no glicônico, com sucesso: os gregos desmancharão as núpcias de Páris, *et regnum Priamum uetus* (I, 15, 8); Palas prepara o

capacete, o escudo, *currusque et rabiem parat* (I, 15, 12); Ulisses, Nestor, Teucro, Estenelau, Meríona e *Tydides melior patre* (I, 15, 28).

I,6

Scriberis Vario fortis et hostium
uictor, Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox nauibus aut equis
miles te duce gesserit.

Nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem
Pelidae stomachum cedere nescii,
nec cursus duplicis per mare Ulixei
nec saeuam Pelopis domum

conamur, tenues grandia, dum pudor
inbellisque lyrae musa potens uetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa detereri ingeni.

Quis martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut puluere Troico
nigrum Merionem aut ope Palladis
Tydiden superis parem?

Nos conuiuia, nos proelia uirginum
sectis in iuuenes unguibus acrium
cantamus, uacui siue quid urimur
non praeter solitum leues[168].

[168] Algumas edições não trazem essa última estrofe como a da Libraire Hachette (1917). Seguimos a da *Belles Lettres* (2002).

Tradução

Tu serás celebrado por Vário, ó forte e vencedor
dos inimigos, com os auspícios do canto meônico,
e qualquer situação que, nos navios ou nos cavalos,
um bravo soldado, a teu comando, tiver passado.

Nós, Agripa, nem narrar esses feitos, nem o violento
temperamento do Pelida, incapaz de ceder,
nem a jornada marítima do fingido Ulisses,
nem a cruel casa de Pélope

tentamos, pequenos para os grandes temas, pois o pudor
e a musa, senhora da lira imbele, proíbem-nos
de diminuir os elogios do egrégio César e os teus
por falta de talento.

Quem celebraria dignamente Marte coberto
com a túnica adamantina ou Meríona enegrecido
pelo pó troiano ou Tidides, por favor de Palas,
equivalente aos deuses?

Nós os festins, nós as batalhas das moças
fogosas, de unhas aparadas, com os jovens
cantamos quer livres,ou apaixonados,
como de costume.

Sobre o poema

Diante de um provável pedido de Agripa para que o poeta celebrasse suas glórias militares há, por parte do venusino, uma "justa" recusa, *culpa ingenio* (12). Ele delega a Vário o papel de escritor épico, *Maeonii carminis alite* (2), e afirma sua preferência literária pelos leves temas líricos: *nos conuiuia, nos proelia uirginum cantamus* (17).

Na primeira estrofe, mesmo sem o admitir, pois a Vário convém escrever, *scriberis Vario*, o poeta faz o elogio de Agripa, *fortis et hostium uictor* (1-2) e celebra sua competência militar, *miles te duce gesserit* (4).

Na segunda ele recusa novamente o convite de tratar de assuntos belicosos, *neque haec dicere nec grauem* (5), segundo ele, da alçada de Vário[169], mas não deixa de mencionar, com certa censura (*grauem*, *duplicis*, *saeuam*), os grandes heróis épicos e trágicos, *Pelida*, *Ulixes*, *Pelops*.

Na terceira estrofe ele se declara obediente à musa imbele, *imbellisque lyrae musa potens* (10), e, dominado por essa inspiração, reconhece-se pequeno para os grandes temas *tenues grandia* (9) e, impedido de ousar, (*uetat*) *laudes egregii Caesaris et tuas* (11), por falta de talento, *culpa ingeni* (12).

Na quarta estrofe o poeta evoca novamente personagens ligados à guerra de Tróia, perguntando retoricamente quem poderia descrevê-los dignamente, *quis..... digne scripserit* (13-14). Decerto a pena de Vário será a mais indicada, como dito no início da ode.

Na quinta, ele expõe os assuntos que lhe são caros, tais como os banquetes, os jovens, as batalhas amorosas, *nos conuiuia, nos proelia uirginum* (17), pois seu estilo é livre e doce, *uacuus* e *leuis* (19-20).

A ode I, 6 é uma típica composição classificada de *recusatio*, em que o poeta renega determinados assuntos dando provas de sua habilidade para escrevê-los, "rejeições de épica tornam-se épicas" [170]. Nesse mesmo metro, asclepiadeu A, outra ode segue igual tendência. Trata-se da ode II, 12, *Nolis longa ferae Numantiae*, em que ele nomeia Mecenas escritor das campanhas de César, *dices historiis proelia Caesaris* (10), e a si, cantor da doce Licínia, *me dulcis dominae Musa Licymniae* (13), alusão respeitosa à esposa de Mecenas, Terência.

Análise do poema

Na primeira estrofe da ode a Agripa, o poeta comunica ao endereçado que Vário celebrará seus feitos bélicos:

1. Scrībērīs Vărĭō, // fōrtĭs ĕt hōstĭŭm
2. uīctōr, Māeŏnĭī // cārmĭnĭs ālĭtĕ
3. quām rēm cūmquĕ fĕrōx // nāuĭbŭs aūt ĕquīs
4. mīlēs tē dŭcĕ gēssĕrĭt.

[169] "Autor de uma tragédia célebre, *Thyeste*, de um *De morte Caesaris*, poema épico, de versos elegíacos, etc" (Plessis et Lejay, in *Horace*, 1917: 15).
[170] Commager, 1995:114.

A recusa do poeta em compor poemas de assunto épico (batalhas, conquistas, aventuras possíveis e impossíveis, mitos) o leva a um intencional paradoxo: ele escreve o que diz não ser capaz de escrever. A alegada humildade tem, afinal de contas, sua utilidade: o poeta angaria a simpatia do leitor, solidário com seu desabafo, e, ao mesmo tempo, se livra da pecha de escritor pretensioso, enquanto vai fluindo seu texto, ditado pela musa imbele, descompromissadamente. No entanto ele aproveita o arranjo métrico do asclepiadeu menor e do glicônico para expressar o heroísmo de Agripa, e maneja, com igual habilidade de cantor meônio, a forma e o conteúdo para tratar do assunto que ele diz recusar. Nessa estrofe ele elogia a coragem de Agripa,... *fortis et hostium/ uictor* (1-2), menciona as batalhas marítimas e terrestres que este comandou [171], *nauibus aut equis* (3) e sua autoridade sobre a tropa, (*ferox*) *miles te duce gesserit* (4).

O verso 1 inicia-se com a expressiva palavra *scriberis*, de seis tempos, dois *ictus*, encontro consonantal rude 'scr' e vigoroso sentido, já que a raiz 'scr', "significava primitivamente raspar" [172], entalhar a madeira para escrever. O segundo hemistíquio do verso, *fortis et hostium*, é modulado em dois dátilos que imprimem solenidade aos atributos de Agripa.

O verso 3, em seu primeiro hemistíquio, apresenta tmese do pronome indefinido composto *quicumque*, que tem suas partes iniciadas pelo som da oclusiva velar [k]. Esse som se repete também no final da palavra *ferox*, um eco acusticamente brusco e selvagem, adequado ao significado da passagem. A intercalação do substantivo *rem*, com seu final nasal, ampliou sonora e fisicamente o conjunto (*quam rem cumque*) de sentido generalizante, qualquer assunto referente aos feitos guerreiros de Agripa. O segundo hemistíquio, *nauibus aut equis*, evoca, no elevado ritmo dátilo-trocaico, os instrumentos mais importantes no combate por terra e por mar.

No verso 4, *miles* ***te duce*** *gesserit*, o sintagma em ablativo absoluto, centralizado, tem destaque sintático, semântico e métrico. Ele forma um pé dátilo, é antecedido por um espondeu e seguido por outro dátilo. Essa tripodia épica imprime solenidade e elegância ao verso: um sucinto glicônico que encerra a estrofe indicando a Vário o que escrever, sob os auspícios homéricos, ou seja, a campanha do exército de Agripa.

Na segunda estrofe o poeta reitera sua recusa e menciona os famosos heróis da grandiosa poesia:

---

[171] Villeneuve, in *Horace* (2002: 14, nota 1), diz que M. Vipsanio Agripa (63-12 a. C.), amigo de Otávio, teve participação preponderante nas batalhas navais de Nauloque (36 a. C.) e de Ácio (35); em terra, ele se distinguiu em Filipo (43) e na guerra de Perúsia (41).
[172] Martin, 1941: 229.

5. Nōs Āgrīppă, nĕqu(e) hāec // dīcĕrĕ nēc grăuĕm
6. Pēlīdāe stŏmăchūm // cēdĕrĕ nēscĭī
7. nēc cūrsūs dŭplĭcīs // pēr măr(e) Ŭlīxēī
8. nēc sāeuām Pĕlŏpīs dŏmŭm

Em cada verso dessa estrofe o poeta busca, através da referência negativa aos heróis, argumentos para sua rejeição aos grandes temas: Aquiles é temperamental, *nescii cedere*, Ulisses é fingido, *duplicis Ulixei*, e Pélope tem descendência maldita, *saeuam domum*. O poeta parece querer dizer que não é "Homero nem Vário" [173], autores respectivamente de epopéias e tragédia.

Nos primeiros hemistíquios dos asclepiadeus nota-se a cumplicidade entre a pesada seqüência métrica e o significado das palavras iniciais: ***Nos***, ***Agrippa***, *neque haec* (5), ***Pelidae*** *stomachum* (6), ***nec cursus*** *duplicis* (7). O pronome pessoal 'nos' topicalizado é enfático e, seguido do vocativo, *Agrippa*, imprime um tom dramático ao início da estrofe; a palavra *Pelidae* (pé molosso) evoca, à maneira pomposa dos épicos, o filho pelo nome do pai; a conjunção *nec*, empregada pela terceira vez na estrofe, reitera a inflexibilidade do poeta em relação aos assuntos mencionados e ao que vem a seguir, no verso: o périplo de Ulisses.

O último verso da estrofe (8) evoca a maldição dos pelópidas, "proverbialmente notórios por seus crimes" [174]. Após referir-se à poesia de inspiração meônia, *Maeonii carminis alite* (2), Ilíada e Odisséia, o poeta volta-se para a dramática, "os infortúnios e os crimes dos pelópidas (em *Tieste*, a célebre tragédia de Vário)" [175]. A conjunção negativa, no início do verso, empregada pela quarta vez, exprime a distância que o poeta quer conservar dos fatos trágicos hereditários, *nec saeuam Pelopis domum*. Assim, o verso 8 fecha a série de orações coordenadas por *nec*, focalizando o mito de Pélope, argumento de uma tragédia de Vário.

A terceira estrofe fica no centro da ode e apresenta uma tese irrefutável para a postura preferencialmente lírica do poeta:

9. cōnāmūr, tĕnŭēs // grāndĭă, dūm pŭdŏr
10. īnbēllīsquĕ lўrāe // Mūsă pŏtēns uĕtăt
11. lāudēs ēgrĕgīī // Cāesărĭs ēt tŭās
12. cūlpā dētĕrĕr(e) īngĕnī.

No verso 9 o poeta explora, com extrema habilidade, o efeito estilístico das quantidades silábicas. A seriedade da intenção se revela no sentido e sequência métrica do

[173] Villeneuve, in *Horace*, 2002: 14 (nota 2).
[174] Glare, 2005: 1321.
[175] Plessis et Lejay, in *Horace*, 1917: 15.

verbo *conamur* (3 longas). A humildade expressa pelo adjetivo *tenues* (pé anapesto) confronta-se com a soberba sugerida pelo adjetivo substantivado *grandia* (pé dátilo), na forma e no conteúdo. O oximoro *tenues*/*grandia* "sumariza o contraste entre o talento menor e o tema épico" [176] e, até mesmo a composição sonora das palavras conspira nessa direção: a repetição da vogal 'a' em *grandia* imprime-lhe brilho e intensidade ofuscando a repetição da tímida vogal 'e' em *tenues*.

Nos segundos hemistíquios dos asclepiadeus, *cola* de tom heróico, o poeta posicionou as palavras mais "conceituadas" da estrofe: *grandia* (9), *Musa* (10) e *Caesaris* (11).

O verso 12 encerra, brilhantemente, a estrofe: *culpa deterere ingeni*. Após ter responsabilizado o pudor e a Musa por sua falta de ousadia para compor, ele acaba por apresentar a verdadeira razão da recusa: seu limitado talento. É expressivo o emprego do verbo *deterere*, da raiz *ter*, que significa propriamente "esfregar para furar um buraco ou polir um objeto". O poeta seleciona uma palavra do vocabulário popular para reforçar a idéia de que se tentasse, com seus insignificantes recursos, trabalhar com matéria além de sua capacidade, "gastaria" o material precioso, diminuindo-lhe o tamanho. O poeta reafirma essa posição, na *Ep. ad Pisones* (38-40), ao aconselhar os escritores a respeitarem os limites de suas potencialidades:

> *sumite materiem uestris, qui scribitis, aequam/ uiribus et uersate diu quid ferre recusent,/ quid ualeant umeri ...*
>
> Vós que escreveis, assumi matéria igual às vossas forças e refleti muito sobre o que vossos ombros se recusam carregar, e sobre o que podem ...

A quarta estrofe volta-se para os exemplos da poesia épica e introduz uma pergunta retórica, cuja resposta todos já conhecem:

13. Quīs Mārtēm tŭnĭcā // tēct(um) ădămāntĭnā
14. dīgnē scrīpsĕrĭt āut // pūluĕrĕ Trōĭcō
15. nīgrūm Mērĭŏnēm // aūt ŏpĕ Pāllădĭs
16. Tўdīdēn sŭpĕrīs părĕm?

O pronome interrogativo *quis* inicia a densa estrofe de caráter bélico que menciona o deus da guerra, Marte, o escudeiro de Idomeneu, Meríona, e o protegido de Palas, Diomedes. No verso 13, Marte aparece em todo seu esplendor guerreiro, portando uma túnica adamantina, ... *Martem tunica tectum adamantina*. O poeta parece "ressoar os tambores" diante de tal aparição com a repetição das enérgicas oclusivas 't' e 'd' e prolongar esse efeito sonoro com as contínuas nasais 'm' e 'n'. A dimensão da palavra final, *adamantina*, condiz com sua capacidade semântica de exprimir "a mais dura das

[176] Commager, 1995: 102.

substâncias" [177], pois Marte exibe uma armadura de rijeza ímpar. É uma das *sesquipedalia uerba*[178], empregada na elevada poesia épica, ampla no sentido e na forma (ădămāntĭnā), além de prestigiada por sua origem e emprego na mitologia grega (ἀδάμας).

O verso 14 apresenta cesura após um monossílabo (*aut*), fenômeno raro no verso asclepiadeu menor (9 ocorrências em 509 versos), que com seu sentido de exclusão associado à pausa métrica, cria um clima de suspense, parcialmente desfeito pelo seguimento, *puluere Troico*. A última palavra do verso, *Troico*, sonoramente opaca e pesada (grupo 'tr' e 'o' longo), evoca novamente a violenta Ilíada.

O primeiro hemistíquio do verso 15, *nigrum Merionem*, destaca-se pela repetição das nasais: esses fonemas iniciam e terminam as duas palavras do trecho, além de prevalecer na sílaba final da segunda. A cor da poeira de Tróia deixa transparecer seu aspecto obscuro e fúnebre também na composição sonora de *nigrum* (vogais fechadas 'i' e 'u') e na quantidade silábica, assumida no contexto (pé espondeu). No segundo hemistíquio, o tom heróico do duplo dátilo, modulando a menção do favor de Palas, título de Atena (Minerva), filha guerreira de Zeus, é ampliado pela energia sonora consumida na articulação da oclusiva 'p': *aut ope Palladis*.

No glicônico (16), *Tydiden superis parem*, o poeta evoca o guerreiro Diomedes, filho de Tideu, que, com a ajuda de Palas feriu Afrodite e Ares[179]. Por essa inédita façanha ele é comparado aos deuses e é mencionado pelo poeta após todos os outros heróis da Ilíada, numa demonstração de prestígio. O verso foi habilmente arquitetado ao posicionar o nome de Diomedes, *Tydiden*, no início, que preenche as três longas do metro, conserva a vogal 'y' de sua origem grega, apresenta composição sonora expressiva, com suas três oclusivas dentais e rima com a última palavra da estrofe, *Tydiden*/*parem*. Para o meio do verso, intercalando o sintagma, o poeta selecionou *superis*, em referência aos deuses que habitam nas alturas.

Na última estrofe da ode o poeta proclama-se um "historiador militar das guerras de amor" [180]:

17. Nōs cōnuīuĭă, nōs // prōelĭă uīrgĭnŭm
18. sēctīs īn iŭuĕnēs // ūngĭbŭs ācrĭŭm
19. cāntāmūs, uăcŭī // sīuĕ quĭd ūrĭmŭr
20. nōn prāetēr sŏlĭtūm lĕuēs.

[177] Glare, 2005: 35.
[178] Horácio, *Ep. ad Pisones*, 97.
[179] Cf. Villeneuve, in *Horace*, 2002: 14 (nota 4).
[180] Commager, 1995: 72.

O poeta, rejeitando o tema marcial das conquistas de Agripa, confessa-se um autêntico lírico, das leves poesias de amor. Ele emprega o "plural de autor" [181], duas vezes no verso 17 reforçando sua posição de escritor dedicado à musa, senhora da lira imbele (10).

Nos asclepiadeus, dessa última estrofe, verificamos o emprego de vocábulos antitéticos, que remete ao contraste de temas lírico/épico, reiterado pelo poeta em toda a ode: *conuiuia/proelia* (17). Nesses mesmos versos, o poeta promove, no segundo hemistíquio, a concordância vertical das últimas posições, com palavras de forte identidade formal e semântica entre as palavras: *uirginum* (17), *acrium* (18) e *urimur* (19). Elas são trissílabas e datílicas, apresentam final rimado ('-um' e '-mur), possuem maioria de fonemas vocálicos em comum (as vogais fechadas 'i' e 'u' de *uirginum*, *acrium*, *urimur*) e evocam idéias afins de sedução, impetuosidade e paixão.

O último verso da ode inicia-se com *non*, o advérbio da *recusatio*, e finaliza-se com o adjetivo *leues* (contrário de *grauis* do verso 5), o definidor do estado de espírito do poeta lírico de *leuis plectro*, dos poemas de amor, *leuia carmina*, e das doces batalhas, *leue proelia.*

5.5 ODES EM ESTROFES ASCLEPIADÉIAS B

A estrofe asclepiadéia B tem formação polimétrica com dois versos asclepiadeus menores, de doze sílabas, (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ // ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ˘) seguidos de um ferecrácio, de sete sílabas, (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘) e de um glicônico, de oito sílabas, (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ˘). As três variedades métricas que compõem essa estrofe apresentam mesma sequência quantitativa nas primeiras seis sílabas: o arranjo métrico do primeiro hemistíquio do asclepiadeu menor[182] se repete no ferecrácio (com a supressão de um tempo) e no glicônico (com a supressão de dois). Entre o ferecrácio e o glicônico há diferença de apenas uma sílaba breve, inserida na sétima posição do glicônico, que os torna mera variante um do outro.

Das 35 estrofes asclepiadéias B, compostas pelo poeta, 24 apresentam sentido completo, indicando o padrão horaciano (cf. estrofe asclepiadéia A) de fazer da estrofe uma "unidade métrica" [183].

O asclepiadeu menor com sua cesura definida, sua confortável extensão e sutil diferenciação métrica interna (antes e depois da cesura) permite ao poeta trabalhar a linguagem poética com originalidade e beleza. Assim é que ele busca reforçar a cesura com

[181] Cf. Marouzeau, 1954: 225.
[182] "O intervalo entre os dois hemistíquios é de rigor, já que ele corresponde não somente à cesura mas à supressão de um tempo: o primeiro hemistíquio é, com efeito, um ferecrácio catalético" (Plessis et Lejay, in *Horace*, 1917: LXXXII).
[183] Bonavia-Hunt, 1969: 73.

uma pausa gramatical destacando, no primeiro hemistíquio, uma elegante oposição e, no segundo, uma indignada reprovação: *simplex munditiis? // Heu quotiens fidem* (I, 5, 5). O poeta separa a expressão do falso brilho mundano da evocação de objetos religiosos, *intemptata nites. // Me tabula sacer* (I, 5, 13); num primeiro momento, chama a atenção da endereçada para, em seguida, pronunciar sua injúria, *audiuere, Lyce*: // *fis anus et tamen* (IV, 13, 2). A identidade e a simetria entre os hemistíquios são construídas com a repetição de advérbios ou de pronomes e com o emprego de palavras da mesma classe gramatical e sentido afim: *qui semper uacuam*, // *semper amabilem* (I, 5, 10); *hic bellum lacrimosum*, // *hic miseram famem* (I, 21, 13). Os espaços anteriores e posteriores à cesura podem conter certa gradação ascendente de idéias como nos versos contíguos, *nuper sollicitum // quae mihi taedium*, e, *nunc desiderium // curaque non leuis* (I, 14, 17-18).

A diferença entre os dois *cola* do asclepiadeu menor, o primeiro com mais sílabas longas e o segundo balanceando as duas quantidades, tem implicações na semântica dos hemistíquios. Os temas trabalhados pelo poeta, nesse metro, caracterizam-se pelo equilíbrio entre a acerbada subjetividade e a consciente noção do dever, já que giram em torno do amor, da devoção à pátria, do louvor às divindades e à natureza. As estrofes ganham, em seus hemistíquios iniciais, o reforço das interjeições, dos pronomes pessoais e interrogativos, refletindo o tom evocativo, interpelador e dramático do puro lirismo: *o nauis referent // in mare te noui* (I, 14, 1), *uos laetam fluuiis // et nemorum coma* (I, 21, 5), *quid fles, Asterie*, // *quem tibi candidi* (III, 7, 1), *o fons Bandusiae*, // *splendidior uitro* (III, 13, 1), *quo fugit Venus, heu // quoue color decens* (IV, 13, 17). Quando as três sílabas longas, do início do asclepiadeu, realçam o pronome interrogativo e a palavra final de uma série de constrangedores questionamentos, e a pontuação isola o par, tem-se um efeito de penetrante sentido: *quo fugit Venus, heu*, // *quoue color, decens*/ ***quo motus*****?** *Quid habes // illius, illius* (IV, 13, 17-18). Dentro dessa harmonização de forma e conteúdo o poeta confina a palavra espondaica inicial com uma pausa gramatical, dando visibilidade à forma métrica, ao sentido e à função sintática da mesma. Assim, alegoria das furiosas ondas (guerras civis) que atormentam a nau (estado romano) se destaca em *fluctus. O quid agis? Fortiter occupa* (I, 14, 12) e em *aequor? Non tibi sunt integra lintea* (I, 14, 9). O nome do jovem por quem Astéria chora ganha contornos enfáticos, *Gygen? Ille notis actus ad Oricum* (III, 7, 5); da mesma forma o advérbio que "quebra" qualquer expectativa de progressão em *frustra: nam scopulis surdior Icari* (III, 7, 21), e em *frustra*: *nam gelidos inficiet tibi* (III, 13, 6).

Nos segundos hemistíquios dos asclepiadeus prevalece o tom heróico e laudatório dos dátilos e troqueus: *intonsum, pueri*, // *dicite Cyntium* (I, 21, 2), *Gaetulusue leo // frangere persequor* (I, 23, 10), *narrat paene datum // Palea Tartaro* (III, 7, 17), *primis et uenerem et // proelia destinat* (III, 13, 5).

O ferecrácio é o terceiro verso da estrofe asclepiadéia B. Após dois asclepiadeus, de 12 sílabas, segue um verso de 7 sílabas, com suas predominantes sílabas longas. Por seu arranjo métrico previsível (semelhante ao primeiro hemistíquio do asclepiadeu) e preferência quantitativa (5 longas para 2 breves[184]), pode ser considerado um verso lento e pesado. Assim é que ele se mostra apropriado à expressão dos tormentos marítimos, *nigris aequora uentis* (I, 5, 7); à menção de uma sombria floresta grega *nigris aut Erymanthi* (I, 21, 7); à denúncia da mentira, *et peccare docentis* (III, 7, 19); à expressão do sangue derramado em sacrifício, *rubro sanguine riuos* (III, 13, 7), e à exposição dos sinais físicos do envelhecimento, *dentes, te quia rugae* (IV, 13, 11). O espondeu inicial aparece em destaque diante do ponto final, realçando o porto salvador, *portum. Nonne uides ut* (I, 14, 3), e enfatizando a confiança perdida, *fidit. Tu nisi uentis* (I, 14, 15). Em muitos ferecrácios (23 em 35) a diérese ocorre depois da segunda sílaba e também da quinta (15 vezes) produzindo uma estruturação do tipo, *grato, Pyrrha, sub antro*? (I, 5, 3), *nigris aequora uentis* (I, 5, 7), *fessis uomere tauris* (III, 13, 11). O sintagma intercalado apresenta dois membros espondaicos (primeiro e último vocábulo) reservando para o centro do verso o pé dátilo, que pode ser formado de uma ou mais palavras. Tal disposição métrica reflete-se na seleção semântica: os termos espondaicos são graves na dicção e no sentido (*grato antro*, *nigris uentis*, *fessis tauris*); os datílicos leves (*Pyrrha sub*, *aequora, uomere*).

No glicônico, último verso da estrofe, o poeta, muitas vezes, aconselha e adverte, encerrando, com contundência, a série tetrástica: *debes ludibrium. Caue* (I, 14, 16), *uites aequora Cycladas* (I, 14, 20), *tempestiua sequi uiro* (I, 23, 12), *plus iusto placeat caue* (III, 7, 24), *duram difficilis mane* (III, 7, 32).

A intercalação de um sintagma, por uma ou mais palavras, é um recurso que permite ao poeta, com a qualidade métrica do glicônico, dar particular relevo ao adjetivo topicalizado. Este assume um papel notável no enunciado ao atribuir precisão, força e expressividade ao sintagma: *nudum remigis latus* (I, 14, 4), *fraternaque umerum lyra* (I, 21, 12), *uestra motus aget prece* (I, 21, 16), *Tusco denatat alueo* (III, 7, 28), *lasciui subdoles gregis* (III, 13, 8), *dilapsam in cineres facem* (IV, 13, 28).

[184] A sílaba final do ferecrácio é geralmente longa: há 31 longas para apenas 4 breves, nessa posição.

I,5

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
Cui flauam religas comam,

simplex munditiis? Heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora uentis
emirabitur insolens,

qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper uacuam, semper amabilem
sperat, nescius aurae
fallacis. Miseri, quibus

intemptata nites. Me tabula sacer
uotiua paries indicat uuida
suspendisse potenti
uestimenta maris deo.

Tradução

Que grácil rapaz, em meio a muitas rosas, te
aperta, banhado em líquidos perfumes,
numa agradável gruta, Pirra?
Para quem prendes tua loura cabeleira,

simples nos adornos? Ah, quantas vezes a lealdade
e os deuses mudados chorará e com as ondas
eriçadas pelos negros ventos
espantar-se-á, desacostumado,

quem agora de ti usufrui, confiado na tua dourada pureza,
e te espera sempre disponível, sempre amável,
ignorante da brisa
falaz. Infelizes aqueles para quem

brilhas, desconhecida. Uma parede sagrada
com um painel votivo mostra que eu
suspendi minhas úmidas vestes
ao deus soberano do mar.

Sobre o poema

A ode I, 5 é um poema de amor escrito por um ex-amante ressentido. Ele pergunta a Pirra, "célebre cortesã, cujos encantos atraíam então a mocidade romana" [185] qual é o seu novo amante. Ele considera desastrosa essa nova relação por envolver um inexperiente rapaz (*insolens puer*), como ele o fora, e uma traiçoeira mulher (*aura falax*).

Na primeira estrofe (1-4) o poeta, sob a forma de pergunta, põe-nos a par da recente "aquisição" de Pirra: um esbelto rapaz (*gracilis puer*) que vive com ela um romance dos sonhos (*in multa rosa sub grato antro*). O "direito" do poeta de questioná-la sobre seus amores revela-nos certo grau de intimidade pretérita entre os dois. É certo que o fato lhe causa perturbações, pois estão gravados em sua mente atos corriqueiros, mas de grande

[185] Picot, in *Horácio*, 1893: XV.

impressão sensual, como o ato de prender, com elegante simplicidade, as louras madeixas (*flauam religas comam simplex munditiis*).

A segunda estrofe abandona a beleza (*gracilis puer, rosa*), o perfume (*liquidus odor*), o aconchego (*gratum antrum*) e a intensidade (*multa, perfusus, urget*) típicos dos ambientes oníricos, e parte para expor a dura realidade dos amantes desiludidos. Nesse novo "cenário" há traição e inconstância (*fides mutatusque deus*), choro (*fletus*), espanto (*miratio*) e turbulências (*nigris aequora uentis*) no caminho de um "marinheiro de primeira viagem" (*insolens*). Com a autoridade de quem já passou por essa difícil situação, o poeta prevê a desgraça alheia, revivendo a triste memória (*heu, quotiens fidem/ mutatosque deos*).

Na terceira estrofe ele expõe, sem rodeios, o engano daquele que se envolve com Pirra: ele espera que ela há de ser sempre livre, sempre carinhosa (*qui semper uacuam, semper amabilem/ sperat*), acreditando em sua pureza (*credulus aurea*). Na verdade ela é uma brisa falaz (*aura falax*) e ele um rapaz ingênuo (*nescius*): é mais um no rol dos infelizes (*miseri*).

Após "lavar a alma" com a difamação da cortesã, pois "nem tudo que reluz é ouro" (*intemptata nites*), o poeta indica o caminho, por ele trilhado, após a desilusão amorosa: a oferta dos surrados despojos ao deus. Tal qual o marinheiro, salvo de um naufrágio, suspende suas vestes úmidas (*uuida uestimenta*) na parede sagrada (*sacer paries*) do templo do deus marinho (*potens maris deus*), num painel votivo (*tabula uotiva*), ele depõe seus sentimentos aos pés da divindade.

Nessa ode o poeta arquitetou a estrutura de alguns versos em conformidade com seu sentido. No primeiro verso, *quis multa gracilis te puer in rosa*, "a sequência de palavras é uma representação visual da cena" [186]. A centralização do pronome *te*, que abre a segunda metade do verso, após a cesura, é, ao que parece, motivada pelo conteúdo: ele se refere a Pirra e a "retrata" envolvida pelo amante (*gracilis **te** puer*), ambos em meio a abundantes rosas (*multa **gracilis te puer** in rosa*). A intercalação dos sintagmas é o padrão seguido ao longo de toda a estrofe, numa interessante harmonização do sentido da expressão com a estética visual: o abraço se dá em meio aos aromas líquidos, *liquidis **urget** odoribus* (2); Pirra se aconchega na deliciosa gruta, *grato, **Pyrrha**, sub antro* (3); com um movimento circular ela prende a loura cabeleira, *flauam religas comam* (4).

No verso 7, *nigris **aequora** uentis*, o mar embravecido (*aspera*) pelas negras tempestades, o poeta reforça o sentido com o apelo visual das águas "cercadas" pelas nuvens carregadas.

[186] Commager, 1995: 51.

Na última estrofe há uma intrigante ordenação de palavras, em que nenhum adjetivo está no mesmo verso do nome que ele modifica. Há um "caos estrutural", um aparente abuso na liberdade de colocação das palavras que parece desafiar o leitor para uma partida de "Quebra-Cabeça". Talvez com esse "jogo acrobático" [187] o poeta deseje "desenhar" a parede do templo, repleta de quadros votivos, "representando o ocorrido, assim como os objetos salvos do sinistro" [188].

A estrofe asclepiadéia B, criação horaciana, apresenta-se nessa ode a Pirra sem elisão, sem hiato interlinear, sem pontuação no final de cada estrofe. O texto flui "decorado" pelas rimas internas, equilibrado pela simetria dos asclepiadeus e sugestivo pelas muitas intercalações.

Análise do poema

A primeira estrofe dá-nos conhecer o tórrido romance de Pirra com um belo rapaz:

1. Quīs mūltā grăcĭlīs // tē pŭër īn rŏsā
2. pērfūsūs lĭquĭdīs // ūrgĕt ŏdōrĭbŭs
3. grātō, Pўrrhă, sŭb āntrō?
4. Cūi flāuām rĕlĭgās cŏmăm

Nesses primeiros quatro versos encontramos palavras evocadoras de agradáveis sensações à visão, ao tato e ao olfato (*gracilis*, *rosa*, *liquidis*, *odoribus*, *grato*, *flauam*), ordenadas engenhosamente e rimadas (*gracilis*/*liquidis*, *multa*/*rosa*, *perfusus*/*odoribus*, *grato*/*antro*, *flauam*/*comam*). O ritmo dos metros da estrofe (asclepiadeu, ferecrácio e glicônico) colabora com a singeleza do conjunto, já que "aparentados" entre si mantêm uma estabilidade musical.

O poeta posicionou, nos asclepiadeus (1-2), as palavras anapésticas, *gracilis* e *liquidis*, diante da cesura, explorando a formação métrica de ritmo impetuoso, visto que ascendente, para dar mais vida e energia ao jovial e fluido sentido dos vocábulos. No verso 2 a palavra *perfusus*, pela quantidade métrica, dois *ictus* e posicionamento, deixa transparecer na forma a completude de seu sentido (inundado, coberto de perfumes).

A primeira oração interrogativa encerra-se no verso ferecrácio, com a poética e excitante menção da alcova amorosa (*gratum antrum*) de Pirra, mulher fogosa (Πυρρά – rubra como o fogo). O ritmo do verso é solene (espondeu-dátilo-espondeu) e a distribuição

[187] É como Marouzeau define os versos de construção complexa (1954: 322).
[188] Picot, in *Horácio*, 1893: 23 (nota 3).

quantitativa centraliza as saltitantes sílabas breves, exatamente onde o poeta se expressa com mais graça e leveza ao mencionar o nome de Pirra.

No glicônico (4) com dupla intercalação de termos, *cui flauam religas comam*, o poeta interroga novamente a moça sobre seu interesse em seduzir o rapaz, com seu irresistível charme. O verso é composto de mesmo número de sílabas breves e longas: inicia-se com um espondeu e desenvolve-se com dois dátilos. O ato de prender o cabelo ganha mais agilidade e excitamento para quem o presencia.

A segunda estrofe acumula palavras de sentido pesaroso e cruel, reflexo do tom rancoroso do amante desiludido:

5. sīmplēx mūndĭtĭīs? // hēu quŏtĭēns fĭdĕm
6. mūtātōsquĕ dĕōs // flēbĭt ĕt āspĕră
7. nīgrīs āequŏră uēntīs
8. ēmīrābĭtŭr īnsŏlēns,

No verso 5 o poeta destaca cada hemistíquio de modo particular. O primeiro, *simplex munditiis*, faz menção ao elegante estilo de Pirra, um elogio à cortesã grega de discretos modos. A expressão é antitética e revela, em sua singeleza, o gênio ambíguo da mulher. No segundo hemistíquio, *heu quotiens fidem*, iniciado por uma dolorosa interjeição, o poeta deixa escapar um grito de dor, resultado de profunda mágoa. Ele antecipa ao jovem a infidelidade e inconstância de Pirra e o negro futuro do romance. A construção sonora das palavras com repetição de vogais de mesmo timbre e consoantes nasais (***h**eu quoti**ens** fid**em***) reforça o tom de lamento.

No verso 6 o adjetivo *mutatos* (três sílabas longas) carrega o peso formal e semântico de sua atribuição ao modificar negativamente *fidem* e *deos*, substantivos de prestigiado sentido. O choro futuro pelas traições e descasos, *flebit et aspera*, vem ritmado por dois dátilos, sonorizado por quatro oclusivas ('b', 't', 'p'), numa nervosa e enérgica dicção.

O ferecrácio (7) apresenta uma palavra datílica, *aequora*, entre duas espondaicas, *nigris...uentis*. Nesse verso também percebemos a conveniência entre forma e conteúdo, pois aos lentos espondeus foram destinadas palavras de sentido violento, responsáveis pela mudança repentina (*aspera*) das águas normalmente dóceis (*aequora*). Comparar as angústias de amor com as tormentas marinhas era uma prática bem conhecida na literatura clássica e a mulher com o mar "era corrente desde Simônides" [189]. Na ode III, 9, 23 Horácio, pela boca de Lídia, compara o mau gênio do interlocutor da mesma com o tormentoso mar Adriático, *iracundior Hadria*.

[189] Commager, 1995: 66.

No glicônico (8) o poeta emprega um verbo de criação própria, *emirabitur* (*ex*, *miror*), reforçando, através do prefixo, o sentido já enfático da forma simples. O polissílabo empregado traduz, em seu volume e capacidade métrica (espondeu e dátilo), o seu valor semântico de admirar-se muito com um acontecimento. Segue-o no verso o particípio *insolens*, palavra igualmente composta por prefixação e ritmicamente bem avaliada (pé crético). Ele abre uma série gradativa de adjetivos que caracterizam o amante de Pirra como ingênuo e facilmente iludível, *insolens*, *credulus*, *nescius* e *miser*.

A terceira estrofe contrapõe a sinceridade do rapaz ao cinismo de Pirra:

9. quī nūnc tē frŭĭtūr // crēdŭlŭs āurĕā
10. quī sēmpēr uăcŭām // sēmpĕr ămābĭlĕm
11. spērāt, nēscĭŭs āurāe
12. fāllācīs. Mĭsĕrī, quĭbŭs

Percebe-se na composição dos asclepiadeus (9-10) o cuidado do poeta em balancear os hemistíquios, observando a simetria em todos os níveis lingüísticos. No verso 9 o poeta coloca, de um lado, uma oração completa, cujo sujeito é o pronome relativo, *qui*, (*gracilis puer*) e o objeto é o pronome pessoal *te* (*Pyrrha*); de outro, dois adjetivos, um referente ao rapaz, *credulus*, e outro à moça, *aurea*. No verso 10 os hemistíquios são coordenados: após o pronome *qui*, do primeiro *colon*, segue, nos dois, o advérbio, *semper*, e o adjetivo, *uacuam* e *amabilem*, respectivamente. Há ainda gradação ascendente no sentido dos atributos idealizados de Pirra, já que o rapaz a espera sempre livre, sempre digna de ser amada.

No verso 11 o poeta isola sintática e semanticamente o verbo *sperat* do restante da linha. A topicalização lhe confere destaque, sua forma métrica (espondeu), densidade rítmica e seu sentido, longevidade (ter esperança). O sintagma *nescius aurae* remete-nos ao conjunto *credulus aurea* (segundo hemistíquio do verso 9). Horácio brinca com o trocadilho *aurea*/*aurae*, palavras que caracterizam metaforicamente a cortesã, que atrai como a jóia e escapa como a brisa.

O glicônico (12) inicia-se com o adjetivo *fallacis*, "ilhado", no verso, pelo ponto final. Com dois *ictus* e seis tempos o adjetivo colabora na impressão temerária de seu censurável sentido, "pérfida". Após essa incisiva palavra molossa, o vocativo *miseri* (pé anapesto, aqui de efeito anti-heróico) abre nova oração de efeito dramático, com o lamento do poeta pela sorte dos deslumbrados pela "traiçoeira candura" [190] de Pirra.

[190] Picot (in *Horácio*, 1893: 22) assim traduz a palavra *intemptata* (13).

A última estrofe foi construída à maneira de mosaico. Como um náufrago, maltratado pela borrasca, o poeta sobrevivente de uma desilusão amorosa, oferece ao deus seus pertences:

13. īntēmptātă nĭtēs. // Mē tăbŭlā săcĕr
14. uōtīuā părĭēs // īndĭcăt ūuĭdă
15. sūspēndīssĕ pŏtēntī
16. uēstīmēntă mărīs dĕō.

O primeiro hemistíquio do verso 13 encerra-se com uma pausa gramatical. Ele é composto por um adjetivo, *intemptata*, e um verbo, *nites*. O adjetivo participial, *intemptata*, impressiona por sua grandeza física (4 sílabas), métrica (espondeu e troqueu) e expressividade semântica (não experimentada). A composição sonora da palavra, com três oclusivas 't', presente também em *nites*, realça-lhe a presença no verso. As oclusivas aparecem em grande número na estrofe, ecoando seu enérgico e brusco modo de articulação: ***t**a**b**ula, sa**c**er*, *uo**t**iua*, ***p**aries*, *in**d**i**c**at*, *uui**d**a*, *sus**p**en**d**isse*, ***p**o**t**en**t**i*, *ues**t**imen**t**a* e ***d**eo*. A estrofe se destaca também pelas palavras polissilábicas. Além de *intemptata*, o poeta emprega, no início dos versos (15-16), *suspendisse* e *uestimenta*, que, no sentido e na forma, indicam a seriedade da evocação religiosa. A intrincada trama textual, em que é grande a liberdade de colocação de palavras, apresenta-se ao leitor como um labirinto, talvez uma velada alusão ao estado mental do poeta, que aprendeu com o sofrimento a renunciar à batalha amorosa.

5. 6 ODES EM ASCLEPIADEUS MAIORES (κατὰ στίχον)

O asclepiadeu maior é um longo verso eólico (dezesseis sílabas) empregado por Horácio κατὰ στίχον e em conformidade com a *Lex Meinekiana* (divisível em estrofes de quatro versos). Três odes foram compostas nesse metro, I, 11; I, 18 e IV, 10, destinadas respectivamente a Leuconoe, Varo e Ligurino e de tom moralista, já que contém advertências sobre a velocidade do tempo, que não se deixa controlar, *dum loquimur, fugerit inuida / aetas* (I, 11, 7-8), e surpreende com seus efeitos, *insperata tuae cum ueniet pluma superbiae* (IV, 10, 2), e sobre a inconveniência do excesso de bebida, *centaurea monet cum Lapithis rixa super mero* (I, 18, 8).

O que mais caracteriza o asclepiadeu maior e o torna adequado para a expressão exortativa e gnômica são as cesuras marcadas depois da sexta e décima sílaba[191]. O

[191] As três cesuras do asclepiadeu são rigorosamente observadas por Horácio que, em apenas dois versos usou de licença poética para justificá-la: na quase-cesura depois do sufixo *per-*, *arcanique fides // prodiga, per-*

resultado é uma estrutura tripartida (6-4-6), à maneira do pé coriambo, longo nas extremidades e de "miolo" breve (¯ ˘ ˘ ¯). Horácio soube muito bem explorar os efeitos das "quebras" métricas, isolando nelas palavras e expressões religiosas, *scire nefas* (I, 11, 1), interpelantes, *Leuconoe* (I, 11, 2), *Candide Bassareu* (I, 18, 11), e conselheiras, *spem longam reseces* (I, 11, 7). Na primeira porção do metro, formado de quatro sílabas longas e de duas breves (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯), a cadência musical é sóbria e grave, pelo acúmulo inicial de três longas. Na parada para a cesura, uma sílaba longa, marcada pelo *ictus* métrico, realça os limites de cada *colon*, evidenciando a função textual e rítmica das interrupções. Às vezes o poeta faz coincidir a pausa gramatical com a métrica, nessa primeira parte do verso, e seleciona, do verso anterior, um trecho de sentido definitivo, *spem longam reseces* (I, 11, 7); denunciador de práticas orgiásticas, *sub diuum rapiam* (I, 18, 13), ou de costumes estrangeiros, *temptaris numeros* (I, 11, 3). As três longas que iniciam o asclepiadeu maior são preenchidas, muitas vezes, por palavras molossas e espondaicas, que apresentam harmonia métrica e semântica. A significativa palavra espondaica *aetas*, isolada pela pontuação e *enjambement*, ganha especial deferência no último verso da ode I, 11, *aetas*: *carpe diem, quam minimum credula postero*; o adjetivo topicalizado *nullam*, posicionado antes de um vocativo, e em concordância com o último elemento do verso, introduz a ode I, 18, com forte sentido proibidor, *nullam, Vare, sacra uite prius seueris arborem*; no verbo espondaico *dices*, o ardente desejo de vingança do poeta contra o belo Ligurino, que se concretizará num futuro próximo, *dices, heu, quotiens te speculo uideris alterum* (IV, 10, 6). As palavras molossas, do início do asclepiadeu, confirmam no sentido e na construção sonora, seu valor métrico: são solenes, *Tyrrhenum* (I, 11, 6); pungentes, *mordaces* (I, 18, 4); desagradáveis, *inuitum* (I, 18, 12) e dúbias, *mutatus* (IV, 10, 5).

Na primeira porção do asclepiadeu, em que as longas dominam, causa impressão palavras evocadoras da lei e vontade divina, *cum fas atque nefas...* (I, 18, 10), e *finem di dederint* (I, 11, 2).

A parte central do asclepiadeu maior, constituída de duas sílabas breves entre duas longas (¯ ˘ ˘ ¯), abriga palavras e expressões coriâmbicas[192], e Horácio, beneficiando-se da fartura de palavras latinas nessa medida, "é capaz de, se assim o desejar, encher todo o pé com uma palavra ou uma frase delas" [193]. As grandes palavras, no meio do verso, se destacam pela dimensão física (polissílaba), pela abrangência métrica (seis tempos e dois *ictus*), e riqueza semântica. Exemplos disso são os verbos compostos que ocupam o centro

---

//lucidior uitro (I, 18, 16), e outra coincidindo com uma ectilipse em IV, 10, 5, *mutatus Liguri- //n(um) in faciem // uerterit hispidam.*

[192] Palavras coriâmbicas são encontradas em catorze dos trinta e dois versos asclepiadeus maiores e, em I, 11, 5, há três em sequência, *quae nunc* ***oppositis debilitat pumicibus*** *mare*.

[193] Owen Lee, 1969: 42.

do asclepiadeu maior: *debilitat* (I, 11, 5), *transiliat* (I, 18, 7), *subsequitur* (I, 18, 14), *difugiunt* (I, 18, 4) e *inuolitant* (IV, 10, 3). Os prefixos e sufixos realçam o significado da forma simples e acrescentam-lhe novos matizes, como a terminação dos verbos freqüentativos, *–ito,* que indica repetição (*inuolitant comae*, o movimento incessante dos cabelos e *hiems debilitat pumicibus mare*, o constante enfraquecimento das ondas "que se quebram contra os escolhos da praia" [194]). Os afixos adverbiais, *trans-*, *sub-* e *di-*, intensificam e direcionam a ação: em *transiliat munera Liberi*, a idéia de exagero; em *subsequitur caecus amor sui*, o significado de obediência cega, de transe hipnótico; em *mordaces diffugiunt sollicitudines*, o sentido de total dissipação. Além dos verbos, substantivos e adjetivos coriâmbicos, ocupando posição transicional entre as partes maiores do verso (6-4-6), evocam as fadigas da guerra, *militiam* (I, 18, 5); a escassez de discernimento, *exiguo* (I, 18, 10); o paradigma de uma cor, *puniceae* (IV, 10, 4) e a perfeição, *incolumes* (IV, 10, 8). Os nomes próprios, por si só já especiais nas odes, são pronunciados com solene deferência, no centro do verso: *Leuconoe* soa como doce melodia, entre *cola* de som e sentido provocadores (*finem di dederint, Leuconoe*, *nec Babylonios* – I, 11, 2); nas palavras *Sithoniis* (I, 18, 9) e *Lapithis* (8), evocadoras de povos famosos pela embriaguez e violência, a cor fônica predominante é a do agudo 'i', em consonância com a expressão de censura dos versos, em que os gentílicos estão inseridos; a deusa do amor, *et Veneris* (IV, 10, 1), cujo nome preenche quase todo o *colon* central, é responsabilizada pela arrogância dos bem dotados (*muneribus potens*).

Os grupos de palavras que se escandem como coriâmbicas, no centro do asclepiadeu maior, tais como *scire nefas* (I, 11, 1), *ut melius* (I, 11, 3), *uina liques* (I, 11, 6), *dum loquimur* (I, 11, 7), *quam minimum* (I, 11, 8), *uite prius* (I, 18, 1) e *plus nimio* (I, 18, 15), têm valor crítico e intensivo.

Na terceira e mais movimentada porção do verso (– ◡ ◡ – ◡ ◡), o poeta, aproveitando-se da tonalidade heróica do ritmo descendente e da escanção em pés dátilos, do *colon* final do asclepiadeu, se expressa com grandiosidade: no choque "bélico" entre rochas e mar, *pumicibus mare* (I, 11, 6); na menção ao severo Baco, pelo motivado nome "tirado da voz grega εὐοϊ com que, dizem, Júpiter animava Baco na guerra dos gigantes" [195], *non leuis Euhius* (I, 18, 9); e na definitiva e desagradável passagem do tempo, *uerterit hispidam* (IV, 10, 5). O poeta posiciona, nesse espaço final, palavras únicas ou em grupo, de forma e sentido marcantes: a grande palavra *sollicitudines* preenche o *colon* final com seu peso métrico (6 tempos) e semântico (perturbações, inquietações); os sintagmas sentenciosos,

[194] Pasquali, *Orazio Lirico*, 542, apud Achcar, 1994: 98.
[195] Picot, in *Horácio*, 1893: 73.

caecus amor sui (I, 18, 14); eruditos, *candide Bassareu*[196] (I, 18, 11) e tradicionalmente hiperbólicos[197], *perlucior uitro* (I, 18, 16).

A impressão rítmica geral do asclepiadeu, com sua dicção interrompida por três vezes e movimento descendente de suas unidades métricas, é soturna, grave e reflexiva. Daí sua "vocação" para poemas de conteúdo admonitório e conselheiro, como o das três odes escritas por Horácio, nesse metro, I, 11; I, 18; IV, 10. O verso inicial da I, 11, *tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi* e da I, 18, *nullam*, *Vare, sacra uite prius seueris arborem* estão carregadas de advertência indicando o tom de toda a ode. Na ode IV, 10, os últimos versos (7-8) são a expressão da canção lamentosa pela passagem do tempo, *quae mens est hodie*, *cur eadem non puero fuit*, / *uel cur his animis incolumes non redeunt genae?*

Ode I, 11

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Vt melius quicquid erit pati!
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatio breui
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

Tradução

Não indagues (é nefasto saber) qual para mim, qual para ti
o fim que os deuses tenham reservado, Leuconoe, nem os babilônicos
cálculos busques. Que melhor será suportar o que vier!
Se Júpiter destinou muitos ou o último inverno,
que agora debilita, com rochas opostas, o mar
Tirreno, estejas atenta, filtres os vinhos, e em um prazo curto
abandones a longa esperança. Enquanto falamos, já terá fugido o invejoso
tempo: colhe o dia, quão menos possível confiada no futuro.

[196] Um dos nomes de Baco, tirado da palavra grega βασσάρα, pele de raposa com que se vestiam as bacantes (Picot, in *Horácio*, 1893: 73 - nota 7).
[197] Cf. ode III, 13, 1, *splendidior uitro*.

Sobre o poema

Com a ode I, 11 o poeta racionaliza ao máximo o uso do metro asclepiadeu maior. *Ars* et *ingenium* se misturam já que ele associa a técnica apurada da metrificação à lógica do conteúdo, com talento e criatividade. O resultado é um poema semanticamente denso, sintaticamente enxuto e ritmicamente equilibrado, destinado a uma dama (Leuconoe), mas com mensagem universal. Viver bem o presente sem se preocupar com o futuro, *carpe diem, quam minimum credula postero* (I, 11, 8), é um tema desenvolvido em muitas outras odes[198], mas na ode I, 11 ele é exclusivo, não um ponto de partida para um convite amoroso, para uma comemoração ou para um repouso no campo, nem argumento para uma *consolatio*. Sem rodeios ou subterfúgios, o poeta expõe seu olhar prático da vida. Suas palavras iniciais, *tu ne quaesieris*, que intimidam Leuconoe a não indagar o futuro, encontram eco em expressões de igual teor em *quid sit futurum cras, fuge quaerere* (I, 9, 13) e *remittas quaerere* (II, 11, 3-4).

A ode I, 11 é um poema curto (8 versos), objetivo e conciso como o são, aliás, o I, 18 (16 versos) e IV, 10 (8 versos), escritos no asclepiadeu maior. Seu estilo direto e exortativo é evidenciado pela quantidade de verbos empregados, na forma finita, (12), metade dos quais no modo subjuntivo e dois no imperativo. O poeta, algumas vezes, lança mão da parataxe para dinamizar o texto e caracterizar sua urgência: *...sapias, uina liques...* (6), *dum loquimur, fugerit inuida / aetas* (7). O emprego de advérbios no grau superlativo, *ut melius...* (3) e *...quam minimum...* (8), e o de palavras de sentido antitético, *finem/spem* (2 e 7), *pluris/ultimam* (4), *breui/longam* (6-7), *fugerit/carpe* (7-8) *aetas/diem* (8), indicam com que intensidade e pungência o poeta busca persuadir o leitor.

A segurança do poeta sobre sua visão hedonista da vida é tal que ele, adverte com autoridade (*tu ne quaesieris*, *carpe diem*), conscientiza (*sapias*, *uina liques, spem longam reseces*), argumenta irrevogavelmente (*hiemes tribuit Iuppiter*, *dum loquimur fugerit inuida aetas*) e preceitua com firmeza (*ut melius quicquid erit pati! ...quam minimum credula postero*). A ode se desenvolve seguindo uma estruturação retórica: primeiro o poeta adverte (imperativo inicial), depois argumenta, com elementos religiosos (Júpiter) e naturais (inverno, rochedos, mar), em seguida sugere providências práticas (filtragem do vinho) e aponta o resultado imediato de qualquer demora (a fuga do tempo, enquanto falamos),

[198]Odes em que o poeta aconselha a valorização do presente em detrimento do futuro: I, 4, destinada a Séstio, *o beate Sesti/ vitae summa breuis spem nos uetat inchoare longam* (14-15); I, 9, para Taliarco, *quem fors dierum cumque dabit lucro / appone* (14-15); II, 11, para Hirpino, *quid aeternis minorem consiliis animum fatigas*? (11-12); II, 14, para Póstumo, *Eheu fugaces*, *Postume, Postume, / labuntur anni...* (1-2); III, 28, para Lídia, *inclinare meridiem / sentis, ac, ueluti stet uolucris dies* (5-6); III, 29, para Mecenas, *uixi: Cras uel atra / nube polum Pater occupato*, / *uel sole puro* (43-45); IV, 7, para Torquato, *inmortalia ne speres, monet annus et almum / quae rapit hora diem* (7-8).

finaliza o texto com chave de ouro ao condensar o pensamento epicurista na expressão *carpe diem*.

O poeta desacredita as previsões orientais, *Babylonios numeros* (3-4), à qual Leuconoe se apega, e justifica suas reservas, em relação à astrologia, atribuindo à exclusiva vontade de Júpiter nosso tempo de vida, *seu tribuit Iuppiter ultimam* (4). Num tom moderado, após a firme advertência inicial, busca "chamá-la à razão", *sapias* (6), para depois sentenciar energicamente o modo de vida ideal: aproveitar o presente sem dar crédito ao futuro, *carpe diem quam minimum credula postero* (8).

Ele evoca a imagem do mar agitado, no inverno, "castigado" pelas pedras porosas e gastas pelo embate marinho. "Essa paisagem está carregada de significado não literal" [199] com a água simbolizando a passagem do tempo, a tormenta, as dificuldades da vida e as pedras carcomidas pelas águas, a devastadora ação do invejoso tempo.

Por fim é interessante observar que o conselho horaciano de viver o presente passa pela noção de seleção. Os verbos empregados nos três últimos versos da ode I, 11, *sapias*, *liques*, *reseces* e *carpe*, indicam que para se viver bem há de haver nítida percepção, correta separação, decidido corte e atenta colheita do melhor da vida.

Análise do poema

Nos primeiros três versos o poeta repreende Leuconoe por sua inútil preocupação com a morte:

1. Tū nē quāesĭĕrīs // (scīrĕ nĕfās) // quēm mĭhĭ, quēm tĭbĭ
2. fīnēm dī dĕdĕrīnt, // Lēucŏnŏē, // nēc Băbўlōnĭōs
3. tēmptārīs nŭmĕrōs. // Ūt mĕlĭūs // quīcquĭd ĕrīt pătī!

O poeta explorou, nessa ode, todas as possibilidades rítmicas da estrutura métrica do asclepiadeu maior. Selecionou e posicionou as palavras visando a harmonia rítmico-semântica dos *cola*, "ajustou" a sintaxe às porções do metro, fez coincidir pausa gramatical e métrica e privilegiou a ordem direta para maior clareza e objetividade.

As cesuras do asclepiadeu dividem o metro em três partes que ritmicamente se caracterizam respectivamente, pela gravidade, equilíbrio e solenidade. O arranjo das quantidades de cada parte permite a harmonia imitativa, quando o poeta reserva sentidos afins à impressão métrica: adverte-se com mais contundência no acúmulo das longas; o

[199] Commager, 1995: 274.

apelo e o alerta se intensificam no pequeno *colon* central de dois *ictus*; a expressão se enfatiza no tom heróico da última porção.

"O registro grave já é anunciado na primeira palavra, *tu*" [200], pronome pessoal de emprego enfático e, nas seguintes, a construção clássica do imperativo negativo, *ne quaesieris*[201] com o incisivo verbo *quaerere*, inquirir, empregado na linguagem jurídica (enquete, interrogatório) e comercial (buscar o lucro) [202], e aqui empregado "para indicar a consulta a astrólogos" [203].

Os outros trechos anteriores à primeira cesura, *finem di dederint* (2) e *temptaris numeros* (3), confirmam a sobriedade semântica e métrica da sequência, com a menção da responsabilidade divina na morte e o reforço da proibição dos cálculos babilônicos, com o vocábulo molosso *temptaris* seguido da palavra *numeros*, de medida anapéstica, anti-heróica.

Na parte central dos versos, de movimento rápido, embora, enfático, uma expressão de censura religiosa, *scire nefas* (1), um melodioso nome, *Leuconoe* (2) e uma intensiva introdução de uma frase exclamativa, *ut melius* (3). O centro do verso funciona, no asclepiadeu maior, como uma "área de transição" de uma dicção mais lenta e grave para uma mais rápida e leve. Assim, o parentético, *scire nefas* (1), apela para o argumento religioso, para "justificar" o pretenso autoritarismo inicial do imperativo; o nome da dama, *Leuconoe* (2), centralizado entre a menção da morte (*finis*) e o nome de um povo de práticas levianas (*Babylonii*), soa brandamente, com seu significado[204] e musicalidade especiais; a perífrase adverbial, *ut melius* (3), introduz um incisivo apelo à aceitação do destino. Os dois *ictus* incindindo sobre a vogal 'u' imprime gravidade e seriedade à expressão: o poeta está seguro do que diz e cabalmente afirma sua descrença na previsão e modificação do futuro.

Os terceiros *cola* dos asclepiadeus, muitas vezes em *enjambement* com o verso seguinte, são desenvolvidos com mais fluência espacial (6 sílabas finais) e solenidade métrica (duplo dátilo ou dátilo + ditroqueu catalético). É no *colon* final do primeiro verso da ode I, 11 que o poeta refere-se a si mesmo e à destinatária, num sonoro e simétrico trecho, *quem mihi*, *quem tibi*, revelando "um olhar mútuo" [205], uma cumplicidade de amantes. Os

---

[200] Achcar, 1994: 89.
[201] "O perfeito do subjuntivo com *ne* é um jeito mais pessoal de construir uma ordem negativa que *noli* com o infinitivo" (Aronson et Boughner, in *Cattullus and Horace*, 1988:60).
[202] Martin, 1941: 206.
[203] Achcar, 1994: 89.
[204] O nome *Leuconoe* é derivado da expressão grega λευκὸς νοος, alma pura ou mente branca, e "dado por Higino a uma irmã de Netuno e esposa de Apolo ou, por Ovídio, a uma das irmãs de Mínias" (Owen Lee, 1969: 72), também a uma virgem do apêndice virgiliano ou seria uma alusão ao grande astrônomo do século V a. C., Meton, procedente do demo de Leuconoe (Achcar, 1994: 90). A palavra suscita muitas discussões a respeito de seu significado nessa ode de Horácio: cf. Owen Lee (1969: 72-77), Achcar (1994: 90), Commager (1995: 274).
[205] Owen Lee, 1969: 72.

ictus destacando o pronome indefinido *quem*, catafórico de *finem*, os dois pronomes pessoais *mihi* e *tibi*, palavras pirríquias (abreviamento jâmbico) e de tonalidade aguda (vogal 'i') e o andamento datílico realçam o sentimento de incerteza e o caráter imprevisível do futuro.

No verso 2, último *colon*, *nec Babylonios*, o poeta emprega um gentílico oriental, pomposo na forma e no sentido. Ele preserva, do étimo grego, o prestigiado fonema 'y', que dá um charme exótico à palavra de cinco sílabas que, tem ainda, como destaque sonoro o redobro da oclusiva 'b'. "Os cálculos, as suputações dos babilônios, famosos em astrologia, com a qual pretendiam vaticinar o futuro" [206], seduziam e enchiam de esperanças os ingênuos e incautos. O ritmo ascendente da palavra, Băbўlōnĭōs (anapesto e jambo) e sua dimensão física impressionam e motivam seu significado.

No verso 3, o trecho final, *quicquid erit pati*, destaca-se pela combinação e seleção sonora das palavras: a cor fônica dominante estabelecida pelo agudo fonema 'i' tem forte penetração e, em associação com as consoantes oclusivas, pronunciadas com ímpeto e energia, buscam reforçar a expressão firme e decidida do poeta.

Nos dois versos seguintes há a inserção da imagem do mar agitado pelos ventos invernais e a descrição do choque das ondas contra as corroídas rochas:

4. Sēu plūrēs hĭĕmēs // sēu trĭbŭīt // lūppĭtĕr ūltĭmăm
5. quāe nūnc ōppŏsĭtīs // dēbĭlĭtāt // pūmĭcĭbūs mărĕ

A conjunção alternativa *seu* introduz o quarto verso da ode que compara nosso tempo de vida com a fria estação do ano: quer Júpiter nos tenha atribuído muitos invernos ou o último.

Os primeiros *cola* dos versos (4-5) iniciam os asclepiadeus com gravidade ao reafirmar metaforicamente a incerteza do futuro, *seu plures hiemes* (a predominância do fonema 'e', no tempo forte do esquema métrico realça o tom de desconfiança), e a natural passagem do tempo que a tudo desgasta, *quae nunc oppositis*. No verso 5 há uma sugestiva seqüência de palavras coriâmbicas, *oppositis*, *debilitat*, *pumicibus*, uma em cada *colon* do metro, constituindo um sintagma em ablativo intercalado por um verbo. O adjetivo *oppositis*, pertencente ao *colon* de maioria longa, é no sentido, a mais hostil da expressão; o verbo, que sozinho preenche o *colon* central do verso, foi selecionado para tal posição por estender sua influência semântica por toda a linha, pois o inverno debilita o mar, o mar debilita as pedras, as pedras debilitam as ondas: "na paisagem marítima, as corrosivas ondas são elas próprias destruídas nas pedras-pomes, e as três pesadas palavras coriâmbicas

[206] Picot, in *Horácio*, 1893: 42.

sugerem que sempre será assim" [207]. O substantivo *pumicibus*, no *colon* datílico, especifica o tipo de rocha que se opõe ao mar, a pedra-pomes, "que se desgata mais facilmente pelo mar que outro tipo de rocha, tal como o granito" [208], e é, ao mesmo tempo, símbolo de força e fragilidade. Ele contrasta em tamanho e qualidade métrica com *mare*, palavra pirríquia e dissilábica, que se "encolhe" ainda mais na presença das grandes rochas que lhe fazem oposição.

Os *cola* finais dos versos 4 e 5, *Iuppiter ultimam* e *pumicibus mare*, têm forma e conteúdo heróico. O poderoso Júpiter, senhor do tempo, solenemente controla nosso tempo de vida; as rochas e o mar, bravamente, se enfrentam, de tempos em tempos, numa luta cíclica, por ocasião do inverno.

Nos três últimos versos da ode, o poeta sugere atitudes, persuade e ordena, empregando os mais variados recursos poéticos, como antíteses (*breuis*/*longus*), palavras da linguagem rural (*liques*, *reseces*, *carpe*), sinonímia (*aetas*/*dies*), expressão intensiva (*quam minimum*) e rimada (*dum loquimur*):

6. Tȳrrhēnūm săpĭās, // uīnă lĭquēs // ēt spătĭō brĕuī
7. spēm lōngām rĕsĕcēs. // Dūm lŏquĭmūr // fūgĕrĭt īnuĭdă
8. āetās: cārpĕ dĭēm, // quām mĭnĭmūm // crēdŭlă pōstĕrō.

O verso 6 inicia-se com a palavra molossa *Tyrrhenum*, imponente na forma e no sentido, "porção do mediterrâneo compreendida entre a Sardenha, a Córsega, a Itália e a Sicília" [209], o mar de Toscana, "que tomava este nome do filho de Tyrrheno, rei da Lídia" [210], nome de origem grega correspondendo a *Tuscus*, freqüentemente usado pelos poetas latinos[211]. Ao lado de *Thyrrhenum*, *sapias*, verbo da raiz *sap*-, "ter gosto, sabor, falando do vinho e do perfume, no sentido próprio ou figurado" [212], ligada, portanto a saborear a melhor bebida, selecionar o melhor do dia. O poeta pede a Leuconoe que use de bom senso para separar a ilusão da realidade e o supérfluo do proveitoso, e escolha a melhor forma de viver o presente. A lenta e monótona dicção da palavra *Tyrrhenum* contrasta com a pronúncia rápida e dinâmica do verbo *sapias*, e a essa diferença de arranjo métrico vem se juntar à da construção sonora dos dois vocábulos. O nome do mar interno (*mare nostrum*) impressiona pela sobriedade de suas vogais fechadas ('y', 'e', 'u'), pela aridez de sua consoante dobrada 'r' (*canina littera*[213]) e exótica apresentação gráfica: 'y', 'rrh'. Além disso, dois *ictus* incidem nas extremidades da palavra, sem coincidência com o acento

[207] Owen Lee, 1969: 75.
[208] Aronson et Boughner, in *Cattullus and Horace,* 1988: 60 (nota 5).
[209] Picot, in *Horácio*, 1893: 43 (nota).
[210] Ibidem: 42 (nota 3).
[211] Cf. Glare, 2005: 1999.
[212] Martin, 1941: 226.
[213] Cf. Faria, 1970: 105.

prosódico. Já a palavra *sapias* é "iluminada" pela vogal aberta 'a', nas sílabas inicial e final, ágil, pelas duas sílabas breves, e marcante, pelo tempo forte na última sílaba (pé anapesto), além de exibir movimento ascendente que se conforma com seu sentido alerta e perspicaz.

Os *cola* iniciais, *spem longam reseces* (7) e *aetas: carpe diem* (8), soam como advertência ao aconselhar, num ritmo grave e austero, a percepção imediata do mundo. A dicção é lenta e reflexiva, as cesuras bem marcadas pelas pausas gramaticais e sintáticas, e os verbos ligados, pelo sentido primitivo, ao processo de cultivo e preparação do vinho (*reseces*, poda; *carpe*, colheita; *liques*, preparação e *sapias*, degustação). O poeta abstrai da natureza e do ofício do homem do campo as lições e ensinamentos para compreender e aceitar os desafios humanos.

Os *cola* centrais dos três últimos versos da ode I, 11, revelam a preocupação do poeta com o ajuste métrico e semântico. Por se tratar de uma única seqüência coriâmbica, de início descendente (coreu) e final ascendente (jambo), o trecho prima pelo equilíbrio rítmico; e por se tratar de um espaço reduzido (4 sílabas) as palavras e expressões são densas e moderadas. Trata-se de um trecho de transição entre o grave início e o descontraído, embora solene, fim de verso: *uina liques*, é a moderada e prática sugestão do poeta; *dum loquimur*, é a exposição do resultado real e imediato do falar muito e pouco agir; com *quam minimum* (cf. *ut melius,* 3), o poeta transmite segurança e plena certeza no total descrédito do futuro.

Na última parte dos asclepiadeus (6-8), encerramento solene e franco do verso, o poeta se expressa com desenvoltura, confiado no *enjambement*, e ao mesmo tempo, de forma compacta resume o tema da ode, como em *spatio breui*, ao se referir ao nosso exíguo tempo de vida; ou em *fugerit inuida*, ao alertar sobre a rebeldia do mesmo; ou em *credula postero*, ao "traduzir" o nome de Leuconoe, buscando corrigi-la no seu equívoco de ter seu pensamento ingenuamente voltado para o futuro, para a morte.

5. 7 ODE EM DÍSTICOS ARQUILOQUEUS IV: arquiloqueu seguido de senário jâmbico catalético

O dístico arquiloqueu IV foi empregado por Horácio em apenas uma ode, a I, 4. Ele é resultado de uma combinação inédita: um arquiloqueu, metro misto[214] de tetrâmetro datílico e tripodia trocaica[215], seguido de senário jâmbico catalético, ou trímetro jâmbico catalético: - ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ // – ⏑ – ⏑ – ⏑ – / ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓. O primeiro verso é longo (entre 16 e 18 sílabas, dependendo das substituições nos três primeiros dátilos) e o segundo, de tamanho médio (11 sílabas). O movimento do verso dátilo-trocaico é descendente e o do jambo é ascendente.

No verso logaédico (o primeiro do dístico), há uma cesura que separa as duas modalidades métricas[216], o tetrâmetro datílico e a tripodia trocaica; no verso jâmbico não há pausa métrica.

Resultado dessa rica composição em dísticos, o arquiloqueu IV[217] reúne três metros distintos: tetrâmetro datílico, tripodia trocaica e senário jâmbico. Assim a ode, composta nesse metro, apresenta diversidade de cadência, pela diferente natureza dos *cola,* alinhados no primeiro verso, e surpreendente alternância de movimento rítmico, descendente/ascendente, do primeiro para o segundo verso. Ao descrever o ciclo das estações, em imagens opostas, o poeta, nesse arranjo métrico, harmoniza com perfeição a cadência ao conteúdo que "é lançado em um ciclo rítmico em que o movimento da longa linha dátilo-trocaica é invertido na mais curta do trímetro jâmbico catalético" [218].

O tetrâmetro datílico imprime solenidade à expressão, assim é que o rigoroso inverno se despede suntuosamente dos campos, *soluitur acris hiems grata uice* (1); Vênus faz sua aparição triunfante como chefe do coro, *iam Cytherea choros ducit Venus* (5); a pálida morte caminha com segurança em direção às portas, *pallida mors aequo pulsat pede* (13); e a temida casa plutônia se agiganta, *et domus exilis Plutonia* (17). É com a cadência datílica que o poeta agrega valor à sábia sentença, *uitae summa breuis spem nos uetat* (15) e à acertada previsão, *nec tenerum Lucydan mirabere* (19).

---

[214] Também chamado de logaédico, metro formado por dátilo e troqueu, talvez porque o dátilo seja o pé do verso épico (ἀοιδή) e o troqueu esteja mais próximo do discurso da prosa (λόγος) (Ilorente, 1971: 247).
[215] Recebe o nome de itifálica a tripodia trocaica própria das composições fálicas e que era usada como cláusula de uma série datílica, por ser verso muito curto (Ibidem: 246).
[216] Essa cesura, após o quarto pé datílico, remete-nos à cesura bucólica que certos hexâmetros apresentavam juntamente com uma pausa gramatical forte "que por ser relativamente freqüente na poesia bucólica ou pastoril (Teócrito, Virgílio), foi chamada de cesura bucólica ou pontuação bucólica" (Ibidem: 172). Aqui, em lugar do fim de período, uma mudança na seqüência métrica.
[217] A nomeclatura varia de acordo com o autor, a empregada aqui segue Villeneuve, in *Horace*, 2002: LXXXI.
[218] Owen Lee, 1969: 68.

A cláusula trocaica com sua cadência prosódica se destaca pela clareza e objetividade da expressão. Os nomes da festiva estação e o do proveitoso vento são pronunciados com simplicidade e fluência próprias da prosa ritmada, *ueris et Fauoni* (1); a imagem do lavrador, junto ao fogo, *aut arator igni* (3), e da lua, iluminando a noite de primavera, *imminente luna* (5), evocadas pelo poeta, intensificam seu sentido acolhedor (lareira, *igni*) e poético (lua, *luna*) pela modulação trocaica.

O senário jâmbico, segundo verso do dístico, com forte tendência à concordância *ictus*/acento prosódico e insistente batida métrica, é um metro vivaz, de ritmo associado à linguagem oral. Dangel o descreve como um verso de natureza ascendente, portador de uma marcha dinâmica que favorece uma dicção em voz alta e inteligível[219].

Na ode I, 4, o senário jâmbico imprime às expressões esforço, energia e vivacidade, *trahuntque siccas macchinae carinas* (2), *Volcanus ardens uisit officinas* (8); e nos versos de conteúdo "pesado" realça o sentimento de temor e o caráter de urgência evocados, *Iam te premet nox fabulaeque manes* (16).

[219] Dangel, 2001: 199 – nota 1.

Ode I, 4

Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni,
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque jam stabulis gaudet pecus aut arator igni
nec prata canis albicant pruinis.
Iam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatiunt pede, dum grauis Cyclopum
Volcanus ardens uisit[220] officinas.
Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto
aut flore, terrae quem ferunt solutae;
nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
seu poscat agna, siue malit haedo.
Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris. O beate Sesti,
uitae summa breuis spem nos vetat inchoare longam.
Iam te premet nox, fabulaeque Manes
et domus exilis Plutonia, quo simul mearis,
nec regna uini sortiere talis,
nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus
nunc omnis et mox virgines tepebunt[221].

[220] Em outras edições (*Hachette*, *Librairies-Imprimeries Réunies*) *urit*. Villeneuve, in *Horace*, 2002: 12 (nota 2), prefere a lição *usit* e assim se justifica, "Mas *usit*, que nos mostra o deus em movimento, é melhor em harmonia com *ducit* e *quatiunt*".

[221] Os dois últimos versos, presentes nas edições *Les Belles Lettres*, não constam em outras, como a da Hachette.

Tradução

Desfaz-se o rigoroso inverno ao agradável retorno da primavera e do Favônio
e as máquinas rebocam as secas quilhas
e nem mais se alegra nos estábulos o rebanho ou o agricultor junto ao fogo
nem os prados se embranquecem com as brancas geadas.
Já a citeréia Vênus rege os coros, sob a iminente lua
e, unidas às ninfas, as Graças cadenciadas
batem a terra com o pé alternado, enquanto o ardente Vulcano
inspeciona[222] as penosas forjas dos Ciclopes.
Agora convém circundar a luzidia cabeça com o verde mirto
ou com a flor, que as terras fofas produzem;
agora também a Fauno convém imolar, nos sombrios bosques,
quer ele peça uma cordeira, quer prefira um cabrito.
A pálida morte toca com o mesmo pé os casebres dos pobres
e as torres dos reis. Ó ditoso Séstio,
o breve tempo de vida nos impede de alimentar uma longa esperança.
Logo te ameaçarão a noite e os fabulados Manes
e a morada inane de Plutão, para onde assim que te encaminhares
nem sortearás nos dados o reinado do vinho
nem contemplarás o terno Lícidas, por quem se inflama a juventude
toda agora e em breve as virgens se abrasarão.

Sobre o poema

A ode I, 4, endereçada a Séstio, noticia a feliz chegada da primavera, *grata uice ueris* (1), que devolve as embarcações ao mar, o rebanho às pastagens e o lavrador ao campo. Celebram a estação, ao lado da natureza e do homem, as divindades femininas Vênus, as Ninfas e as Graças, que cantam, *choros ducit Venus* (5) e dançam, *alterno terram quatiunt pede* (7), enquanto o deus Vulcano inspeciona o pesado serviço dos Ciclopes, nas forjas, e abrasa o mundo, *Volcanus ardens uisit officinas* (8). É tempo de homenagear Fauno, deus dos campos, circundando a cabeça perfumada, *nitidum caput* (9) com coroas primaveris, *uiridi myrto aut flore* (9-10) e imolar-lhe um animal, *agna siue haedo* (12). O retorno da

[222] Tradução de acordo com a palavra *uisit*, do texto das edições *Les Belles Lettres*.

primavera causa bem-estar pela sensação de liberdade, expressa nos verbos, *soluitur*, *ducit*, *quatiunt*, *uisit*, *decet*, *ferunt, poscat*, *malit*; e pelo prazer que evoca, traduzido nas palavras *grata*, *choros*, *decentes*, *uiridi*, *myrto*, *flore*. Mas também lembra ao homem da brevidade da vida, *uitae summa breuis* (15), que alterna bons e maus momentos (*uer/hiems*) e caminha para a extinção (*domus exilis Plutonia*).

O conselho do poeta é viver o presente sem planos a longo prazo, *sine longa spe*, e aproveitar os prazeres da verde idade, *regna uini* (18) e *tenerum Lycidan* (19).

Essa ode tem 20 versos, divisíveis em 5 estrofes tetrásticas. O conteúdo delas apresenta independência semântica e o *enjambement* só acontece da quarta para a quinta estrofe. O assunto de cada uma assim pode ser definido: o fim da hibernação da natureza e do homem (1-4); a celebração dos deuses (5-8); o ritual de agradecimento a Fauno (9-12), a chegada da morte (13-16) e a inane morada final (17-20). Plessis et Lejay comentam, a respeito das três primeiras estrofes, que "nós estamos então, em presença de um quadro da totalidade da primavera: fevereiro, março, abril..." [223], já que o Favônio aparecia no começo de fevereiro, mês em que se sacrificava a Fauno (13/2), a navegação retornava em março e abril era o mês consagrado a Vênus[224].

O retorno da primavera é descrito nas duas primeiras estrofes (1-8) numa crescente euforia: o sopro do Favônio (1), o desencalhe das embarcações (2), o fim do confinamento do gado e do homem (3), a liberdade dos campos (4); Vênus rege o coral (5), as Graças e as ninfas despertam a terra com sua dança (7), Vulcano a aquece das profundezas (8).

A terceira estrofe da ode (9-12) evoca as festividades em honra de Fauno e, por sua posição central no poema, tem sentido mediador e funciona como trecho de transição entre partes contraditórias: o retorno certo da primavera (1-8) e o impossível retorno do tempo de vida (13-20). As cerimônias ao deus campestre, assunto da terceira estrofe, acontecem no mesmo mês em que se celebram os mortos, *dies parentales*[225], o que torna mais evidente esse papel intermediário entre a vida em profusão, das duas primeiras estrofes e a morte à espreita, das duas finais.

Na quarta e quinta estrofe, o poeta menciona a equânime morte, evoca os deuses do submundo, *Manes* e *Pluto*, e sua desprovida morada, *domus exilis*, relaciona as perdas que o homem sofre com sua passagem, *nec regna... nec tenerum...*, ao mesmo tempo em que incita a viver o presente.

Na ode I, 4, o poeta trabalha com oposições ao contrapor inverno/primavera em analogia com morte/vida. A composição caracteriza-se pela intensidade de sentimentos

[223] Plessis et Lejay, in *Horace*, 1917: 13.
[224] Cf. Villeneuve, in *Horace*, 2002: 12 – nota 1.
[225] Barr, apud Owen Lee, 1969: 68.

extremos, em que a euforia se transforma em recolhimento, refletida na mudança radical das cores, o branco, *canis pruinis* (4), dá lugar ao vermelho, *Volcanus ardens* (8), que se mistura ao verde, *uiridi myrto* (9), que se descolore, *pallida mors* (13), e se cobre de negro, *nox* (16).

A estação invernal, *acris hiems*, metáfora da morte, está presente em todo o poema: na cor da neve, *canis pruinis* (4); na palidez da morte, *pallida mors* (13); na indigência das choupanas, *pauperum tabernas* (13); na soma breve dos dias, *uitae summa breuis* (15); na proibição do futuro, *spem uetat inchoare longam* (15) e na descarnada morada final, *domus exilis Plutonia* (17). Em contrapartida, a estação primaveril, *grata uer*, metáfora da vida, está representada em igual proporção: na fecunda cor do mirto, *uiridi myrto* (9); no brilho da cabeça untada, *nitidum caput* (9); nos palácios dos reis, *regum turris* (14); na ventura do amigo, *beate Sesti* (14); na esperança estendida, *spem longam* (15); na livre iniciativa, *inchoare* (15); no reinado dos festins, *regna uini* (18); e nas conquistas amorosas, *calet iuuentus* (19), *uirgines tepebunt* (20).

O tempo de vida é a principal preocupação do poeta que o apresenta, nessa ode[226], como um verdadeiro ditador, que proíbe, *uitae summa breuis spem nos uetat inchoare longam* (15), e oprime, *iam te premet nox fabulaeque Manes* (16). Assim é que a ode está repleta de partículas temporais: a marcação dos momentos sucessivos fica a cargo da partícula adverbial *iam* (3, 5, 16); os pontuais são determinados pelo advérbio *nunc* (9, 11, 20); a simultaneidade é expressa pela conjunção *dum* (7) e pelo advérbio *simul* (17); a urgência pelo advérbio *mox* (20).

Por ser uma ode que exorta e aconselha o poeta não poupa as advertências. As conjunções negativas, *nec* (4, 18, 19) e *neque* (3), aparecem no início das orações sinalizando o estilo apelativo e intimidador da ode a Séstio. As estações do ano mudam a roupagem dos campos, *nec prata canis albicant pruinis* (4) e a rotina dos animais e dos homens, *ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni* (3), de tempos em tempos "dramatizando o ciclo da vida humana, mas com uma importante diferença: vida e calor retornam para a terra, mas o homem não contempla uma segunda primavera" [227].

[226] A preocupação com o tempo de vida é recorrente: em I, 11 o tempo é invejoso, *inuida aetas*; em II, 14, 1-2, os anos são fugitivos, *fugaces ... anni*; em II, 16, 17, a vida é curta, *breui aeuo*; em III, 28, 6 e IV, 13, 16, o dia é veloz, *uolucris dies*; em III, 29, 48, a hora é fugitiva, *fugiens hora*; e em IV, 7, 8, a hora arrebata o dia, *quae rapit diem*.
[227] Owen Lee, 1969: 66.

Análise do poema

Nos dois primeiros versos da ode I, 4, o poeta noticia o retorno da primavera e a retomada das atividades no mar:

1. Sōluĭtŭr ācrĭs hĭēms grātā uĭcĕ // uērĭs ēt Făuōnī
2. trăhūntquĕ sīccās mācchĭnāe cărīnās,

O verbo *soluitur*, palavra datílica, inicia triunfantemente a ode: a terra se liberta das amarras do rigoroso inverno e ao homem é permitido navegar. O solene ritmo descendente do *colon* datílico cadencia a dissolução do inverno, desenvolvendo uma dicção fluente e expandida (*ictus* em intervalo de duas breves). O trímetro trocaico conserva a batida descendente, mas "trava" a pronúncia ao desacelerá-la, com a marcação do *ictus*, após uma sílaba breve. Assim a primavera e o Favônio se destacam na modulação trocaica que é incisiva e enfática. A discordância rítmica entre os *cola* do arquiloqueu (primeiro verso do dístico), devido à magnitude dos pés, de quatro e três tempos, que compõem o tetrâmetro datílico e o trímetro trocaico, gera, na primeira parte do verso, uma dicção artificial (discordância *ictus*/acento), um andamento poético elevado; na segunda uma pronúncia prosaica, primando pela clareza e precisão (concordância *ictus*/acento).

O senário jâmbico inverte o movimento rítmico do dátilo-trocaico de descendente para ascendente: a ordenação das partes internas do jambo (arse-tese) difere da do dátilo e troqueu (tese-arse). A vivacidade desse metro, com o ímpeto ascendente, e sua forte tendência de coincidir *ictus* e acento prosódico, medida dos diálogos teatrais, acrescenta ao conteúdo força e energia: o poeta expressa, com mais realidade, o esforço das máquinas que arrastam as embarcações encalhadas, *trahuntque siccas macchinae carinas*. A composição sonora das três palavras finais, que exibem repetição da oclusiva 'c', das vogais 'i' e 'a', *si**cc**as ma**ch**inae **c**ar**i**na**s*, além da rima interna da desinência casual '-as', imprimem força à expressão do labor.

Nos versos seguintes (3-4) o poeta expressa o descontentamento geral (animais, homens e campos) com o inverno aprisionador:

3. āc nĕquĕ iām stăbŭlīs gāudēt pĕcŭs // āut ărātŏr īgnī
4. nēc prātă cānīs ālbĭcānt prŭīnīs.

Nos *cola* do arquiloqueu (3) o poeta, obedecendo a separação métrica, promove corte semântico e sintático dos membros: de um lado o amplo tetrâmetro datílico imprime equilíbrio à delicada expressão do incômodo sofrido pelos animais, devido ao longo confinamento; de outro a curta tripodia trocaica individualiza o agricultor que, se aquece, "encolhido" junto ao fogo. A repetição da oclusiva 't', *au**t** ara**t**or igni*, valoriza a menção.

No verso 4, modulado no enfático senário jâmbico, o poeta apresenta-nos uma leitura interlinear da branca geada, *canis pruinis*, que cobre os prados: o inverno nos campos metaforiza o ocaso da vida, em que o rigoroso tempo, *acris hiems*, tinge de branco os cabelos. A rejeição da imobilidade, *nec iam stabulis*... (3), e da aparência invernal, *nec prata canis*... (4), sugere a aversão humana à velhice e à morte. O verso é redundante no sentido e na forma, pois na seqüência *canis albicant pruinis* todas as palavras evocam a cor branca, o *ictus* jâmbico realça, principalmente, as sílabas de vogal 'a', *nec* ***pra****ta* ***ca****nis* ***al****bi****cant*** *pru****i****nis,* intensamente luminosas.

No dístico seguinte (5-6), o poeta promove o desfile das divindades conduzidas pela deusa do amor, Vênus:

5. Iām Cўthĕrēă chŏrōs dūcīt Vĕnŭs // īmmĭnēntĕ lūnā
6. iūnctāequĕ Nўmphīs Grātĭāe dĕcēntēs

No *colon* datílico o epíteto de Vênus, *Cytherea*, acrescenta ilustração ao trecho de ritmo heróico. A procissão do coro caminha solene sob o clarão do luar, *imminente luna*. Na tripodia trocaica a distinção da lua dá-se no plano métrico, semântico e sintático: a seqüência trocaica evidencia a presença do astro com uma dicção precisa e enfática; a lua é a luminária do céu, daí a importância de sua permanência durante o cortejo festivo; o sintagma é um ablativo absoluto, *imminente luna*, portanto sintaticamente independente. As quatro sílabas longas e duas breves, a dicção prosódica e marcada por três *ictus*, a dimensão do particípio presente, *imminente*, em que as contínuas nasais se destacam, dão visibilidade à expressão.

O verso pode ser transposto para um quadro em que o pintor desenha, em primeiro plano um longo cortejo de divindades, e em segundo plano a lua, iluminando a cena e testemunhando as celebrações.

No verso jâmbico (6), *iunctaeque Nymphis Gratiae decentes*, a agradável presença das ninfas, divindades das fontes e dos rios, e das Graças, representantes da alegria, do esplendor e dos festins[228]. A passagem do cortejo primaveril é cadenciada pelo rápido e enfático senário jâmbico.

Os versos 7 e 8 evocam a dança das divindades, na superfície da terra, e as atividades subterrâneas de Vulcano:

7. āltērnō tērrām quătĭūnt pĕdĕ // dūm grăuīs Cўclōpŭm
8. Vōlcānŭs ārdēns uīsĭt[229] ōffĭcīnās

[228] Picot (in *Horácio*, 1893: 19 – nota 5) menciona o nome das três Graças: Eufrosyna, Aglaia e Thalia.
[229] Em outras edições, *urit*. "Mas *usit*, que nos mostra o deus em movimento, é melhor em harmonia com *ducit* e *quatiunt*" (Villeneuve, in Horace, 2002: 12 – nota 2).

As ninfas e as Graças batem os pés no chão, marcando o passo da simbólica dança que desperta a terra, na estação primaveril. Esses golpes alternados retumbam ao som repetido dos explosivos fonemas 't', 'p' e 'd', *al**t**erno **t**erram qua**t**iunt **p**e**d**e* e castigam a terra com sua força e lentidão, sentido harmonizado pela sequência de quatro sílabas longas, āltērnō tērrām. A primeira metade do tetrâmetro datílico é grave, com dois espondeus; a segunda leve, com dois dátilos, precipita-se para o trímetro trocaico, com a alegria característica da dança.

O *colon* trocaico, *dum grauis Cyclopum*, está estreitamento relacionado com o verso seguinte ao "abrigar" os termos acessórios da oração temporal (8). As palavras reunidas nesse trecho impressionam pelo sentido e aspecto sonoro: *grauis* evoca dificuldade e *Cyclopum*, medo. A rima interna, ***d**um*... *Cyclop**um***, com sua pesada e sombria vogal, sonoriza a apresentação das temidas criaturas: um intrigante contraste com as elegantes e agradáveis divindades que cantam e dançam nos bosques.

O impulso ascendente do senário jâmbico, com seu *ictus* de rápido retorno, cadencia o movimento do deus Vulcano inspecionando e acendendo as forjas e o golpe dos martelos no metal.

A natureza volta a produzir flores e folhagens perfumadas que ornam a terra e as cabeças dos que celebram a vida:

9. Nūnc dĕcĕt āut uĭrĭdī nĭtĭdūm căpŭt // īmpĕdīrĕ mўrtō
10. āut flōrĕ, tērrāe quēm fĕrūnt sŏlūtāe

O verso 9 apresenta o único tetrâmetro datílico puro da ode que acentua ainda mais a diferença entre os *cola* (datílico e trocaico) do misto arquiloqueu. De uma leitura artificialmente marcada pelo *ictus* divergente do acento prosódico, desenvolvida num espaço razoável (seis palavras) e fluente pela regularidade rítmica e equilibrada dos pés dátilos (relação 2/2), passa-se para uma recitação natural (*ictus* coincidente com acento), num curto espaço (2 palavras) e enfática pelo rápido retorno dos tempos fortes dos troqueus (relação 2/1). A leveza do ritmo datílico traduz a alegria e o alívio expressos no verso, com o ambiente primaveril, e essa desenvoltura sugerida associada à tradicional solenidade do ritmo aconselha e adverte, *nunc decet*...

O andamento "travado" do trímetro (*ictus* a curtos intervalos), *impedire myrto*, permite ao leitor, saborear cada palavra e refletir sobre seu sentido: o mirto[230], sinal de simplicidade e respeito, deve ornar as cabeças perfumadas.

[230] Na ode I, 38, 5, Horácio repele as coroas trabalhosas, salpicadas de rosas, e escolhe o simples ramo de mirto, sem mais ornatos, *simplici myrto nihil adlabores*.

No senário jâmbico (10), o poeta retoma o conceito da terra livre (*soluitur*) das amarras do inverno e apta a produzir, *aut flore, terrae quem ferunt solutae*. A marcha dinâmica desse metro realça o júbilo do acontecimento.

Nos dois versos seguintes (11-12), o poeta recomenda o culto à Fauno, divindade silvestre, que acontecia no início da primavera (13/02), coincidindo com o festival romano dos parentes falecidos[231], *parentalia*:

11. nūnc ĕt ĭn ūmbrōsīs Fāunō dĕcĕt //īmmŏlārĕ lūcīs
12. sēu pōscăt āgnă sīuĕ mālĭt hāedō.

O advérbio *nunc* do verso 11 ecoa o do início do verso 9 da mesma forma que o trímetro, *immolare lucis*, é simétrico ao trímetro trocaico, *impedire myrto* (9). Esses paralelismos sintáticos, semânticos e posicionais são enfáticos e musicais. O início encadeado do tetrâmetro datílico tem uma sonoridade fúnebre, ***nunc*** *et in* ***um****bro****sis***, com suas sílabas dominantes fechadas e alongadas pelas nasais e sibilante. A seriedade formal e semântica prepara o espírito do leitor para o conteúdo mais reflexivo, dos últimos versos.

No verso 12, o poeta menciona os animais apropriados ao sacrifício a Fauno, *agna* ou *haedo*. A obrigação de se imolar a Fauno ganha contundência com a cadência jâmbica.

No primeiro dístico da quarta estrofe (13-14) o poeta, sem meias palavras, sentencia o destino dos homens:

13. Pāllĭdă mōrs āequō pūlsāt pĕdĕ // pāupĕrūm tăbērnās
14. rĕgūmquĕ tūrrĭs. Ō bĕātĕ Sēstī

O tetrâmetro datílico, com seu passo solenemente cadenciado, veicula matéria sonoramente retumbante (aliteração de 'p') e semanticamente cruel. A partir do verso 13 a idéia da morte domina, em contraste com a alegria do início da ode: descolore o ambiente (*pallida*); suspende a dança (*aequo pede* em contraste *com alterno pede*); repete o movimento (*pulsat* opondo-se a *quatiunt*); proíbe (*uetat*); reprime (*premet*) e cobre o dia (*nox*). A monotonia da seqüência de cinco longas, no centro do verso, imita o lento e igualitário toque da morte, batendo de casa em casa.

Diante do casebre, *pauperum tabernas*, há, por um instante, a suspensão do ritmo datílico. No ritmo trocaico, rápido e contundente, a morte golpeia, com fria naturalidade e grosseira insistência, a porta dos desprovidos. O conjunto sonoro *pallida ... pulsat pede pauperum* harmoniza-se pois com o sentido de toda a estrofe, ressoando a mensagem funesta.

[231] Cf. Owen Lee, 1969:68 e Glare, 2005: 1296.

No verso 14, o senário jâmbico deixa uma enérgica impressão rítmica no conteúdo, *regumque turris*. *O beate Sesti*. O verso é dividido pela pausa gramatical: de um lado a menção aos palácios dos reis, vítimas também da eqüânime morte; de outro o apelo dramático ao amigo Séstio. O poeta busca persuadir o amigo destacando a ação da morte sobre ricos e pobres e, através da diferenciação métrica, o trímetro trocaico cadenciando sobriamente, *pauperum tabernas* e o trímetro jâmbico modulando euforicamente *regumque turris*, percebe-se a lógica irrefutável do argumento.

No dístico final da quarta estrofe (15-16) o poeta filosofa sobre a brevidade da vida:

15. uītāe sūmmă brĕuīs spēm nōs uĕtăt // īnchŏārĕ lōngăm.
16. lām tē prĕmēt nōx fābŭlāequĕ Mānēs

O perfil didático do verso 15 se evidencia pelo conteúdo sentencioso, revelador de uma verdade que se pretende universal, e pelo metro que modula a afirmação, o tetrâmetro datílico, ritmo que assegura uma dicção segura e equilibrada. O *colon* trocaico "arremata" o pensamento, já desenvolvido, em sua essência, no trecho anterior, insistindo na negação dos projetos a longo prazo. As palavras do verso sendo totalmente antitéticas, *breuis*/*longam*, ou parcialmente opostas, no sentido de definição e indefinição, *uitae summa*/ *spem*, ou de início e fim, *inchoare*/ *uetat*, asseguram ao conteúdo notável efeito moral.

O verso 16 causa forte impressão por seu significado e forma métrica: o ritmo ascendente do metro jâmbico alia-se a verbo de cunho opressor, *premet*, no sentido físico e moral; e a substantivos de valor religioso, *nox*[232] e *Manes*. O resultado dessa harmonização entre forma e sentido é uma advertência contundente sobre a escuridão e o esquecimento que nos espera na morte.

No primeiro dístico da estrofe de encerramento da ode (17-18) o poeta menciona a inane casa de Plutão que nada oferece e tudo arranca do seu morador:

17. ēt dŏmŭs ēxīlīs Plūtōnĭă // quō sĭmūl mĕārĭs
18. nēc rēgnă uīnī sōrtĭērĕ tālīs

No verso 17 a palavra molossa *exilis*, expressa, com a força de seu peso e lentidão formal, a estéril inanidade da morada plutônica, habitada pelas sombras. O ritmo datílico cadencia um pomposo sintagma, *domus exilis Plutonia*, com epíteto à maneira épica, que além de identificar o proprietário da casa acrescenta-lhe um título enfático.

No *colon* trocaico do verso 17, *quo simul mearis*, o início simples e objetivo de um assunto, normalmente, evitado e repelido, já que o poeta se propõe a desvendar o destino de quem morre.

[232] Martin (1941: 169) observa que *nox* é uma palavra de gênero animado e de valor religioso. Plessis et Lejay (in *Horace*, 1917: 14, nota 11) sugerem para a palavra *nox* o sentido de eternidade, a dos infernos.

Há um tom de lamento, no verso 18, pela negação dos banquetes e bebedeiras, pela troca do reinado do vinho pelo da inanição. Esse sentimento de perda que o poeta quer despertar no incauto Séstio é alimentado pelas reiteradas batidas jâmbicas.

O poeta apela, no último dístico (19-20), para o ardor e o ciúme juvenil, argumento que considera o mais forte para sensibilizar o amigo:

19. nēc tĕnĕrūm Lўcĭdān mīrābĕrĕ, // quō călēt iŭuēntŭs
20. nūnc ōmnĭs ēt mōx uīrgĭnēs tĕpēbūnt.

A conjunção negativa, *nec*, introduz outra proibição imposta aos que transpõe os limiares plutônicos: na morada dos espíritos é vedada a visão do belo, *nec tenerum Lycidan mirabere*. Por meio do elegante e altivo andamento datílico o carisma de Lícidas, expresso no verso, se torna mais atraente.

No *colon* trocaico, *quo calet iuuentus*, o poeta coloca em pauta a disputa em torno do jovem Lícidas, que é amado pelos jovens. O trecho, no preciso trímetro trocaico, soa como um aviso: enquanto Séstio admira o rapaz, a juventude arde por ele.

O verso 20 retoma a questão da passagem do tempo (*nunc*, *mox*) e das oportunidades perdidas: agora todos os jovens, depois as jovens. O início do verso é fragmentado, pela seqüência de monossílabos intercalados por um dissílabo, o que produz uma dicção interrompida, realçando os advérbios de tempo: presente, *nunc*, e futuro, *mox* que ecoa *nox*. O senário jâmbico imprime ao conteúdo do verso um ritmo incisivo, próprio à reflexão.

CONCLUSÃO

Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante uolgatas per artis
uerba loquor socianda chordis. [IV, 9, 1-4]

Não creias que acaso morrerão os versos
que eu, nascido, ao longe, junto ao sonante Áufido,
recito, por artes não antes divulgadas,
com acompanhamento da lira.

Horácio, no livro IV das Odes, mostra-se seguro do valor da poesia lírica em imortalizar pessoas, fatos e o próprio poeta. Essa capacidade, à altura dos poemas épicos, a provam as consagradas obras líricas de Píndaro, de Simônides, de Alceu, de Estesícoro, de Anacreonte e de Safo, fontes gregas do venusino[1].

O tom da poesia lírica pode ser jocoso, *lyra iocosa* (III, 3); pesaroso, *lugubris cantus* (I, 24, 2-3); doce, *cantus dominae dulcis* (II, 12, 13); ofensivo, *criminosus iambus* (I, 16, 3-4); leve, *modus leuiore plectro* (II, 1, 40); solene, *maius plectrum* (IV, 2, 33); imbele, *imbellis lyra* (I, 6, 10); belicoso, *sonans plenius aureo plectro* (II, 13, 26); choroso, *flebilis modus* (II, 9, 9), tumultuoso, *numerus lege solutus* (IV, 2, 11-12). Horácio declarou-se partidário da cítara de acentos frouxos, *mollibus citharae modis* (II, 12, 3-4), que melhor ritmava os banquetes, os encontros amorosos e os elogios, *conuiuia, proelia uirginum in iuuenes* (I, 6, 17) e *lucidum fulgentis oculos* (II, 12, 15-16). Entretanto não se furtou de compor, com uma vasta gama de metros, por sugestão de Mecenas e de Augusto, e de estimular os amigos a fazê-lo, poemas sobre os feitos do príncipe, *cantemus Augusti tropaea* (II, 9, 19); sobre o poder da coragem, *Virtus, recludens inmeritis mori/ caelum* (III, 2, 21-22); sobre os mitos e as guerras, *sermones deorum et / magna* (III, 3, 71-72); sobre os heróis nacionais, *hoc cauerat mens prouida Reguli* (III, 5, 13). Sempre se desculpando de possíveis limitações advindas das medidas impróprias e do parco talento, *modis paruis* (III, 3, 72); *parua uela* (IV, 15, 3-4); *culpa detereri ingeni* (I, 6, 12).

Diante da variedade de metros e da amplitude de temas, o poeta lírico permite-se criar de acordo com sua inspiração, que pode brotar de uma frase lida, de uma palavra ouvida, de uma paisagem contemplada, ou que surge estimulada pela musicalidade de um ritmo métrico que despertou recordações, estimulou pensamentos e sugeriu temas. De fato os esquemas métricos

[1] *Non si priores Maeonius tenet/ sedes Homerus, Pindaricae latent/ Ceaeque et Alcaei minaces/ Stesicoriue graues camenae; // nec siquid olim lusit Anacreon,/ deleuit aetas; spirat adhuc Amor/ uiuuntque comissi calores/ Aeoliae fidibus puellae* [IV, 9, 5-12].

têm estrutura diversificada, dependendo do ordenamento de suas unidades métricas, que produzem efeitos impressivos e estimulam a criatividade. O metro preferido de Horácio, no livro das *Odes*, é o da estrofe alcaica, de composição pódica rica, em que entram jambos, dátilos, espondeus e troqueus. Há, por isso, alternância de momentos tensos e relaxantes, agitados e tranqüilos. Nessa complexa estrutura os ritmos ascendentes e descendentes dividem espaço nos dois primeiros versos (hendecassílabos alcaicos) e se revezam nos dois últimos (um eneassílabo jâmbico seguido de um decassílabo dátilo-trocaico). A variedade métrica confere à estrofe um ethos múltiplo e esse é seu diferencial ao afinar-se com conteúdos de natureza diversa. Uma ode moralizante, repleta de conselhos e advertências, ganha em contundência e ênfase, na modulação da estrofe alcaica. O conteúdo do verso, quīd sīt fŭtūrūm // crās fŭgĕ quāerĕr(e) ĕt (I, 9, 13), com o primeiro hemistíquio no andamento jâmbico, instiga e atemoriza, com o segundo, na cadência datílica, relaxa e reconforta. Toda a ode, de cunho moralizante, se ressente dessa mistura de sensações impressa pelos ritmos ascendentes e descendentes em alternância.

Uma ode cívica, celebrando a vitória do príncipe, na melodia da estrofe alcaica, exacerba o patriotismo e desperta o orgulho nacional. Na caracterização da rainha egípcia, ameaça para a soberania romana, o poeta carrega na contradição de sua figura, fātālĕ mōnstrūm. // Quāe gĕnĕrōsĭŭs (I, 37, 21), verso com um perfeito exemplo do entrelaçamento de estratos: no hemistíquio jâmbico, a ofensa; no datílico, o elogio.

O apelo do poeta a um amigo para que ele reaja e saia do estado de torpor em que se encontra, numa *consolatio*, é mais dramático e veemente na modulação da estrofe alcaica. O exemplo de Nestor, ícone da digna velhice, serve de advertência a Válgio, plōrāuĭt ōmnīs // Āntĭlŏchūm sĕnēx. A expressão do sofrimento em ritmo jâmbico é mais dramática; a altivez e a força moral do rei diante da perda do filho, no hemistíquio dátilo-trocaico, inspira autenticidade.

As festividades têm mais energia no movimentado sistema alcaico. O pedido à ânfora para descer, quando ordenada pelo convidado ilustre, ecoa firme e contundente no compasso jâmbico do eneassílabo alcaico, dēscēndĕ, Cōruīnō iŭbēntĕ (III, 21, 7). No solene dátilo-trocaico do decassílabo alcaico, reis e exércitos desfilam ostentando poder, rēg(um) ăpĭcēs nĕquĕ mīlĭt(um) ārmă (III, 21, 20).

A ode amorosa, em que o poeta, no final, ofendido pelo abandono, recorre a Vênus, ganha contornos irônicos: no ascendente andamento jâmbico ele indica à deusa o castigo, rēgīnă, sūblīmī flăgēllō, no descendente dátilo-trocaico aponta a vítima dos açoites e o motivo, tāngĕ Chlŏēn sĕmĕl ārrŏgāntĕm (III, 26, 11-12).

Nas odes em estrofes sáficas o poeta também trabalha temas diversos, mas o ethos desse esquema métrico sugere mais tranqüilidade e regularidade rítmica, visto que a estrofe é composta de três versos de onze sílabas e um de cinco. O movimento é descendente, distribuído em pés de três tipos (troqueu, dátilo e espondeu). Assim nas odes moralizantes, compostas nesse metro, o poeta busca o convencimento pela paciente insistência e aconselha com calma, sem, no entanto, deixar de surpreender no pequeno adônico com a conclusão precisa do pensamento. A sugestão melódica harmoniza-se com o conteúdo didático:

Āurĕām quīsquīs mĕdĭōcrĭtātĕm
dīlĭgīt, tūtūs cărĕt ōbsŏlētī
sōrdĭbūs tēctī, cărĕt ĭnuĭdēndā
sōbrĭŭs āulā. [II, 10, 5-8]

O esquema métrico da estrofe sáfica imprime à ode cívica uma exaltação contida, sem picos de euforia ou angústia:

Hērcŭlīs rītū mŏdŏ dīctŭs, ō Plēbs,
mōrtĕ uēnālēm pĕtĭīssĕ lāurŭm
Cāesăr Hīspānā rĕpĕtīt pĕnātīs
uīctŏr ăb ōrā. [III, 14, 1-4]

As palavras do poeta ao jovem Pirro, envolvido numa perigosa disputa amorosa, têm status de discurso franco e confiável, no andamento dos versos sáficos:

Nōn uĭdēs quāntō mŏuĕās pĕrīclō
Pīrrhĕ, Gāetūlāe cătŭlōs lăēnāe?
dūră pōst pāulō fŭgĭēs ĭnāudāx
prōelĭā rāptŏr. [III, 20, 1-4]

Nas odes compostas em dísticos de glicônico e asclepiadeu menor há movimentação e vivacidade rítmica, devido à justaposição de metros, o que evita a monotonia da repetição monométrica. Os poemas compostos nesse tipo de dístico têm andamento dinâmico e os temas são desenvolvidos gradualmente, por blocos de sentido, destacados pela estrutura métrica tripartida: pausa no fim do glicônico, no meio e fim do asclepiadeu menor.

A ode báquica, assim composta, caracteriza-se pela simplicidade e expectativa da construção paulatina. O ambiente da recepção ao amigo, que retorna da Espanha, vai sendo preparado aos poucos com incenso, música, sacrifício, vinho, dança, mulher e banquete. O cuidado com a decoração da mesa é mencionado, aparecendo, em períodos métricos, o nome das plantas: *neu desint epulis rosae/ neu uiuax apium neu breue lilium* (I, 36, 15-16).

A canção de amor amebéia, com suas alternâncias e retomadas, adaptou-se perfeitamente a esse sistema de dísticos. A peça dialogada encontrou aí o ritmo ideal para seus embates:

Ele:

Mē nūnc Thrēssă Chlŏē rĕgĭt,
dūlcīs dōctă mŏdōs // ēt cĭthărae scĭēns,
prō quā nōn mĕtŭām mŏrī
sī pārcēnt ănĭmāe // fātă sŭpērstĭtī.

Ela:
Mē tōrrēt făcĕ mūtŭā
Thūrīnī Călăīs // fīlĭŭs Ōrnўtĭ
prō quō bīs pătĭār mŏrī
sī pārcēnt pŭĕrō // fātă sŭpērstĭtī.

O poeta, em dísticos formados de glicônicos e asclepiadeus menores, compõe um hino ao deus Baco que se apossa lenta e gradualmente do espírito do devoto extasiado. A estrutura rítmica do par de metro, fluente no primeiro verso e pausado no segundo, retornando sempre essa dinâmica, cadencia o transe do iniciado, a princípio resistente, para finalmente se entregar à experiência mítica: Quō mē, Bācchĕ, răpīs tŭī/ plēnūm? Quāe nĕmŏr(a) āut // quōs ăgŏr īn spĕcūs (III, 25, 1-2).

As estrofes asclepiadéias A, compostas de três asclepiadeus menores e um glicônico, apresentam, em seu arranjo métrico, notória regularidade rítmica. A repetição dos asclepiadeus proporciona versos com períodos coordenados, desenvolvidos e bem articulados. Uma *recusatio* ritmada nesse sistema, de ethos brando, encontra ambiente propício para a preterição detalhada e a menção das pretensões literárias:

Nōs Āgrīppă, nĕqu(e) hāec // dīcĕrĕ nēc grăuĕm
Pēllīdāe stŏmăchūm // cēdĕrĕ nēscĭī
nēc cūrsūs dŭplĭcīs // pēr măr(e) Ŭlīxēī
nēc sāeuām Pĕlŏpīs dŏmŭm
.....
Nōs cōnuīuĭă, nōs // prōelĭă uīrgĭnŭm
sēctīs īn iŭuĕnēs // ūngĭbŭs ācrĭŭm
cāntāmūs, uăcŭī // sīuĕ quĭd ūrĭmŭr
nōn prāetēr sōlĭtūm lĕuēs. [I, 6, 5-8 e 17-20]

A estrofe asclepiadéia B tem formação polimétrica, com dois versos asclepiadeus menores seguidos de um ferecrácio e de um glicônico. É apto para a expressão dos fortes sentimentos, tendo em sua formação pódica os equilibrados e solenes dátilos e troqueus.

Na ode de tema amoroso o poeta explora a gravidade rítmica da estrofe ao expor seu encanto e desencanto de amante ferido:

quī nūnc tē frŭĭtūr // crēdŭlŭs āurĕā
quī sēmpēr uăcŭām // sēmpĕr ămābĭlĕm
spērāt, nēscĭŭs āurāe
fāllācīs. Mĭsĕrī, quĭbŭs [I, 5, 9-12]

O asclepiadeu maior é um metro extenso (16 sílabas), pausado (cesura após a 6ª e a 10ª sílaba) e sóbrio (maioria longa), adequado, portanto, às advertências e conselhos:

Tū nē quāesĭĕrīs // (scīrĕ nĕfās) // quēm mĭhĭ, quēm tĭbĭ
fīnēm dī dĕdĕrīnt, // Lēucŏnŏē, // nēc Băbўlōnĭōs
tēmptārīs nŭmĕrōs. // Ūt mĕlĭūs // quīcquĭd ĕrīt pătī! [I, 11, 1-3]

A composição do dístico arquiloqueu IV, justaposição de três *cola* (tetrâmetro datílico, tripodia trocaica e senário jâmbico), é inusitada, já que reúne um verso logaédico com um jâmbico. O movimento descendente do primeiro metro dátilo-trocaico se inverte no ascendente do senário jâmbico, produzindo ritmo exótico e contraditório. Numa ode em que Horácio descreve o ciclo das estações, em imagens opostas, metaforizando o tempo de vida, esse arranjo métrico harmoniza-se perfeitamente:

Iām Cўthĕrēă chŏrōs dūcīt Vĕnŭs // īmmĭnēntĕ lūnā
iūnctāequĕ Nўmphīs Grātĭāe dĕcēntēs
.....
Pāllĭdă mōrs āequō pūlsāt pĕdĕ // pāupĕrūm tăbērnās
rĕgūmquĕ tūrrĭs. Ō bĕātĕ Sēstī [I, 4, 1-2 e 13-14]

Para que o ethos dos esquemas métricos apareça em toda sua capacidade de interferência no conteúdo dos poemas, o poeta seleciona o material lingüístico compatível semanticamente com o tom da série métrica e o distribui cuidadosamente na estrutura padronizada para o máximo efeito artístico. Nota-se, nas odes analisadas, o emprego freqüente de palavras prefixadas e sufixadas, que valorizam o poema, por meio da maior precisão ou ampliação das idéias: ***perfusus*** *liquidis urget odoribus* (I, 5, 2); *lasciuis hederis* ***ambitiosior*** (I, 36, 20). As palavras polissilábicas, de uso criterioso na poesia latina, encontram-se em algumas odes, principalmente nas compostas em estrofes alcaicas[1], com impressionantes efeitos: ***contaminato*** *cum grege turpium* (I, 37, 9). Além disso, em conformidade com o conservador respeito romano pelo passado há um grupo de palavras com 'sabor' arcaico: *deproeliantes* (I, 9, 11), criação horaciana a partir de um verbo depoente; *duelli* (III, 14, 18), duplo de *bellum*, em passagens solenes. A sucessão de três monossílabos, que interrompe a fluidez do poema, tem valioso emprego estilístico, pois deixa impressão de laconismo, vivacidade e balbucio, como no verso 13 da ode II, 9: *at non ter aeuo functus amabilem*. Nomes próprios ganham especial atenção de Horácio, que prefere os de origem grega. Ele tira partido das possibilidades fônicas e semânticas dos de combinação sonora exótica e por isso mesmo, poeticamente atraentes: *Damalis* (I, 36, 13); *Neaera* (III, 14, 21); *Pyrrhus* (III, 20, 2).

A observância da cesura e sua valorização por meio da pausa gramatical, semântica ou sintática, do posicionamento de palavras quantitativamente significativas para o

[1] É significante que 13 dos 22 exemplos de vocábulos hexassílabos ocorram no metro alcaico e 9 deles nas *Odes Romanas*: *decolorauere* (II, 1, 35); *mediocritatem* (II, 10, 5); *inlacrimabilem* (II, 14, 6); *merculiarium* (II, 17, 30); *consiliantibus* (III, 3, 17); *seditionibus* (III, 3, 29); *condicionibus* (III, 5, 14); *inmiserabilis* (III, 5, 17); *deterioribus* (III, 5, 30); *Lacedaemonium* (III, 5, 56); *seditionibus* (III, 6, 13); *uitiosiorem* (III, 6, 48); *inlacrimabiles* (IV, 9, 26).

contexto, ou sonoramente relacionadas, antes e depois dela, foi um dos trunfos de Horácio para realçar as particularidades dos metros. O último verso da ode III, 9, *tecum uiuere amem, // tecum obeam lubens*, exemplifica o efeito artístico da harmonização da pausa métrica com a semântica e sintática, e o 18 da ode III, 25, pausa gramatical e métrica coincidem, *nil mortale loquar.// Dulce periculum est*, evidenciando a expressão de efeito, "não direi nada perecível". Além disso, para destacar, nos versos mistos, o ethos de cada *colon* o poeta combinou impressão sonora e sentido, de tal forma que, no hendecassílabo alcaico, nomes ilustres fossem cadenciados nos solenes dátilos; os chamamentos nos enfáticos jâmbicos: *O nata mecum // consule Manlio* (III, 21, 1).

Para realçar o ethos conclusivo do pequeno adônico, último verso da estrofe sáfica, formado de dátilo e espondeu (ou troqueu) Horácio reserva-lhe palavras de peso da estrofe, como *Bellerophontem* (IV, 11, 28).

Contribuem ainda para fortalecer o ethos métrico das medidas eólicas as aliterações, assonâncias e repetições de fonemas, que aparecem em abundância nas odes horacianas.

ESTROFE SÁFICA E ALCAICA: UM CONFRONTO DE ETHOS

É inevitável a comparação entre a estrofe sáfica e a alcaica, ambas amplamente empregadas por Horácio, quando se trata de estabelecer o peso das implicações da métrica nas *Odes* e identificar a influência do ritmo nos conteúdos poéticos. Revela especial interesse a análise do esquema métrico dos hendecassílabos – os dois primeiros versos da estrofe alcaica e os três iniciais do conjunto sáfico, pois existe uma série de igualdades e diferenças formais entre as duas medidas capazes de atribuir-lhes um ethos e justificar certas preferências temáticas de emprego ⏑ – ◡ – – // – ◡ ◡ – ◡ ⏑ (alcaico); – ◡ – – // ◡ ◡ – ◡ – ⏑ (sáfico).

Em Horácio, as estrofes alcaica e sáfica tratam de temas semelhantes, embora constatemos certa predileção das alcaicas para conteúdo cívico e, nas sáficas, predomínio de temas amorosos. É evidente que a variedade rítmica desses versos seja responsável pelo "temperamento" das estrofes, e mesmo quando os dois sistemas tratem de temas similares, percebemos no poema alcaico maior vibração e exaltação; e no sáfico tendência à meditação, ao saudosismo e à reação moderada. Essa impressão se explica pela constituição rítmica de cada estrofe, que reúne linhas métricas complexas, no caso da alcaica, ou simples, no caso da sáfica.

O confronto entre as estrofes sáficas e alcaicas tem raízes na suposta "rivalidade literária" entre os dois mais famosos líricos da poesia grega arcaica, Safo e Alceu. De fato

muitos dos fragmentos da poesia de Safo têm o amor como tema e diversos trechos conservados dos poemas de Alceu revelam-nos assuntos políticos e belicosos. Essa tradição métrica e temática influenciou Horácio em suas escolhas que, no entanto, baseou-se também em outros esquemas métricos gregos, e criou novas combinações, ampliando assim seus horizontes poéticos.

O hendecassílabo alcaico compõe-se de dois cola: um jâmbico e outro dátilo-trocaico. Essa riqueza métrica produz dois movimentos rítmicos contrários em seu interior, um ascendente e outro descendente. A cesura pentemímere funciona aí como uma pausa definidora de ritmo, de conteúdo, de tons e de estilo. Os dois outros versos são expansões dos dois primeiros, reproduzindo externamente a oposição de batidas ascendentes e descendentes. O hendecassílabo sáfico possui, na realidade, um único esquema métrico dátilo-trocaico, de movimento descendente, que se repete por três versos, sem alterações. O quarto verso segue o padrão rítmico dos três primeiros com o mérito de ser resumido (cinco sílabas e oito tempos) e arrebatador. A cesura pentemímere dos sáficos menores "divide" o verso em dois hemistíquios (5 + 6): um em que as sílabas longas são maioria e o *ictus* acentua metricamente três das cinco sílabas e outro em que o número de breves equipara-se ao de longas e o acento métrico incide sobre duas das seis sílabas. A primeira metade, em conseqüência, impressiona por sua densidade, penetração e gravidade; a segunda pela expansividade, suavidade e leveza. É interessante observar que o primeiro hemistíquio do hendecassílabo alcaico guarda semelhança quantitativa com o do sáfico: eles têm o mesmo número de longas e breves, porém distribuídas diferentemente em razão da posição da breve, que no alcaico está na terceira posição e no sáfico na segunda. Na maioria das estrofes alcaicas os dois primeiros versos iniciam-se com duas sílabas longas, o que é um elemento modificador da "vulgaridade" do verso jâmbico, já que a substituição do jambo pelo espondeu leva seriedade e gravidade à linha. No sáfico, cujo tempo forte inicia o verso, a posição da breve acelera a linha em direção às estacionárias três longas, antes da cesura. Após a pausa a diferença entre os hendecassílabos se acentua. No alcaico a longa se repete, tornando-se a quarta, na seqüência desse tempo duplo. Porém ela detém o acento métrico promovendo a virada rítmica: daí para frente o tempo forte inicia o pé até o fim do verso. Já na metade do hendecassílabo sáfico a cesura não marca a inversão brusca do movimento rítmico do verso, ao introduzir a segunda parte do pé dátilo, duas breves que imediatamente se apóiam no *ictus* da terceira sílaba, que é longa. Há uma sutil inversão rítmica apenas local, pois a palavra que se posiciona após a cesura é geralmente anapéstica ou pirríquia, a primeira com o tempo forte na última sílaba e a segunda não forma pé e apóia-se na próxima sílaba longa. A seqüência das três longas do primeiro hemistíquio é quebrada e o

ictus sofre um "atraso" de dois tempos (passa por duas sílabas) para se manifestar. Nesse local do verso há um relaxamento rítmico com posterior retorno do ritmo inicial.

A grande diferença entre os dois hendecassílabos reside numa das características rítmicas que mais causa impressão no espírito do ouvinte: o movimento ascendente ou descendente das unidades métricas. O alcaico se destaca exatamente pelo jogo de metros de movimentos ascendentes e descendentes, o que lhe confere efeito surpresa e excitamento. A estrofe sáfica não varia seu ímpeto ao longo dos quatro versos, mantém-se sempre descendente. O que percebemos, numa análise pormenorizada de sua linha métrica, é uma ligeira mudança de tom após a cesura masculina dos hendecassílabos sáficos. Nesse lugar de encontro de duas breves o poeta ambienta palavras de significado alegre, ágil e vivo. Após breve descontração o verso retoma a seriedade inicial. A estrofe repete o esquema três vezes e, no quarto verso, surpreende com um metro menor, constituída de apenas dois pés: um dátilo e um espondeu. O adônico é um verso bem conceituado metricamente por se identificar com a última cláusula do hexâmetro datílico. O restante da estrofe alcaica, após os hendecassílabos, continua o processo de alternância entre metros ascendentes e descendentes, com o terceiro verso jâmbico e o quarto dátilo-trocaico, o que lhe garante novidade rítmica do primeiro ao último verso.

Os temas tratados em uma e outra estrofe ganham contornos diferentes. Os assuntos civis tornam-se mais panfletários, apaixonados e belicosos na modulação alcaica; mais reflexivos, racionais e conciliatórios na sáfica. Da mesma forma recebem tratamento diferenciado os assuntos amorosos, morais, báquicos, elogiosos e religiosos, ritmados nessas formas métricas.

.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar comum*: Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *El Mundo de la Lírica Griega antigua*. Madri: Alianza Editorial, 1981.

ALCÉE. *Fragments*. Vol. I e II. Texte établi, traduit et annoté par Gauthier Liberman. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

ANACREON et al. *Greek Lyric II: Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman.* Trad. by A. Campbell. Londres: Loeb, 1988.

ARISTOTE. *Art Rhétorique et Art Poétique*. Traduction nouvelle avec textes, introductions et notes par J. Voilquin et J. Capelle. Paris: Garnier, 1944.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica.* Introdução por Roberto de Oliveira Brandão, tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

ARISTOTLE; DEMETRIUS; HORACE. *Poetics and on Style.* Edited by rev. T. A. Moxon M. A. London: The Temple Press Letchworth, 1941.

ARISTOTLE; LONGINUS; DEMETRIUS. *Poetics, on the Sublime, on Style*. Transl.by Stephen Halliwell, H. Fyfe and Doreen C. Innes. London: Harvard University Press, 1995.

ARMSTRONG, David. The impossibility of Metathesis: Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry in OBBINK, Dirk. *Philodemus and Poetry: Poetic Teory and Pratice in Lucretius, Philodemus and Horace*. New York: Oxford, 1995. Cap. 11, 210-232.

ARONSON, Andrew C.; BOUGHNER, Robert. *Catullus and Horace: Selections from their Lyric Poetry*. New York: Longman, 1988.

ASMIS, Elizabeth. Philodemus on Censorship, moral utility and Formalism in Poetry in OBBINK, Dirk. *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Pratice in Lucretius, Philodemus and Horace*. New York: Oxford, 1995. Cap. 8, 148-177.

ATKINS, John William Hey. *Literary Criticism in Antiquity*: *a sketch of its development.* Vol. II Graeco-Roman. London: Methuen & co., 1952.

BACCHYLIDE. *Dithyrambes, Épinicies, Fragments*. Texte établi par Jean Irigoin, et traduit par Jacqueline Duchemin et Louis Bardollet. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

BACCHYLIDES et al. *Greek Lyric IV: Bacchylides, Corinna and others*. Ed. and translated by David A. Campbell. London: Loeb, 1992.

BENNET, E. Charles. *Syntax of Early Latin – The Verb*. Vol. I. Boston: Allyn and Bacon, 1910.

BERGER, E. *Stylistique Latine*. Traduit de allemand et remaniée par Max Bonnet et Ferdinand Gache. 4a. ed. Paris: Klincksieck, 1913.

BOLDRINI, Sandro. *La Prosodia e la Metrica dei Romani*. Roma: Carocci, 2001.

BONAVIA-HUNT, Noel A. *Horace the Ministrel: A Pratical and Aesthetic Study of his Aeolic Verse*. Kineton: The Roundwood Press, 1969.

BORNECQUE, Henry; MORNET, Daniel. *Roma e os Romanos: Literatura, História, Antigüidades*. Ed. Rev. e atualizada por A. Cordier; trad. De Alceu Dias Lima. São Paulo: EPU e EDUSP, 1976.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia (A Idade da Fábula)*. Trad. de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

CALLINUS et al. *Greek Elegy and Iambus I: from Callinus to Crates.* Ed. and translated by J. M. Edmonds. London: Loeb, 1982.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução comentada dos poemas de Catulo por João Angelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 1996.

CICERO. *Brutus, Orator*. Vol. V. Orator with an english translation by H. M. Hubbel. London: Harvard University press, 1988.

CLIMENT, Mariano Bassols de. *Syntaxis Latina I*. 3a. ed. Madrid: C. S. I. C., 1971.

_____ . *Syntaxis Latina II*. 3a. ed. Madrid: C. S. I. C., 1971.

COLLINGE, N. E. *The structure of Horace's Odes*. London: Oxford, 1961.

COMMAGER, Steele. *The Odes of Horace: a critical study*. New Haven: Yale University Press, 1962.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: Mito e Música na Grécia Antiga*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003.

COSTA, Aída. *Temas Clássicos*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CROISET, Alfred, CROISET, Maurice. *Histoire de la Litterature Grecque II*. Paris: Ernest Thorin, 1890.

CRESSOT, Marcel. *Le Style et ses Techniques: Précis d'analyse stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

CRUSIUS, Frederico. *Iniciación en la Métrica Latina*. Versión y adaptación de Ángeles Roda. Barcelona: Bosch,1951.

CUSPINERA, Patrícia Villaseñor. Metro y Sintaxis en Horacio (asclepiadeos menores kata stichon). *Nova Tellus* 11, nov./1993. Págs. 63 a 87.

DANGEL, Jacqueline (ed.) *Le Poète Architecte: Arts Métriques et Art Poétique Latins*. Paris: Peeters, 2001.

DENYS D'HALICARNASSO. *Opuscules Rhétoriques, III: La Composition Stylistique*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac et Maurice Lebel. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

DOURADO, Mecenas. *Mecenas ou o suborno da Inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. do Povo, 1947.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1983.

ERNOUT, Alfred; THOMAS, François. *Syntaxe Latine*. 2ª. ed. Paris: Klincksieck, 1953.

FARIA, Ernesto. *Gramática Superior da Língua Latina*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.

_____ *Fonética Histórica do Latim*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1970.

FERREIRA, Antônio Gomes. *Dicionário Latim-Português*. Porto: Porto Editora, 1987.

FRAENKEL, Eduard. *Horace*. Londres: Oxford University Press, 1959.

GARDNER, Jane F. *Roman Myths*. University of Texas press, 1995.

GIBSON, B. J. Horace, Odes I,4: A Sonic Circle. *Classical Quaterly*, vol.15, nov. 1965. 286-288.

GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Londres: Oxford University Press, 2005.

GRIMAL, Pierre. *Le Lyrisme à Rome*. Paris: Puf, 1978.

_____ *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HALPORN, J. W. et al. *The Meters of Greek and Latin Poetry*. Great Britain: Methuen, 1963.

HARRISON, E. Verse Weight. *The Classical Quaterly*, vol. 8. Julho de 1914, 206-211.

HELLER, P. L. *Tratado Sucinto de Métrica Griega*. *Estúdios Clasicos*, VIII, maio de 1964, no. 42. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1964. 73-106.

HOMERE. *Iliade*. Tome I (Chants I-VI). Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001

HORACE. *Horace, Odes et Epodes*. Tome 1. Texte établi et traduit par F. Villeneuve, 10ª. ed., Paris: Les Belles Lettres, 2002.

HORACE. *Oeuvres*. Texte latin avec un commentaire critique et explicative, des introductions e des notes par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1917.

HORÁCIO. *Odes, Epodos e Poema Secular*. Explicados literalmente, traduzidos em português e anotados por Francisco Antônio Picot. Paris, Librairies-Imprimeries Reunies, 1893.

HORÁCIO. *Obras Completas (Odes, Epodos, Carme Secular, Sátiras e Epístolas)*. Trad. de Elpídio Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luiz de Seabra e Francisco Antônio Picot. São Paulo: Cultura, 1941.

JANKO, Richard. Reconstucting Philodemus' *on Poems* in OBBINK, Dirk *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Pratice in Lucretius, Philodemus and Horace*. New York: Oxford, 1995. Cap. 6, 69-96.

LALOY, Louis. *Aristoxène de Tarente et la Musique de l'Antiquité*. Geneba: Minkoff, 1973.

LLORENTE, Victor-José Herrero. *La Lengua Latina em su Aspecto Prosódico*. Madri: Gredos, 1971.

LO BUE, Salvatore. *La Musa Drogata*: *Saggio Sulle Origini Della Poetica*. Milão: Franco Angeli, 1999.

LOTMAN, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Translated from the russian by Gail Lenhoff and Ronald Vroon. Michigan: University of Michigan, 1977.

LUQUE MORENO, J. *Presentacion*. Granada: Universidad de Granada, 1987.

_____ *Arsis, Thesis, Ictus. Las Marcas del Ritmo en la Música y en la Métrica Antiguas*. Granada: Universidad de Granada, 1994.

_____ *De Pedibus, de Metris: Las Unidades de Medida en la Rítmica y en la Métrica Antiguas*. Granada: Universidad de Granada, 1995.

MALET, Albert. *Histoire de L'Antiquité, L'Orient – La Grèce – Rome*. Avec la collaboration de M. Ch. Maquet. Paris: Hachette, 1930.

MAROUZEAU, J. *Traité de Stylistique Latine*. Paris: Les Belles Lettres, 1954.

_____ *Quelques Aspects de la Formation du Latin Littéraire*. Paris: Klincksieck, 1949.

_____ Horace Artiste de Sons. *Mnemosyne*, 4, 1936. Págs. 85-94.

MARTIN, F. *Les Mots Latins: groupés par familles étymologiques*. Paris: Hachette, 1941.

MEILLET, A. *Aperçue d'une Histoire de la Langue Grecque*. 5ª. ed. Paris: Hachette, 1930.

MENDES, João Pedro. *Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

NOUGARET, Louis. *Traité de Métrique Latine Classique*. Paris: Klincksieck, 1977.

ORAZIO. *Il Primo Libro delle Odi*. Tradotto da Francesco Pastonchi con testo e note a fronte. Milano: A. Mondadori, 1939.

OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. 3ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

_____ *Les Tristes, Les Pontiques, Ibis, Le Noyer, Halieutiques*. Traduction nouvelle, introduction, notes et textes établis par Emile Ripert. Paris: G. Frères, 1937.

OWEN LEE, M. *Word, Sound, and Image in the Odes of Horace*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Lisboa, Gulbenkian, 1983.

PATIN, M. *Études sur la Poésie Latine*. Paris: Hachette, 1868.

PAVLOCK, Bárbara. Odes III The Propriety of the Past in Horace, 19. *American Journal of Philology,* 122.1 (2001) 49-66. Johns Hopkins University Press.

PEREIRA, Isidro S.J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 6ª. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

PEREIRA, Ma. Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol I: Cultura Grega e vol. II: Cultura Romana. Lisboa: Gulbenkian, 1984.

PERRET, Jacques. *Horace*. Paris: Hatier, 1959.

PETRONE. *Le Satiricon*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. 3ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Ed. Bilíngüe: Tradução e posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PICHON, René. *Histoire de la Littérature Latine*. Hachette: Paris, 1947

PINDARE. *Néméenes*. Tome III. Texte établi et traduit par Aimé Puech. 4ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

_____ *Olympiques*. Tome I. Texte établi et traduit par Aimé Puech. 6ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

_____ *Pythiques*. Tome II. Texte établi et traduit par Aimé Puech. 8ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

PLATO, *The Republic*. Translated with na introduction by Desmond Lee, 2ª ed., Harmondsworth: Penguin, 1987.

PLATO. *The Republic of Plato*. Translated with introduction and notes by Francis Macdonald Cornford. New York: Oxford univ. press, 1973.

PLATO et al. *Greek Elegy and Iambus II*: *Elegiacs poets of the fourth century*. Ed. and translated by J. M. Edmonds. London: Loeb, 1993.

PORTER, James. Content and Form in Philodemus: The History of an Evasion in OBBINK, Dirk. *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Pratice in Lucretius, Philodemus and Horace*. New York: Oxford, 1995. Cap. 7, 97-147.

PROPERCE. *Élégies*. Texte établi et traduit par D. Paganeli, 3ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

PSEUDO-PLUTARCO. *Sobre a Música*. Trad. De Carolina Parizzi. Dissertação, UFMG, or. Jacynto Lins Brandão. Belo Horizonte, 2005.

PUTNAM, Michael C. J. *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*. New York: Cornell University, 1968.

QUINTILIEN. *Instituition oratoire III* (Livres VII - IX). Texte revue et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris: Garnier: s. d.

REID, David. Horace Odes Book 1.37.

In *www. Angelfire.com/art/architecture/articles/devin.htm*, 15/10/2005.

RAMOS, Maria Luíza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1974.

SAPPHÔ. *Odes et Fragments*. Trad. et présentation d'Yves Battistini. France: Gallimard, 2005.

SAPPHO; ALCAEUS. *Greek Lyrics I: Sappho and Alcaeus*. Edited and translated by David A. Campbell. London: Loeb, 1994.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novissimo dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Garnier, 2000.

SARAVÌ, Silva Ester. Dies-Vinum, Dimensión de Eternidad en la Obra de Horacio. In: Nely Maria Peçanha, Vera Regina Figueiredo Bastian (orgs.). *Vinho e Pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicios, 1991.

SELLAR, W. Y. *The Roman Poets of the Augustean Age*. Londres: Oxford University Press.

SOUZA, Antônio José de. *Tratado dos Prefixos e Sufixos da Língua Latina e sua Sinonímia*. Rio de Janeiro: Alves & Cia, 1868.

STAMPINI, Ettore. *La Metrica di Orazio Comparata con la Greca*. Torino: Giovanni Chiantorem 1913.

STESICHORUS et al. *Greek Lyric: Stesichorus, Ibycus, Simonides and others*. Ed. and translated by A. Campbell. London: Lob, 1991.

TAGLIAVINI, Carlo. *Fonetica e Morfologia Storica del Latino*. 3a. ed. Bologna: Pàtron, 1962.

TATIT, Luiz. *O Cancionista, Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TERPANDRO; ALCEO; SAFFO. *I poeti Lirici II*. Tradotti da Ettore Romagnoli con incisioni di D. Pettinelli. Bologna: Nicola Zanichelli, 1942.

TOSI, Claudia Facchini. *Euphonia: Studi di Fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*. Bologna: Patrón Editore, 2000.

TRAINA, Alfonso, PERINI, Giorgio Beranardi. *Propedeutica al Latino Universitario*. Bologna: Pàtron, 1982.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. Bilingüe. São Paulo: Musa, 1994.

VIRGILE. *Virgile, Bucoliques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. 2ª ed. revue et corrigée. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

WALTZ, A. D. *Des Variations de la langue e de la Métrique d'Horace dans ses différents Ouvrages*. Paris: Joseph Baer, 1881.

WEST, M. L. *Greek Poetry 2000-700 B. C.* Classical Quaterly, 23. 1973. Pp. 179-192.

_____ *Greek Metre*. Oxford: Oxford: 1982.

_____ *Introduction to Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

WIGODSKY, Michael. The Alleged Impossibility of Philosophical Poetry. In OBBINK, Dirk. *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Pratice in Lucretius, Philodemus and Horace*. New York: Oxford, 1995. Cap. 5, 58-68.

WILKINSON, M. A. *Horace & His Lyric Poetry*. Cambridge: University Press, 1968.

WILLIAMS, Gordon. *Tradition and Originality in Roman poetry*. London: Oxford University press, 1968.

_____ *The Third Book of Horace's Odes*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido. Uma Outra História das Músicas*. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.