

Copyright © 1994 by Francisco Achcar

324.5
7731afP
2

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Achcar, Francisco

Lírica e Lugar-Comum : Alguns Temas de Horácio e sua Presença
em Português / Francisco Achcar. - São Paulo : Editora da Universidade
de São Paulo, 1994. - (Ensaios de Cultura ; vol. 4)

Bibliografia.

ISBN: 85-314-0176-3

1. Horácio, 65-8 a.C. - Crítica e Interpretação 2. Poesia Latina
3. Poesia Lírica I. Título. II. Série.

94-0372

CDD-874.0109

Índices para catálogo sistemático:

1. Horácio : Apreciação crítica : Literatura lírica latina 874.0109

Para a Paula
no seu 8 de Dezembro

*ne te souvient-il pas d'Oraces,
qui tant ot de sens et de grâces?*

N.E. 906296390

N.S. 80791219

Direitos reservados à

Edusp - Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar - Ed. da Antiga Reitoria - Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo - SP - Brasil Fax (011) 211-6988
Tel. (011) 813-8837 / 818-4156 / 818-4160

Printed in Brazil 1994

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

Apresentação	11
Prólogo	13
Parte I	
GÊNERO E TÓPICA	
1. Lírica e Lugar-comum	25
Parte II	
TÓPICA DA EFEMERIDADE	
2. Genealogia do <i>Carpe Diem</i> : Imagens do Efêmero de Homero a Catulo	59
3. Variações Horacianas: <i>Carpe Diem</i>	87
4. Variações Horacianas: O Convite Amoroso	127

Parte III
TÓPICA DA ETERNIDADE

5. Lírica e Imortalidade: *Exegi Monumentum* 153

Excuso - Metamorfoses de Pirra	185
Antologia - Horácio a Várias Vozes	209
Bibliografia	271
Índice de Nomes	281

APRESENTAÇÃO

Este livro trata, principalmente, de um gênero poético muito conhecido, mas que não costuma ser considerado e estudado como tal, isto é, como um conjunto de poemas que fazem uso de um mesmo repertório de elementos básicos e motivos opcionais. O gênero em questão pode ser chamado *carpe diem* ("colhe o dia"), provindo o nome do principal de seus lugares-comuns. A expressão com que o denomino é de Horácio, um de seus cultores máximos. Ao estudo desse gênero segue-se o de um outro, de alguma forma conexo a ele, pois consiste na afirmação da eternidade da obra poética; denominei-o, também com uma frase horaciana, *exegi monumentum* ("concluí um monumento"). Finalmente, um excuso, que adentra uma nova área temática, volta-se para um terceiro gênero, o da *renúncia ao amor*, freqüente na poesia antiga e não desconhecido da moderna. As análises dos poemas latinos, precedidas de considerações sobre seus antecedentes gregos, sempre introduzirão o exame de traduções e variações que deles se fizeram em português, ao longo de cinco séculos.

Horácio é o centro deste trabalho e são traços essenciais de sua poética que estarão sendo discutidos, mesmo quando se tratar de problemas gerais. Assim, no Prólogo, o tema é a poética da alusão, dominante na Antigüidade - uma poética que marca a poesia culta grega e latina e, por excelência, a poesia horaciana. Os assuntos do primeiro capítulo são, entre outros, a lírica, o lugar-comum, os gêneros

poéticos e a carga de convenções neles presente – uma carga muito mais pesada do que as nossas modernas concepções do gênero lírico podem suportar. As questões aí envolvidas são decisivas para a caracterização adequada das odes horacianas enquanto peças de uma lírica culta a que, desde o barroco, nos desabituamos.

Encerra o volume uma pequena antologia em que os poemas de Horácio – tanto os poemas antes tratados como outros de temática próxima – são apresentados em traduções variadas, elaboradas por diversos tradutores, de épocas e estilos diferentes.

F. A.

São Paulo, 8 de Dezembro de 1992,
bimilenário da morte de Horácio.

PRÓLOGO

*ἐτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς τό τε πάλαι τό τε νῦν
οὐδὲ γὰρ ράστον ἀρρήτων ἐπέων πύλας ἔξευρεν
de um poeta [vem] o outro, no passado como hoje:
não é fácil encontrar as portas das palavras não-ditas*

Se a relação entre os poetas é essa de que fala Baquílides, nada mais compreensível que se busquem nas obras poéticas os pontos de semelhança que as ligam umas às outras. A procura por tais *loci similes* sempre foi uma atividade predileta, e em alguns casos quase exclusiva, dos comentadores de textos clássicos. A crítica idealista, o hegelianismo crociano ou marxista consideraram essa prática irrelevante ou a impugnaram como superficialmente formalista, um descaminho, um estorvo à compreensão verdadeira da obra literária. Mesmo críticos positivistas interessados na chamada “crítica de fontes”, *Quellenforschung*, não viam ou vêem na caça de semelhanças mais que comparativismo rudimentar, trabalho ancilar, mero fornecedor de subsídios para a análise crítica.

Nas últimas duas décadas ou pouco mais, com as questões suscitadas pela obra de Bakhtin (ou, mais precisamente, por sua divulgação atrasada fora do que era a União Soviética), o assunto ganhou outro interesse. O fenômeno de um texto retomar outro, por meio de citações, alusões, inversões, paródicas ou não, passou a ser

visto como elemento essencial do discurso literário, traço tipificador da literatura no universo dos discursos. A intertextualidade literária tornou-se referência constante da crítica, mas numa perspectiva que também desqualifica o tipo de comparatismo tradicional. Com efeito, se a obra é por definição um ponto de cruzamento de textos, não é de "fonte" ou então de coincidência ocasional que se trata - ou seja, o ponto relevante não é que um poeta tenha *haurido* algo em outro, ou então que sua obra casualmente se assemelhe a outra; trata-se antes de um fenômeno que não depende de influências ou de convergências fortuitas entre autores, e que é inherente ao trabalho literário. As influências e convergências são consideradas casos particulares do processo fundamental da literatura, entendida agora como prática intertextual.

Essa visão das coisas não é nova em nosso tempo e do nosso lado do mundo. Paradoxalmente, foi na área dos estudos clássicos, formidável bastião do comparatismo ingênuo, que, bem antes que se iniciasse a influência de Bakhtin, foram objeto de atenção crítica as questões relativas a procedimentos intertextuais (aceitemos, por comodidade, essa designação para todos os processos de retomada, deliberada ou não, de um texto por outro). Giorgio Pasquali, em 1942, iniciava um breve e admirável artigo, "Arte allusiva" - hoje célebre entre os estudiosos da poesia antiga - resumindo o ponto central que o opunha aos crocianos:

Dizem: "Ao explicar os clássicos antigos, escrevendo e, pior, na escola, vocês sufoca com confrontos, esquecido de que a fonte da poesia está sempre na alma do poeta e nunca nos livros que ele possa ter lido. Você se empenha num esforço vão".

Respondo: Eu não procuro, nunca procurei as fontes de uma poesia. [...] os cotejos servem-me em primeiro lugar [...] para entender as palavras e locuções não apenas em seu significado racional, mas em seu valor afetivo e em sua cor estilística. [A palavra é como a água de um rio que reúne em si os sabores da rocha da qual surja e dos terrenos pelos quais passou: disto já tive ocasião de falar¹.]

De fato, desde pelo menos 1920, em seu grande estudo *Orazio Lirico*, Pasquali se voltara para a investigação de relações intertextuais. Sua preocupação básica, repitamo-lo, não eram as "fontes" da poesia, no sentido da *Quellenforschung*, nem muito menos a sua "fonte", em sentido psicológico, mas os materiais e processos com que ela se faz. E o conhecimento do repertório tradicional desses materiais e processos é necessário à compreensão de muito da poesia

1. Pasquali, "Arte Allusiva", 275.

que nos ficou da Antigüidade, especialmente aquela em que Pasquali estava interessado:

[...] na poesia culta, douta, eu busco o que há alguns anos não chamo mais reminiscências, mas alusões, e de bom grado diria evocações e, em certos casos, citações. As reminiscências podem ser inconscientes; as citações, o poeta pode desejar que escapem ao público; as alusões não produzem o efeito desejado senão sobre um leitor que se recorde claramente do texto a que se referem².

Bakhtin, coincidentemente, observara: "A palavra culta é uma palavra refratada"³. A análise dessas refrações, ponto central da empresa do classicista italiano, não teve na época acolhida favorável. Gian Biaggio Conte informa que "o ensaio de Pasquali despertou a ira de Benedetto Croce, que o atacou duramente em sua revista *La Critica*". As aproximações de obras diversas, sobretudo de poesia, mas também, em rápidas e brilhantes sugestões, de música, pintura, escultura e arquitetura, aproximações devidas à pesquisa de *loci similes*, tinham resultado mortal para a poesia, no entender de Croce, cuja influência sobre os estudos literários, não apenas na Itália, afastou de cena por bom tempo o trabalho de seu antagonista⁴.

Mais recentemente, quando os estudiosos da literatura antiga se voltam para a reconsideração dessa problemática, é natural que os trabalhos de Pasquali, assim como de alguns de seus contemporâneos ou predecessores animados por interesses semelhantes, sejam retomados e desenvolvidos como uma orientação mais produtiva e rigorosa do que aquelas que têm buscado focalizar o problema sob o ângulo ideológico ou psicanalítico⁵. O interesse de Pasquali pela alusão culta, contudo, não deve prejudicar a percepção de que ela é apenas um caso, um caso voluntário, de um fenômeno retórico geral, perceptível no fato de que a própria "literariedade" de uma obra, sua pertinência a um gênero, mesmo sua novidade, são necessariamente produto de suas relações com obras anteriores, presentes nela em alusões implícitas ou explícitas, intencionais ou não.

2. *Idem, ibidem*.

3. Bakhtin, *La Poétique de Dostoievski*, 264.

4. Conte, *Rhetoric of Imitation*, 24, n. 2.

5. No primeiro caso se encontram, como é notório, os trabalhos de Julia Kristeva (*Semeiotiké*, Paris, Scuil, 1969), cujas leituras, "mais ideológicas que filológicas", despertaram justificadas reservas de críticos mais rigorosos no trato com os textos (ver Bonanno, *L'Allusione Necessaria*, 15). Exemplo brilhante do segundo caso, de consideração "psicologizante" do problema, é o conhecido ensaio de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York, Oxford University Press, 1973), cujo psicologismo foi objeto de restrições percutientes, conquanto breves, de Conte, *op. cit.*, 26 e s.

No que se refere à intencionalidade, uma distinção é necessária. Considerada do ponto de vista psicológico, ela, além de muito dificilmente comprovável, não é realmente pertinente quando se considera a questão do sentido na literatura. Em sua acepção fenomenológica, porém, a intencionalidade está sempre presente na alusão literária, assim como nas demais formas de intertextualidade, pois a literatura é o discurso voltado para a alusão ou, mais propriamente, para a “reutilização” de discursos precedentes.

Esta última observação, à primeira vista demasiado generalizante, fundamenta-se numa fecunda classificação retórica proposta por Heinrich Lausberg. Relativamente à situação que os condiciona e à freqüência de seu uso, os discursos são divididos em duas classes: *discursos de uso único* (todo o uso cotidiano da linguagem, por exemplo) e *discursos de uso repetido* (os discursos incumbidos de manter a consciência da continuidade da ordem social e da natureza social do homem). No segundo grupo inclui-se a literatura. Anota Lausberg:

Do uso repetido resulta a necessidade de se conservarem os discursos pela escrita ou então na memória de uma classe de funcionários disso mesmo incumbidos. Desta conservação nasce uma “tradição de discursos de uso repetido”, que, no tocante à literatura e à poesia, aparece como “tradição literária”.⁶

Um ponto comum de diferentes definições da literatura refere-se a sua propriedade de “carregar” a linguagem de sentido, de acrescentar um *plus* de significação às formas habituais do discurso. As alusões, assim como as outras modalidades do *jogo intertextual*, constituem formas privilegiadas através das quais o texto literário se “sobrecarrega” de sentido, ao superpor ao contexto das palavras efetivamente utilizadas um outro contexto, provindo de um outro discurso – um discurso da “tradição literária” de que se estão reutilizando palavras, expressões, imagens ou traços de estilo. Pasquali notou que mesmo certos elementos “formais”, entre os quais o metro, podem conter alusões que enriquecem o contexto da obra em que se dá sua “reutilização”.

(Tratando-se de poesia, os dados da “forma” devem ser considerados de uma perspectiva que não os oponha ao *sentido* ou à *significação*.) A rigor, observa Iuri Lotman, “num poema não há ‘elementos formais’ no sentido que se dá habitualmente ao conceito [...], todos os seus elementos são elementos de sentido”.⁷ Esta verdade geral se

6. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, 81.

7. Lotman, *La Structure du Texte Artistique*, 40.

impõe mais fortemente quando consideramos o problema da *significação poética*, levando em consideração o papel que nela desempenham as alusões, as referências intertextuais, que adensam o sentido inclusive em seus elementos formais. Partamos de uma feliz formulação de Conte:

Tão intricada e densamente composta é a fábrica da poesia, que esta é carregada de significação além de seu sentido próprio, como de uma segunda voz ou uma inscrição que se coloca acima dela, num segundo registro, e lhe dá o timbre, situa-a em um contexto, ainda antes que ela tenha qualquer “sentido” específico. Este processo deriva da ação histórica da tradição poética.⁸

Essa ação histórica se exerce a todo momento, com ou sem a consciência dos autores e dos leitores. Quando vemos impcessas numa página linhas de tamanho irregular, e pensamos: *versos*, e portanto nos dispomos a um tipo de leitura diferente daquele que demandaria um texto de prosa – nesse momento, anterior a qualquer sentido desenhado pelas palavras do poema, já temos um “sentido” prévio, um registro, que não é fornecido pela tradição literária. Na poesia culta, esses sentidos supra-segmentais são muito mais numerosos e específicos, e mais exigentes com o leitor. Em relação ao “sentido da forma”, é eloquente o exemplo do poema 8 de Catulo (*Miser Catulle, desinas ineptire*), tradicionalmente lido como um monólogo desesperado em que o poeta, quando rejeitado por Lésbia, exprimiu seu tormento e sua impotência. Não fosse a falta de qualquer fundamento convincente para a leitura biografista, dois motivos nos fariam ver no admirável poema um trabalho de natureza marcadamente culta (isto é, alusiva, explicitamente intertextual) e, ainda mais, tocado de uma ponta de ironia e quase deboche. O primeiro motivo é que o texto corresponde a um gênero bastante comum na lírica antiga e helenística, o gênero da *renuntatio amoris* (“renúncia ao amor”), a cujas regras básicas Catulo obedece estrita e virtuosisticamente, atendo-se ao modelo tradicional ao mesmo tempo em que introduz nele elementos novos ou renovados. (Por exemplo: a estrutura dialógica do gênero dá lugar a um monólogo, mas este é, na verdade, um “diálogo interior”, com curiosa divisão do sujeito.) O segundo motivo é o metro utilizado, o coliambo ou *scázón* (“manco”), verso tradicionalmente usado na comédia e na sátira, pelo efeito humorístico causado pela inversão do pé final (a “mancada” cômica). A amargurada, dilacerada

8. Conte, *The Rhoric of Imitation*, 42.

9. Trataremos desse gênero no Excurso final deste trabalho.

confissão catuliana inclui, assim, no plano “formal”, uma nota gaiamente dissonante; ela quebra o tom de desconsolo e funciona como dado de estranhamento, de rompimento da ilusão mimética, e assim desvia a atenção do leitor para o caráter de exímio exercício literário do desabafo “descontrolado”. Naturalmente, esse humor e essa exibição de virtuosismo só são percebidos pelo leitor consciente das marcas que o gênero e o metro em questão carreiam consigo, em virtude do “sentido” que lhes atribui a tradição literária de que são parte. É sabido que o público a que Catulo endereçava seu poema, o círculo culto e refinado dos *neóteroi*, era perfeitamente familiarizado com esses elementos tradicionais a que o poeta aludia e, portanto, apto a admirar o *tour de force* e a se divertir com ele.

Na poesia da Antigüidade, predomina o processo de escrita que Francis Cairns chamou “composição genérica”, o qual corresponde a uma codificação da prática intertextual, uma forma particular de “arte alusiva”: um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica. Assim, quando Horácio diz *carpe diem*, em qualquer das diversas maneiras por que o faz, ele está não só dizendo o que diz, mas está também aludindo a um paradigma de outras expressões do mesmo lugar-comum da poesia simposial. Ele poderá ou não estar aludindo, ao mesmo tempo, por alguma palavra, imagem ou recurso formal, a um poema determinado em que o *topos* compareça. De qualquer forma, seu poema se inscreve num gênero, o que significa dizer que o leitor familiarizado tem diante de si a expectativa de um conjunto de outros *tópoi* do paradigma genérico, organizados segundo esquemas conhecidos. A novidade e a propriedade com que esses lugares-comuns são expressos, a habilidade com que são correlacionados ou a originalidade com que são exploradas novas possibilidades de organização – nisso consiste parte essencial dessa arte de que Horácio foi mestre exímio.

Quanto às “palavras não-ditas” a que Baquílides se refere, elas são tidas, desde o romantismo, como o essencial do que deve exprimir a poesia, sobretudo a poesia lírica, voz do individual, do subjetivo, daquilo que não faz parte do repertório comum nem se submete a esquemas estabelecidos. Mas, para as poéticas clássicas, a dificuldade de encontrar as portas que dêem acesso à expressão nova não se resolve pelo arrombamento das portas conhecidas. O “arrombamento” foi estratégia de uma certa vanguarda romântica oitocentista (lembremos o martelo com que Victor Hugo ameaçava as poéticas clássicas), assim como de vários romantismos vanguardistas do nosso

século (o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo). Contrariamente, na poesia culta, antiga como moderna, essa dificuldade estimula a utilização imprevista, inovadora, das portas conhecidas, as portas das palavras já ditas, procurando-se chegar através delas a passagens que não foram freqüentadas, ou abrir nessas passagens outras portas que levem a caminhos ainda inexistentes. Na poesia culta, nunca se abandona o jogo – *joga-se* com as regras dele. A inconsciência dessas regras, por parte dos leitores, se não impede a fruição, pelo menos a limita em alguma medida.

Os capítulos seguintes tratam de alguns temas da lírica antiga, centrais na obra de Horácio, que reaparecem em diversos poetas, em épocas diversas, com formas diversas de expressão. São os *tópoi*, cujo estudo foi reproposto em nossa época pela obra clássica de Ernst Robert Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Depois de Curtius, a busca de *tópoi* tornou-se verdadeira prática detetivesca a que certos pesquisadores se entregaram como a um fim em si, desconsiderando que o sentido desses clichês é solidário da tradição cultural de que fazem parte e da poética que prescreve a sua utilização. Tem razão Hans Robert Jauss ao se referir à formação, em consequência do influxo exercido pelo livro de Curtius, de “todo um exército de epígonos” caçadores de lugares-comuns. A razão estaria na própria obra do erudito alemão, para o qual

a permanência da herança antiga é erigida em princípio supremo e determina a oposição, imanente à tradição literária e que jamais a história pode ver resolvida, entre a criação e a imitação, a grande arte e a simples literatura: acima do que Curtius chama “a indestrutível cadeia de uma tradição de mediocridade” se eleva o classicismo intemporal das obras-primas, que transcende a realidade de uma história que permanece *terra incognita*¹⁰.

Espero que esse perigo que ameaça os pesquisadores da tópica literária clássica tenha sido evitado neste trabalho, que procura seguir um modelo de investigação tomado da retórica antiga e hoje renovado e desenvolvido por alguns estudiosos da poesia grega e romana que comparecerão repetidamente nas páginas seguintes. Entre aqueles a que tive acesso, Francis Cairns ocupa lugar proeminente, apesar de o seu vasto trabalho sobre a “composição genérica” na poesia grega e

10. Jauss, “L’Histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire”, *Pour une esthétique de la réception*, 30.

latina não ser mencionado com a freqüência merecida nos ensaios que ultimamente têm sido dedicados a essas questões.

O Capítulo 1, introdutório, discute o problema do conceito de lírica, em vista do papel que nela exerce o lugar-comum. Busca-se uma definição que não exclua de seus limites a lírica antiga, como ocorre com a maioria das definições modernas, sobretudo as de ascendência hegeliana. A discussão envolve questões como a natureza mimética da lírica, o eu-lírico, a sinceridade, os gêneros na lírica. *Last not least*, também se considerará, embora rapidamente, o estatuto literário que nesse contexto pode-se atribuir à tradução poética, já que os capítulos seguintes versarão não apenas sobre alguns poemas latinos, de Catulo e sobretudo de Horácio, mas também sobre traduções em português que deles se fizeram do século XVI a nossos dias.

O Capítulo 2 procura traçar uma história da formação e dos desdobramentos de um gênero que, até onde sei, não foi analisado enquanto tal, embora haja indícios de que suas origens se confundem com as da própria lírica. Muito freqüente na poesia antiga, com prolongamentos numerosos também nas literaturas de línguas modernas, desde o fim da Idade Média, ele tem em seu centro a consideração da efemeridade da existência e o convite ao prazer. (Por isso o denominamos com a mais célebre expressão do tipo da exortação hedonista: *carpe diem*.) Como gênero, ele forma-se a partir do desenvolvimento desse lugar-comum em esquema retórico da poesia simposial de teor deliberativo. O exemplário procura acompanhar o clichê desde sua pré-história, em Homero, até sua constituição como gênero, nos poetas da lírica monódica grega, e a sua expressão romana em Catulo, impregnada de caracteres helenísticos. O Capítulo 3 é centrado na célebre ode horaciana do *carpe diem* (1.11), modelo de uma série interminável de poemas desde a Antigüidade. Alguns desses poemas, portugueses e brasileiros, sobretudo traduções da ode horaciana, serão lidos em confronto com o original latino. O Capítulo 4 encerra essa parte do trabalho com considerações sobre dois gêneros associados ao do *carpe diem*: o convite amoroso e a profecia ameaçadora. Também aqui se examinam poemas de Horácio – uma profecia ameaçadora (4.10) e um convite amoroso de ambiente simposial (3.28) –, acompanhados de traduções e variações que eles ensejaram na literatura de nossa língua e, numa pequena amostra de um contexto mais amplo, em outras literaturas modernas em que o influxo horaciano foi profundo e constante.

O Capítulo 5, que constitui a terceira parte do trabalho, volta-se para um *topos* que pode ser tomado, sobretudo no conjunto da lírica

horaciana, como o oposto complementar do *carpe diem*. Trata-se da afirmação da perenidade da poesia e da imortalidade do poeta. Os poemas horacianos que versam o tema, especialmente *Exegi monumentum* (3.30) e *Non usitata* (2.20), serão cotejados com o *envoi* do primeiro livro das epístolas (1.20), que lhes inverte o registro e o teor. De passagem, acenar-se-á para a presença do tema ao longo da literatura de Portugal e do Brasil, assim como para algumas de suas variações modernas em outras línguas.

Segue-se um Excurso, sempre versando matéria horaciana, no qual procuraremos acompanhar as metamorfoses de uma ode de tema amoroso, exemplo de ainda outro gênero lírico, a *renuntiatio amoris*. Trata-se de *ad Pyrrham* (1.5), poema que teve notável mas pouco notada história na poesia de nossa língua.

Encerra o volume uma Pequena Antologia, reunindo poemas de Horácio pertinentes aos gêneros de que se tratou – o *carpe diem*, o convite amoroso, a profecia ameaçadora, a renúncia ao amor, a perenidade da poesia –, assim como traduções e variações deles em português. Espera-se tirar do esquecimento algumas velhas traduções portuguesas de Horácio, entre as quais, se não abundam, também não faltam poemas merecedores de consideração. Colocar tais traduções em cotejo com outras variações que os poemas traduzidos suscitarão em nossa língua, assim como com traduções contemporâneas desses poemas – este o objetivo complementar dessa pequena reunião de textos.

Quanto ao estudo que se inicia, seus aspectos mais áridos e “formalísticos” justificariam o esforço de atenção do leitor se conseguisse aproximá-lo da fruição de algo que está além, mas não aquém, da compreensão facultada pelas análises que iremos tentar. Esse “algo” também decorre de um efeito alusivo, mas é um dado supra-segmental, que não se identifica com nenhum dos elementos visíveis no texto. Anandavárdhana, expoente da estética literária sânscrita no século IX, chamava sugestão ou “sentido implícito” aquilo que “brilha nas palavras dos melhores poetas e paira supremo sobre os elementos exteriores”. É uma essência poética só degustada pelo “apreciador”, ou seja, o “leitor ideal” descrito pela complexa estética da recepção dos antigos teóricos indianos – o leitor aparelhado (de sensibilidade e repertório literário) e simpático (*sahṛdaya*: “con-corde”):

Assim como o encanto nas mulheres excede a beleza de todos os membros individuais observados separadamente, e deleita como ambrosia, de maneira singulíssima, os olhos do apreciador, assim também ocorre com o sentido implícito¹¹.

11. Anandavardhana, *Dhvanyāloka* (Luz da Sugestão ou Tratado da Sugestão), 1.4.

GÊNERO E TÓPICA

LÍRICA E LUGAR-COMUM

LÍRICA E COMPOSIÇÃO GENÉRICA

O poema 9 de Catulo, como tantas de suas *nugas*, é geralmente tido como exemplo excelente da “poesia de circunstância” que, por sua combinação de simplicidade, sinceridade e intensidade – virtudes sempre louvadas na obra deste poeta –, consegue transcender os dados circunstanciais:

5

*Verani, omnibus e meis amicis
antistans mihi milibus trecentis,
Venis tine domum ad tuos Penates
fratresque unanimos anumque matrem?
Venisti. O mihi nuntii beati!*
10 *Visam te incolumem audiamque Hiberum
narrantem loca, facta, nationes,
ut mos est tuus, applicansque collum
iocundum os oculosque suauiabor.
O, quantumst hominum beatiorum,
quid me laetius est beatiusue?*

Verânia, dos meus trinta mil amigos
primeiro para mim, tu então vieste
de volta a casa para os teus Penates,

os teus irmãos e a tua velha mãe?
 5 Vieste. Ó mensageiros da alegria!
 De novo são e saivo eu te verei
 e te ouvirei contar, como costumas,
 lugares, feitos e nações da Ibéria,
 e te abraçando eu beijarei teus olhos
 10 e a tua bela boca. Homens felizes,
 que pode haver de mais feliz do que eu?¹

Poesia do *eu*, linguagem emotiva, *cri du cœur* – essa efusão diante da chegada do amigo parece corresponder aos padrões da lírica mais simples e genuína. O texto dá a impressão de fluência incontida, de entusiástico transbordamento afetivo; mas os elementos utilizados para produzir esse efeito, sua seleção e arranjo, estão bem longe da singeleza que o poema comunica.

O texto de Catulo é exemplo de um gênero poético e oratório grego que a preceptística dos retores chamou *prosphonetikón*: o endereçamento de uma mensagem de boas-vindas a alguém que retorna de viagem². A confluência de gêneros oratórios e poéticos não deve causar espanto, nem quer ela dizer que os gêneros poéticos se tenham originado das práticas oratórias./Os poetas, como todos os que se educavam, freqüentavam escolas de retores, onde o treinamento incluía a prática freqüente de diversos gêneros de discurso. Em poesia, encontram-se vários desses gêneros, chamados por isso retóricos. Mas há também gêneros poéticos não-retóricos, pois “certas importantes situações humanas recorrentes produziram gêneros que nunca foram abraçados pela retórica e nunca foram ensinados e praticados nas escolas”³./A uns e outros se referem as repetidas afirmações de Menandro, o Retor (III d. C.):

1. As traduções que apresento em seguida aos poemas procuram ser o quanto possível literais, sem outro objetivo que o de facilitar o acesso ao texto original ou, para os leitores sem algum conhecimento de grego e latim, servir como uma notícia tosca de algo de *que se fala* no poema. (Em parte por isso, procurei sempre apresentar em nota, quando disponíveis, traduções literárias, qualquer que me parecesse o seu valor.) A única exceção à pedestre literalidade a que me ative – exceção ainda assim parcial – é o caso presente, em que o recurso à versificação já indica alguma pretensão poética.
2. Utiliza-se aqui *gênero*, como já é tradicional nos estudos de literatura antiga, para traduzir *genos* ou *eidos*; trata-se, pois, de designar o que habitualmente se indicaria com os termos *subgêneros*, *tipos*, *formas subordinadas* etc. Observa Karl Viëtor, partindo da divisão da literatura nas três “formas naturais” (Goethe) da épica, da lírica e do drama: “este conceito [de gênero] deve ser utilizado somente para as formas individuais nas quais se subdividem os três grandes domínios poéticos” (Viëtor, “L’Histoire des genres littéraires”, 13). Não vejo inconveniente, contudo, em usar a palavra seja para falar dos “grandes gêneros” (épica, lírica e drama), seja para, conforme o contexto, designar as subdivisões de cada um deles.
3. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, 75.

Ομηρος ο θειος ποιητης τα τε αλλα ημας επαιδευσε και το της μονωδιας ειδος ου παραλελοιπε⁴.

Homero, o divino poeta, ensinou-nos os gêneros, sem deixar de lado o da monodia?
μως ενσινων νεν δεταν δε νεν προυλαβε μεν ο θελος Ομηρος και τουτο το ειδος.
é pior.

O divino Homero iniciou também este gênero.

Este último gênero a que o retor se refere é o *syntaktikón*, o “discurso de adeus daquele que parte”, mas poderia ser o *prosphonetikón*, como no poema de Catulo, ou o *epibatérion* (“discurso de torna-viagem”), o *propemptikón* (“discurso de adeus àquele que parte”) e outros presentes na Ilíada e na Odisséia.⁵ Homero é considerado por retores antigos como a grande fonte e o modelo dos gêneros⁶) Segundo essa concepção, a tragédia e a lírica, assim como a oratória, trabalharam não só motivos e temas, mas também modelos ou esquemas (*theorémata*) homéricos:

Χρη τοινυν λαβοντας παρα τον ποιητου τας αφορμας επεξεργαζεσθαι ταυτας γνοντας το νεωρημα, οποιον ο ποιητης παρεδωκεν⁷.

É preciso, portanto, apanhando junto a Homero os materiais⁸, trabalhá-los considerando o quadro fornecido pelo poeta.

Há várias explicações histórico-sociológicas da convergência de temas, motivos e formas entre os poetas: a origem ritual e popular da lírica literária; as ocasiões a que os poemas se destinavam (o simpósio, o culto, o encômio, etc.)⁹. A razão histórico-literária, porém, costuma ser atribuída à fonte homérica comum, embora essa teoria esteja sendo ultimamente posta em recesso¹⁰. Mas, ainda que seja verdade que a

4. Menandro, 434 11-12, *apud* Cairns, *op. cit.*, 34.

5. Menandro, 430 12-13, *apud* Cairns, *ib.*

6. Afirma Cairns, sobre a presença dos *eide* em Homero: “há muitas indicações de que os poetas homéricos eram conscientes das questões genéricas e, com total autoconsciência, freqüentemente escreveram peças convencionais, podendo estas ser às vezes sofisticados exemplos genéricos”. (Cairns, *op. cit.*, 35s.)

7. Menandro 324 16-18, *apud* Cairns, *op. cit.*, 37.

8. Cairns (a única fonte de que disponho para o texto de Menandro) traduz τας αφορμας por “matéria-prima” (raw material); o sentido da palavra poderia ser também “pontos de partida” ou “recursos”.

9. Cf. Rodrigues Adrados, *El Mundo de la Lírica Griega Antigua*, 10.

10. Carlo Odo Pavese, contrariamente à opinião geral (“pan-homérica” ou “pan-jônica”), defende, com argumentação ponderável, a tese de que os poemas de Hesíodo, os hinos homéricos e a elegia arcaica não descendem propriamente de Homero, mas sim da mesma

primeira e principal fonte dos gêneros, para a literatura grega, foi Homero, isto não implica dizer que na poesia homérica esteja sua origem mais remota:

Os gêneros são antigos como as sociedades organizadas; são também universais. Em toda vida humana há um número importante de situações recorrentes que, no desenvolvimento das sociedades, passam a exigir reações regulares, tanto em palavras quanto em ações. Como a literatura, que no início das sociedades significa poesia, se volta para essas situações, é natural que relatos e descrições dessas reações se tornem assunto literário básico. [...] Nossos gêneros clássicos são, portanto, em essência mais velhos que os registros da literatura grega e já se tinham estabelecido na herança cultural dos gregos muito antes de os poemas homéricos ou seus ancestrais serem compostos¹¹.

Voltemos ao *genos* do poema 9 de Catulo, o *prosphonetikón* ou das boas-vindas. Vemo-lo na *Odisséia* (16.11-67, 187-234; 17.28-60; 23.205-350; 24.345-412), assim como em Alceu (Fr. 350 LP), Teógnis (1.511-22), Ésquilo (*Agamémnon* 855-974), Eurípides (*Heracré* 531-33), Aristófanes (*Aves* 676-84), Horácio (*Carm.* 1.36), Ovídio (*Amores* 2.11.37-56), Estácio (*Siluae* 3.2.127-43) e Juvenal (12), entre outros, para só ficarmos com o *corpus* utilizado por Francis Cairns¹². Segundo Cairns, a classificação genérica de um poema depende do que ele chama os seus *elementos primários*, isto é, “pessoas, situação, função, comunicação logicamente necessárias para o gênero”. No *prosphonetikón*, esses elementos são os seguintes: I. quem retorna (A); II. quem lhe dá boas-vindas (B); III. a relação entre ambos, de amizade ou amor; IV. a mensagem de boas-vindas.¹³

Os *elementos secundários*, cuja seleção e combinação variam de texto para texto, são *lugares-comuns* (*tópoi*) – “as menores divisões do material de qualquer gênero, úteis para fins analíticos”¹⁴. Mas não é este seu sentido único nem último. Numa *paidéia* eminentemente

“tradição poética continental” da qual derivara, algum tempo antes, a tradição jônica que produziu Homero. Cf. Pavese, *Tradizioni e Generi Poetici della Grecia Arcaica*, 16 e ss. Bruno Gentili, na linha de estudos como os de A. Hoekstra e C. O. Pavese, também rejeita o pan-homerismo e sugere que a “fonte comum poderia ser a ‘língua literária’ da época micênica (ou pré-micênica), refletida tanto na poesia épica quanto na lírica”. Cf. Gentili, “Storicità della Lirica Greca”, 414 e ss. (com bibliografia); a frase citada se encontra na pág. 418.

11. Cairns, *op. cit.*, 34.

12. Cairns, *op. cit.*, 18 e ss. Muitos outros exemplos poderiam, é claro, ser acrescentados à lista de Cairns; no exemplário adiante utilizado acrescentaremos apenas, por sua especial importância, Virgílio, *Aen.*, 6.687-694.

13. Cairns, *op. cit.*, 6. Essa definição visa à análise dos processos da composição genérica e não conflita com a da tradição retórica, tal como a apresentam, por exemplo, Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, 72 e s., e Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, 100 e s.

convencional, como é a arcaica e clássica, eles servem também, paradoxalmente, para apontar instâncias de particularidade. De fato, ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso.) A *aemulatio* (*zélosis*), sempre associada à *imitatio* (*mímesis*), é mais forte nas poéticas que recorrem a *tópoi* do que nas de criação por “inspiração direta”¹⁴; a advertência de Quintiliano, segundo a qual *imitatio per se ipsa non sufficit*¹⁵, corresponde a uma exigência de originalidade. Com efeito, é difícil imaginar diferenças mais marcantes do que as observáveis, por exemplo, no cotejo entre o poema de Catulo e qualquer outro dos mencionados na lista acima, embora todos correspondam ao mesmo gênero e recorram ao mesmo repertório de *tópoi*.)

No poema de Catulo atualizam-se nove da seguinte lista de vinte *tópoi* que se encontram no *corpus*¹⁶:

1. o anúncio da chegada de A por meio de um verbo denotador de chegada etc., podendo o verbo se encontrar em interrogação retórica e/ou ser repetido: Hom. *Od.* 16.23; 17.41; 24.399; Alc. 350.1 LP; Teog. 1.511; Eur. *Her.* 531; Arist. *Au.* 680; Virg. *Aen.* 6.687; Juv. 12.15;
2. o lugar onde A esteve: Hom. *Od.* 17.42; Alc. 350.1 LP; Hor. *C.* 1.36.4; Virg. *Aen.* 6.694;
3. expressões de afeição de B por A ou afeição mútua: Hom. *Od.* 16.23; 17.41; 24.401; Teog. 1.513-22; Ésq. *Ag.* 855-7, 905; Eur. *Her.* 531; Arist. *Au.* 678-80; Hor. *C.* 1.36.10; Est. *Sil.* 3.2.131; Juv. 12.1, 16, 93-5; Virg. *Aen.* 6.678-91;
4. demonstrações afetivas (beijos, abraços, lágrimas da parte de A e às vezes também de B): Hom. *Od.* 16.14-22, 190-1, 213-220; 17.35, 38-39; 23.206-208; 24.344-45, 396-97; Ésq. *Ag.* 887-91; Hor. *C.* 1.36.6; Ov. *Am.* 2.11.45-46; Est. *Sil.* 3.2.132-34;
5. ênfase no retorno de A ao *lar*, se este é o caso: Hom. *Od.* 23.258-59;

14. Sobre a relação entre a *imitatio* e a tópica (a primeira é causa da segunda), ver Kroll, “La Lingua Poetica Romana”, in Lunelli (ed.), *La Lingua Poetica Latina*, 54 e s.

15. Quint., X, 2.4.

16. A lista, com maior número de referências, se encontra em Cairns, *op. cit.*, 21 e ss.

6. assistência divina a A: Hom. *Od.* 16.237-38; 24.312, 401; Hor. *C.* 1.36.2-3; Virg. *Aen.* 6.687-88; Juv. 12.62-66;
7. ênfase na segurança de A: Hom. *Od.* 16.21; Eur. *Her.* 531; Hor. *C.* 1.36.4; Juv. 12.16;
8. perigos e sofrimentos enfrentados por A: Hom. *Od.* 16.21, 189; 17.47; Ésq. *Ag.* 865-876, 882-83; Virg. *Aen.* 6.692-94; Juv. 12.-15-82;
9. realizações de A: Hom. *Od.* 23.310-41; Alc. 350.3-7 LP; Ésq. *Ag.* 907; Juv. 12.37-51;
10. sofrimentos de B devidos à ausência de A: Hom. *Od.* 23.210-12, 230-31; Ésq. *Ag.* 858-76, 887-95, 904-905; Virg. *Aen.* 6.690-91, 694;
11. alegrias e benesses que a chegada de A acarreta a B, com ou sem *exempla* enfatizadores: Hom. *Od.* 23.233-40; Ésq. *Ag.* 895-905, 966-75; Arist. *Au.* 681;
12. prioridade ou *status* preferencial de B: Hor. *C.* 1.36.7-8; Ov. *Am.* 2.11.43; Est. *Sil.* 3.2.133;
13. narrativas de A: Hom. *Od.* 16.226-32; 23.306-41; Ov. *Am.* 2.11.49-53; Est. *Sil.* 3.2.135-141; Juv. 12.17-82(?)
14. narrativas de B: Hom. *Od.* 23.302-305; Est. *Sil.* 3.2.135, 142-43;
15. promessas (aos deuses) de B em favor de A: Ésq. *Ag.* 963-65; Hor. *C.* 1.36.2; Ov. *Am.* 2.11.46; Est. *Sil.* 3.2.131; Juv. 12.2-16;
16. sacrifícios realizados por B em cumprimento das promessas: Ésq. *Ag.* 958-62; Hor. *C.* 1.36.13; Ov. *Am.* 2.11.46; Est. *Sil.* 3.2.131-2; Juv. 12.216, 8392;
17. boas-vindas a A por parte de outro(s), que secunda(m) B ou toma(m) o seu lugar: Hom. *Od.* 17.31-35; 24.386-412; Eur. *Her.* 531-32; Hor. *C.* 1.36.5;
18. banquete celebratório (com equipamento pertinente): Hom. *Od.* 16.46-55(?); 24.363-412(?); Hor. *C.* 1.36.11-20; Ov. *Am.* 2.11.47-49;
19. atividades amorosas de A e outros: Hom. *Od.* 23.254-55, 300; Hor. *C.* 1.36.17-20; Ov. *Am.* 2.11.54;
20. atividades conjuntas de A e B (ou outro dos que recepcionam A) no passado: Arist. *Au.* 678-79; Hor. *C.* 1.36.7-9.

Na ordem em que aparecem, os nove *tópoi* do poema de Catulo são:

- (a) vv. 1-2: expressões de *afeição* pelo viajante (3);

- (b) v. 3: anúncio de sua *chegada* por meio de um verbo (1);
- (c) v. 3: ênfase no retorno ao *lar* (5);
- (d) vv. 3-4: recepção ao viajante por parte de *outros* (17);
- (b) v. 5: repetição do verbo que indica a *chegada* (1);
- (e) v. 5: *alegria* pela chegada do viajante (11);
- (f) v. 6: ênfase no retorno em *segurança* (7);
- (g) v. 6: o *lugar* onde o viajante esteve (2);
- (h) vv. 6-8: *narrações* do viajante (13);
- (i) vv. 8-9: demonstração de afeto por meio de *abraços e beijos* (4);
- (e) vv. 10-11: *alegria* pela chegada do viajante (11).

Os *tópoi* (a) e (e) – variantes um do outro, pois ambos aludem à felicidade do emissor – enquadram o texto, ocupando simetricamente os dois versos iniciais e os dois finais (*Ringkomposition*, “composição em anel”), e aparecem também no meio do poema (v. 5), separando a primeira parte (a volta ao lar) da segunda (as alegrias do reencontro). São, portanto, cinco versos que desenvolvem, macrologicamente, o *topos*, ou os *tópoi*, da afeição pelo recém-chegado e da alegria pelo retorno. Nos demais versos, aparecem, *braquilogicamente*, sete outros *tópoi* (o caso extremo de braquilogia é o *topos* dos perigos enfrentados pelo viajante (8), concentrado numa palavra – *incolumem* v. 6). As narrativas de torna-viagem dão lugar a uma tirada de bom humor (*ut mos est tuus*, “como é teu costume”), também não estranha ao gênero (ver Ovídio, *Am.*, 2.11.55). Quanto ao *topos* (b), é notável que um dos signos mais fortes da espontaneidade da efusão – a repetição do verbo que anuncia a chegada do amigo: *uenistine... uenisti* – apareça em outros *prosphonetiká*, por exemplo: Aristófanes (*Au.* 680: ηλθες ηλθες) e Teócrito (12.1-2: ηλυθες... ηλυθες). /Arrematando sua análise do texto, que aqui sintetizei, Cairns conclui que

o efeito dessa engenhosa braquilogia enquadrada por três explosões de afeição produz uma impressão de completa espontaneidade. Cria-se a ilusão de que o poeta está emocionalmente fora de controle e simplesmente dá vazão a seus sentimentos por Verânia. De fato, sob a capa dessa ilusão, Catulo ministra toda a informação de que o leitor necessita para entender a situação. Dessa maneira, ele compôs um exemplo altamente sofisticado de um dos gêneros mais comuns da poesia antiga¹⁷.

Assim, o poema de Catulo, que pode ser tomado de início como uma expressão singela da lírica mais genuína – e, como tal, excelente fonte de informações sobre a vida do poeta, sua personalidade, sua

17. Cairns, *op. cit.*, 122.

afetividade -, é de fato um premeditado, elaboradíssimo tecido de lugares-comuns literários, resultado de uma combinatoria poética que Cairns chamou a “composição genérica” na poesia antiga.¹⁸ A *simplicidade e a sinceridade são efeitos produzidos pelo poema de Catulo, mas não são índices de seu processo de composição.* Este corresponde a uma forma especialmente criativa de *mimesis* ou *imitatio* e, em termos modernos, a uma modalidade complexa do que se tem chamado *intertextualidade*¹⁹.

No âmbito das concepções correntes dos gêneros literários, esse processo de composição cria problemas para as idéias mais aceitas sobre o que seja a lírica genuína,/pois a observância dos padrões genéricos impede o poeta de “tirar sua inspiração diretamente dos incidentes e experiências individuais de sua própria vida” e o confina a “uma classe de assuntos próprios aos gêneros, e dentro desses gêneros ao menos parte do seu material tem de ser comum, para que seus escritos sejam reconhecíveis como pertencentes a gêneros específicos”²⁰/

Por que e em que esses princípios de composição conflitam com as idéias correntes de lírica? Em outras palavras: o que há de comum nas formas habituais de conceber a lírica que faça considerar impróprias de sua expressão genuína as práticas da composição genérica?

LÍRICA E MÍSEME

A espantosa diversidade da poesia que chamamos lírica já foi associada ao cambiante pavão da frase de Tertuliano:

*multicolor et discolor et uersicolor, numquam ipsa, semper alia, etsi semper ipsa quando alia, totiens denique mutanda quotiens mouenda*²¹

“multicolor, de várias cores, versicolor, nunca a mesma, mas sempre outra, embora sempre a mesma quando outra, tantas vezes enfim mudando-se quantas movendo-se”²².

18. Ver *infra* 53 e ss.

19. Cairns, *op. cit.*, 98.

20. Tert., *De Pallio*, 3.1. A frase é citada por Johnson, *The Idea of Lyric*, 2, “como um emblema da permanência mutante” da lírica.

21. Tradução, forçosamente pálida, de Dante Tringali (Tringali, *O “De Pallio” de Tertuliano*, 27).

Essa propriedade metamórfica, entretanto, não tem inibido, desde o século XVII, mas sobretudo a partir do romantismo²², a busca de definições decisivas e abrangentes, confiadas em que a lírica é *semper ipsa quando alia*. (O ponto comum dessas definições reside na posição central do *eu* no poema lírico: poesia da primeira pessoa, a lírica é contraposta à épica, de terceira pessoa, numa conceituação que remontaria a Platão e Aristóteles.)

O pedigree dessa classificação genérica - a “santíssima trindade” de épica, lírica e drama - é, no entanto, contestável. Platão se refere, sempre marginalmente, ao *melos*, ao lado do *epos* e da tragédia; nesse contexto, costuma-se traduzir *melos* por “lírica”, mas essa palavra originalmente significa “música” e “articulação precisa”: *mélica era a poesia articulada com a música, a poesia feita para ser cantada, assim como a épica era feita para ser recitada*²³. Quanto a Aristóteles, ele se ocupa do drama, especificamente da tragédia, que distingue do *epos* e do ditirambo. Este último fora dado por Platão como exemplo de narrativa de primeira pessoa (*δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ*)²⁴; por isso, é às vezes assimilado à lírica por leitores da *Poética*, embora Aristóteles não trate dele, apesar de o considerar origem da tragédia. *→ HARVEY – duas tipos de ditirambores*

/Qual o motivo por que Aristóteles não se teria ocupado da lírica, não teria reservado para ela um lugar em seu sistema de modos miméticos (narrativo e dramático) e objetos de mímesis (superiores e inferiores)?/Käte Hamburger e Gérard Genette consideram que o sistema aristotélico, voltado para a exclusiva consideração da *míme-*

22. Referências históricas em Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 71 e ss.; Wellek, “Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*”; Genette, “Introduction à l’architexte”, 108 e ss.

23. Por razões puramente musicais (que, naturalmente, têm relação com a métrica), a elegia e a poesia iâmbico-trocaica, que não hesitamos em classificar como líricas, por seu caráter subjetivo e pessoal, não faziam parte da mélica, embora se destinasse a situações semelhantes às da lírica monódica. Esta era canto solo, geralmente executado pelo próprio poeta, acompanhado de instrumentos de cordas e às vezes de flauta. A outra espécie da mélica era a lírica coral - canto de muitas vozes em uníssono, em que os coreutas cantavam e dançavam com acompanhamento musical que, além da lira, habitualmente incluía a flauta. “A lírica monódica, a elegia e o iâmbio tinham por objeto argumentos ocasionais, eram poetados para uma situação particular e se destinavam a um círculo bem conhecido do autor: habitualmente este círculo era formado pela heteria [associação política] ou pelo tiaso [associação religiosa] do poeta, pelos seus companheiros de armas ou de festa (simposiastas), ou genericamente pelos seus amigos, amigas ou concidadãos. [...] A lírica coral é um gênero poético predominantemente objetivo. Sua função, nas várias espécies que nos restaram, é celebrativa de um indivíduo, de uma comunidade ou, subordinadamente, de um deus. [...] É provável que na lírica coral a música fosse muito sonora e colorida: devemos imaginar flautas e cítaras que soavam até o seu limite de potência e um coro de bailarinos-cantores que podia chegar até a cinqüenta elementos.” Pavese, *Tradizioni e Generi Poetici della Grecia Arcaica*, 249 e ss. 24. Rep., 394 c.

sis, não englobaria a lírica por não ser ela mimética²⁵. Aristóteles estaria aí, segundo Genette, na mesma linha de Platão, que “deixa deliberadamente de lado toda poesia não-representativa, e pois especialmente o que nós chamamos poesia lírica”. Mas Genette não leva em conta as referências ao *melos* no livro X da *República*, onde, insistindo na impossibilidade de aceitar em sua *pólis* a poesia *mimética*, o filósofo inclui os líricos entre os banidos²⁶. Sem dúvida, “o que nós chamamos poesia lírica” não é exatamente o que Platão indica com *melos*; mas é certo que ele se refere a poetas que nós também consideramos líricos e é igualmente certo que ele condena a *Μόνσαν... ἐν μέλεσιν*, por ser, como toda *póiesis*, mimética²⁷. É difícil imaginar que, para Platão ou Aristóteles, a mélica não fosse mimética, seja porque a *música e a poesia eram assim consideradas*, seja/porque *mimesis* não se referia apenas à relação da obra com seu objeto, *mas também a sua relação com outras obras e com o receptor*.

Eric Havelock, em sua reveladora análise da cultura oral grega, demonstra que *mimesis* se refere tanto à representação constituída pelas palavras quanto àquela envolvida em sua *performance*, oral, dramática ou musical²⁸. O efeito de identificação resultante do envolvimento do espectador na *performance*, é por excelência *mimético* (esta é, por sinal, uma das razões decisivas da condenação platônica)²⁹. Isso vale também para o texto lírico, que, embora não se caracterize pela representação de eventos, encena a *práxis expressiva ou comunicativa de um práttou*, um agente (ainda que sua ação se limite ao ato comunicativo); por isso, seu efeito mimético sobre o receptor, na execução musical do poema (ou mesmo em sua leitura), é equivalente ao que, com meios diversos, se obtém na declamação épica ou na representação dramática³⁰.

O argumento de que para Aristóteles a lírica não seja mímese explica a atribuição de ascendência aristotélica à classificação proposta por Käte Hamburger. Esta, em sua teoria da enunciação literária, divide todo o território da literatura em *ficção* (mimética, pois nela o narrador *nada afirma*, apenas cria personagens e histórias) e *lírica* (não-mimética, porque nela, como em qualquer “enunciado de reali-

25. Hamburger, *La Logique des genres littéraires*, 32 e ss.; Genette, *op. cit.*, 97.

26. *Rep.*, 595 a.

27. *Rep.*, 607 a.

28. Havelock, *Preface to Plato*, 20 e ss. e, especialmente, 57 e ss.

29. *Rep.*, 606 d.

30. É importante lembrar que, em Aristóteles, as emoções despertadas no espectador e a consequente catarse só podem resultar desse “efeito mimético”. Cf. *Poét.*, 1453 b.

dade”, o sujeito *faz afirmações* verdadeiras ou falsas sobre objetos reais ou imaginários³¹. A mensagem lírica, correspondendo à estrutura formal do “enunciado de realidade”, *decorreria do princípio “existencial” e não “mimético” da literatura*. Uma classificação de tal forma restritiva obriga a autora a associar o romance de primeira pessoa ao gênero lírico, além de a arrastar a outras impropriedades, como a de não encontrar lugar para tudo o que não seja *ficção* ou *lírica*, o que significa excluir do campo literário, ou pelo menos não tratar de incluir nele, obras como o poema de Lucrécio ou os *Ensaios* de Montaigne. No caso da língua portuguesa, essa lógica deixaria de lado os sermões de Vieira ou *Os Sertões* de Euclides da Cunha/e dificilmente teria explicação satisfatória para a relação de Fernando Pessoa com seus heterônimos./O sistema de Käte Hamburger parece decorrer da camisa-de-força de certas subcategorizações lógicas que, embora não se fundamentem em nenhuma sugestão precisa de Aristóteles, têm um de seus pontos de partida e de apoio extraído de uma interpretação problemática dos silêncios (ou das lacunas) da *Poética*, sem levar em conta um dado histórico essencial para a compreensão do texto aristotélico: a amplitude do sentido de *mimesis* na cultura oral da Grécia³².

Platão, sempre no contexto de sua censura às práticas miméticas, não hesitava em associar a tragédia a Homero³³; é de crer que no mundo grego arcaico e clássico fosse igualmente evidente a associação da lírica a Homero, tal a dúvida, consciente e reconhecida, dos poetas líricos para com o épico³⁴. A separação drástica que modernamente se costumou fazer entre Homero, considerado o Grande Primitivo, e a Era Lírica, concebida como momento inaugural da consciência individual, é hoje contestada, em vista de tantos elementos de continuidade que têm sido revelados em pesquisas recentes³⁵. Sabemos que a lírica arcaica apresenta características da cultura oral, seja no modo de sua composição, seja em sua linguagem e seus *tópoi*. Também em relação à mímese, a dissociação radical entre épica e lírica é indevida

31. Hamburger, 40 e ss. e 207 e ss. Notável a antítese entre os conceitos de Hamburger e de Sir Philip Sidney (“the poet never affirmeth”, *Defence of Poesie*). Críticas à teoria de Hamburger têm sido numerosas; ver, por exemplo, Welleck, *op. cit.*, 227 e ss., Hernadi, *Beyond Genre*, 46 e ss. e, agora um *positive approach*, o prefácio de Genette à tradução francesa da obra. Na segunda edição de seu livro (1968; a primeira é de 1957), a autora modificou o capítulo referente à lírica e procurou responder, em notas, a algumas das críticas de Welleck.

32. Ver adiante 47 e ss., a discussão de alguns pontos da teoria da lírica de Käte Hamburger. 33. *Rep.*, 595 c.

34. Ainda que se rejeite a hipótese pan-homérica (ver *supra* nota 10), não há dúvida de que se encontram nos líricos muitos empréstimos de Homero. Um exemplo explícito é o da elegia de Semônides (fr. 29 D) que examinaremos no capítulo seguinte.

35. Ver *infra* nota 55.

e projeta na poesia antiga padrões do mundo da escrita, (em que ato produtivo, privado, é claramente distinto do consumo público da obra.) Como observa Joseph Russo, a poesia arcaica

é antes *performance* pública que *criação privada*, e serve para confirmar e reforçar um senso ativo de identificação com o passado comum semilendário, quando a poesia é *epos* heróico, ou com o presente comum em seu conjunto de valores, aspirações, problemas, necessidades etc., como na poesia de Tirteu, Calino, Arquíloco, Alcman, Teognis, Alceu, Safo e outros³⁶.

Por esses e outros motivos, estranharia que Aristóteles, se quisesse de fato excluir a lírica do campo das artes miméticas, não o fizesse explicitamente e já de início. Ao contrário da leitura que não encontra na *Poética* qualquer consideração aplicável à lírica, há quem interprete como referente a esta o segundo dos três modos narrativos da classificação aristotélica, bastante semelhante à que se encontra em Platão³⁷: 1. o narrador fala ora através de uma personagem, ora através de sua própria pessoa (caso de Homero); 2. o narrador fala continuamente através de sua própria pessoa (caso dos maus épicos e, possivelmente, dos líricos), e 3. o narrador fala através de personagens (na poesia dramática)³⁸. Mas o modo “narrativo puro”, de primeira pessoa, não é explicitamente associado à lírica e a divergência entre os intérpretes, em torno deste passo da *Poética*, resulta de ser bastante problemática essa associação³⁹.

Assim, quanto à lírica, além da natureza musical sugerida em sua designação grega, a magra certeza que podemos tirar da leitura de Platão e Aristóteles é que o primeiro a considerava *mimesis* e não há razões para supor que o segundo pensasse diferentemente. De resto, nada encontramos que nos sugira a existência de uma teoria da lírica na Antigüidade⁴⁰.

36. Russo, "The Meaning of Oral Poetry", 37.

37. *Rep.*, 394 c.

38. *Poét.*, 1448 a.

39. Garcia Yebra, em sua edição da *Poética*, 251 e s., n. 46, é dos que rejeitam a inclusão da lírica como um dos modos narrativos aristotélicos. Genette, *op. cit.*, 106 e ss., defende opinião semelhante. Diomedes, citado por Garcia Yebra, exemplifica o *[genus] enarratiuum*, *quod Graeci exegematikon uel apaggelikon appellant*, com Lucrécio e as *Geórgicas* de Virgílio; pelo mesmo motivo, ao que parece, poder-se-ia incluir aí a poesia de Catulo ou dos elegiacos. Johnson, *The Idea of Lyric*, 81, é também dos que entendem que o modo da “narrativa pura” se refere à lírica.

40. Sobre a ausência de uma teoria da lírica entre os antigos, ver Harvey, "The Classification of Greek Lyric Poetry" e Johnson, *op. cit.*, 76 e ss.

EU-LÍRICO E SUBJETIVIDADE

Se não encontra formulação inequívoca entre os antigos, o conceito de lírica como poesia do *eu* tem, modernamente, campeões formidáveis, que, embora unâmes quanto à característica central da lírica, divergem na concepção do *sujeito lírico*: uns o concebem de forma que podemos chamar *substancial*; outros, de forma que diremos *semiótica*. No primeiro caso está a grande tradição que se inicia com a doutrina clássica, a partir do Renascimento, e é retomada e transfigurada com a teoria estética do idealismo alemão, de Schlegel, Schelling e Hegel a Staiger, Adorno e tantos teóricos que se voltaram para a questão dos gêneros literários. No segundo caso, entre as mais influentes formulações estão as de Roman Jakobson e Käte Hamburger:

Para os que, a partir do romantismo, concebem o eu-lírico de forma substancial e associam diretamente o enunciado lírico à experiência subjetiva do poeta, um problema que logo se coloca é o do sentido da lírica: por que e em que o particular assume significação geral? Hegel, descrevendo a atitude do espírito que dá origem a esse tipo de poesia, não vê dificuldade em atribuir universalidade à expressão que decorre da imersão no individual:

«Ao separar-se da objetividade, o espírito reclui-se em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior.» Por outro lado, para que esta revelação da alma se não confunda com a expressão acidental dos sentimentos e representações ordinárias, e tome a forma poética, será necessário que as idéias e impressões que o poeta descreve, sendo pessoais, conservem todavia um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma expressão poética viva⁴¹.

Adorno, de uma perspectiva próxima da de Hegel, que concilia a visão *expressiva* com uma conceituação *mimética* do gênero lírico⁴²,

41. Hegel, *Estética – Poesia*, 290.

42. Utilizo aqui a classificação das teorias dos gêneros proposta por Hernadi, *Beyond Genre*, 7: “podemos atribuir ao interesse primacial do crítico pelo autor, o leitor, o meio verbal ou o mundo evocado a sua orientação predominantemente ‘expressiva’, ‘pragmática’, ‘estrutural’ ou ‘mímética’”. A classificação de Hernadi, como ele mesmo indica, parte de um conjunto de distinções sugerido por Abrams. Autores como Hegel e Adorno são justamente incluídos por Hernadi entre os de orientação “mímética”; contudo, a forte componente “expressiva” de suas teorias não deve ser esquecida.

define a subjetividade lírica sem perder de vista a natureza social da linguagem, elaborando mais trabalhosa e sutilmente a questão do seu sentido universal. A expressão lírica, para ele, se forma no momento em que a linguagem “não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como sua própria voz”. Sendo um espaço de resistência individual, eleva-se ao universal porque “põe em cena algo de não-desfigurado, de não-captado, de ainda não-subsumido” pela inautenticidade social. O poema lírico é “a expressão subjetiva de um antagonismo social”; daí que a lírica tenha lugar de destaque garantido num sistema de valores que privilegia a crítica e a resistência às formas de falsificação e dominação social. Também para Adorno, o que Hegel chama a “expressão poética viva” é decisivo para que a “formação lírica” supere a mera particularidade, em seu *mergulho no individuado*; sua consideração do fenômeno, porém, mais específica e delicada, se refere à linguagem, que

estabelece a mediação entre a lírica e a sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica, onde, ao contrário, o sujeito que acerta com a expressão feliz chega ao pé de igualdade com a própria linguagem, ao ponto onde esta, por si mesma, gostaria de ir⁴³.

É evidente que o tipo de produção poética representado pelo poema de Catulo não satisfaz a esta concepção do eu-lírico e de sua experiência. Não é o caso da distorção do biografismo e do sociologismo vulgar, dos quais Adorno é explicitamente crítico⁴⁴. O problema é que não se aplica à lírica antiga um conceito fundado no confronto entre o eu-lírico e a sociedade, pois essa poesia começa por aderir, em seu próprio método de composição, ao “paladar social”, às regras estabelecidas e às expectativas por elas suscitadas no público. A originalidade e a inovação não resultam do simples abandono da tradição, mas de um jogo astuto com os elementos dela. Que sua concepção é inteiramente inadequada à lírica antiga, Adorno mesmo o afirma:

as evidências do espírito lírico no sentido específico que nos é familiar, no tempo antigo, só nos aparecem de relance, aos estilhaços, assim como às vezes certos fundos da pintura antiga antecipam, carregados de presságio, a idéia do paisagismo. Não constituem a forma. Os grandes poetas do tempo mais remoto, que contam para a lírica

43. Adorno, “Lírica e Sociedade”, 199, 194, 198.

44. Adorno, *op. cit.*, 201: “Posso repetir que não se trata da pessoa privada do poeta nem de sua psicologia nem de seu assim chamado ponto de vista socialmente situado”.

conforme os conceitos histórico-literários, Píndaro, por exemplo, e Alceu, mas também a obra de Walther von der Vogelweide em sua parte preponderante, estão a uma distância descomunal de nossa mais primária representação do que seja a lírica. Falta-lhes aquele caráter do imediato, do desmaterializado, que nos habituamos, justa ou injustamente, a considerar como critério do lirismo e que só forçadamente ultrapassamos, a bem da formação cultural⁴⁵.

Dos “estilhaços” da Antigüidade nos quais podemos vislumbrar algo compatível com nosso conceito de lírica, o único exemplo apresentado por Adorno é o de Safo. Não se entende bem por que Alceu é colocado entre os que se encontram a uma “distância descomunal” da lírica em sentido moderno, mas supõe-se que ao lado de Safo, e por motivos semelhantes, Adorno poderia mencionar Arquílocos, Teógnis ou Catulo como poetas que “antecipam, carregados de presságio”, a idéia de lírica de nosso tempo. Com efeito, o “caráter do imediato” e por vezes “desmaterializado” que se pode encontrar em Safo acha-se presente também nos outros poetas citados, sobretudo Catulo. E se, relativamente a este, seria um enorme engano deixar-se levar pelas aparências e assimilar seus poemas aos padrões adornianos do gênero lírico, o mesmo ocorre com Safo e outros poetas arcaicos e clássicos. A “composição genérica”, que significa adesão a um fundo comum, social, de preceitos e motivos poéticos, corresponde a um comportamento poético inteiramente oposto ao do sujeito “que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade”⁴⁶. E não é apenas Catulo que se utiliza deste método de composição: ele é predominante em toda a poesia antiga. Adorno, embora percutiente ao timbrar o “caráter totalmente moderno” da experiência sobre a qual elabora sua conceituação⁴⁷, falha contudo ao indicar a causa da estranheza da lírica antiga.

Além disso, o brilho argumental e a penetração analítica de Adorno não desfazem as dúvidas sobre a adequação de sua idéia de lírica à própria produção moderna, para a qual se volta, e da qual, em princípio, decorre sua teorização. Exemplo disso são suas observações sobre o poema de Goethe, “Wanderers Nachtlied”⁴⁸. O efeito dessa

45. Adorno, *op. cit.*, 195 e s.

46. Adorno, *op. cit.*, 196.

47. Adorno, *op. cit.*, 195.

48. Über allen Gipfeln, / Ist Ruh, / Im allen Wipfeln / Spürest du / kaum einem Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch. “Tradução apenas literal” de R. Rodrigues Torres Filho, que acompanha sua tradução do ensaio de Adorno: “NOTURNO DO ANDARILHO – Sobre todos os cumes, / há sossego, / em todas as copas / não sentes / um sopro, quase; / os passarinhos calam-se na mata. / Paciência, logo / sossegarás tu também.” Tradução poética de Haroldo de Campos (que ilustra seu artigo “Da Actualização”).

peça é um puro exemplo do que na teoria literária sânscrita se chama *shantarasa*: o “gosto” poético (*rasa*, “sabor”) do silêncio (*shantih*, “tranqüilidade”), que corresponde, aliás, em certas formulações de seus teóricos, a algo próximo de um *genos* com seus *tópoi*: a distância, a solidão dos píncaros, a placidez da natureza são lugares freqüentados pela poesia do silêncio⁴⁹. Adorno, para ajeitar o poema ao modelo que elaborou, tem de incluir em sua moldura de quietude o barulho social (“a representação de um mundo que denega a paz”) que, segundo ele, estaria implicado e rejeitado nesses versos de “abissal beleza”. Diz ele: “Unicamente na medida em que o tom do poema está em consonância com o sentimento trágico desse mundo, ele reafirma que, apesar de tudo, existe paz”⁵⁰. Extrapolações como essa – impertinente e banal – dão a incômoda impressão de mudança brusca de assunto.

O que se observa é que Adorno trabalhou com dois modelos, ambos arbitrários: em primeiro lugar, considera a lírica algo fundamentalmente *expressivo*, ou seja, que traduz poeticamente o sujeito (não considera como mediações líricas nada do poderio do lugar-comum ou da fórmula, desconsidera a ficção lírica, desconsidera a presença sempre importante do acaso, *tykhe*, na elaboração do poema)⁵¹; em segundo lugar, coloca como telos da lírica, como a animá-la dialeticamente, aquilo que na verdade é ergon, ou seja, trabalho final. Noutros termos, a sociedade não é antípoda da qualidade lírica. Se o poema de Goethe, em vez de calma, falasse de movimento, certamente Adorno usaria as virtudes da dialética para dizer que toda a composição estaria numa luta clandestina contra a mesmice e a pasmaceira das sociedades contemporâneas...

A justificada prudência de Adorno em relação à poesia antiga, evitando forçar toda a lírica dentro dos limites de sua definição, não teve precedente em Hegel. Este, depois de apresentar sua descrição da experiência fundamental do sujeito lírico, passa a caracterizar, de

dade de Goethe”, 6): *CANTO NOTURNO DO ANDARILHO* – Sobre os picos / paz. / Nos cimos / quase / nenhum sopro. / Calam-se as aves nos ramos. / Logo, vamos, / virá o repouso.

49. Sobre a teoria da experiência artística como *rasa*, ver De, *History of Sanscrit Poetics*, II, *passim*, Dasgupta, “The Theory of Rasa”, in Rahavan & Nagendra (eds.), *An Introduction to Indian Poetics*, 36 e ss., Masson & Patwardhan, *Aesthetic Rapture*, I, 23 e ss. Discussão sobre a *shantarasa* encontra-se em Masson & Patwardhan, *Santarasa & Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, e em Raghavan, *The Number of Rasa-s*.

50. Adorno, *op. cit.*, 196.

51. Tratando das relações entre *tekhnē*, “arte” (em sentido amplo), e *tykhe*, “acaso”, Aristóteles, *Eth. Nic.* VI, 1140 a, conclui com uma frase de Agatão que afirma essa dimensão da poesia esquecida por Adorno e que poderia problematizar, de uma perspectiva que não será a nossa aqui, a sua teoria da lírica e talvez a sua concepção geral da relação da arte com a sociedade: *τέχνη τύχης ἐστεργέ καὶ τύχη τέχνης*, “a arte ama o acaso e o acaso a arte”.

acordo com essa experiência, os subgêneros (ou gêneros: os *gene*) da lírica antiga e moderna⁵². Ou seja: Hegel, como aliás todos os teóricos da lírica que lhe seguem os passos (com exceção de Adorno), não encontra limites históricos para a validade de seu conceito. Com isso, a especificidade do sujeito da lírica antiga (se não também de grande parte da moderna), cujos “mergulhos subjetivos” se compõem de fragmentos de experiência literária, é drasticamente escamoteada.

No terreno dos estudos da cultura antiga, um desenvolvimento hegeliano (do Hegel da *Fenomenologia*) particularmente importante, pela riqueza de suas formulações e pela influência que teve e tem, é o de Bruno Snell. Suas análises partem da concepção da lírica como movimento antítetico em relação à épica, um momento mais avançado no sentido da consciência de si, um passo adiante relativamente à representação do espírito que se encontra em Homero⁵³. Essa visão implica, ao mesmo tempo, uma concepção *substancial* do eu-lírico (a lírica seria expressão da consciência individual por parte do sujeito empírico) e a precedência histórica da épica (já que a lírica se constituiria, na história do espírito, como desdobramento e negação da racionalidade épica). Os problemas, aqui, envolvem a desconsideração do caráter de construto literário do sujeito lírico e a falta de evidência da suposta precedência histórica da épica⁵⁴. Contradizendo essa opinião, estudos recentes de métrica e de outros aspectos da linguagem poética demonstram que, nos tempos homéricos, a épica e a lírica coexistiram e é possível que a segunda seja mesmo anterior à primeira (o próprio hexâmetro dactílico, metro da épica, muito provavelmente resultou do desenvolvimento de metros líricos)⁵⁵. Contra o entendimento histórico evolucionista e dialético valem também as observações que fizemos sobre a continuidade notável entre as formas de produção poética do mundo oral, de Homero aos líricos.

A autoconsciência dos líricos, que chegam a incluir-se nominalmente em suas composições e atribuir-se a autoria de seu canto – o

52. Hegel, *op. cit.*, 296 e ss.

53. Cf. Snell, *La Cultura Greca e le Origini del Pensiero Europeo*, 88 e ss. Levando adiante sua concepção do desenvolvimento dos gêneros, Snell considera (371) que a tradição épica levou à historiografia e à filosofia da natureza jônicas, a lírica a Heráclito, e o drama a Sócrates e Platão.

54. Herman Fränkel, que também discerne uma linha evolutiva da épica à lírica, não desconsidera o caráter convencional do sujeito lírico. Cf. Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophy*, 150 e n. 51.

55. Cf. Gentili & Giannini, “Preistoria e Formazione dell'Esametro”; Gentili, “Lirica Greca Arcaica e Tardo Arcaica” e “Storicità della Lirica Greca”; Russo, “The Meaning of Oral Poetry. The Collected Papers of Milman Parry: a Critical Re-assessment”.

que seria impensável em Homero -, é tomada como evidência do fenômeno histórico apontado por Snell⁵⁶. Ora, no século VII, um autor cuja poesia de forma alguma se confunde com a lírica, Hesíodo, apresenta nos prólogos de seus poemas a mesma autoconsciência enfática./Seria possível, no entanto, considerar que, de qualquer forma, a época dita lírica, marcada por profundas transformações políticas, econômicas e culturais na sociedade grega, conheceu um novo momento da história da consciência de si, o que se nota seja nos poetas líricos, seja em Hesíodo, sendo sobretudo nos primeiros, e especialmente na lírica monódica de tema pessoal, que se pode ver algo como um testemunho desse “passo” da “história do espírito”./Mas, mesmo nessa versão abrandada, a teoria da evolução da lírica a partir da épica enfrenta dificuldades. As investigações de Eric Havelock levaram-no a concluir que “o descobrimento do *eu* que é atribuído aos poetas líricos por Snell [...] não é comprovado pelos textos, no que se refere ao vocabulário”⁵⁷. Nesse mesmo sentido, os estudos reveladores de C. O. Pavese conduzem a conclusões pouco alentadoras para a representação da história grega em termos da marcha dialética do espírito:

Arquíloco e os outros líricos gregos introduzem um mundo que, confrontado com o homérico, pode parecer novo: um mundo, considera-se, que entre o oitavo e o sétimo século tinha-se tornado mais individualístico e contestador do homérico. Mas este mundo, que foi batizado lírico, não é necessariamente uma evolução do mundo épico. A canção grega revela procedimentos que se encontram presentes também na canção pré-literária de outros povos./A diferente atmosfera ética que encontramos na lírica em relação à épica não é devida tanto a uma evolução das idéias que tivesse intervindo entre o oitavo e o sétimo século, quanto aos diversos aspectos de um mesmo mundo que a épica e a lírica representam./A lírica se liga a uma tradição contemporânea da épica e representa o reverso da mesma moeda⁵⁸.

56. Snell, *op. cit.*, 89.

57. Havelock, *Preface to Plato*, 211, n. 6. Ver também, do mesmo autor, *The Muse Learns to Write*, 113 e ss. Havelock considera que “o eu [self] foi uma descoberta socrática ou, talvez devemos dizer, uma invenção do vocabulário socrático” (114). Sócrates, um “oralista”, foi um profundo subversor do mundo oral, ao encaminhar a linguagem para o discurso analítico, abstrato, antipoético, da prosa letitra.

58. Pavese, *op. cit.*, 253, que acrescenta em nota: “Para um redimensionamento da teoria ‘evolutiva’ da ética grega arcaica, ver H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus* (Berkeley, 1971), em particular pp. 1-53.”

SINCERIDADE E FIDES

Um aspecto importante da questão que discutimos refere-se à *sinceridade* da lírica. Embora o biografismo fundado na identificação do eu-lírico com o poeta tenha tido ultimamente um refluxo (até mesmo no terreno dos estudos clássicos, tradicional reduto biográfico)⁵⁹, é ainda muito freqüente o entendimento da sinceridade como *correspondência* (alguma forma de correspondência, psicológica, sociológica, filosófica) entre o eu-lírico e a experiência extra poética do poeta./A concepção romântica de sinceridade como verdade poética – “a poesia é verdadeira porque corresponde ao estado de espírito do poeta” – não foi abandonada por boa parte da crítica e da historiografia literária⁶⁰. Ainda hoje as vidas e quase sempre as personalidades dos poetas antigos são deduzidas linearmente de seus poemas. Numa obra prestigiada, a *História da Literatura Latina* de Ettore Paratore, a leitura literariamente ingênua de Catulo leva o historiador não apenas a traçar a partir de poemas a biografia do poeta, mas até a “descobrir” as “intenções secretas” de seus atos: “nos seus versos quer-nos fazer crer que foi no séquito de Mêmio para enriquecer, e que ficou desiludido com a avareza do seu chefe, que impedia os amigos de juntar alguma coisa; mas a razão fundamental foi o desejo de visitar o túmulo do irmão, na Tróade”⁶¹. Toda uma forma de leitura da lírica está contida nessa afirmação, amparada apenas na pressuposição da *sinceridade* do poema em que Catulo homenageia o irmão morto⁶². Nessa mesma linha, Paratore prossegue tomando como inequívocos testemunhos biográficos poemas que às vezes sabemos elaborados com sugestões e motivos fornecidos pela tradição lírica grega⁶³.

Essa maneira de ler é completamente inadequada à lírica greco-latina, como tem sido demonstrado repetidamente⁶⁴. Um dos primei-

59. Sobre a concepção de verdade e sinceridade poética no romantismo, ver Abrams, *op. cit.*, 317 e ss. Abrams nota que a lírica, depois de ocupar durante séculos um lugar marginal nas teorias da literatura, a partir do romantismo instala-se em posição central e se transforma em “norma poética” (84 e ss.). Talvez essa seja uma forte razão de nossa concepção de lírica ser tão impregnada de idéias românticas.

60. Paratore, *História da Literatura Latina*, 332.

61. Cat., 101.

62. O biografismo de Paratore não foi abalado nem por sua pertinente observação, ainda a respeito de Catulo, de que “a erudição começa a ser nele, como mais tarde ainda mais decididamente o será em Propércio, carne e sangue da própria fantasia” (Paratore, *op. cit.*, 328).

63. Ver, por exemplo, Allen, “‘Sincerity’ and the Roman Élegists”; Pavese, *op. cit.*; Gentili, *op. cit.*; Williams, *Tradition and Originality in Latin Poetry*; Veyne, *L’Élégie érotique romaine*. Para uma análise que procura estabelecer, em cada caso, o grau de identificação

ros, talvez o primeiro, a apontar, quanto a este aspecto, novas linhas de leitura foi Archibald W. Allen, em seu ensaio sobre a “sinceridade” na elegia romana⁶⁴. Allen mostra que o termo da retórica antiga que mais se aproxima da idéia de sinceridade é *fides*, “confiança” ou “pacto de lealdade”. Como termo técnico, *fides* descreve uma relação, não entre autor e obra, mas entre esta e o público. *Fides* é uma disposição que a obra deve suscitar no receptor, quer se trate de uma peça oratória, quer de um poema. É, portanto, resultado da composição adequada do texto, como se pode ver do passo em que Cícero, recomendando o abuso de determinado processo estilístico, aponta entre os malefícios desse defeito o tolhimento da impressão de sinceridade:

si enim etiam semper utare, cum satietatem affert tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur; detrahit praeterea actionis dolorem, aufert humanum sensum actoris, tollit funditus ueritatem et fidem⁶⁵.

pois se o utilizas sempre, produz cansaço e se torna reconhecível até aos leigos; além disso, tira o patético da oração, rouba a naturalidade do orador e suprime inteiramente a verdade e a sinceridade⁶⁶.

Fides, pois, se associa ao “efeito de verdade” (*ueritatem*) que o discurso deve produzir, não à sua verdade relativamente à personalidade do autor; este pode ou não corresponder aos caracteres requeridos para que se estabeleça a *fides* e se assegure a *ueritas*. Explica Quintiliano que é preciso que o autor “ou possua ou aparente possuir” (*aut habeat aut habere credatur*) as *uirtutes* condizentes com o bom efeito de seu texto. E tanto faz que ele as possua, se não for capaz de fazer crer que as possui, *nam qui, cum dicit, malus uidetur, utique male dicit* (“pois quem, ao falar, parece mau [quando convinha o contrário],

ou afastamento entre o eu-lírico e o poeta, ver Rösler, “Persona Reale o Persona Poetica? L’Interpretazione dell’‘Io’ nella Poesia Greca Arcaica” e Gentili, “L’‘Io’ nella Poesia Lírica Greca”, 18 e ss. Ver também Degani, “Sul Nuovo Archiloco”. Ultimamente, entre nós, Paulo Sérgio de Vasconcellos apresentou análises muito esclarecedoras acerca do eu-lírico, da sinceridade poética e da leitura biografista da poesia de Catulo; cf. Vasconcellos, *Realidade Biográfica e Verdade Poética no ‘Romance Amoroso’ de Catulo*.

64. O estudo citado de Allen (ver nota anterior) é de 1950.

65. Cic., *Or.*, LXII, 209.

66. Apud Allen, *op. cit.*, 158, n. 8. Cicero trata aqui do abuso do estilo periódico, mas poderia tratar de qualquer outra inépacia estilística. O ponto relevante para o que queremos demonstrar é a relação de *fides* com propriedade de estilo e eficiência compositiva. - A tradução de Hubbell (Loeb) da oração final é: “utterly destroys the impression of sincerity”; Henri Borneque (Belles Lettres) traduz assim: “fait disparaître complètement la sincérité, qui inspire confiance”.

de alguma forma fala mal”)⁶⁷. Portanto, em sua aplicação literária, *fides* designa um efeito da mímese bem realizada e não corresponde à idéia de *sinceridade* no que esta possa ter de *extrapolação psicológica* ou biografista. Comprova isto o trecho em que Catulo dissocia claramente autor e obra, ao dizer que o poeta, para ser *pius*, deve ser ele mesmo casto, mas seus versos não têm qualquer necessidade de também o ser⁶⁸. Os elegíacos tocaram muitas vezes nesse ponto, direta ou indiretamente, sempre de forma a desautorizar a identificação do eu-lírico com o autor⁶⁹.

EU-LÍRICO E ENUNCIAÇÃO

Se, pois, o eu-lírico não deve, pelo menos em grande parte da poesia antiga, ser tomado como expressão direta, *sincera, existencial* do autor, *uma concepção lingüística do sujeito lírico*, como a que Jakobson apresenta, parece ser a mais apta a se aplicar à lírica em geral, sem os limites temporais que necessariamente se impõem à concepção que chamamos *substancial*. (Nos termos de Jakobson, lírica é a poesia na qual a função poética da linguagem, centrada na organização da própria mensagem, se associa à função emotiva, centrada no emissor⁷⁰.) Nesse modelo, o eu-lírico é o *eu* visado pela mensagem poética em seu aspecto emotivo; sua relação com o poeta não é objeto de interesse neste momento da consideração teórica do gênero, embora possa ser ponto relevante para a crítica de um autor, um estilo ou um período literário⁷¹.

A posição central do *eu* no poema lírico não faz que Jakobson desconsidere a existência de poemas em que o pronome de segunda pessoa ocupa lugar proeminente; incluem-se com facilidade esses casos no âmbito de sua definição: a poesia do *tu* é, necessariamente, uma poesia da relação *eu-tu*, o que preserva o lugar central do *eu*, em função dominante ou subordinada: no primeiro caso, temos a lírica *exortativa*; no segundo, a *suplicatória*⁷². Assim, essa lírica da segunda

67. Quint., VI, 2.18, apud Allen, *op. cit.*, 158, n. 11.

68. *Nam castum esse decet piuum poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est* (16. 5-6).

69. Numerosos exemplos de Propério, Tibúlio e Ovídio são apresentados por Allen e Veyne.

70. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 219.

71. Considerado por alguns campeão do antibiografismo, Jakobson não deixou de se interessar pelas relações do eu-lírico com o poeta e, mais de uma vez, tratou da poesia em suas conexões autobiográficas e históricas; ver, por exemplo, “La Génération qui a gaspillé ses poètes”, em *Questions de poétique*.

72. Jakobson, *Essais...*, 219. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 373, considera que a “poesia

pessoa abrange os poemas simposiásticos, voltados para o convívio e não para o solilóquio, assim como todo tipo de poesia devocional (hinos a deuses). / O culto, o simpósio, a festa e, de forma geral, a situação dialógica, segundo as indicações que temos, foram os espaços de eleição, se não mesmo de origem, da lírica mais antiga; quanto ao caráter lírico, em sentido moderno, da poesia suplicatória, basta lembrar que é desse tipo o mais célebre texto de Safo, o “Hino a Afrodite”; finalmente, exemplos de lírica exortativa, entre tantos outros, são os poemas do *carpe diem*, de que nos ocuparemos em capítulos seguintes. Essa distinção de grandes tipos de lírica é relevante, pois dá mais acuidade à nossa visão do gênero e permite acrescentar distinções importantes para além da simples descrição do poema lírico como aquele em que o *eu exprime suas emoções*. Mais importante/não se labora aqui no engano de erigir o espaço da solidão subjetiva em lugar lírico original, como ocorre na visão hegeliana do gênero⁷³.

Mas, no vasto universo do que chamamos lírica, na literatura moderna como na antiga, há poemas nos quais não a primeira, mas a terceira pessoa ocupa lugar central. É o que ocorre em poemas onde o *eu* é radicalmente ausente, seja como actante, seja como instância emocional sugerida: exemplos modernos são numerosos; lembremos dois casos bastante distantes entre si (Mallarmé, em suas realizações mais características, constitui um caso extremo de lírica impessoal, pois nele o sujeito tem pouca possibilidade de sinalizar sua elipse, de persistir ao menos em algum reflexo do objeto, *pois este é também afastado da cena*⁷⁴). João Cabral de Mello Neto, em sentido oposto, faz, na parte mais numerosa e importante de sua obra, que o objeto ocupe todo o espaço do poema. Na literatura grega, encontramos exemplos

da segunda pessoa” corresponde, na formulação de Jakobson, ao gênero dramático, que teria as modalidades suplicatória e exortativa. Essa interpretação supõe que Jakobson encarasse o gênero dramático em seu aspecto lírico, como uma sucessão de enunciados de primeira pessoa dominante ou subordinada à segunda. Quanto aos poemas suplicatórios ou exortativos, eles seriam uma espécie de lírica dramática.

73. O próprio caráter pessoal e individual da lírica deve ser remetido ao espaço comunitário em que ela se origina e a que se destina. A seguinte observação de B. Gentili se aplica não apenas a Safo, mas, *mutatis mutandis*, a todos os líricos antigos: “O pessoal e o individual, freqüentemente aduzidos, das emoções expressas por Safo, era sempre um ‘pessoal’ e um ‘individual’ muito relativo, porque onde podia ter Safo as suas experiências e emoções senão no âmbito de seu grupo e na relação cotidiana com suas companheiras? Um ‘individual’, *pois, integrado numa coletividade informada por normas comuns, por idéias e emoções comuns*”. Gentili, “*Storicità...*”, 446.

74. Ver, entre outras análises do processo de “nativificação” na poesia de Mallarmé, Friedrich, *Estrutura da Lírica Moderna*, 95 e ss.

de lírica da terceira pessoa em poemas ocupados por relatos míticos, assim como em momentos de pura concentração nos objetos. É verdade que, neste último caso, nossos exemplos são fragmentários, como quase tudo que nos ficou dos líricos gregos. Mas dificilmente se deixará de sentir o teor lírico do seguinte trecho de Safo, apesar de lhe faltar qualquer contexto em que se pudessem encontrar indícios explícitos de enunciado de primeira pessoa:

ἀστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν
ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἴδος
ὅπποτα πλήθουσα μάλιστα λάμπη
γὰν <έπὶ παισαν>
* * *
ἀργυρία⁷⁵

em volta da bela lua, as estrelas de novo escondem seu aspecto luminoso, sempre que ela, cheia, mais brilha <sobre toda a> terra *** [a lua] prateada⁷⁶.

O caráter lírico, no fragmento de Safo como em Mallarmé ou João Cabral, não se deve a qualquer sinal da presença do *eu* no enunciado. De onde, pois, nossa impressão de que se trata de um texto lírico? Onde, na pura apresentação do objeto envolto em sua aura, encontramos, nos termos de Adorno, “aquele caráter do imediato, do desmaterializado, que nos habituamos [...] a considerar como critério do lirismo”?

Além da musicalidade, que é essencial na sugestão de seu registro lírico, o trecho de Safo apresenta, como os outros exemplos de lírica da terceira pessoa, um ponto comum com a estrutura comunicativa da poesia do eu/um espaço “íntimo” de comunicação, que, como nota Northrop Frye, produz no receptor a impressão de um contato reservado com o poeta. Tal impressão não se deve necessariamente à encenação pronominal que o enunciado acaso contenha, se bem que essa encenação geralmente simule a estrutura da comunicação lírica; ela resulta antes do papel semiótico do eu-lírico, segundo a definição

75. Fr. 34 LP.

76. Essa joia de som e imagem, que a tradução literal destrói inteiramente, foi assim recriada por Haroldo de Campos, em andamento decassilábico escandido pela espacialização sugestiva (in Pound, *Abc da Literatura*, 165):

em torno a silene esplêndida
os astros
recolhem sua forma lúcida
quando plena ela mais resplende
alta
argênteas

de Käte Hamburger: “*O EU lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação*”⁷⁷. Mas – e aqui nos afastamos de Käte Hamburger – ele é um enunciador fictício, e sua enunciação mimetiza um “enunciado de realidade”. Sua existência é duplamente implicada na comunicação: como “autor” do enunciado e como sujeito da experiência que é objeto dele./Por isso, ele é uma instância semiótica logicamente anterior ao enunciado e é também o centro da enunciação, cujo conteúdo é a sua experiência./E aí temos o motivo de Käte Hamburger atribuir-lhe *realidade*, apesar de não recusar o possível caráter *fictício* da experiência comunicada. Suas palavras situam em termos próprios e precisos a importância na comunicação lírica daquilo que Jakobson chama a “*função emotiva*” da linguagem:

[...] o sujeito lírico não toma como conteúdo de seu enunciado o objeto da experiência, mas a experiência do objeto [...] isso não [depende] do tipo de experiência e vale ao mesmo tempo para o poema realista, o poema engajado ou o poema individual, numa palavra, para todas as realizações do gênero lírico. Certamente a experiência pode ser “fictícia” no sentido de invenção (mas o sujeito da experiência e, com ele, o sujeito da enunciação, o Eu-lírico, só pode ser real.) Pois ele é o elemento estrutural e constitutivo da enunciação lírica; a este título, seu comportamento não é diferente daquele da enunciação não-lírica; ele estrutura da mesma maneira os enunciados que dizem “eu” e os que não o dizem⁷⁸.

Essas observações iluminam a compreensão de características centrais da comunicação lírica: a posição central do sujeito, assim como a participação íntima em sua experiência (pois o “sujeito lírico transforma a realidade objetiva em realidade subjetiva vivida”)⁷⁹. Mas é preciso esclarecer o *status* de “realidade” concedido ao eu-lírico, pois, ao negar-lhe caráter fictício, a autora parece atribuir-lhe alguma forma de existência extraliterária; tanto que, cautelosa quanto a essa implicação, justamente observa que “não temos a possibilidade de decidir sobre [a] identificação eventual [do eu-lírico] com o poeta, ou mais exatamente sobre a identidade da experiência que é objeto do enunciado”⁸⁰. Levando a cautela às suas consequências, é importante frisar que esse sujeito *não é* o emissor real (como se poderia entender, abusivamente talvez, da formulação de Jakobson) nem o *eu* do enunciado; ele é o “*emissor estrutural*”, semiótico, postulado pelo enunciado lírico por causa de sua ficção “existencial”; como tal, é um

77. Hamburger, *op. cit.*, 208 (grifo do original).

78. Hamburger, *op. cit.*, 243 (grifo do original).

79. Hamburger, *op. cit.*, 249.

80. *Idem, ibidem*.

elemento do jogo literário – o dado central da mímese, *uma persona* do emissor real./

Admitida a natureza mimética do eu-lírico, a separação que Käte Hamburger estabelece entre a ficção e a lírica tem borradas as linhas demarcatórias, embora suas formulações sejam importantes para a consideração da diferença ontológica da mímese lírica./Por outro lado, a identificação do comportamento (enunciativo, naturalmente) do sujeito lírico com o do enunciador não-lírico deixa de lado a peculiaridade do caráter semiótico (*de ficção semiótica*) do primeiro, que o distingue de todo outro sujeito, inclusive o das narrativas de primeira pessoa./Com efeito, na lírica, a enunciação topicaliza, paradoxalmente, o enunciador ausente⁸¹ (pois ele é um enunciador “real”, estrutural, não aquele simulado na ficção pronominal do enunciado), e enquanto vige esse conflito entre o manifesto e o elíptico, entre o autor (fictício e, como todo autor, ausente) e sua presença no enunciado, uma outra cena do texto faz emergir o *trompe l'oeil*, o perfil da personagem, quando ela existe. (Em relação a esse ponto, tem interesse o fato de que, na lírica, as personagens são sempre efígies, perfis, figuras de muito baixa definição se comparadas mesmo às personagens mais vagas da narrativa.) Nas narrativas de primeira pessoa, o que se passa é diferente: o narrador satisfaz inteiramente as exigências do enunciado quanto a seu sujeito, isto é, o enunciado não implica (semioticamente, não empiricamente) qualquer outro enunciador⁸². Em outras palavras, o narrador de primeira pessoa é uma personagem de primeiro grau; o eu-lírico, *uma persona* de segundo grau. A lírica tem, pois, um grau semiótico a mais em relação à “ingenuidade” (*naïveté*) tética dos demais gêneros.

/Isso quer dizer que entre Drummond e seu poema há uma figura fictícia, que é produto da situação enunciativa. Não se trata de uma personagem do texto, mas de um autor simulado, que corresponde ao eu-lírico da poesia drummondiana e que tendemos a identificar com o autor empírico./O mesmo se pode dizer de Safo, ainda que aqui não tenhamos elementos para constatar, como no caso de Drummond, a proximidade ou a distância entre a pessoa empírica e o eu-lírico.

81. Sobre a necessária ausência do enunciador no enunciado, ver as observações, de sentido lógico e não literário, de Todorov, *Estruturalismo e Poética*, 47 e s.

82. Robert Scholes e Robert Kellogg, tratando da narrativa de primeira pessoa sob a espécie da confissão, afirmam: “Na confissão, o sujeito e o narrador são literalmente a mesma pessoa”. A distância que se interpõe entre eles deve-se ao fator tempo: “o mero período de tempo que separa os dois proporciona distância suficiente para permitir toda a divergência potencialmente irônica de ponto vista entre personagem e narrador de que um romancista pode precisar”. Scholes & Kellogg, *A Natureza da Narrativa*, 109.

Diferentemente, o romance de Machado de Assis não produz entre Brás Cubas e seu autor nenhuma figura intermediária:/Machado de Assis e Brás Cubas não são ligados por qualquer *ficção de interlúdio*, que é como, pessoanamente, podemos definir o eu-lírico. /

Mas por que o poema lírico postula um enunciador ausente, ainda que o poema não diga “eu”, e o mesmo não ocorre com a narrativa de primeira pessoa, que sempre diz “eu”? A primeira diferença a considerar é que o eu-lírico não é, rigorosamente falando, um narrador./O narrador, por mais que esteja envolvido com seu próprio mundo, funda um mundo de objetos - a narrativa - cujo enunciador bastante é ele mesmo; para além dele e do que narra, não há, no enunciado, nada que requeira um outro sujeito (por isso, se o enunciado narrativo contiver signos de uma experiência que transcenda o narrador e sua narrativa e que demande a existência de um enunciador ausente, teremos um caso de superposição de gêneros: uma narrativa lírica). No poema lírico, o enunciador é ausente, como todo autor, pois sua obra é o enunciado (e este é o seu predicado), não a narrativa que ele contenha.

Esse sujeito, fonte escondida e necessária do enunciado lírico, de fato não diz “eu”; sua afirmação subentendida é oblíqua: (“*de mim*”.) Ele é, paradoxalmente, um *sujeito oblíquo*: seu caso é o *ablativo* (cujo valor básico consistia na indicação de *origem*). Outro é o caso do sujeito da narrativa: retamente contraposto ao objeto que instaura, participando *in praesentia* da ficção enunciativa, ele é *nominativo*.

Pode-se dizer que a *personagem segunda* com que identificamos o eu-lírico é um anônimo “heterônimo” do poeta, e está para ele como os heterônimos estão para Fernando Pessoa, - se é justo entender que o que fez Pessoa foi multiplicar, *sistemática* e *explicitamente*, a *persona* (ou as *personae*) que todo lírico cria. Se, ao contrário, acreditarmos que é *necessária* (e não apenas possível) a identidade entre o emissor lírico e o autor, o que assim postulamos não é que o sujeito lírico seja *real*, mas sim que o sujeito real se traduz ficticiamente em sujeito lírico./Em outras palavras, o poeta lírico será sempre um *fingidor*, ainda que o eu-lírico finja a *dor* que ele, poeta (quem o saberá?), *deveras sente*⁸³.

83. Conclusões simetricamente opostas a essas são as de Massaud Moisés: “Uma única voz ecoa nOs *Lusitadas* e nos sonetos camonianos, uma única voz reverbera em *Rosa do Povo* e em *Claro Enigma*. Mesmo o caso esdrúxulo de Fernando Pessoa não foge à regra: os heterônimos, incluindo o ortônimo Fernando Pessoa, são tonalidades de uma única voz, um único Narrador, à semelhança das várias mutações, aparentemente autônomas e contraditórias,

FIDES E TÓPOI

Essa representação do eu-lírico nos leva de volta à questão da *sinceridade*, ou, mais propriamente, da *fides* lírica. Do que dissemos, conclui-se que ela consiste na adequação do enunciado ao sujeito da enunciação. Tal adequação - como decorre da lição de Quintiliano - depende de habilidade técnica e tem relação direta com a qualidade poética: dizer que certo poema nos parece carente de sinceridade é antes um julgamento estético que psicológico./Esse me parece ser o sentido profundo da afirmação de Ezra Pound segundo a qual a técnica do escritor é a prova de sua sinceridade⁸⁴.

O sentido estético da *fides* em poetas romanos foi examinado por Allen e Veyne. Na literatura brasileira, é possível considerar deste ponto de vista o caso discutido por Antonio Cândido:

[...] três pais [...], lacerados pela morte dum filho pequeno, recorrem ao verso para exprimir sua dor: Borges de Barros, Vicente de Carvalho, Fagundes Varela. Pelo que sabemos, o sofrimento do primeiro foi o mais duradouro; admitamos que fossem iguais os três. Se leremos todavia os poemas resultantes, ficaremos insensíveis e mesmo aborrecidos com “Os Túmulos”, medianamente comovidos com o “Pequenino Morto”, enquanto o “Cântico do Calvário” nos faz estremecer a cada leitura, arrastados pela sua força mágica. É que, sendo obras literárias, não documentos biográficos, a emoção, neles, é elemento essencial apenas como ponto de partida; o ponto de chegada é a reação do leitor, e esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão. Os três são igualmente dignos de piedade, do ponto de vista afetivo; literariamente, o poema do primeiro é nulo; o do segundo, mediano no seu patético algo declamatório; o do terceiro, admirável pela solução formal⁸⁵.

A discordância quanto à avaliação de algum dos textos em causa é aqui pouco importante. O que interessa à nossa discussão são os dois elementos dados como condicionantes da eficácia estética: a emoção como “ponto de partida” (o dado existencial, que seria prova da sinceridade do autor) e a emoção como “ponto de chegada” (a “reação do leitor”, elemento decisivo do valor da obra). Já vimos que Quintiliano considera a primeira inessencial, ao contrário da segunda;

sofridas por um poeta no curso dos anos.” (Moisés, *A Criação Poética*, 49.) A “unidade” de Fernando Pessoa é também a tese defendida no clássico e sob vários aspectos excelente estudo de Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Como uma contra-prova *ab absurdo*, é tentador imaginar as características da personalidade única, da “voz única” que, num exercício à Borges, poder-se-ia supor por trás das peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, cujas diferenças e semelhanças não são mais nem menos acentuadas que as existentes entre Pessoa, Cacíro, Reis e Campos.

84) Cf. *Literary Essays*, 9 (– *A Arte da Poesia*, 17); cf. também *Selected Prose*, 34.

85) Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, I, 27.

já vimos também que Catulo e os elegíacos não atenderiam a esse primeiro requisito. Na verdade, considerar “elemento essencial” a emoção do autor é atitude biografista, de um realismo arbitrário (baste lembrar que Cadmo, nas *Bacantes*, lamenta convincentemente a morte de Penteu, e não consta que Eurípides tivesse perdido um neto ou algo assim). Mas considerar essencial a “reação do leitor” é critério estético, pois “esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão”⁸⁶.

No entanto, a “emoção-ponto-de-partida” é importante, não biograficamente, mas literariamente considerada, isto é, considerada como elemento da mímese; é importante não em relação ao autor, mas ao sujeito da enunciação, que precisa ser esteticamente convincente. No poema de Borges de Barros, a prolixidade e os filosofismos ineptos – idéias pobres em estilo pobre – correspondem àquilo que, nos termos de Cícero, “tira o patético da obra, rouba a naturalidade do autor e suprime inteiramente a verdade e a sinceridade”; o mesmo ocorre com o “patético algo declamatório” de Vicente de Carvalho e, acrescento, de Fagundes Varela, embora concorde com Antonio Cândido em que este é muito superior aos outros dois. Os três poemas certamente se ressentem de muitos defeitos que comprometem sua eficácia estética; entre eles, o descompasso entre o conteúdo do enunciado e o caráter do eu-lírico (estampado na “forma” do poema) é sinal decisivo de imperfeição artística, a não ser que essa incongruência atenda a objetivos irônicos (como se poderá notar no caso da ode 1.5, de Horácio, que examinaremos no último capítulo deste trabalho).

No caso desses três poemas, podemos inverter a fórmula de excelência da poesia de composição genérica: em vez de singularizar o lugar-comum numa organização original (e, portanto, particular, “genuína”), eles banalizam o singular em fraco convencionalismo. De fato, o “patético algo declamatório” vitima o poema de Vicente de Carvalho (e, acrescento de novo, o de Fagundes Varela); mas, em Augusto dos Anjos, o elemento “declamatório”, fundado em grande potência retórica, não é antítese ou entrave do patético, mas reforço

86. A definição do “leitor ideal”, cuja reação estaria aqui em causa, nos conduziria a uma outra questão, só recentemente desenvolvida nas teorizações ocidentais, mas de importância central na teoria da experiência artística (*rasa*) da tradição sânscrita. Os teóricos do *rasa*, voltados desde sempre para uma “estética da recepção”, caracterizam o “leitor simpático” ou “con-corde” (*sa-hṛdaya*) a partir de seu repertório literário e da natureza de sua emoção, que deve ser rigorosamente distinta da emoção não-estética. Cf. Hiriyan, *Art Experience*, 41 e s.

dele. O que ocorre com aqueles dois poetas é que não utilizam com habilidade e novidade os recursos de que lançam mão.

Quanto à composição genérica, não há motivo para supor que o uso sistemático de lugares-comuns implique necessariamente impessoalidade, “neutralidade” do eu-lírico e, pois, inautenticidade ou insinceridade. Esses defeitos (que alguns querem ver, por exemplo, nas elegias eróticas de Ovídio) não resultam dos materiais da composição, mas de falha na própria composição, pois os *tópoi* nada têm com a questão da sinceridade, se a entendermos sob a espécie literária da *fides*. À composição genérica se aplica a seguinte observação, que vale para toda lírica:

A sinceridade do poeta, isto é, o tipo e o grau de correspondência entre sua personalidade real e sua imagem (implicada por suas “máscaras” favoritas), não tem qualquer relevância estética. Para o leitor casual a convincente aparência de sinceridade é suficiente, e os melhores críticos estruturais sabem que seu trabalho se completa quando dão conta dos meios verbais através dos quais essa aparência foi suscitada com êxito⁸⁷.

MÍMSE E INTERTEXTUALIDADE

O período que vai do VII ao V século a. C., a chamada Era Lírica da Grécia, conheceu o processo de disseminação da escrita, que, como novo meio de conservação e depois de produção da cultura, foi gradativamente assumindo funções antes desempenhadas apenas pela voz e pela memória./O momento crítico, o ponto de inflexão desse processo, tem na obra de Platão sua grande expressão e seu grande questionamento, como demonstrou Havelock./Os poetas líricos arcaicos e tardo-arcaicos, que estabeleceram o cânone da lírica que se transmitiria aos romanos e através deles marcaria longa e profundamente a poesia do Renascimento em diante, viviam ainda num mundo de cultura oral-aural, onde produção e performance poética são indesligáveis. Os poemas são imitações da vida, *βίον μιμήματα*, não apenas como composições “literárias”, mas como representações através do canto, da dança, do gesto⁸⁸. São também *mimesis* num outro sentido: “ ‘imitação’, por meio da memória, dos textos poéticos da tradição oral”⁸⁹. Os próprios poetas tinham consciência clara de seu

87. Hernadi, *op. cit.*, 83.

88. Platão, *Rep.*, 400 a.

89. Gentili, “Lírica Grega Arcaica e Tardo Arcaica”, 92.

débito para com seus antecessores, como se comprova tanto na atitude altiva de Píndaro ao rejeitar os caminhos batidos, quanto na admissão, por parte de Baquílides, da necessidade do “emprestimo poético”, como lemos nos versos que nos serviram de epígrafe⁹⁰.

Essa prática envolvia, na poesia antiga, igualmente a produção e a *performance*, pois “assumia o caráter de uma verdadeira estética da execução, na qual se tornava um componente não-secundário o ‘horizonte de expectativa’ do auditório”⁹¹. O reconhecimento do conhecido e a surpresa de se defrontar com ele num arranjo imprevisto, além de fonte de prazer estético, eram instrumentos importantes da integração do indivíduo no mundo da cultura e, pois, no mundo. / Informa Bruno Gentili, citando W. J. Ong:

em uma cultura oral-aural, como se observou, a expressão recorrente, o *locus communis*, forma sempre “um todo com a situação vital... Desse modo, ela fornece uma espécie de contacto imediato, mesmo se circunscrito, com a realidade e a verdade, como uma cultura letreada, e afinal a própria literatura não poderão nunca fornecer, e para atingir o qual as culturas letreadas devem lutar desesperadamente para suprir com novos recursos suas estruturas verbais espacializadas”⁹².

/Embora se encontrem *tópoi* na poesia homérica e fórmulas na lírica, não são estes os materiais básicos de composição em cada um desses gêneros./Na lírica predominam os *tópoi* e na épica as fórmulas, e se trata de materiais diferentes: estas são sintagmas, unidades frasais que se repetem; (aqueles são unidades semânticas, para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma da expressão.) Mas, ainda que reflitam, em sua diversidade, modos e talvez momentos diferentes de existência da poesia, esses processos de composição conheciam um mesmo princípio: o recurso sistemático a formas de expressão ou de conteúdo estocadas pela tradição oral. Na poesia do mundo da escrita, apesar das enormes transformações ocorridas na produção e no consumo poético, esses processos tiveram continuidade. Nascida no coração do mundo oral, a composição genérica, a partir dos poetas helenísticos, se torna prática eminentemente livreescra, de erudição literária.

Os poemas que estudaremos nos capítulos seguintes atestam essa permanência numa cultura altamente letreada, como foi a romana⁹³.

90. Fr. 5 Sn.

91. Gentili, *op. cit.*, 92.

92. Gentili, *op. cit.*, 75 e ss.; a citação é de W. J. Ong, *La Presenza della Parola*, trad. it., Bologna, 1970, 43.

93. Sobre a *imitatio* e a composição genérica na literatura de Roma, ver os ensaios contidos em D. West & Woodman (eds.), *Creative Imitation and Latin Literature*, especialmente Russell, “De imitatione”, 1 e ss., e Cairns, “Self-imitation within a Generic Framework”, 121 e ss.

Que a variação em torno de um *topos* seja traço essencial não apenas deste tipo de poesia, mas, em maior ou menor medida, de toda a literatura, já o disse Roland Barthes:

...todo escrito só se transforma em obra quando pode variar, *em certas condições*, uma mensagem primeira (que pode bem ser [...]: *amo, sofro, compadeço-me* [ou *carpe diem*, pode-se acrescentar]. Estas condições de variação são o ser da literatura (o que os formalistas russos chamavam *literaturnost*, a “literariedade”) [...] e elas só podem ter relação com a originalidade da mensagem seguida⁹⁴.

Examinaremos textos de Catulo e Horácio, em conexão com textos gregos que contêm a mesma tópica, e ainda consideraremos sua presença em português, em traduções, imitações ou variações que se estendem do século XVI ao XX; assim, depois de considerada a ascendência grega dos poemas latinos, voltar-nos-emos para aspectos de sua descendência em português. Esta parte do trabalho, que à primeira vista pareceria conveniente confinar em um ou alguns apêndices, merece um momento de consideração. No universo poético que aqui nos ocupará, traduções, imitações ou outras formas de retomada de um texto não devem ser vistas como fenômenos à parte, “derivados” e “menores”, distintos em sua natureza das obras “originais”; ao contrário, impõe-se sua consideração como produtos da mesma prática literária que engendrou seus modelos, que são, eles também, “mensagens segundas”; por isso, não há motivo para atribuir-lhes, por princípio, *status* artístico inferior ou marginal.

De uma perspectiva que nos interessará especialmente, as traduções e as “imitações” (no sentido setecentista da palavra), modalidades privilegiadas de intertextualidade, podem ser tomadas em seu valor crítico, seja como formas de leitura do texto original, seja como sinais dos conceitos e preconceitos artísticos de uma época. De um lado, é possível fazer uma história da recepção de Horácio em determinada literatura através de suas traduções; de outro lado, pode-se, através do exame dessas traduções, iluminar a própria obra do poeta de forma variada e às vezes surpreendente.

Outro ponto a considerar é que as traduções e imitações de obras literárias, além do interesse que tenham em si mesmas como obras literárias, são índices privilegiados da vitalidade de uma literatura e de uma cultura, de seu comércio com a grande cultura internacional. Tão grande foi a tradição horaciana na França – expressa, entre outras maneiras, através de traduções, que se sucederam ao longo dos séculos

94. Barthes, *Essais critiques*, 12.

–, que Marouzeau pôde afirmar, quando se comemorava o bimilenário do nascimento do poeta, em 1935, que, “dos grandes homens cujo gênio os transformou em cidadãos do mundo, há poucos que nos pareçam tão franceses quanto Horácio”⁹⁵. Wilkinson, refletindo o rico horacianismo inglês, embora reconhecesse o direito de os franceses e alemães tornarem Horácio como um dos seus, buscava respaldo para a reivindicação inglesa no que lhe parecia o testemunho insuspeito de um alemão (Karl Büchner)...⁹⁶ Hoje, dois mil anos depois da morte do poeta cuja presença é, há pelo menos um milênio, extensa e intensa nas literaturas européias, infelizmente nem os portugueses, nem muito menos os brasileiros, poderiam honrar-se com reivindicação semelhante. E isto apesar de alguns belos momentos horacianos que, aqui e ali, se encontram em nossa língua.

Parte II

TÓPICA DA EFEMERIDADE

95. Marouzeau, “Horace dans la Littérature Française”, 274.
96. Wilkinson, *Horace & His Lyric Poetry*, 1 e n. 1.

GENEALOGIA DO CARPE DIEM
IMAGENS DO EFÊMERO DE HOMERO A CATULO

LÍRICA E EFEMERIDADE

Eu, aqui, agora são índices básicos do discurso lírico, segundo a análise quase unânime dos estudiosos dos gêneros literários¹. Enquanto o *epos* descortina um tempo distante, longo e longamente declamado, a que a impessoalidade quase absoluta do narrador dá o tom dos *outros* e a grande abertura à diversidade, a lírica concentra-se no estreito limite do presente, na brevidade da canção, e tem o tom do sujeito. O discurso épico desce da Musa, das alturas; o lírico emerge do *eu* - o enunciador, ficção básica da lírica, mesmo quando não se nomeia. A cena do poema lírico é a ficção, a instauração, do que Fernando Pessoa definiu como “múrmuro momento”: o sujeito de enunciação (*múrmuro*), cuja essência é *estar aqui* (“*ponto espacial sensível/que sou eu, sendo eu por 'star aqui'*”). Neste espaço, tudo se confina ao presente, mesmo o passado, que é memória presente do sujeito (“*outrora agora*”)².

1. Entre os nove teóricos dos gêneros resenhados por Genette, seis associam a lírica ao presente (Schelling, Jean Paul, Hegel, Vischer, Erskine, Jakobson), um ao passado (Staiger), um ao futuro (Dallas), além de um que não se manifesta sobre esse ponto (Humboldt). Genette, “Introduction à l’architexte”, 128.

2. Tomo essas expressões dos poemas de Fernando Pessoa “ele-mesmo” que se iniciam com os versos “Hoje que a tarde é calma e o céu tranquilo” e “Pobre velha música”.

Hermann Fränkel observou agudamente que, “num certo sentido, a lírica se põe a serviço do presente, do ‘dia’, e é ‘efêmera’”. A concepção do dia (*hemera, mar*) como o espaço da vida – *efêmero*, “que dura um dia” – é, para Fränkel, a “nova visão” que informa a lírica:

Em Homero, o dia é a única medida cujo ritmo pontua o contínuo fluxo de eventos épicos, e é também a noção de tempo que pode assumir conteúdo positivo e definido (o tempo em que...): “Virá o dia em que cairá a sagrada Ilíos”; “Se eu fosse jovem e forte como no dia em que...”; “o dia do destino”; “o dia da volta”; “o dia da escravidão”; “o dia cruel” (*αἰσιμον, νόστιμον, δούλιον, νηλεὲς ἡμαρ*). Assim concebido, “dia” recebe seu caráter do evento que nele ocorre, de fato se identifica com o evento que traz. Desta forma, uma expressão épica como “evitar o mau dia” (*Od.*, 10.269) é equivalente a “escapar da destruição”. A nova direção que leva à lírica está ligada a que os homens não mais crêem na possibilidade de evitar o dia (isto é, eventos e circunstâncias), mas sentem-se controlados por ele em todos os sentidos³.

Talvez essas duas concepções do “dia” – como pura “pontuação” da série sucessiva e diversa dos eventos, na épica, ou como horizonte determinante da experiência, na lírica –, não estejam ligadas a etapas no desenvolvimento da consciência e da poesia – pelo menos no que diz respeito aos gêneros poéticos, pois em tempos indo-europeus a lírica deve ter sido contemporânea da épica e pode mesmo tê-la precedido⁴. Que o “dia” seja núcleo da experiência, e não fronteira, marco de seu fluxo, pode dever-se não a uma evolução, mas à natureza cursiva, durativa, da lírica, em contraste com a pontualidade da épica. Daí que, nesta última, abstrações e fórmulas proverbiais não sejam freqüentes como naquela. Não obstante, segundo Fränkel, “a nova concepção do ‘dia’ encontra expressão numa parte mais nova da épica, e onde, na verdade, é menos surpreendente a modernidade do pensamento – numa fala da *Odisseia*”. A fala ocorre no canto 18 – Ulisses mendigo se dirige aos pretendentes; os dois versos seguintes resumem a “idéia nova”:

*τοῖος γὰρ νόος ἐστὶν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
οἷον ἐπ' ἡμαρ ἄγγησι πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε⁵.*

pois tal é o espírito dos homens sobre a terra, qual o dirige a cada dia o pai dos homens e dos deuses⁶.

3. Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophy*, 133 e s.

4. V. *supra* 41 e ss.

5. *Od.*, 18.136-7.

6. A tradução inglesa de Fränkel assim apresenta esses versos: “Pois o espírito de cada um que

Epēmar (literalmente, “sobre o dia”) indica o caráter efêmero das situações humanas e da disposição do *nós*, o “espírito” do homem. “O homem é inteiramente ‘efêmero’, isto é, sujeito ao dia e exposto a suas vicissitudes”, conclui Fränkel, enunciando não apenas um *sentimento* básico da lírica, mas também um *topos* presente nela desde o mais antigo lírico que conhecemos, Arquíloco, do início do século VII a. C. Depois, Alcman, Alceu, Semônides de Amorgos, Simônides de Ceos, *Mimnermo*, Píndaro, a tragédia, a comédia, a poesia helenística e a romana, e daí o classicismo e o barroco, retomam o motivo.

A concepção histórica de Fränkel leva-o a enfatizar a novidade dessa visão da vida, que só encontraria sua primeira expressão numa “parte mais jovem da épica”. Mas já na *Ilíada* um tema semelhante comparece, nos versos célebres que iniciam o discurso de Glauco a Diomedes, na cena do canto 6 em que ambos estão prestes a enfrentar-se no “pasto de abutres” do campo troiano. O fortíssimo chefe aqueu hesita diante do inimigo, que suspeita divino, e pergunta-lhe quem é, qual sua origem. Glauco responde:

*οἵη περ φύλλων γενεῖται τοὶ δέ καὶ ἀνδρῶν.
φύλλα τὰ μὲν τ' ἀνεμος χαμάδις χέεται ἄλλα δέ θ' ὑλη
τηλεθώσα φύεται ἔκαρος δ' ἐπιγίγνεται ώρη
ὡς ἀνδρῶν γενεὴ η μὲν φύεται δ' ἀπολήγεται⁷.*

Tais as gerações das folhas, quais as dos homens. As folhas, algumas o vento deita ao chão, outras a selva florescente produz, e sobrevém o tempo da primavera; assim as gerações dos homens, umas nascem, outras morrem⁸.

a Terra produz é sempre / tal como o dia que ele recebe do pai dos deuses e dos mortais”. Odorico Mendes é preciso, conciso e musical:

Pois têm versátil ânimo os terrestres,
Segundo altera Júpiter os dias.

7. *Il.*, 6.146-9.

8. Vale a pena cotejar as versões tão diferentes desse trecho produzidas pelos dois tradutores de Homero mais notáveis de nossa língua (ambos coincidentemente maranhenses). Carlos Alberto Nunes (1960?), tentando imitar o hexâmetro homérico, afrouxou o travamento do verso:

As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores,
que, umas, os ventos atiram no solo, sem vida; outras, brotam
na primavera, de novo, por toda a floresta viçosa.
Desaparecem ou nascem os homens da mesma maneira.

Odorico Mendes (1872) nunca afrouxa o seu decassílabo:

... Como as folhas somos;
Que umas o vento as leva emurecheidas,
Outras brotam vermais e as eria a selva:
Tal nasce e tal acaba a gente humana.

Como na resposta de Ulisses, essas considerações sobre a existência são um intuito generalizante (*Priamel*). Em ambos os casos, o tema é a instabilidade da vida, sua efemeridade, embora seja correta a observação de Green de que o símilo das folhas “tem sentido mais limitado do que aquele com que é usualmente citado. Diomedes perguntara a Glauco sobre seu nascimento e sua família. Glauco responde que nada é mais instável e mutável do que o esplendor e a nobreza das famílias”⁹. O foco da referência, de fato, são as “gerações” e as famílias, *geneé*. Mas o texto grego facilmente se presta ao sentido mais geral da transitoriedade de toda vida humana, com o qual a mesma imagem das folhas reaparece em outro lugar homérico¹⁰, passando depois a freqüentar a literatura antiga.

DE SÍMILE HOMÉRICO A LUGAR-COMUM

A imagem homérica e as variantes e desenvolvimentos que sugeriu eram, na segunda metade do século V a. C., familiares aos expectadores que Aristófanes tinha em mente ao fazer o coreuta das *Aves* exclamar:

“Ἄγε δὴ φύσιν ἄνδρες ἀμαυρόβιοι, φύλλων γενεῖς προσόμοιοι,
ὅλιγοδραιέες, πλάσματα τηλοῦ, σκιοειδέα φῦλ' ἀμενηνά,
ἀπτῆνες ἐφημέριοι, ταλανοὶ βροτοί, ἀνέρες εἰκελόνειροι”¹¹.

Vamos, homens de vida por natureza obscura, iguais à geração das folhas, impotentes, figuras de barro, raça frágil de sombras, desasados efêmeros, mortais desgraçados, homens semelhantes a sonhos¹².

O contexto é bastante diferente do original, o emissor é agora um contemplor, e a enumeração dá idéia de quanto se ampliou a imagética da efemeridade. Se entendermos *apterenes*, “sem asas”, como referência a filhotes de pássaros, encontraremos um exemplo da mesma

9. Green, *The Similes of Homer's Iliad*, 226.

10. *Il.*, 21.464. Encontra-se ainda a imagem das folhas, mas com sentido diferente (de grande número, multidão) em *Il.*, 2.468 e *Od.*, 9.51.

11. *Aves*, 685-687.

12. A tradução de Antônio Medina Rodrigues sugere o vigor do original:

*Eia, andróides de sombria natureza, iguais ao gênio das folhas,
apalermadas ficções de limo, inane turba de noturnas almas,
ápteros efêmeros, miseriosos mortais, homens oniróides*

(Medina Rodrigues, *Reflexões sobre o Cômico em Aristófanes: Um Estudo de As Aves*, tradução revista pelo autor.)

imagem em Homero, mas em outra situação, designando outro aspecto da fragilidade humana¹³. *Eikelóneiroi*, “semelhantes a sonho”, fazia parte do paradigma pelo menos desde Ésquilo: ὄνειράτων ἀλίγκιοι μορφαῖσι¹⁴, “semelhantes a formas de sonhos” – descrição dos homens primitivos, antes da iluminação prometéica. Mas em Píndaro, nos célebres versos da Oitava Pítica, o sentido da imagem é precisamente o nosso, e não se trata mais de “gerações”, *geneé*, mas de “algum”, *τις*:

... Ἐν δὲ ὁλίγῳ βροτῶν
τὸ τερπνὸν αὔξεται οὐτῷ δὲ καὶ πίτνει χαραί,
ἀποτρόπῳ γνώμᾳ σεσεισμένον.
Ἐπάμεροι τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄντας
ἀνθρωπος¹⁵.

Num instante cresce
o prazer dos mortais; e assim cai por terra,
abalado por desígnio extraviante.
Efêmeros: alguém o que é? o que não é? sonho de sombra,
o homem.

A imagem das folhas tornou-se moeda corrente e, naturalmente, também se encontra na poesia latina. Horácio, fazendo uso dela numa descrição metalíngüística, logo passa à generalização de teor existencial:

*Ut siluae foliis pronus mutantur in annos,
prima cadunt, ita uerborum uetus interit aetas,
et iuuenum ritu florent modo nata uigentque.
Debemur morti nos nostraque...*¹⁶

Como as florestas mudam de folhas no declínio dos anos, e as primeiras [que nasceram] caem, assim a velha geração das palavras perece e, à maneira dos jovens, florescem e viçam as há pouco nascidas. Nós e as nossas obras nos destinamos à morte...¹⁷

13. *Il.*, 9, 323.

14. *Prom.*, 448.

15. *Pyth.*, 8.92-96.

16. *Ars poetica*, 60 e ss.

17. Tradução de Cândido Lusitano (1758):

Assim como a floresta perde as folhas,
Quando declina o ano, assim a idade
Das palavras acaba: outras sucedem,
Que, nascidas apenas, já florescem
Em bela mocidade, e tomam força.
Nós e tudo o que é nosso à morte estamos
Obrigados...

Seguem-se versos sobre a perecibilidade das obras humanas e, especialmente, da “beleza e graça vivaz do discurso” (*sermonum ... honos et gratia uiuax*). Em Virgílio, a imagem das folhas é, mais epicamente, apenas termo de comparação para a multidão dos espíritos que se agrupam às margens do Caco, na angustiada expectativa de passar para o outro lado¹⁸.

METAMORFOSES LÍRICAS DO SÍMILE

É na lírica monódica, incluída a elegia, que encontramos as mais significativas alusões, desenvolvimentos e variações desse motivo. Talvez a mais antiga referência à *Iliada* na obra dos líricos seja a citação do verso 6.146 que encontramos no início de uma elegia atribuída a Simônides de Amorgos¹⁹:

Ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνήρ·
"οἵη περ φύλλων γενεή, τοίη δέ καὶ ἀνδρῶν."
Πάντοι μὴν τυητῶν οὐασι δεξάμενοι
στέργοισ' ἐγκατέθεντο· πάρεστι γὰρ ἐλπῖς ἐκάστῳ
ἀνδρῶν, η τε νέων στέθεσιν ἐμφύεται.
Θυητῶν δ' ὄφρα τις ἀνθος ἔχη πολυήρατον ἡβῆς,
κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ατελεστα νοεῖ·
οὔτε γὰρ επιτίδ' ἔχει γηρασμένη οὐτε θανεῖσθαι
οὖδ', ὑγῆς ὅταν ἴ, φροντιδ' ἔχει καμέτου.
Νέπιοι, οἷς ταῦτη κείται νόος, οὐ δὲ ισασιν,
ώς χρόνος ἔσθ' ἡβῆς καὶ βιότου δλίγο.
θυητοῖσ'. Ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βάτου τοτὶ τέρμα
ψυχὴ τῶν ἀγαθῶν τλῆθι χαριζόμενος²⁰.

18. Virg., *En.*, 6.309 e s. Vale lembrar o trecho, pelo maravilhoso toque virgiliano de *lapsa*:

quam multa in siluis autumni frigore primo
lapsa cadunt folia...

Odorico Mendes não perdeu o detalhe:

Quantas no outono as despegadas folhas
caem aos primeiros frios...

19. M. L. West, considera que em Alceu, Fr. 44. 6-8, se encontra a mais antiga referência dos líricos à *Iliada* (M. L. West, “The Rise of Greek Epic”, 151 e s.). É de supor que West, consoante a classificação corrente na Antigüidade, não esteja incluindo os elegíacos entre os líricos, pois naqueles as alusões homéricas datam de época anterior. Se a atribuição a Simônides de Amorgos da elegia citada for correta, e se o *Suda* ou Cirilo de Alexandria estão certos ao situá-lo no século VII a. C., então esse texto, contemporâneo de Arquíloco, estaria entre as mais antigas referências a Homero entre os poetas. Ver, a propósito da atribuição a Simônides, Babut, “Semónide e Minnérno”, 80 e ss. Para Wilamowitz, a forma desses versos é indigna do poeta de Caco, mas Fränkel considera sua língua “muito moderna” para Simônides. (Cf. Fränkel, *op. cit.*, 207, n. 14.)

20. Simônides, 29 D.

O que de mais belo disse o homem de Quios: “quais as gerações das folhas, assim as dos homens”. Poucos, porém, entre os mortais, tendo-o captado com os ouvidos, abrigaram-no no coração; de fato, em cada homem assiste a esperança que brota no peito dos jovens. Enquanto um mortal possui a flor adorável da juventude, com ânimo leviano pensa em muitas coisas irrealizáveis, pois tem a esperança de nem envelhecer nem morrer, nem, quando são, se preocupa com o sofrimento. Insensatos, que têm assim o espírito e não sabem que o tempo da juventude e da vida é breve para os mortais. Mas tu, sabendo destas coisas relativas ao termo da vida²¹, dispõe-te a conceder prazeres a tua alma²².

Aqui, a citação explícita do verso homérico não nos deve enganar quanto à extensão dos empréstimos atestáveis: quase toda a matéria do poema – suas expressões e seus temas – tem origem em Homero e Hesíodo. (O uso do metro dactílico, permitindo ao poeta recorrer a seus dois grandes antecessores, é responsável por estes versos serem

αἴτη συ ταῦτα μαθανείτωτει

21. Traduzo αλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν ποτὶ τέρμα levando em conta a observação de Babut, segundo a qual “ποτὶ não pode ter sentido temporal, como em locuções do tipo πρὸς τὸ γῆρας (cf., e.g., Eurípedes, *Med.*, 592): a exortação a pensar na brevidade da vida e na insegurança da felicidade humana não teria de fato nenhum sentido, se fosse endereçada a quem já está no limiar da velhice, estaria em contradição com o resto da poesia; a proposição tem, portanto, o valor de ‘em relação a...’, ‘tendo em vista...’ (cf. Heródoto, 1.20, ...ωκῶς αὐτὸς πρὸς τὸ παρεὸν βουλεύται), e βιότον ποτὶ τέρμα liga-se ao que vem em seguida, não ao que vem antes” (Babut, 81, n. 23). Mas, levando em conta que o argumento de Babut, baseado na interpretação do poema, pode facilmente ser contestado (por que não seria adequada a exortação *carpe diem* a quem se aproxima da velhice ou já ingressou nela? Horácio mais de uma vez incidiu no que Babut julga contraditório: cf., e.g., 1.4.16, *iam te premet nox fabulaeque Manes*), acrescento que me parece mais decisivo o fato gramatical de a preposição *ποτὶ* estar acompanhada de acusativo, construção com a qual é usual o sentido postulado por Babut, ao passo que o sentido temporal demandaria construção com genitivo. Ver Humbert, *Syntaxe Grecque*, 318 e s.

22. Não obstante seus escassos méritos poéticos, a elegia de Simônides, como qualquer poema, sofre sobremaneira com uma mera tradução literal. A versão de Aluizio de Faria Coimbra, modestíssima em sua qualidade literária, tem contudo o mérito de acomodar em decassilabos o conteúdo do original (apesar da interpretação moralista do verso final):

O que mais belo disse o homem de Quios,
“Os homens passam como as folhas passam”,
muito poucos mortais, de quantos o ouvem,
o imprimem n’alma. Agita-os a esperança,
que dos moços no peito sempre viça.
Ao que orná a flor gentil da juventude,
o ânimo inconsequente muitos sonhos
nutre impossíveis. Nem sequer lhe ocorre
que há de um dia morrer, tornar-se velho
ou feri-lo a doença. Loucos, esses!
Não vêem quão breve a quadra e curta a vida!
Mas tu que sabes estas cousas, a alma
com virtudes dispõe para a velhice.

(De Falco & Faria Coimbra, *Os Elegíacos Gregos*, 213.)

menos apagados do que os das suas outras composições, iâmbicas.) Mas é aqui que o tema da efemeridade se associa, pela primeira vez (até onde sabemos), à exortação hedonista, servindo-lhe de premissa ou justificativa. Em Homero, a constatação da brevidade e instabilidade da vida não leva à conclusão de que os homens devam dedicar-se aos prazeres possíveis – para Aquiles, a consciência de que sua vida será breve impõe a busca da glória, da *τιμή*²³. “O supremo bem para o homem homérico não é a fruição de uma consciência tranquila, mas da *time*, a estima pública”, observou Dodds²⁴. Também não é o *summum bonum* do universo épico a fruição dos bens sensoriais, proposta pela lírica e nela depois associada ao ideal da consciência tranquila, na fórmula estóico-hedonista característica da poesia horaciana. Ainda no mundo da *Odisséia*, bastante afastado do da *Iliada*, não é a solução hedonista que se impõe, apesar de se estar menos longe dela: Ulisses, na seqüência da fala antes citada, afirmara que o homem não deve nunca ser injusto – *athemístios*, ímpio –, mas sim aceitar em silêncio os dons que os deuses lhe concedam²⁵.

Talvez a exortação que se exprime nos versos de Semônides não seja propriamente um traço original de sua poesia, uma “contribuição” sua ao repertório de motivos poéticos: pode bem tratar-se de um elemento antigo da lírica, já constante do repertório de uma poética comum indo-europeia, embora não presente na épica por não se conformar ao universo que ela representa e a sua natureza pontual, não generalizante ou abstrata. Mas o fato é que na chamada “era lírica” da Grécia esse hedonismo passou a ter realce ao encontrar as coordenadas socioculturais que lhe eram adequadas. A idéia de “fazer de cada dia uma unidade em si mesma”, que é como Pierre Grimal interpreta a fórmula horaciana *carpe diem*²⁶, já parece insinuar-se aqui, e será muito mais evidente nos poetas posteriores, especialmente Alceu.

Aponta-se também como novidade o uso da palavra *ψυχή* (*psykhē*), no último verso, num sentido que não é mais o homérico. Bruno Snell estabeleceu que, em Homero, *ψυχή* é o sopro vital, que anima o corpo e o abandona na hora da morte, encaminhando-se para o Hades, e que outra palavra, *θυμός* (*thymós*), indica a sede da afetivi-

23. *Il.*, 1.352 e s.

24. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 17 e s.

25. *Od.*, 18.141-2:

τῷ μῆτρίς ποτε πάμπαν ἀνὴρ αθεμίστιος εἴη,
οὐλλ' ο γε σιγῇ δῶρα θεων ἔχοι, οὐτὶ δῖδωσεν.

26. Grimal, *Le Lyrisme à Rome*, 189, *apud* Traina, *Poeti Latini (e Neolatini)*, 402.

dade e o “órgão do movimento”, que se extingue com o corpo. Semônides, pois, empregaria *ψυχή* num sentido “moderno”, onde seria de esperar que Homero usasse *θυμός*²⁷. Isso seria mais um signo da distância que separa Semônides do mundo de Homero.

Já se quis ver contradição, nesta elegia, entre a repreação da leviandade do espírito juvenil, que nutre projetos irrealizáveis, e o convite ao prazer que resume a moral da composição. Daniel Babut considera que há aí dois temas de natureza diversa – o tema homérico da lucidez e o tema do hedonismo – e que o poeta, no verso final, exorta a fazer exatamente aquilo que pouco antes reprovava²⁸. Mas não há motivo para considerar os dois temas, e as duas atitudes, antitéticos ou inconciliáveis, a menos que assumamos a ética dos heróis homéricos. O que essa heterogeneidade de motivos revela é que estamos num outro universo de valores. A fusão de exigência de lucidez e condenação ao prazer, aliás, é constante na lírica do *carpe diem*, na qual o hedonismo é sempre apresentado como resultante lógica da consciência da efemeridade; daí que ele deva distinguir-se da inconsequência juvenil, inconsciente dos limites da existência. É precisamente neste ponto que Semônides, ou o autor desses versos, inaugura, no âmbito dos registros que temos, uma fórmula poética carregada de presságio, para usar a expressão de T. W. Adorno. Essa fórmula consiste na associação dos dois temas mencionados, associação que Schadewaldt descreveu em palavras exatas:

A tristeza de viver converte-se aqui em sombria doutrina orgulhosa de saber. O homem deve saber e assumir a consciência da rapidez com que a juventude passa. Antes desse conhecimento, vem o que constitui o valor da juventude: que ela vive do momento presente, não se importando em nada com o futuro, uma loucura. E contudo este conhecimento não tem outro remédio contra essa loucura, se não a fuga no momento presente, sempre novo, do prazer²⁹.

27. Snell, *La Cultura Greca e le Origini del Pensiero Europeo*, 28 e ss.; Snell, (39 e s. n. 41) considera que em Xenófanes se encontra o primeiro exemplo de uso de *ψυχή* em sentido diverso do homérico; Babut (82, n. 27) faz-lhe reparo, argumentando com a maior antiguidade do fragmento de Semônides, quaisquer que sejam as dúvidas que envolvem sua datação precisa.

28. Babut, 83 e ss.

29. Schadewaldt, *Lebenszeit und Greisenalter im frühen Griechentum*, Die Antike IX, (1933), 294, *apud* Babut, *op. cit.*, 84, n. 34. É curioso que Babut, insistindo no que chama a “contradição” de Semônides, busque apoio no trecho de Schadewaldt, que pode justamente ser tomado como uma explicação penetrante que dirime qualquer suspeita de contradição.

Depois de Semônides, ou já em sua época, a imagem das folhas, no mesmo contexto temático, aparece em Mimnermo, mas agora em outro diapasão poético:

ἡμεῖς δ', οἵα τε φύλλα φύει πολυνάνθεμος ὄρη
έφαρος, ὅτ' αὐτὸν αὐγῆσαι οὐκέται ήελιον,
τοῖς ἵκελοι πήχυνον ἐπὶ χρόνον ἀνθεσον ἥβης
τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὐτε κακὸν
οὐτ' ἀγαθόν· Κήρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
ἥ μὲν ἔχουσα τέλος γήρασος ἀργαλέου,
ἥ δ' ἔτέρη θανάτου μύνυνθα δὲ γίνεται ἥβης
καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κιδναται ἡλίος.
αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης,
αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιων ἡ βιοτος·
πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὸν γίνεται· ἀλλοτε οἶκος
τρυχοῦνται, πενήνης δὲ ἕργ' ὁδυνηρὰ πέλει·
ἄλλος δ' αὐτὸις ἐπιδεύεται, ὃν τε μάλιστα
ἰμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται ἐις Ἀΐδην·
ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον· οὐδὲ τίς ἔστιν
ἀνθρώπων φένει Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδοῖ³⁰.

E nós, quais as folhas que produz o tempo da primavera florida, quando depressa viçam aos raios do sol, assim por um breve momento gozamos das flores da juventude, nada sabendo do mal e do bem dos deuses³¹. Mas as negras Queres já estão próximas, uma com o termo da penosa velhice, a outra com o da morte: breve é o fruto da juventude, tanto quanto o espriar-se do sol sobre a terra. Mas assim que se transpõe o termo desse tempo, estar morto é melhor que a vida, pois males inúmeros nascem no coração: algumas vezes consome-se a casa, e vêm os tristes gravames da pobreza; um sofre a falta de filhos, e desejando-os muito parte para o Hades sob a terra; outro tem doença dessorante; nem existe homem a quem Zeus não dê inúmeros males³².

30. Mimn., fr. 2.

31. πρὸς θεῶν εἰδότες οὐτε κακὸν οὐτ' ἀγαθόν: “inscientes do mal e do bem mandados pelos deuses / por obra dos deuses / diante dos deuses”. Os comentadores e tradutores divergem na interpretação deste passo. Cf. Babut, 33; Degani & Burzacchini, *Lirici Greci*, 101.

32. P. E. da Silva Ramos traduziu os dez primeiros versos desse poema (Silva Ramos, *op. cit.*, 32), mas a tradução de Aluizio de Faria Coimbra, sobre ser completa, é consideravelmente menos injusta com a qualidade poética de Mimnermo, embora ainda muito distante dela:

Como as folhas da flórea primavera,
quando aos raios do sol uma hora viçam,
num só fugaz momento a juventude
gozamos, sem que o bem e o mal saibamos
dos deuses. Logo, ao nosso lado, as negras
Queres nos trazem, esta a atroz velhice
e aquela, a morte. Tanto tempo dura
da mocidade o pomo quanto à vista
da terra brilha o sol. Finda esta quadra,
muito mais que o viver vale o estar morto.
Males sem conta a vida afligem; perde-se

Aqui, como em outros de seus admiráveis fragmentos, Mimnermo se limita a lastimar a efemeridade e a precariedade da existência, insistindo sempre no horror da velhice com um *pathos* nada homérico, de angústia e não de resignação. Hermann Fränkel supõe que “uma conclamação positiva à fruição prazenteira deve certamente ter-se seguido a cada um” desses fragmentos, a exemplo da que encontramos no fragmento 7: σὴν αὐτοῦ φρένα τέρπε, “dá prazer ao teu coração”³³. Os mesmos temas aparecem no fr. 1, que se inicia com os versos de musicalidade e pungência extraordinárias:

τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἀτερ χρυσέης Ἀφροδίτης;
τεθναῖην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
κρυπταδίη φιλότης καὶ μείλικα δῶρα καὶ εὐη̄

[Que vida, que prazer sem a áurea Afrodite? Que eu morra, quando não mais me interessar o amor furtivo, e os doces presentes, e o leito³⁴.]

A antítese juventude-velhice é desenvolvida em ambos os fragmentos, mas como observou Bruno Gentili – no fr. 2 isto se dá “numa estrutura mais complexa no dado descritivo, com variações tímbricas que acentuam a evocação nostálgica da idade do amor”, em que “o jogo das rimas e das assonâncias de fim de verso é obtido com a repetição alternante das mesmas palavras” “tempo” (= estação, do ano ou da vida), “sol” e “juventude”: nos versos 1-3, ὥρη-ἡελίου-ἥβης (*hōrē-hēliou-hēbēs*); nos versos 7-9, ἥβης-ἥλιος-ὥρης (*hēbēs-hēlios-hōrēs*)³⁵. A imagem ἥβης καρπός (*hēbēs karpós*, “fruto da juventude”), não registrada nos antecessores de Mimnermo, é, ainda assim, do paradigma homérico: ἥβης ἄνθος (*hēbēs anthos*

deste a riqueza, vem-lhe árdua miséria;
outro lamenta o não lhe viram filhos
e ao Hades desce lastimando a falta;
dura moléstia àquele o vigor furta.

A todos duras penas Zeus assina.
(De Falco & Faria Coimbra, 239.)

33. Fränkel, *op. cit.*, 218. Babut, *op. cit.*, 91, concorda fundamentalmente com Fränkel, afirmando que em Mimnermo se encontra “uma concepção original da vida, que pode ser definida como uma ética hedonista”.

34. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos:

Sem a Afrodite de ouro,
que vida existe, ou que doçura?
Melhor morrer quando eu não mais tiver
os amores secretos e os presentes
de puro mel e o leito.
(Silva Ramos, *op. cit.*, 31.)

35. Gentili, “Mimnermo”, 151.

“flor da juventude”), imagem equivalente que encontramos no fr. 1, aparece na *Ilíada*³⁶. Todavia, observa o mesmo Gentili, em Homero ἥβης ἄνθος “é uma simples notação que serve para qualificar a agressividade e a excelência física de Enéias”, ao passo que aqui evoca a “desejável estação do amor”. Portanto, é de toda uma mentalidade diferente que se trata:

Ao ideal heróico da épica se opõe um ideal mais humano, o φιλήδονος βίος, o prazer do amor; uma concepção não propriamente hedonística, como se disse, mas pessimista, não mais aristocrática, mas burguesa, expressão daquela incipiente crise dos valores heróicos que coincidiu, na segunda metade do século VII, com o surgimento e a afirmação, na Jônia, da burguesia mercantil e com o colapso das cidades gregas da Ásia Menor sob a hegemonia dos lídios. Os valores de riqueza, força, excelência, sucesso, gradualmente declinam para dar lugar a uma idéia da vida mais coerente com a caduca natureza do homem. O prazer do amor, embora evanescente e efêmero, é contudo um prazer, portanto um valor, ainda que de breve duração, o supremo valor na idade mais feliz da vida, a juventude³⁷.

DO SÍMILE À CENA - CONSTITUIÇÃO DO GÊNERO

A fala de Glauco na *Ilíada* não teve, portanto, posteridade menos gloriosa do que aquela de Ulisses na *Odisseia*. Ela não só inaugura um dos *tópoi* mais freqüentados ao longo dos séculos, mas também fornece vários elementos de um *theórema* predileto da lírica simpósial: situação dialógica, imagens da efemeridade e sentido deliberativo (pertinência ao *genos symbouleutikón*), ou seja, injunção ou sugestão de determinado curso de ação ou atitude existencial. O modelo de um gênero parece estabelecido, e não é fenômeno desconhecido a transformação de *topos* em *genos*³⁸. Podemos dar-lhe o nome de *carpe diem* porque o teor deliberativo, também sugerido nos fragmentos de Mínnerno (especialmente no fr. 1), deslocou-se para a exortação, não épica, a aderir ao “dia”. O quadro básico desse gênero, já presente nos versos de Semônides, reaparece no seguinte fragmento de Alceu:

36. Il., 13.484. Indicação de Gentili, *op. cit.*, 155.

37. Gentili, *op. cit.*, 154.

38. Francis Cairns aventa a possibilidade de que, para os escritores antigos, os *tópoi* pudessem transformar-se em gêneros independentes, e estuda o fenômeno em alguns exemplos que parecem confirmar sua hipótese (Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, 85-91). O caso da passagem do *topos* do *carpe diem* a gênero seria mais um elemento a se acrescentar a essa casuística.

πώνωμεν· τί τὰ λύχν' ὄμμένομεν; δάκτυλος ἀμέρα·
καδὸς δὲ ερεψε κυλίχναις μεγάλαις, ἄστα, ποικίλαις·
οὐνον γὰρ Σεμέλαις καὶ Δίος νιός λαθικάδεα
ἀνθρώπουσιν ἐδώκε. ἔγχει κέρναις ἔνα καὶ δύο
πλέαις καὶ κεφάλαις, <ἀ> δ' ἀτέρα τὰν ἀτέραν κύλιξ
ῳθῆτω³⁹.

Bebamos; por que esperamos as lâmpadas? [sobra] um dedo de dia [ou: o dia é breve como um dedo]; apanha, meu caro, as grandes taças decoradas. O filho de Sêmele e Zeus [Diôniso] deu aos homens o vinho como olvido dos tormentos. Misturando uma parte [de água] a duas [de vinho], enche as taças até a borda, e que uma se siga a outra⁴⁰.

O que Cairns chama os “elementos primários” de um gênero são, aqui, todos congeciais à lírica simpótica: o sujeito dialogante (I. o enunciador), seu interlocutor (II. o enunciatário), a exortação (III. o enunciado de orientação conativa)⁴¹. A referência ao simpósio já abre o poema: *bebamos*. O gênero desenvolve, nessa situação, a temática da efemeridade e do hedonismo. Certamente este era o início de um poema do tipo:

πώνωμεν, τὸ γὰρ ἀστρον περιτέλλεται⁴².

bebamos: o astro está completando a sua volta.

39. Alc., *Frag.* 346 LP.

40. Muitos entendem que se trata de uma mistura mais fraca e habitual: duas medidas de água para uma de vinho. Mas, dado que era comum mencionar primeiro a proporção de água e depois a de vinho, e considerando que a exortação é a um simpósio sem limites (“que uma taça se siga a outra”), parece estranho que o poeta determinasse uma proporção comedida para a mistura. A tradução de P. E. da Silva Ramos também neste ponto apequena o texto:

Bebamos. Esperar as lâmpadas, por quê?
É breve o dia. Traze-nos, amor,
as grandes taças multicolores. Quando o filho
de Zeus e Sêmele nos deu o vinho,
fê-lo para esquecermos nossas penas.
Põe duas partes de água, uma de vinho:
encham-se as taças até a beira,
e sem demora siga-se uma taça a outra.

(Silva Ramos, *op. cit.*, 58.)

41. Lembre-se que o fr. 1 de Mínnerno encerra uma espécie de amargurado *carpe diem* πρὸς σεαντόν; dai ser verossímil – admitida a conjectura de Fränel antes mencionada – que o fr. 2 tivesse o mesmo teor, contando, portanto, como interlocutor, com um *doublé* do próprio enunciador.

42. Alc., 352 LP

Nesses fragmentos, a imagem, embora pertença ao mundo natural, à ordem dos fenômenos cílicos, não é (ou não é mais) o símilo homérico, nem é um símilo. Não funciona como segundo termo de comparação, mas é cenário da situação dialógica, sugerindo e justificando a orientação conativa do discurso. Integrando-se ao quadro presente, ela acrescenta à exortação a premência do imediato. O elemento do mundo natural não tem o caráter de introdução figurada a uma verdade abstrata, mas, como elemento da situação concreta, ele ganha extraordinária densidade lírica, pois participa do núcleo de uma enunciação que indica o presente.

Vários outros textos do *corpus* alcaico pertenciam, claramente alguns, provavelmente outros, a composições desse gênero⁴³. Apesar da drástica mutilação sofrida, é visível o conjunto de *tópoi* do seguinte fragmento:

Πῶνε[.....] Μελάνιππ' ἄμ' ἔμοι. τι[..].]
τὸταμε[...] διννάεντ' Ἀχέροντα μέγ[αν]
ξάβαι[ς ἀ]ελίω κόθαρον φάσος [ἄψερον
δύψεσθ', ἀλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπ[ιβάλλεο]
καὶ γὰρ Σίσυφος Αἰολίδαις βασίλευς [
ἄνδρων πλέιστα νοησάμενος [
ἀλλὰ καὶ πολύνδροις ἔων ὑπὲ κάρι [δις
διννάεντ' Ἀχέροντ' ἐπέραισε, μ[
α]ντω<ι>. μόχθον ἔχην Κρονίδαις βα[σίλευς κάτω
μελαίνας χθόνος. ἀλλ' ἄγι μὴ τά[δ] ἐπέλπεο
[—] θᾶς] τ' ἀβάσομεν αἱ ποτα καλλοτα νῦν πρέπει
φέρ]ην ὅττινα τῶνδε πάθην τά[χα δῷ θέος.
[—] ἀνε]μος βορία[ς ἐπι].[⁴⁴

Bebe ... Melanipo, junto comigo. Que ... depois de teres atravessado o grande rio Aqueronte, verás de novo a pura luz do sol? Vamos, não mires a grandes coisas ... pois até Sísifo, o rei filho de Eolo ... o mais sábio dos homens ... mas mesmo sendo astuto, por obra do destino atravessou duas vezes o Aqueronte voraginoso ... o rei filho de Cronos ... a ele sofrer suplício sob a terra negra. Mas, vamos, não aspireis a estas coisas; agora, enquanto formos jovens, é o momento em que convém suportar o que disto o deus nos faça passar ... o vento Bóreas...

43. Incluindo os já citados, registrem-se, sempre na numeração Lobel-Page: 38a, 50, 332, 333, 335, 338, 342, 346, 347, 352, 362, 366, 367, 368, 369, 401.

44. Alc., 38a LP.

Aqui, o tema da morte recebe a ilustração do mito e dá lugar à advertência sobre esperanças descabidas, que já vimos em Semônides e que reencontraremos repetidamente em Horácio. Também a conclusão a suportar o que ocorra reaparecerá traduzida nas fórmulas do estoicismo horaciano. No fr. 38b, que alguns editores crêem conter resíduos do mesmo poema, podemos ler, além de “Bóreas” (*Βόριας*, o vento norte), alguns restos de palavras: “cidade” (*πόλιν*), “lira” (*κιθαριστό*), “sob o teto” (*ἐπωροφιωνί*), “partilhar” (*ἐωπεδεχ*). Essas ruínas sugerem imagens de outros motivos que encontraremos depois: o abrigo aconchegante em dias de inverno, a música, a companhia amiga.

Um quadro sumário dos *tópoi* ou “elementos secundários” do gênero já pode ser esboçado a partir dos poemas transcritos, aos quais acrescentaremos, para reforço da exemplificação, Simônides 520 e 521 P⁴⁵, e Teógnis 1007-1012:

1. considerações sobre a instabilidade, a incerteza e a fugacidade da existência, geralmente com símiles do mundo natural (com ou sem ilustração mítica) e antíteses como inverno-primavera, juventude-velhice, dia-noite, perenidade-finitude (Sem. 29.2, 10-12; Mimn. 2 1-5; Alc. 346.1; 352; Sim. 520.1; 521.2-4; Teog. 1009-1011);
2. advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro (Sim. 520.2, 521.1-2);
3. advertência sobre esperanças descabidas (Sem. 29.4-7; Alc. 38a.1-2, 4, 10);
4. *memento mori*, com ou sem *exempla* e imagens enfatizadoras (Sem. 29.10-12; Mimn. 2. 5-8; Alc. 38a.1-4; Sim. 521.4; Teog. 1010-1011);
5. advertências ameaçadoras sobre a velhice (Mimn. 2.6; Teog. 1010-1011);
6. conselho de resignar-se ao que os deuses nos reservam (Alc. 38a.11-12);
7. exortação ao gozo do presente, convite ao vinho, à festa, ao amor (Sem. 29.12-13; Alc. 38a.1; 352; 346.1; Teog. 1007-1009).

45. O motivo que justifica a inclusão dos fragmentos de Simônides é o mesmo que levou Fränkel a considerar que os poemas de Mimnermo devem ter contido a exortação hedonista. Cf. *supra* p. 69 e n. 33.

O CARPE DIEM EM ROMA: CATULO

Depois de seu estágio helenístico, a poesia do *carpe diem* encontrou em Roma um ambiente especialmente propício. Do ponto de vista literário, as galas gregas e alexandrinas do gênero o recomendavam à *imitatio* e *aemulatio* dos autores latinos; de um ponto de vista mais amplo, sem dúvida teve importância nessa aceitação o pragmatismo característico da sociedade romana, incluído aí seu estoicismo, sua consideração desidealizada da existência e, provavelmente, o influxo dos pensadores cínicos, nem sempre lembrado neste contexto⁴⁶. Deve-se levar em conta ainda o enriquecimento cultural e histórico que permitiu uma vida privada muito nitidamente oposta à vida pública.

O cultivo do gênero deve ter-se iniciado na geração de Catulo, no grupo dos *neóteroi* ou modernistas helenizantes. É do próprio Catulo o extraordinário exemplo que nos sobrou desse momento da poesia latina:

*Viuamus, mea Lesbia, atque amemus
rumoresque senum seueriorum
omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt,
nobis, cum semel occidit breuis lux,
nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
Dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus inuidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.*

Vivamos, minha Lésbia, e amemos, e atribuamos aos rumores dos velhos mais severos, todos, o valor de um vintém. Os sóis podem pôr-se e retornar, mas nós, uma vez que se põe a nossa breve luz, devemos dormir uma só e *perpetua noite*. Dá-me mil beijos, depois cem, depois outros mil, depois mais cem, depois, sem cessar, outros mil, depois cem. Depois, quando já tivermos acumulado muitos mil, embaralhemos a conta, para que não saibamos, e para que algum malévolos não nos possa invejar [= pôr mau olhado], quando saiba que tantos foram os beijos.

Os versos de Catulo, que exercem há dois mil anos o fascínio que sempre se atribuiu à força da emotividade espontânea do poeta,

46. Sobre a influência dos cínicos, ver Festugière, *La Vie spirituelle en Grèce à l'époque hellénistique*, 152 e ss.

são uma demonstração de sofisticada simplicidade num gênero de gloriosa tradição. O material tópico é distribuído segundo um procedimento que já encontramos no poema 9, examinado no capítulo anterior⁴⁷, e que recorre em Catulo: a composição circular, *em anel* (*Ringkomposition*), se inicia e encerra com um mesmo elemento, aqui o mesmo *topos*. A seqüência, no poema, dos *tópoi* do elenco acima é: 6, 1, 4, 6, ou seja, *a b c a*. A fórmula exortativa (*topos* 6), como a que aparece em dois fragmentos de Alceu (346 e 352 LP: πώνωμεν “bebamos”) e que é o *incipit* de diversos poemas do gênero, é aqui expressa numa hendiadis: *uiuamus atque amemus*. Esse tema hedonista, com seu motivo amoroso, é associado a um rasgo de alexandrino aristocrático, à Calímaco, – um traço forte em Catulo: a recusa de *oi πολλοί* (*hoi polloi*), “os muitos”, sempre antagonistas. Os dois motivos são enlaçados também no plano sonoro, com a aliteração do *s*, do *m* e do *u* soante e a assonância do *u* vogal. O *topos* seguinte é um *memento mori* onde a imagem não poderia ser mais simplesmente óbvia do que *nox*, “a noite”, desde Homero associada à morte⁴⁸. Mas a intensidade obtida com essa imagem ainda surpreende poetas e críticos como T. S. Eliot, que a coloca acima da impressionante representação horaciana da morte que bate às portas com o pé⁴⁹. Nessa admiração não deve ter deixado de contar um movimento de sintaxe e métrica apontado por comentadores: a fusão sonora e antítese imagética resultante da contigüidade, em posições fortes de fim e início de verso, das palavras *lux* e *nox*, especialmente porque é rara a ocorrência de um monossílabo isolado no fecho do verso⁵⁰. E, depois da brevidade sugerida por esse entrechoque de monossílabos, o tetrassílabo *dormienda*, “deve ser dormida”, encerra o verso 6, e a primeira parte do poema, com lentidão e gravidade.

A segunda parte se inicia com uma retomada do convite hedonista, que reaparece em amplificação extensa e intensa. Mas agora já não há nem a discreta hendiadis de sua primeira versão; a hipérbole monocorde dos beijos é o desenvolvimento macrológico repetitivo do *topos* inicial, de novo associado ao *topos* da rejeição do vulgo, o vulgo maligno, que também Horácio não perde ocasião de desprezar⁵¹. A

47. Cf. supra 28.

48. Ver, e.g., *Od.*, 11.19. Um exemplo helenístico muito próximo da frase de Catulo se encontra em Asclepiades *Anth. Pal.*, 12.50.8: τὴν μακρὰν νύκτ' αναπαυσόμεθα, “dormiremos a grande noite”.

49. Hor., *Carm.*, 1.4.13-14. V. Eliot, “Andrew Marvell”, *Selected Essays* (trad. fr.: *Essais choisis*, 299 e ss.).

50. V. Gubernatis e Fordyce, *ad loc.*

51. Hor., *Carm.*, 2.16.39-40: *malignum spernere uolgas*, “desprezar o vulgo maligno”.

insistência desvairada, “romântica”, nos “beijos mil”, assim como introduziu o motivo do invejoso (v. 9: *cum milia multa fecerimus*), retorna, enquadrando-o e fechando o poema de forma retumbante, de novo com a reiteração do *u* (outro dado da composição circular), acrescida de aliterações de /m/ e /t/, coincidindo o grupo /um/ com os dois primeiros ictos do verso e ocorrendo o /t/ no segundo e no terceiro (as maiúsculas indicam os ictos):

cVM tanTVM sciaT Esse basiOrum.

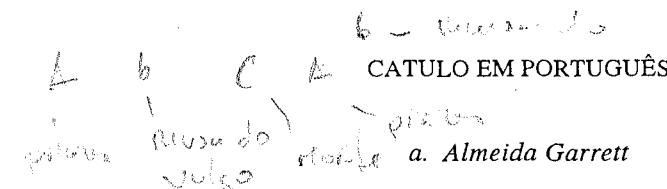
A hipérbole com que é tratado o motivo dos beijos – também de ascendência helenística – repete-se nos poemas 7 e, especialmente, 48; ela foi tomada como uma extravagância de Catulo, e não apenas pelo uso, que tem seu primeiro registro nestes versos, da palavra *basium* em vez da corrente *sauium*⁵². Esse frenesi de beijos provocou reação entre os contemporâneos, que, tendo criticado o “despudor” e “pouca masculinidade” do rasgo amoroso, receberam violenta resposta, em versos em que a obscenidade se mistura com a formulação de uma breve poética “objetivista”, de desidentificação de obra e poeta: os *basia* são graças do gênero, movem o leitor; Catulo é outra coisa⁵³.

A divisão do poema em duas partes atende à seqüência dos *tópoi* e à distribuição dos períodos. A primeira parte (vv. 1-6), que podemos musicalmente chamar “exposição”, consta de dois períodos: o primeiro (vv. 1-3) é ocupado pelos *tópoi* para os quais as expressões horacianas são *carpe diem* e *spernere uolgus*; o segundo (vv. 3-6), pelo *topos* da morte. A segunda parte (vv. 7-13), que também consta de dois períodos, é uma reexposição, com variações, dos dois primeiros *tópoi*: no primeiro período (vv. 7-9), o *carpe diem* reaparece na variação dos beijos; no segundo período (vv. 10-13), o motivo do invejoso corresponde a uma variação do *spernere uolgus*, que é circundado pela presença insistente dos beijos (vv. 10 e 13). Portanto, entre a exposição e a reexposição dos dois *tópoi* iniciais, o terceiro, da morte, ocupa posição central e não se repete.

52. As nuances semânticas de *basium* são comentadas em Vasconcellos, *Realidade Biográfica e Verdade Poética no "Romance Amoroso" de Catulo*, 201-4. Bayet afirma que o tema dos “beijos inumeráveis”, “totalmente literário”, aparece em Mosco, 2.108 e s. (Bayet, “Catulle, la Grèce et Rome”, 101, n. 4.) Mas nesses versos de Mosco não há nenhuma referência ao tema e, quando ele aparece, em outros trechos do poeta, nunca recebe tratamento hiperbólico semelhante ao de Catulo.

53. Cat., 16. V. supra 45 e n. 68.

Se dividirmos os motivos do poema em principais (prazer e morte: *A* e *C*) e secundário (*b*: recusa do vulgo), sua disposição simétrica pode ser representada no seguinte esquema: *Ab C Ab*, sendo a última instância de *b* composta de *Aba*⁵⁴.



Em nossa língua, embora Catulo tenha sido bem menos traduzido que Horácio, podemos traçar uma sugestiva história, a partir do século XIX, das versões deste poema. Em nossos séculos clássicos, a lírica de Horácio desperta mais atenção que a de Catulo e as modulações horacianas do tema hedonista encontraram numerosos intérpretes e êmulos, embora Tomás Antônio Gonzaga, em que pese a todo o seu horacianismo e recolhimento pundonoroso, apresente algum timbre catuliano em suas variações do *carpe diem*, timbre devido especialmente à melodia e ao impulso enamorado de seus versos⁵⁵.

Mas é normal que entre os pré-românticos e românticos brilhasse mais a estrela de Catulo. De fato, o primeiro tradutor catuliano de nota é Almeida Garrett, que, em apontamento de 1832, informa ter traduzido poemas do veronense quando do último ano de seu curso em Coimbra, entre 1820 e 1821. Acrescenta Garrett que “a maior parte do trabalho, e o melhor, que ainda estava por copiar” perdeu-se em naufrágio, e só restaram os primeiros ensaios. Entre eles, a tradução do poema 5:

Vivamos, minha Lésbia, amemos sempre,
E os rumores dos velhos rabugentos
Saibamos desprezar, tê-los em nada.
O sol pode morrer, tornar de novo;
Nós, se uma vez a breve luz nos morre,
Uma e perpétua noite dormiremos.

54. Outros dados da organização do poema de Catulo são estudados na recente dissertação de mestrado de Paulo Sérgio Vasconcellos, que leva em conta boa parte da melhor crítica que se tem ocupado desse texto. Cf. Vasconcellos, *op. cit.*, 96-98, 114, 121-22, 159-161, 201-204.

55. Cf. Gonzaga, *Marília de Dirceu*, 1.13: “Minha bela Marilia, tudo passa”. Uma apreciação deste poema no contexto de alguns dos grandes poemas mundiais do convite amoroso (que constitui um subgênero do *carpe diem*) encontra-se em Cândido, “As Rosas e o Tempo”, 43 e s. V. *infra* Cap. 4.

Oh! mil beijos me dá, depois um cento,
E mil outros depois, mais outro cento,
E outros mil, e outros cem; e quando ao cabo
Muitos milhares ajuntarmos deles,
Em maga confusão juntá-los-emos.
Que não saibamos nós, que ninguém saiba
Nem maldoso nenhum possa invejar-nos,
Se de tantos souber, tão doces beijos⁵⁶.

“Foi pena que Garrett não nos tivesse deixado uma tradução mais completa e mais cuidada da poesia catuliana”, diz Américo da Costa Ramalho; “talvez” – justifica – “o poeta das *Folhas Caídas* desse um intérprete mais fiel da alma apaixonada do *Veronensis*, que o Garrett classicizante da fase inicial, situado nas coordenadas estéticas de Filinto Elísio”. Mas o poeta derramado da maior parte das *Folhas caídas* não parece que seria um tradutor adequado de Catulo. Na tradução juvenil, talvez a influência de Filinto tenha sido responsável pela pouco garrettiana contenção; mas falta a energia concisa dos melhores momentos do mestre neoclássico (nos quais se incluem algumas de suas traduções de Horácio). Garrett, embora não reproduza as sutilezas do fraseado enxuto e natural de Catulo, não perde a fluência e o desembaraço. É verdade que já o primeiro artifício que utiliza para preencher o metro é um pouco desastrado: o advérbio *sempre* deveria reforçar a expressão exortativa, mas apenas a afrouxa um pouco, alongando-a e não lhe acrescentando senão ênfase desnecessária. O acréscimo de ênfases, aliás, pode ser considerado traço saliente da poética de Garrett nesta tradução (e em boa parte de sua poesia) – um traço de romantismo vulgar inadequado à economia de meios da poesia de Catulo. De fato, em três outros momentos Garrett grifa o texto: no v. 3, *desprezar* é enfatizado em “*tê-los em nada*”; no v. 7 a interjeição *oh!* procura disfarçar sua serventia de muleta métrica acrescentando um modesto índice de emoção à veemência da demanda de beijos; no v. 14, enfim, os *tantos* beijos, não completando o verso, têm de ser também qualitativamente descritos: “*tão doces beijos*”. Sobrecarregar assim o texto com palavras ociosas, apenas metricamente necessárias, é um expediente imposto pelo formalismo de muitas traduções neoclássicas, dos dois séculos passados

56. O texto da tradução de Garrett, inédito em livro e conservado no MS. 54 da Garretiana da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, foi publicado em artigo de Américo da Costa Ramalho, onde também se encontram as informações que forneço sobre as versões catulianas do poeta português. Cf. Ramalho, “Garrett Tradutor de Catulo”, 38-41. Acrescente-se que em *Flores sem Fruto* (1845) o poema final é uma “Ode a Fábulos”, tradução do poema 13 de Catulo.

ou do presente. Esse afrouxamento não seria bem visto pela austerdade pretendida por Filinto, nem admitido pela árdua disciplina de Odorico. Mas a tradução de Garrett, não obstante, mantém algumas das qualidades do poema – sua fluência coloquial (chegando ao coloquialismo de registro “baixo” em *rabugentos*) e, especialmente, as linhas gerais de seu arranjo, que é seguido de perto em português.

Discriminar os fios finos da textura do poema traduzido e procurar corresponder a eles, refazendo-os ou compensando-os com outros arranjos, esta a prova mais decisiva do tradutor percutiente, que pode dar mostras da sua percepção mesmo quando não logre resultado esteticamente convincente (como ocorre em diversos momentos da grande obra de Odorico Mendes). No Catulo de Garrett, porém, nem a realização do tradutor-poeta, apesar de suas qualidades, resulta digna do original, nem a percepção do tradutor-crítico chega a ser satisfatória. Garrett não indica ter ido muito além da coloquialidade e do tom geral de intensidade apaixonada do poema.

b. “Um Curioso Obscuro”

Garrett nos faculta algum vislumbre do original, por limitada que nos pareça sua versão; muito distantes dele, alguns tradutores chegam a alterar drasticamente as grandes linhas dos textos que traduzem, ignorando a sua singularidade e reduzindo-os a alguma fórmula simplória. Modelos métricos e estróficos impertinentes, rimas banais e todo um arsenal de procedimentos poéticos estereotipados costumam ser mobilizados em tal tipo de trabalho. Um extremo dessa tendência, já visível em alguns árcades, a enquadrar a obra antiga numa norma que lhe é totalmente exterior, e que a desfigura, se encontra nas quadrinhas com que “um curioso obscuro” verteu, em fins do século passado ou início deste, alguns “carmes fugitivos” de Catulo:

Do amor, minha Lésbia,
vivamos nas leis;
que os chascos dos velhos
não valem três réis.

O sol põe-se, e volta
do mundo ao festim;
a nós, vindo o ocaso,
a noite é sem fim.

Oh! dá-me mil beijos,
mais mil e mais cem;
mil outros, cem outros,
mais mil dar-me vem.

E, quando fizermos
já muito milhar,
a conta devemos
depois transtornar.

Tal soma de beijos
convém não saber;
podia invejar-nos
um tolo qualquer⁵⁷.

Difícil estarmos mais longe de Catulo do que nessas estrofezinhas com que o “curioso obscuro” tentou aportuguesar o poeta latino. Tratar-se-ia de não mais que uma curiosidade, não fosse o caso que tentativas de adaptar os antigos “ao gosto popular”, utilizando para isso a quadra rimada, ainda ocorrem em nossos dias. Veremos adiante que a operação de reescrever um clássico adotando estílemas de uma poética da moda ou *demodée* pode ter rendimento estético extraordinário, quando realizada com ironia crítica, e quando o *lugar* dessa ironia for adequado⁵⁸. Mas o trabalho do tradutor portuense nada tem de irônico ou crítico, apesar de seus versos e a fórmula que escolheu para seu anonimato sugerirem alguma personagem das sátiras de Camilo Castelo Branco.

c. Péricles Eugênio da Silva Ramos

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) pode ser incluído entre os tradutores de pendor neoclássico (o que, aliás, corresponde à orientação geral da “Geração de 45”, agrupamento de poetas e críticos a que esteve ligado). Os recursos de que lança mão correspondem a uma poética que não se distingue salientemente daquela que vimos na tradução do jovem Garrett.

57. As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propércio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em português por um curioso obscuro. Porto, Typ. da Empresa Litteraria e Typographica, s/d. [1912], 201. (A data que apresento é fornecida por Sousa Rebelo, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, 193.)

58. V. *infra* o Excurso “Metamorfoses de Pitira”, 201 e ss.

Vamos viver e amar-nos, minha Lésbia,
sem atribuir o mínimo valor
aos murmurários de anciães os mais severos.
Os sóis podem morrer e retornar;
mas quando morre a nossa breve luz
dormimos uma só e perpétua noite.
Dá-me pois beijos mil, mais cem depois,
logo mil outros, e um segundo cento,
em seguida outros mil, mais cem depois.
Quando o número andar por muitos mil,
melhor é não saber, perder a conta;
assim ninguém nos dará azar, de inveja,
sabendo quantos beijos nos trocamos⁵⁹.

Apesar da relativa fluência, essa versão parece produto da preocupação de conciliar a literalidade possível com o andamento decassílabico. Os decassílabos, contudo, não têm nem a musicalidade nem a energia que os distingue nos grandes versificadores neoclássicos que se dedicaram a traduzir os clássicos antigos (Filinto Elísio em seus bons momentos, Elpídio Duriense em várias de suas traduções de Horácio, Odorico Mendes em Homero e Virgílio). Nenhum dos efeitos mais notáveis dos versos originais encontra correspondência satisfatória na tradução de Péricles: as aliterações e assonâncias que abrem e fecham o poema não desapareceram de todo, mas estão atenuadas a ponto de se neutralizarem (nos primeiros versos, há alguma sibilação, que se intensifica no v. 3, e uma discreta aliteração do v, que ocorre três vezes no v. 1, uma vez no v. 2 e uma no v. 3; no verso final, há pálidas aliterações de b e t). A musicalidade de Catulo desaparece nesses versos descoloridos, que se qualificam apenas por seu nível mediano de fatura: corretos metricamente, são fracos de ritmo e seu fraseado chega a ser contrafeito (“anciães os mais severos”, “dá-me pois beijos mil”). Sobretudo, o encanto do original está ausente do texto português, desajeitado, explicativo e prosaico (“dá-me pois beijos mil”, “assim ninguém nos dará azar, de inveja”), e pouco sobra do *pathos* que faz do *carpe diem* de Catulo uma das mais intensas exortações hedonistas da literatura.

d. Haroldo de Campos

Pouco depois de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Haroldo de Campos propôs uma versão bem diferente do célebre poema:

59. Silva Ramos, *op. cit.*, 178.

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,
e as graves vozes velhas
- todas -
valham para nós menos que um vintém.
Os sóis podem morrer e renascer:
quando se apaga nosso fogo breve
dormimos uma noite infinita.
Dá-me pois mil beijos, e mais cem,
e mil, e cem, e mil, e mil e cem.
Quando somarmos muitas vezes mil
misturaremos tudo até perder a conta:
que a inveja não ponha o olho de agouro
no assombro de uma tal soma de beijos⁶⁰.

Os efeitos sonoros que distinguem o início e o fim do poema não faltam aqui: nos três primeiros versos, com a sibilação e a aliteração do *m* e do *v*; no final, com o jogo entre *assombro* e *soma*, reforçado por aliterações de labiais e dentais. Belas soluções de gosto clássico, castiço (que Filinto não rejeitaria), e em andamento trocaico, formam a imagem sombria e aliterante do v. 2 – “graves vozes velhas”. A metonímia “vozes velhas” põe concretude em lugar da vivacidade de *rumores senum*; o pesado adjetivo “graves” é concisa resposta a *seueriorum*. O “achado” de “vintém” para *as* é de uma propriedade que parece óbvia (o que tantas vezes acontece nas traduções do latim com que nos surpreendem os clássicos portugueses). Nesta esplêndida abertura, cada palavra ocupa, com tal exatidão e naturalidade, o seu lugar na pauta sonora, que o fluxo das frases e dos versos nos envolve em sua música, antes de nos chamar a atenção para o engenho da composição. Como em Catulo.

Do ponto de vista métrico, pode-se dizer que o padrão dominante é decassílabico: cinco dos treze versos são precisamente decassílabos (vv. 5, 6, 9, 10, 13) e os vv. 1, 7 e 12 também podem ser, se lidos com alguns hiatos. No v. 1, os hiatos põem em realce a conjunção e enfatizam o convite (“Lésbia | e | amemos”); no v. 7, a fratura de “noite | infinita”, hiato entre /i/ e /í(n)/, foge aos padrões da fala e ganha extraordinário realce, alongando o verso, fazendo-o arrastar-se, exatamente quando fala da eternidade da morte. Os demais versos são um decassílaba “quebrado” ou hexassílabo (v. 3), um eneassílabo (ou quatro, se não lermos com hiatos os vv. 1, 7 e 12), um dodecassílabo de molde alexandrino (v. 10) e um monossílabo (v. 3). Quanto a este

60. A tradução de Haroldo de Campos está incluída na “Mini-antologia do paideuma poundiano”, um apêndice da tradução brasileira, organizada por Augusto de Campos, do *Abc of Reading* de Ezra Pound: Pound, *Abc da Literatura*, 170.

último, seu isolamento enfático corresponde à ênfase de *omnes* no original, em início de verso e contíguo a seu termo antitético, *unius*⁶¹.

A tradução de Haroldo de Campos é a única em português que nos aproxima da força do texto de Catulo. Alguns de seus detalhes, porém, sugerem problemas que merecem consideração. A variedade métrica não parece, em princípio, ritmicamente mais rendosa do que seria a manutenção por todo o texto do metro decassílabo predominante. A imagem da luz foi transformada pelo tradutor em *fogo*, com outras implicações metafóricas e, sobretudo, sem associação necessária com a imagem anterior *sóis*. Não é claro que essa substituição tenha vantagem sobre a imagem original; que faz da metonímia *sóis* uma metáfora desenvolvida em alegoria, culminando em *noite*. Esse jogo do original é também perturbado pela substituição de *occidere*, vigorosamente preciso, pelo metafórico *morrer*, que antecipa e evidencia o sentido que, em latim, só será de fato explicitado dois versos depois, com a dramática aparição de *nox* no início do verso⁶². Outro ponto em que a literalidade pode parecer preferível às soluções adotadas pelo tradutor ocorre no penúltimo verso, onde *malus* é traduzido, não por *invejoso*, mas pela abstração *inveja*. É verdade, porém, que o predicado (“não ponha o olho de agouro”) lhe dá concretude, personifica-a, e talvez *inveja*, mais que *invejoso*, sugira a etimologia, que é clara em latim no verbo *inuidere* e que fica visível em português se destacarmos o prefixo da palavra, o que parece sugerido no hiato *e a / in / veja*. (É sabido que os romanos temiam o mau-olhado, o “olho gordo” com que os malévolos podiam afetar as coisas que invejavam. Daí o sentido de *inuidere*, originalmente “olhar dentro”, “pôr o olho dentro”. Para *invejar* é preciso *ver*; por isso se procurava ocultar o valor exato das riquezas – confundir a conta dos beijos, na frase financeira de Catulo⁶³.)

Dois outros pontos chamam ainda a atenção: primeiro, a ausência de algum efeito sugerido pelo belíssimo jogo entre *lux* e *nox* do original (Haroldo afastou-se ainda mais dessa possibilidade ao tradu-

61. V. Vasconcellos, *op. cit.*, 96, onde se comenta essa solução de Haroldo de Campos.

62. Paulo Sérgio Vasconcellos chamou minha atenção para o jogo sonoro presente em *morrer e renascer*, com *o re e o er* como que balizando o ciclo temporal referido, fechando uma palavra e abrindo e fechando a outra. Isso corresponde a efeito muito próximo daquele que se encontra no original, em *occidere et redire*, onde a retomada da sílaba do sufixo de um verbo no prefixo e no sufixo do outro evoca a idéia de repetição. Curioso observar que jogo algo semelhante, envolvendo também prefixos e sufixos, é central no poema *nascemorre*, de Haroldo de Campos.

63. Sobre o vocabulário próprio do mundo das finanças utilizado neste poema, v. Vasconcellos, *op. cit.*, 202 e s.

zir *lux por fogo*) e, finalmente, a ênclide em *dá-me*, tão estranha ao ritmo coloquial do português do Brasil e, por isso, destoante da naturalidade com que flui a tradução. Além disso, essa ênclide (talvez devida a escrúpulo gramatical) obrigou o tradutor a intercalar um desnecessário *pois*, visto que *dá-me*, na pronúncia brasileira (/dámi/), não se associaria bem à palavra seguinte, *mil*, resultando reduplicação inconveniente do /mi/. (Certamente não constitui louvor, para esta tradução admirável, observar que a mesma solução “*Dá-me pois*” se encontra em Péricles Eugênio da Silva Ramos, num dos maus momentos de seu texto.) Outro inconveniente ainda é que essa ênclide quebra, trocicamente (sílaba forte + sílaba fraca), o andamento iâmbico (sílaba fraca + sílaba forte) do ínicio de todos os demais versos (em latim, o pé inicial dos versos é, invariavelmente, o espondeu)⁶⁴.

Em que pese à grande diferença de qualidade e ao século e meio que as separa, as traduções de Almeida Garrett e Haroldo de Campos se aproximam não só por serem as melhores. Além de alguma similaridade pontual que se pode observar entre elas, outra curiosidade que

64. Tentei imaginar algumas alterações na tradução de Haroldo de Campos que justificassem, ou não, as observações acima. Em primeiro lugar, “regularizar” decassilabicamente os versos não foi tarefa difícil, o que de alguma forma comprova a análise métrica proposta. Também foi fácil aproximar do original os poucos pontos em que o tradutor se ateve menos à letra dele. Por fim, bem mais difícil foi providenciar algum arranjo no lugar do entrechoque *lux/nox*: a solução que se ofereceu foi a de acumular, nos finais de três versos consecutivos, três monossílabos próximos pelo som e pelo sentido no contexto – *sóis, nós, luz*; imediatamente depois dessa série de finais incisivos e sibilantes, o verso se encerra com *noite*, em antítese com *sóis* e *luz* e em posição correspondente a *nós*, fazendo esta última palavra reverberar (*nós, noite*). (*Sóis* e *nós*, porém, não estão isolados, como no texto latino, mas vêm acompanhados de artigo ou conjunção proclíticos.) Apresento o resultado, pelo que possa valer, incerto de quanto a coerção decassilábica e outras restrições, certamente por imperícia, prejudicaram a vivacidade, a fluência e outras grandes qualidades do texto de Haroldo.

Vivamos, minha Lébia, e amemos
e as graves vozes velhas - todas - valham
para nós menos que um vintém. Os sóis
podem-se pôr e retornar; mas nós,
quando se apaga a nossa breve luz,
dormimos uma só perpétua noite.
Me dá mil beijos, mil e depois cem,
e sem parar mais mil, e outros cem,
depois mais mil, e cem, e mil e cem.
Depois, quando somarmos muitos mil,
vamos embaralhar a conta toda:
que o invejoso não ponha o olho de agouro
no assombro de uma tal soma de beijos.

nos reserva a história literária é que ambas se associam, com menos ou mais sucesso, à tradição de classicismo que passa por Filinto Elísio e Odorico Mendes. O Garrett da tradução de Catulo é aquele que declarava preferir as odes severas de Filinto aos sonetos chorosos de Bocage (aos quais, infelizmente, a sua posterior obra chorosa não chega a se comparar). Haroldo de Campos, por outro lado, tido como modernizante impiedoso, crítico de todas as tendências de neoclassicismo com que se deparou (a “geração de 45”, a fase tradicionalista de Drummond), o concretista que algum tempo propugnou por uma poesia radicalmente antidiscurssiva – é o mesmo Haroldo de Campos cultor do discurso clássico e de Odorico, e autor de uma tradução que, por várias de suas virtudes, faz mais justiça à tradição filintista do que a de Garrett⁶⁵.

65. É verdade que há aspectos lamentáveis na tradição filintista, assim como, ao lado de poemas magníficos, há uma massa descolorida na imensa obra de Filinto Elísio. Não faltariam razões, pois, para a acrimônia com que Antonio Candido trata o que chama “o vasto processo reinante de felintização” (*sic!*) nas nossas letras pré-românticas. Mas essa tradição teve, entre nós, aspectos diferentes e cultores notáveis, como é, em grande parte, o caso da obra de Odorico Mendes (que participa dessa tradição, mas não se restringe a ela), obra tão injustamente julgada por Antonio Candido, que não fez mais que agravar o juízo petulante de Silvio Romero. Cf. Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, I, 199 e s.

VARIAÇÕES HORACIANAS
CARPE DIEM

AD LEUCONOEN: ASTROLOGIA E IRONIA

Se Romagnoli apontava já na elegia de Semônides¹ “conceitos milhares de vezes repetidos na poesia gnômica”², não surpreende que Collinge considere a célebre ode *ad Leuconoen*, seis séculos posterior, como uma “sucessão de velhos ditados”, entendendo que nela “Horácio faz não mais que dizer ‘carpe diem’ numa série de aforismos amontoados de maneira quase gilbertiana”³. (A referência é a Sir William Gilbert, libretista das operetas da dupla Gilbert & Sullivan.)

*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
 5 quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
 Tyrrhenum, sapias, uina lique et spatio breui
 spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
 aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.*

1. 29 D; ver *supra*.
2. Romagnoli, *I Poeti Lirici*, I, 142.
3. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, 111 e 68.

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconoé⁴, nem recorras aos números babilônios. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã.

Talvez por sua brevidade e aparente simplicidade, a “ode do *carpe diem*” por muito tempo não foi objeto de comentários mais detidos e amplos. Obras importantes sobre Horácio referiram-se a ela de passagem (Wilkinson, Fraenkel, Collinge). R. E. Grimm, em artigo de 1962, lamentava que o texto, “destramente trabalhado”, não fosse objeto da consideração que merecia⁵. Só mais recentemente têm-se multiplicado os estudos sobre seu sentido, suas fontes e a arte de sua organização⁶. Nisbet e Hubbard observam que “os antecedentes deste pequeno poema são mais complexos do que pode parecer à primeira vista” e avaliam-no como “extraordinariamente bom”⁷.

Para Collinge, a ode parece ter méritos proporcionais a seu modesto ponto de partida, a ingênuia crença astrológica (os *Babylonios numeros*, os cálculos dos caldeus), de uma mulher pobre de espírito (*simpleminded*, diz o crítico, fundado, talvez involuntariamente, no sentido do nome da dedicatária). Mas há outra forma de considerar a significação desse “ponto de partida” no universo cultural e social do poeta. Bouché-Leclercq, em sua imensa obra sobre as crenças divinatórias na Antigüidade, assinala que o platonismo e o estoicismo não rejeitaram a astrologia e até a incorporaram, mas não assim o epicurismo, coerente com o objetivo de banir “tudo o que ameaça a liberdade e põe em perigo a paz do espírito”⁸. Foi grande a penetração da astrologia em Roma, e provocou uma série de leis repressivas que visavam a coibi-la⁹. A prática astrológica era corrente na época de Horácio, e Augusto se preocupou com ela¹⁰. Um século depois, escreve Tácito sobre os astrólogos: *genus hominum potentibus infidum, spe-*

4. Adpto o nome com acentuação oxítona porque assim fica mais preservada em português a sua sonoridade. A forma grega é paroxítona, Λευκονόη; a latina, proparoxítona. Paroxítona ou proparoxítona, em português, a palavra poderia ter o e átono final neutralizado em /i/ ou transformado na semivogal do ditongo /oy/.

5. Grimm, “Horace’s *Carpe Diem*”, 313.

6. Ver bibliografia parcial em Traina, “Semantica del *carpe diem*”, 227, n. 1, e 402.

7. Nisbet & Hubbard, 134 e 136. Estranhamente, o único item bibliográfico específico acerca da ode 1.11 arrolado nesse excelente comentário é a passagem pertinente do livro de D. West.

8. Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l’Antiquité*, I, 247 e s.

9. *Idem*, IV, 319 e ss.

10. *Idem*, V, 325 e ss.

*rantibus fallax, quod in ciuitate nostra et uectabitur semper et retinetur*¹¹, “gênero de homens em que os poderosos não podem confiar, enganador dos ambiciosos, que em nossa cidade sempre será proscrito e sempre se manterá”.

Sobre Horácio, opina Bouché-Leclercq que, quando “desaconselha Leuconoé de procurar prever sua morte”, não é de um céptico que se trata, “mas antes de um crente que se arrepende de ter sido muito curioso por sua própria conta”. Para demonstrar que o poeta “mistura idéias astrológicas com a crença popular nos gênios”, cita o belo verso *scit Genius, natale comes qui temperat astrum*¹², “sabe-o o Gênio, companheiro que controla o astro natal”, mas rejeita a suposição de que em *aerias temptasse domos*¹³, “ter explorado as moradas aéreas”, haja alusão aos *oikoi* astrológicos¹⁴. Como quer que seja, a astrologia não era assunto de pouca consideração entre os antigos e não cabe ter com ela uma atitude superciliosa, como a de Collinge, e a partir daí decretar a banalidade do poema. O tom desta ode é dominanteamente grave, embora num instante, numa palavra, se possa ver um piscar irônico de olho.

É, aliás, necessário levar a sério, não a astrologia, mas a crença astrológica da destinatária, para situar adequadamente o sentido do ominoso *nefas* e da alusão mitológica seguinte. O registro grave já é anunciado na primeira palavra, *tū*, com todo o peso métrico, num uso que não é coloquial. O imperativo *ne quaesieris*, com o verbo que se utilizava para indicar a consulta a astrólogos, se junta à fórmula religiosa *scire nefas*, “saber é ímpio, nefasto”¹⁵, estabelecendo o tom em que se inicia o aconselhamento a Leuconoé – tom amável, mas tom menor. No entanto, antes que o nome apareça, a frase *quem mihi, quem tibi finem di dederint*, “que fim os deuses terão dado para mim e para ti”, já parece conter alguma sugestão do relacionamento entre a figura feminina e o emissor: as consultas a respeito de namorados, parece, eram tão comuns quanto hoje.

Leuconoe, vocativo estrategicamente colocado no ponto culminante da primeira interdição e início da segunda, não diverge da onomástica grega que Horácio aplica a outros interlocutores e

11. Tac., *Hist.*, I.22, apud Bouché-Leclercq, *op. cit.*, I, 257.

12. *Epist.*, 2.2.187.

13. *Carm.*, 1.28.5.

14. Bouché-Leclercq, *L’Astrologie grecque*, 551 e n. 4.

15. *Nefas* é o nefasto porque vetado. A palavra, anotam Nisbet & Hubbard, *ad loc.*, “sugere que algo viola a ordem natural ou divina”, embora Cicero a tenha empregado, sem sentido moral, para traduzir *αδύνατον* (*Tim.*, 6).

interlocutoras: *Pyrrha* (1.5.4) tem a cor e parece que o temperamento do fogo, *pyr*; *Thaliarchus* (1.9.8) é o “chefe do banquete”, *θαλίαρχος*; *Phidyle* (3.23.2) é parcimoniosa, moderada, *parcula*. Assim, *Leuconoe* deve ser a de espírito (*nous*) cônscio, ingênuo (*leukós*). Mas a palavra tem dado lugar a muitas dúvidas e suposições engenhosas. Tratar-se-ia de referência a um epígrama grego perdido, dirigido a uma ingênua Leuconoé, relutante em “colher as rosas”, como a virgem do apêndice virgiliano¹⁶; ou seria o possível nome de uma das Miníades, que rejeitaram os ritos de Baco e foram transformadas em morcegos¹⁷; ou haveria alusão ao grande astrônomo do século V, Méton, procedente do demônio de Leuconoé¹⁸. São suposições interessantes, pois todas implicam forte motivação do nome no contexto, apesar de a “teoria do epígrama” não passar de uma especulação indemonstrável, a possível referência mitológica apresentar um prognóstico demasiado drástico para o caso de Leuconoé, e a alusão ao astrônomo corresponder a uma valorização excessiva do elemento astrológico (o tema é a preocupação com o futuro, não com os astros). Mas, ainda que alguma dessas sugestões, ou todas, sejam cabíveis, nada muda no fato de que, para o leitor culto da época ou mesmo para o leitor de hoje auxiliado por algum estudo, é audível em *Leuconoe*, imediatamente, o som das palavras gregas que, com razão ou sem, são dadas como seus elementos. Ela é, portanto, – seu nome o diz, e Horácio nunca desaproveitou nomes – “a de alma cônica”, que se fia em astrólogos. E não passa daqui a ponta de ironia.

LUGARES-COMUNS

Seis lugares-comuns do gênero desfilam, três deles circularmente, num total de dez ocorrências, nos oito versos do poema. A advertência sobre os cuidados indevidos com o futuro (o *topos* 2 da lista que compilamos no capítulo anterior)¹⁹ – *tu ne quaesieris...* (vv. 1-3) – leva ao conselho de que a destinatária se conforme com o destino e se conforme a ele (*topos* 6) – *ut melius...* (v. 3). Esse conselho, em seu desenvolvimento, introduz um *memento mori* (*topos* 4) micrológico,

16. *Collige, uirgo, rosas dum flos nouus et noua pubes, / et memor esto àeuum sic properare tuum.* Cf. Nisbet & Hubbard, 135, sobre a improbabilidade de Horácio ter imitado *De rosis nascentibus*.

17. Ov., *Met.*, 4.168.

18. Smith, “Metonymy in Horace”, 27 e s., formulou esta última suposição, Nisbet & Hubbard, *ad loc.*, as duas outras.

19. Ver supra 73 e s.

de uma só palavra – *ultimam* (v. 4) –, empregada no contexto de um cenário de inverno e agitação marítima, imagem da instabilidade e efemeridade da vida (*topos* 1) – *seu pluris hiemes...* (vv. 4-6). A alternativa *seu...seu* reforça a advertência inicial sobre a inescrutabilidade do futuro; às duas orações alternativas segue-se uma subordinada adjetiva, que contém o quadro do mar tempestuoso, compondo uma longa prótase. Esta é contrabalançada pela apôdose exortativa (*topos* 7), com dois subjuntivos – *sapias...lique*s (v. 6) –, declamação amena, como tudo neste poema dedicado a uma alma cônica. Retorna em nova formulação o tema da efemeridade ou precariedade (*topos* 1) – *spatio breui* (v. 6) –, que dá lugar à injunção relativa às esperanças descabidas (*topos* 3) – *spem longam reseces* (v. 7), com o adjetivo realçado pela antítese com *breui*, *e reseces* (“cortes, podes”), colocado como fecho do longo período, seguido de uma cesura forte. *Dum loquimur...* (vv. 7-8) retoma *spatio breui* (*topos* 1), com nova referência ao futuro – na forma de *futurum exactum, fugerit* (“terá fugido” o tempo), que reforça a idéia da irreparabilidade do evento –, e nos devolve ao tema hedonista (*topos* 7) – *carpe diem* (v. 8) – e a uma nova advertência sobre voltar-se para o futuro (*topos* 2) – *quam minimum credula postero* (v. 8) –, variante do ponto de onde o poema partiu.

A seqüência esquemática dos *tópoi*, obedecendo à numeração arbitrária que utilizamos antes, é 2-6-4-1-7-1-3-1-7-2. Considerando que os *tópoi* 2 e 3 podem ser tomados, no contexto, como variantes de um mesmo, pois ambos se referem ao futuro (e os elementos do poema se distribuem em paradigmas antitéticos: *presente vs. futuro*), desenha-se uma seqüência de repetições que configura a *Ringkomposition* (composição em anel). Podemos representá-la da seguinte forma, pela ordem em que os *tópoi* se sucedem no poema (A indica os *tópoi* 2 e 3): ABCDEDADEA.

CARPE DIEM

O convite ao prazer tem sua primeira expressão no poema em dois subjuntivos. *Sapias*, habitualmente, é interpretado como “sê sábia” (ou “prudente”): *σοφὸς ἵσθι*²⁰, *show wisdom*²¹, *sois sage*²² etc. Essas interpretações deixam de lado o sentido concreto, sensorial do

20. Expressão da *Antologia Palatina* (11.50.5) lembrada por Tescari, *ad loc.*

21. Bennett, *ad loc.*

22. Villeneuve, em sua tradução do poema.

verbo, que é a sua acepção básica, corrente no coloquial da época. Orelli a sugere, descrevendo a articulação de *sapientia*, “sabedoria”, com *sapor*, “sabor”: “Omitte illam stultam sollicitudinem et, ut sapientem decet, fruere uita”, “põe de lado a tola inquietação e, como convém ao sábio, frui a vida”²³. A exortação seguinte, *uina lique*, sugere à maior parte dos comentadores não mais que um esclarecimento sobre o hábito romano de coar os vinhos antes de os beber, purificando-os assim da borra. O anotador da edição londrina *in Usum Delphini* registra a leitura “*uina bibe quam optima*”. Alguns, no entanto, se perguntam por que o poeta escreveu *uina lique* e não *uina bibas*. Nisbet e Hubbard atinaram com a resposta; em preciosa nota sobre o trecho, lembram que os sedimentos do vinho podiam ser removidos não só por filtragem, mas também por outro processo, também aconselhado por Horácio: *Massica si caelo suppones uina sereno, / nocturna, si quid crassi est, tenuabitur aura/ et decedet odor neruis inimicus: at illa / integrum perdunt lino uitiata saporem*²⁴, “se expuseres ao céu sereno os vinhos mássicos (da Campânia), se houver algum depósito, ele se evaporará ao ar noturno e desaparecerá o odor inimigo dos nervos; mas os que são viciados pelo filtro perdem seu sabor genuíno”. Apesar de este outro método evitar os maus efeitos da filtragem, “Horácio recomenda consumo imediato: é verdade que o vinho pode melhorar se o deixares em repouso, mas talvez não o bebas. A desconfiança epicurista do amanhã não poderia ser expressa mais vividamente.”²⁵

A segunda instância da exortação hedonista não se exprime mais por subjuntivos; é enfatizada por um imperativo e por uma imagem a cujo sentido a repetição mecânica nos fez quase insensíveis. Horácio, campeão da arte de dar expressão nova e feliz a velhos *tópoi*, talvez não tenha insistido tanto num mesmo *topos* quanto neste; as variantes que encontramos em sua obra são muitas e sempre admiráveis, mas, no caso presente, seu sucesso foi tal que, como disse David West, “nós nos educamos com o *carpe diem*”, e por isso não vemos o que significa essa “frase espantosa” (“*astounding phrase*”), sem antecedente em latim²⁶. Alfonso Traina, autor de um amplo estudo sobre o sentido da expressão, lembrou a propósito dessa celebridade o dito de Jorge Luis Borges - “A glória é uma incompreensão, talvez a pior”²⁷.

23. Orelli, *ad loc.*

24. *Sat.*, 2.4.51 e ss.

25. Nisbet & Hubbard, *ad loc.*

26. West, *Reading Horace*, 58.

27. Traina, “Semantica del *Carpe Diem*”, *Poeti Latini (e Neolatini)*, 227.

O verbo *carpere* já mereceu muitos comentários, que geralmente levam à conclusão de que seu sentido é, finalmente, “fruir”, “gozar”²⁸; Traina, na linha de poucos comentadores, procurou demarcar a área de significação da palavra, examinando seu paradigma e seus contextos. Vejamos três momentos horacianos em que a formulação do mesmo conceito tem pontos de contacto com a que se encontra em nosso poema.

*Rapiamus, amici, / occasionem de die*²⁹, “arrebatemos, amigos, a este dia o momento favorável”, é considerada a mais antiga incidência do *topos* na obra de Horácio. *Rapere* indica “tomar” com violência e premência, “capturar”, “arrebatar”. O *Oxford Latin Dictionary* arrola este passo sob a acepção “to grasp eagerly, seize, snatch”. Bem diferente é o sentido que se costuma atribuir a *carpere* em *carpe diem*: “é o verbo que indica o delicado colher de flores”³⁰. Porfírio, lembrando aprobatoriamente por Nisbet e Hubbard, considera que se trata de metáfora que transpõe o sentido de colher frutas para as fruir: “translatio...a pomis sumpta est quae...ideo carpimus ut fruamur”. Lambino acrescenta alguma nuance a essa descrição: “tralatio aptissima uel a fructibus et floribus carpendis, uel a lanificio”, “excelente metáfora originada de colher flores ou frutos, ou do trabalho com lã”. Assim, o *carpe* do nosso poema seria quase sinônimo do *cape* de *dona praesentis cape laetus horae: / linque seuera*³¹, “alegre, apanha os dons da hora presente; abandona as coisas muito sérias”; da mesma forma, equivaleria a *sume* em *tu quamcumque deus tibi fortunauerit horam, / grata sume manu neu dulcia differ in annum*³², “qualquer que seja a hora com que um deus te favorecer, toma-a com mão grata e não adies as coisas agradáveis para o próximo ano”. Mas, nestes dois últimos casos, o sentido é o de um gesto receptivo, pois se trata de um dom (do momento, do deus), que é preciso não mais que apanhar, pouco mais que receber. Em *carpere*, diferentemente, sublinha Traina,

28. Há quem considere como fonte da expressão horaciana o verbo *καρπίζεσθαι* do seguinte passo da carta de Epicuro a Meneceu (*Diog. Laer.*, 10.126): *ωσπερ δὲ τὸ ζιτίον οὐ τὸ πλειον πάντως ὅλλα τὸ ηδιστον αἱρεῖται [οι σοφός], οὐτω καὶ χρονον οὐ τὸν μῆκοντον ἀλλὰ τὸ ηδιστον καρπίζεται*, “do mesmo modo que [o sábio] absolutamente não escolhe o alimento mais abundante, mas o mais agradável, assim também ele desfruta [ou colhe], não o tempo mais longo, mas o mais agradável”. Genaro Perrotta, entre outros poucos, rejeita essa filiação (“*carpe diem* não é uma máxima epicurista”) e preferiu associar o poeta a Aristípo, precursor de Epicuro e cuja doutrina “nada tinha de ascético”. Cf. Perrotta, *Cesare, Catullo, Orazio e Altri Saggi*, 244.

29. *Epod.*, 13.3.

30. O. Bianco, *apud* Traina, *op. cit.*, 237.

31. *Carm.*, 3.8.27 e ss.

32. *Epist.*, 1.11.23 e ss.

estamos “na fronteira dos dois campos semânticos, de ‘tomar’ e de ‘colher’”. *A differentia specifica* é o sentido de “destacar”, de separar uma parte de um todo ou fazê-lo em partes, segundo a definição do *Thesaurus linguae Latinae* (“summa significationis est, quod a toto aliquo et multitudine partes demuntur uel, quod rarius est, totum in partes dirimitur”). Traina, que aduz ainda outros contextos em que a palavra aparece, conclui que *carpere* é “um ‘pegar aos poucos’, com um movimento lacerante que vai do todo às partes, como desfolhar uma margarida, ou comer uma alcachofra”³³.

Portanto, a ação se dá sobre dois objetos, a parte e o todo, o que se tira e de onde se tira, como se vê em vários empregos do verbo, próximos do que examinamos, na abundante fraseologia arrolada no dicionário de Lewis e Short ou no *Oxford Latin Dictionary* (um exemplo horaciano: *ex collo furtim carpsisse coronas*³⁴, “ter recolhido furtivamente as coroas do colo”). A parte, na onde que lemos, é *dies*; o todo é *aetas*. O sentido é, pois, de uma ação mais vigorosa e decidida do que “delicada”: pegar o dia, apanhar o tempo concreto, destacando-o do abstrato tempo da vida – a *aetas* que foge, *inuida*. Próxima disso parece a glosa de Pierre Grimal: “fais de chaque jour une entité en soi”³⁵.

Outro aspecto a levar em conta é o da premência, anotado por Orelli: “*carpe ... non tam ut florem uel fructum maturum, quam ut dicimus oscula, cibum, viam carpere cum celeritatis notione*”, “*carpe ... não tanto como a uma flor ou fruto maduro, quanto como nas expressões carpere oscula* [“beijos”], *cibum* [“comida”], *viam* [“caminho”], com sentido de rapidez”. Mas, ainda que pensemos em fruta ou flor, ambos têm a sua *occasio*. Como adverte o ditado – *fronte capillata, post est occasio calua*³⁶, “a ocasião tem cabelo na frente e é calva na nuca” –, a *occasio* da flor ou do fruto logo será substituída por sua degradação ou ausência; daí a violência de *rapere* em *rapimus... occasionem de die* e a energia imperativa, a clara urgência de *carpe diem*, cercado de duas advertências: antes, sobre o *spatium breue*; depois, sobre o amanhã, concorrente de *dies* – quanto mais acredite nele, menos Leuconoé colherá o seu dia.

33. Traina, *op. cit.*, 237.

34. *Sat.*, 2.3.256.

35. Grimal, *Le Lyrisme à Rome*, 189.

36. *Dist. Cat.*, 2.26, cit. por Traina, *op. cit.*, 231.

SPATIO BREUI

Por mais que pareça clara, a expressão *spatio breui* tem dado lugar a divergências. A leitura mais evidente e mais corrente é de ablativo de lugar com conotação temporal – “no espaço breve”, metáfora espacial do tempo e da condição geral da existência, da limitação das possibilidades, de toda limitação. Mas também se interpreta o ablativo como absoluto, “sendo breve o espaço”, ou, com nuance causal, “por ser breve o espaço”. Quanto ao sentido geral, não há mudança notável, não obstante a preferência dos que lêem assim, desde Porfírio, pelo entendimento exclusivamente temporal da expressão: “sendo breve a vida”, “por a vida ser breve”. A desvantagem, aqui, é de economia: acrescentam-se elementos de sentido dispensáveis, estranhos ao *laconismo* ou à parcimônia elegante de Horácio. Nem o nexo causal, nem a suposição de um particípio, na construção absoluta, intensificam a eloquência dessa restrição.

Duas leituras mais inesperadas, versões exegéticas da *lectio difficilior* (que não é fenômeno raro na interpretação dos textos mais surrados, às vezes com resultados vivificantes), propõem outras interpretações. Hulton defende que *spatium*, quando indica “tempo da vida”, vem sempre acompanhado de alguma especificação. Não havendo aqui a especificação temporal, *spatio breui* deve ser lido como o ablativo instrumental usado com verbos de restrição, como *claudere* ou *continere* (e aqui *resecare* é assimilado a este paradigma), indicando a medida ou o espaço que dimensiona a limitação. Assim, o sentido seria: “corta a longa esperança para dimensioná-la ao espaço breve que é o teu” e, pois, “fica com o pouco dela que possa caber em teus estreitos limites”. Nos termos de Hulton, “o que Horácio está dizendo à interlocutora é: ‘tuas esperanças e expectativas vão muito longe, adentram demais o futuro, [...] põe-lhes limites estreitos’”³⁷. O sentido ainda não difere drasticamente do que é postulado pela interpretação temporal, ou também temporal: trata-se sempre dos limites básicos da existência, como quer que se relacione o ablativo com o verbo, e este com seu objeto *spem longam*.

Grimm não aceita nem que se trate de ablativo de tempo com o termo metafórico *spatium*, nem de um ablativo instrumental local (pois falta atestação também deste caso), mas sim de um ablativo de separação: “corta *fora* a longa esperança do teu âmbito limita-

37. Hulton, “Horace, *Odes i.11.6-7*”, 106 e s.; Nisbet & Hubbard, *ad loc.*, aceitam essa linha de interpretação.

do”³⁸. O mal dessa interpretação é que sua força de convicção depende menos dos precários exemplos que apresenta do uso de *resecare* com um tal ablativo³⁹, do que de uma interpretação realista, particularista, do poema. Horácio o teria escrito (ou fingiria tê-lo escrito) para uma jovem escrava, encarregada de afazeres como o de coar o vinho, à qual aconselhava conformar-se sabiamente a seu restrito campo de ação, podando (*resecare* pode ter conotação devida a seu uso na línguagem agrícola) o incabível da “longa esperança”. Hulton contesta Grimm, de maneira um pouco incompreensiva, perguntando: “se Horácio especifica que a *spes* é *longa*, como pode ser ela confinada ao *spatium breue*?“

Claro que essa interpretação pode ser questionada em mais de um ponto, especialmente em seu argumento de base: por que supor que se trata de uma escrava, se as consultas aos astrólogos eram comuns também nas mais altas camadas da sociedade (voltando a este ponto, acrescentemos: Sila acreditava em astrologia, como Posidônio, Varrão e Nigídio Fígulo, talvez Mecenas, Vitrúvio, Propércio, Ovídio; Augusto mesmo, que proibiu as consultas aos astrólogos acerca da morte, publicou o seu horóscopo)?⁴⁰ Além disso, a idéia de que *uina lique* implica trabalho servil não foi devidamente demonstrada. A grande desvantagem é que essa leitura priva o poema de sua significação mais geral e, contrariando o que sempre ocorre na lírica horaciana, em que os poucos elementos da situação particular são ponto de partida para a argumentação universalizante, procura impor à ode um sentido *ad hoc*, fazendo que suas advertências só se justifiquem por tratar-se de uma escrava.

CENA E ARGUMENTO LÍRICO

A lírica horaciana já foi muitas vezes classificada como *filosófica*, o que dá a impressão de que se trate de raciocínio versificado, estranho e contrário à natureza do gênero, já que o dado filosófico implica apagamento tático do enunciador. Horácio não tem, no encadeamento de seus argumentos, as seqüências e os nexos *raciocinantes* de Lucrécio, por exemplo (sem embargo da componente lírica deste). A poesia de Horácio não se constitui da construção do pensamento, mas é uma poesia de *pensamentos*, que *encena* o pensamento. A tópica estóico-hedonista – que quase se resume a *carpe diem* e *aurea mediocritas*, o repertório filosófico de Horácio – estava pronta; recombinar os *tópoi*, reformulá-los, dentro dos limites do gênero ou por meio do deslocamento destes últimos – isso era da essência da atividade poética. O timbre “filosófico” da lírica horaciana se deve a uma característica genérica da poesia do simpósio, a lírica do *tu*: é poesia de teor deliberativo, de injunção ponderada a um curso de ação dirigido ao simpósio, à celebração do momento. Já o trecho da *Ilíada*, que lemos no capítulo anterior, filiava-se ao *genos symbouleutikón* – sugeria uma atitude existencial ao interlocutor. Na elegia de Semônides o dado deliberativo era explícito e mal integrado no sistema de imagens que se iniciara com a retomada do símilo homérico das folhas. Vimos em Alceu que o elemento da natureza se articula mais intimamente com a orientação deliberativa da mensagem, pois ele compõe a situação presente – a imagem não é mais um símilo, como ainda em Mimnermo, mas cenário do convite ao simpósio, e razão dele⁴¹.

Nos poemas horacianos do *carpe diem*, essa solidariedade entre o dado natural (a premissa) e a exortação (que tem força de conclusão) leva Gregson Davis, em estudo recente da “retórica do discurso lírico horaciano”, a propor que, “sem medo do oxímoro”, se considere essa poesia como “argumentação lírica”, apelando ao sentido etimológico de *argumentum*: “prova”, “demonstração”. Seriam poemas que procuram provar, demonstrar, levar a uma conclusão. Seu esquema retórico, no caso das “odes do *carpe diem*”, partiria de uma “cena” – uma descrição da natureza, correspondente a um modelo cíclico do tempo. Em seguida, uma “resposta” ou “reação” à cena – uma “visão”, “percepção”, *insight*, do caráter efêmero da existência humana, a que corresponde um outro modelo temporal, um modelo linear. Finalmente, uma “prescrição” – *carpe diem*, em suas várias formulações, relativas tanto à fruição do presente quanto à desconsideração do que possa perturbar essa fruição: as preocupações com o futuro, as “questões severas” da vida pública, a preocupação com a riqueza, o apego aos bens⁴².

Os elementos desse esquema retórico se encontram em nossa ode, embora em ordem diferente da que consta da fórmula de Davis, pois a “prescrição” vem antes da “cena” (o que já acontece em

38. Grimm, *op. cit.*, 318.

39. Dos três exemplos que dá Grimm, dois apresentam o ablativo com preposição e um apenas sem preposição, Ov., *Met.*, 7.264: *Ilic Haemonia radices valle resectas*; mas aqui, Grimm o reconhece, o ablativo pode ser local (G. Lafaye, que editou e traduziu o texto na coleção Belles-Lettres, assim o entendeu: “racines qu’elle a coupées dans la vallée d’Hémonie”).

40. Cf. estas e outras informações sobre a presença da astrologia em Bouché-Leclercq, *op. cit.*, e Nisbet & Hubbard, *ad loc.* Sobre a possível crença astrológica de Mecenas há referência na ode 2.17.17 e ss.

41. Ver *supra* 64 e s..

42. Davis, *Polyhymnia – The Rethoric of Horatian Lyric Discourse*, 2 e 146.

Alceu). Mas o que mais importa é o papel central da cena da natureza, que é de fato o princípio, o fundamento, de que decorre a injunção em que culmina o poema. Aqui, essa cena é uma paisagem do mar em agitação hibernal. Pasquali observa e comenta a diferença entre o mar bonançoso dos poetas helenísticos e o mar tempestuoso da poesia horaciana, afirmando que a ode *ad Leuconoen*

mostra talvez a razão profunda dessa diferença [...]. O tumulto longínquo das ondas que se quebram contra os escolhos da praia excita-o a viver e lhe dá um desejo irrefreável de prazer, aumentando nele a consciência de sua força. O mar tempestuoso é, para a alma de Horácio como para a de qualquer homem moderno, um elemento, por assim dizer, dinâmico⁴³.

Mas a função da imagem do mar na composição pode ser mais precisamente especificada. O combate entre o mar e as pedras que se lhe opõem é presidido pela mesma força superior (*Iuppiter*) que atribui um fim a nossas vidas, e cuja atitude desapaixonada, como que indiferente, é sugerida pelo verbo que descreve sua ação (*tribuit*)⁴⁴. O mar, embora “debilitado” pelas pedras, não será vencido por elas, que são – consequência da força das ondas – pedras corroídas, elas também debilitadas (*pumices*, “pedras-pomes”, pedras friáveis). Mas nós talvez estejamos presenciando pela última vez (*ultimam*) o espetáculo da luta entre esses antagonistas. Assim, fica sugerida a contraposição entre os dois modelos temporais: o modelo do tempo cíclico, da natureza, em que o conflito entre o mar e as pedras da praia será sempre renovado, e o modelo do tempo linear, da existência humana, destinada a acabar, talvez já no inverno de agora (*nunc*).

Hiems, “inverno”, entende-se geralmente como sinédoque de “ano”; não obstante, a referência ao inverno motiva a contraposição de odes como a presente a outras, chamadas *primaveris*, por causa da estação do ano que nelas serve de imagem do tempo. É tentador concluir da nota hibernal que o eu-lírico e sua interlocutora se encontram já no ocaso da existência, valendo “inverno” como “velhice”; daí que *este inverno* possa ser o seu último. Mas esta linha de interpretação não é justificada por outras odes, em que a referência à primavera não significa que as *personae* do poema sejam jovens: na ode *ad Sestium*, “primaveril” (*Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni*, 1.4), o destinatário parece ser velho (*iam te premet nox...*

43. Pasquali, *Orazio Lirico*, 542.

44. Cf. Grimm, *op. cit.*, 315 e s., que parece ter sido o único comentador a notar que o verbo sugere “algo friamente desapaixonado”.

“já te preme a noite...”). Gregson Davis, que descreveu com argúcia a função do cenário natural nesses poemas, observa que o papel principal do motivo sazonal é comunicar a idéia do tempo cíclico, que se contrapõe ao tempo da existência humana. “Portanto”, conclui ele,

o poeta pode, em princípio, selecionar para exploração qualquer ponto do contínuo cíclico. Essa variação do foco é precisamente o que Horácio se esforça por fazer nas odes do *carpe diem*, às vezes descrevendo a morte do inverno, às vezes a primavera nascente, às vezes o momento liminar da transição entre os dois. Alceu, que forneceu a Horácio seu modelo básico de poesia convivial, tinha também variado o contraste sazonal de forma semelhante [...]. Por essa razão, é fundamentalmente enganador caracterizar as odes horacianas que selecionam um momento no ciclo (a primavera) como “odes primaveris”, como se a primavera, *per se*, fosse o tema central de tais *carmina*. A primavera, como o inverno, serve ao argumento do *carpe diem*, ao provocar uma reação apropriada por parte do sapiente⁴⁵.

DIÁLOGO, METRO, MYSE EN ABYME

A simulação de diálogo entre o eu-lírico e o receptor é dado fundamental da poesia do simpósio, de seu ambiente convivial⁴⁶. Portanto, faz parte da encenação o registro coloquial do discurso, que reforça a verossimilhança do diálogo sugerido. Na ode *ad Leuconoen*, é notável que isto se dê numa moldura métrica de especial dificuldade: Horácio escolheu aqui o metro *asclepiadeu maior*, que reencontraremos só mais duas vezes em sua lírica (1.18 e 4.10). Catulo, na tradição de Safo é Alceu, usara o metro uma vez⁴⁷, num registro completamente coloquial, mas com grau bem menor de estilização, com restrições bem menos severas que as adotadas por Horácio (é imensa, note-se de passagem, a distância entre os efeitos obtidos pelos dois poetas latinos com a utilização do mesmo metro)⁴⁸.

O *asclepiadeu maior* consiste de três coriambos (troqueu + iamb: - ~ ~ -), o primeiro precedido de uma base espondaica (- -)

45. Davis, *op. cit.*, 159.

46. Sabe-se que Heinze chamou a atenção para a importância da “forma do tu” na lírica de Horácio. V. a respeito, com bibliografia atualizada, Citroni, “Richard Heinze e la forma dell’ode orazziana. Monologo, dialogo e comunicazione letteraria”.

47. Cat., 30.

48. Gentili, *La Metrica dei Greci*, 35, se refere, de passagem, à “estilização” do *asclepiadeu maior* em Catulo e Horácio. Se por tal entendermos a utilização do metro em parâmetros mais estritos, mais “regulares” que os tradicionais, Catulo e Horácio, sobretudo este, estilizaram todos os metros gregos que adotaram.

e o terceiro seguido de um iambo com a segunda sílaba regularmente ancípite ($\text{˘ } \text{˘ } \text{˘ } \text{˘}$):

$\text{˘ } \text{˘ } \text{˘ } \text{˘} | \text{˘ } \text{˘ } \text{˘ } \text{˘} | \text{˘ } \text{˘ } \text{˘ } \text{˘} \text{˘ }$.

Horácio, além das dificuldades inerentes ao metro, impôs-se uma regra desconhecida dos gregos e de Catulo: as três seções em que o verso se divide são sempre balizadas por fronteiras de palavras⁴⁹. 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”⁵⁰.

O andamento balanceado e simétrico das dezesseis sílabas desse verso é resultado da combinação de dois movimentos rítmicos: um, de seqüências recortadas pelas cesuras, de 6-4-6 sílabas; o outro, de grupos de pares de células rítmicas (4-4-4-4), cada célula consistindo de duas sílabas consideradas em suas quantidades e na sucessão de *thesis* e *arsis*, o que desenha ondulantemente as seguintes seqüências rítmicas: descendente em 1-4, ascendente-descendente em 5-8, ascendente-descendente em 9-12 e ascendente em 13-16. Portanto, na análise de Dal Santo, o ritmo “procede de modo igual no centro, em sentido oposto nas duas extremidades”⁵¹. Algo semelhante se pode ver nas relações entre os três membros do verso: o terceiro espelha o primeiro, e o segundo está contido em ambos.

Embora Horácio utilize o asclepiadeu maior *κατὰ στίχον*, o desenho estrófico parece insinuar-se, tanto mais que essa divisão em grupos de quatro sílabas, apoiada nos movimentos rítmicos no interior do verso, parece harmonizar-se com a *lex Meinekiana*, segundo a qual os versos das odes de Horácio se distribuem em grupos de quatro. Se assim for, a análise da primeira das duas estrofes da ode é a seguinte

49. Cf., Gentili, *op. cit.*, 34 e s., para uma análise sumária do metro na poesia grega, e Nougarct, *Traité de métrique latine classique*, 102, que apresenta uma descrição diferente, mas de idênticas consequências, para a regra que se deduz da prática horaciana do metro: “o grupo mediano é sempre precedido e seguido de uma separação de palavras”.

50. Schiller, *Mètres lyriques d'Horace*, 61. Também a definição de Pascoli, impressionista naturalmente, é sugestiva em relação à ode *ad Leuconoe*: “Nota triste ou alegre que interrompe ou limita um sentimento de alegria ou de tristeza” (*apud* Dal Santo, *I Metri delle Odi di Orazio*, 30).

51. Dal Santo, *op. cit.*, 29.

(o acento grave indica um icto secundário ou, quando interessa indicá-lo, o acento de palavra; o acento anticircunflexo (˘) marca as sílabas em que coincidem o icto e o acento de palavra):

Tū ne quāsierīs | (scire nefas) | quēm mihi quēm tibī
finem dī dēderint, | Léucōnoē, | nec Babyloniōs
tēptarīs nūmerōs. | Vt mēliūs | quicquid erīt patī.
Seu plurīs hiemēs | seu trībuit | Iuppiter ultimā...

O desenho rítmico nítido desse verso longo (o mais longo verso eólico que Horácio utilizou), dividido em unidades de limites precisos, associa-se com exatidão ao movimento sintático. A regra horaciana de fazer que coincidam aqui os limites dos *cola* e fronteiras de palavras faz parte da tendência a preencher cada *colon* com um sintagma, tendência contrariada, naturalmente, pelos *enjambements*, que rompem, rítmica e sintaticamente, também os limites dos *cola*. Os *enjambements* são freqüentes; ocorrem entre os versos 1-2, 2-3, 5-6, 7-8. Atrasando o encerramento do verso e do *colon*, e arrematando em dois casos o período, eles intensificam momentos culminantes do texto. Assim, em 1-2, *finem* é destacado pela juntura do verso ou, se lermos diferentemente, pela pausa que fratura a frase. O adiamento da solução rítmica e sintática da seqüência, para depois de *dederint*, põe em destaque o vocativo *Leuconoe*. O mesmo ocorre nos demais *enjambements*, que fazem que pausas retardadas, e por isso intensificadas, antecedam as injunções positivas: o *enjambement* dos versos 2-3 precede *Vt melius quicquid erit pati*; o dos versos 5-6 introduz *sapias, uina lique*; o dos versos 7-8 prepara *carpe diem*, última e mais célebre dessas variações sobre um tema antigo, como se pode designar esse poema (de acordo, neste ponto, com a observação de Collinge, invertido todo o teor pejorativo de seu comentário).

E *carpe diem* é não só a última das variações em torno do *topos* central do gênero, mas também corresponde a uma *myse en abyme* da organização básica do texto. O sentido disjuntivo da frase reflete as relações que predominam no agenciamento do poema. Com efeito, ele é todo pontuado por disjunções e contrastes (que sempre implicam disjunções enfáticas): *quem mihi / quem tibi; pluris hiemes / [hiemem] ultimam; mare Tyrrhenum / oppositis pumicibus; spatio breui / spem longam; diem / postero*. Mas não só a organização dos sintagmas apresenta disjunções: no plano estritamente semântico, o mesmo sentido disjuntivo de *carpe* se encontra em *reseces* e *lique* (“corta a esperança”, “separa a borra do vinho”). A versificação também participa dessa forma de organização, escandindo incisivamente os

sintagmas por meio das cesuras. O efeito geral de *separação*, de *partição*, nessa celebração do “espaço breve” como a parte que deve ser apanhada, destacada, “colhida”, associa-se à idéia grega de destino, *μοῖρα* (*moira*), palavra cujo sentido básico é o de “porção”, “parte” (do verbo *μείρομαι*, “partir”, “repartir”, “receber como parte”). Trata-se, portanto, não apenas de uma figura semântica, mas estrutural, centro de coesão do texto, pois em torno dela se congregam os elementos básicos da composição.

É um milagre da arte de Horácio que essa organização de simetrias ocorra num discurso de fraseado fluentemente, coerentemente e amavelmente dialógico, de tom coloquial, embora isento de coloquialismo. Isto não constitui o menor dos desafios que variadamente enfrentarão, ao longo dos séculos, os nossos tradutores e imitadores de *ad Leuconoem*, de André Falcão de Resende a Filinto Elísio e deste a Ricardo Reis e Augusto de Campos.

ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE E O MANEIRISMO

Na poesia portuguesa do século XVI ocorrem glosas de lugares-comuns de Horácio e traduções ou imitações de passagens de seus poemas, mas o tema do convite ao prazer tem raríssima incidência. Embora tenham insistido na temática da fugacidade, os poetas maneiristas portugueses o focalizaram da perspectiva do *desengaño*; a conclusão a que são levados não é a do hedonismo, mas a de um espiritualismo cristão. José Ares Montes, observando que “a juventude renascentista recebe soridente o conselho [*carpe diem*] e se dispõe a segui-lo sem pensar em outra coisa”, anota que “os quinhentistas portugueses não deviam pensar assim, se julgarmos pelos escassos e breves convites a gozar o dia e as rosas que florescem”⁵². Rastreia em seguida o estudioso espanhol, alguns poucos casos em que o tema ou a imagética a ele associada são retomados em poetas portugueses da época. Antônio Ferreira desenvolve, nos melhores versos de uma ode descolorida, o *topos* da fugacidade da juventude:

Enquanto a leda e branda idade dura
com seus lírios e flores...⁵³

52. Ares Montes, *Góngora y la Poesía Portuguesa del Siglo XVII*, 331.

53. *Poemas Lusitanos*, Ode VIII (“A D. Antônio de Vasconcelos”) do Livro I.

Mas a composição não é um convite ao prazer, é uma exortação a que o destinatário se dedique à poesia épica. Na *Castro*, o *carpe diem* reponta num breve momento, no início do coro final do terceiro ato:

...logra-te do tempo
que assi te deixa correndo e voando
com suas asas⁵⁴.

Há ainda alguns versos espanhóis de pouco interesse em Diogo Bernardes (cantiga IV das *Flores do Lima*). Mas o momento mais luminoso de aclimatação, não propriamente do tema do *carpe diem*, mas da expressão famosa, se encontra em Camões, no início do episódio de Inês de Castro:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fructo...⁵⁵

Além desses exemplos apresentados por Ares Montes, em Camões encontramos ainda dois sonetos (*Se as penas com que Amor tão mal me trata* e *Está-se a primavera trasladando*) em que as considerações sobre a fugacidade conduzem à exortação hedonista, como veremos no capítulo seguinte, dedicado aos poemas do convite amoroso. Isso tudo é pouco, mas haverá pouco mais na poesia quinhentista portuguesa que de alguma forma se relacione com a nossa ode.

André Falcão de Resende (1527-1599), poeta dessa pléiade maneirista, geralmente identificada com o classicismo português, foi o primeiro tradutor português de Horácio, pelo menos o primeiro de que se tem notícia. Não lhe faltavam conexões com figuras centrais do panorama cultural do país em sua época: Resende era sobrinho de Garcia de Resende, primo de André de Resende, ou seu sobrinho, e amigo de Camões. Suas traduções das odes ficaram inéditas até o século XIX e tiveram então acidentadíssima história editorial (a intentada edição coimbrã da produção poética de Resende não foi concluída), e a maioria delas permanece inédita até hoje⁵⁶. Entre as

54. *Castro*, 3.1122-24.

55. *Lus.*, 3.120.1-2. A mesma metáfora reaparece num soneto camoniano que examinaremos no capítulo seguinte.

56. A primeira publicação do texto de Resende é de 1839, em edição que não chegou a se completar e ficou semioculta. Ver Menéndez y Pelayo, *Horacio en Espanha*, 1, 298, n. 1 e Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, 205 e ss. Outras informações se encontram no verbete (de Luis de Sousa Rebelo) dedicado a André Falcão de Resende em Prado Coelho (ed.), *Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega e Brasileira*.

trinta e três odes horacianas que traduziu, encontra-se *Tu ne quaesieris*, na variante *ad Leucotoen*:

Não queiras saber quando
Terão fim, ó Leucótoe, nossas vidas,
Por números contando
As babilônias sortes proibidas,
Quais hão-de ser, se curtas, se compridas;

Se o escuro lago Averno
Havemos de ir passar, se tarde ou cedo,
Se neste horrido inverno,
Que quebra o mar no duro e alto rochedo,
E seu rigor nos põe espanto e medo.

Será melhor aviso
O são vinho gastar e a vã esperança
Da vida em festa e riso:
E pois que a idade e o tempo faz mudança,
Logra o presente e no porvir não cansa.

Resende tenta verter o poeta latino em molde derivado do *stil nuovo*, recortendo à poética que seu tempo lhe oferecia. Que o tradutor logrou melhores resultados no manejo dessa linguagem, demonstram-no versos que citaremos adiante. Aqui, se em algum momento seu fraseado nos lembra, muito palidamente, algo de camoniano, a razão é que estamos ouvindo um registro comum a Camões, Diogo Bernardes e tantos contemporâneos menores. Nesse contexto, a ode que lemos não ocupá posição de destaque, nem por seus defeitos, nem por seu mérito.

Para avaliar a estatura de Falcão de Resende, voltemos a Antônio Ferreira, que nos oferece exemplo bem ilustrativo. Ferreira, em alguns trechos, imita Horácio tão de perto que pode ser arrolado entre seus tradutores. Menéndez y Pelayo, referindo-se à ode “A uma Nau d’Armada, em que ia seu irmão”, tirada de *Sic te diua* (1.3), julga que a “versificação é dura e o estilo desigual, mas o espírito da composição latina está bem trasladado”⁵⁷. Os primeiros versos da ode comprovam essas observações, e mostram ainda que o autor, se supera Falcão de Resende em adesão à letra do original e preservação de algum “espírito horaciano”, não obtém resultado melhor que o dele na versão de Horácio em música italianizante:

Assi a poderosa
Deusa de Chipre, e os dois irmãos de Helena,
Claras estrelas, e o Rei dos ventos,
Segura Nau, e ditosa,
Te levem, e tragam sempre com pequena
Tardança aos olhos, que te esperam atentos;
Que meu irmão, metade
Da minha alma, que como encomendado
A ti deves, nos tornes vivo e são...

“Não é poeta de primeira ordem Falcão de Resende”, avaliou Menéndez y Pelayo; sua obra, incluídas as versões horacianas, “padece de secura e prosaísmo; mas participa das condições gerais de gosto e pureza da língua que adornam aos poetas peninsulares do século XVI”⁵⁸. De fato, podemos admirar, à distância, o sabor clássico, vigoroso e conciso de expressões da sua tradução, como “as babilônicas sortes proibidas” e “logra o presente e no porvir não cansa”; mas elas logo emurchem em comparação com as frases latinas. Quase todas as soluções do tradutor são interpretações, mais ou menos próximas do texto, e todas o afrouxam – não apenas porque o alongam, mas também porque desperdiçam suas imagens e não compõem um todo coeso e esteticamente convincente, ainda que afastado do original. O *cantabile* fluente, suave, aliciante é elemento de base no modelo poético aqui adotado. Em nossa língua, Camões é o apogeu dessa escrita melopéica; Falcão de Resende, se não é o seu perigeu, parece que poucas vezes ascende ao nível médio do fazer poético de seu tempo.

A *variatio* sutil do fraseado de Horácio se converte em estilemas sem brilho. O tradutor insiste nuns poucos recursos: a expressão da alternativa através da repetição de orações integrantes introduzidas por *se* (cinco vezes); os pares repetitivos ou quase, vezo maneirista: “espanto e medo”, “festa e riso”, “a idade e o tempo”. Não faltam adjetivos inúteis, freqüentes na ornamentação maneirista: “escuro Averno”, “horrido inverno”, “duro e alto rochedo”. O gosto das antíteses, traço saliente do maneirismo, faz que a antítese discreta do original (*breui/longam*) tenha sua força abrandada pelo nivelamento numa série de três pares antitéticos sem surpresa, um em cada estrofe (*curtas/compridas, tarde/cedo, presente/porvir*). Assim, o pobre sistema de correspondências da tradução não lembra em nada o delicado tecido de equivalências e contrastes da ode de Horácio. Mesmo a

57. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, 296.

58. *Idem*, 296.

primeira estrofe, a mais justa e bem realizada, está longe da harmonia sutil do latim.

“Os poetas do século XVI gostavam de interpretar, mesmo quando se propunham a traduzir”, diz Américo da Costa Ramalho⁵⁹. “Interpretar” tem de ser tomado também em sentido teatral, e nesse caso a interpretação é a encenação do velho texto na nova língua, na nova poética e na nova ideologia. Quanto a esta última, o mesmo estudioso português notou a tendência, nos poetas quinhentistas a que se referia – Camões, Ferreira, André Falcão de Resende –, de cristianizar o texto horaciano, “moralizá-lo”, alterando as expressões de hedonismo “pagão” e “cruza” sensual. Essa cristianização, bastante pronunciada em outras versões de Resende, não teve de ocorrer na ode “a Leucótoe”. O abrandamento da exortação hedonista deve-se aqui à incipiente da tradução, embora também atenda à tendência moralizante do decoro cristão quinhentista, num rápido adjetivo, que faz as vezes de *sapias*: “são vinho” – “nada de excessos”, um dito aparentemente horaciano, mas muito distante do ânimo das odes conviviais, que rejeitam a *munita sapientia*⁶⁰.

Menéndez y Pelayo – contrariando, só três páginas adiante, o seu juízo acima transscrito – conclui que, “em atenção aos freqüentes acertos do trabalho de Resende, é de lamentar que este distinto humanista e fácil versificador não tivesse dotado seu país natal de uma tradução completa do lírico latino”⁶¹. A tradução transcrita não é de molde a fazer-nos aderir ao lamento do crítico. Mas, embora não o elevem acima do nível médio da poesia de seu tempo, é verdade que há trechos bem realizados nas odes de Resende, trechos que nos fazem lembrar, por momentos, que o tradutor respirou os bons ares poéticos da época⁶².

59. Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, 324.

60. 3.28.4. Ver *infra* 125 e ss.

61. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, 299.

62. Mais felizes que os de “a Leucótoe” são os versos seguintes, de *Iam satis terris* (1.2), expansão melodiosa do original (*apud* Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, 297):

Com que tormentas já, com que portentos,
com que raios furiosos,
com que chuvas e ventos,
a Roma e aos cidadãos seus temerosos
os Deuses móstrão claro estar irosos.

De Júpiter Tonante a mão ardente
espanta a grã cidade,
temendo toda a gente
de Pirra outro dilúvio e tempestade,
com tanto impeto d’água e quantidade.

Já Próteu apascentou nos montes altos
o seu gado marinho,

FILINTO ELÍSIO

O século XVII português é ainda mais escasso que o anterior em traduções das odes de Horácio: registram-se apenas as versões, até hoje inéditas, de João Franco Barreto (1600-c. 1674), autor também de uma *Eneida portuguesa* em oitava-rima (1664). Não obstante, parte da tópica horaciana não é estranha à poesia barroca. De fato, se a austera economia de Horácio fica distante da exuberância cultista, a matéria horaciana, os *tópoi* de suas odes simposiais não deixaram de comparecer na poesia barroca do *carpe diem*, especialmente nos poemas gongorinos do gênero⁶³.

e os peixes dêrão saltos
sobre o álamo onde a pomba já fez ninho,
e n’água as cervas fazem seu caminho...

“O rubente dextera está bem traduzido no excelente verso de *Júpiter Tonante a mão ardente*”, opinou Menéndez y Pelayo. Outras soluções de igual felicidade talvez repontem aqui e ali nas versões horacianas de André Falcão de Resende, e é lamentável que elas não tenham até hoje merecido publicação integral. Também nas poesias de própria lavra, o poeta consegue momentos que se destacam de uma massa insossa de versos, como é o caso dos dois fragmentos seguintes. No quadro da temática maneirista da miséria da vida humana, no corpo de um poema mediocre, uma imagem faz pensar em Augusto dos Anjos:

Formado escassamente está no ventre
O miserável êmbrio, primeiro
Que desta vida nas misérias entre.

Também recorrente no maneirismo é a imagem do mundo como labirinto, que Resende utiliza em versos de crítica social de timbre entre vicentino e mirandino:

Neste grande labirinto
ri-se o vestido do nu
e o farto do faminto.

(Os dois fragmentos procedem da edição inacabada das obras de André Falcão de Resende, sem título nem data, 294 e 461. *Apud* Costa Ramalho, “Pequena Antologia de André Falcão de Resende”, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, 243 e ss. e Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, 225 e 253.)

63. Ares Montes, *op. cit.*, 332 e ss., passou em revista a presença do *carpe diem* na poesia barroca portuguesa. Em Monfalcon, *Oeuvres complètes d’Horace* (édition polyglotte), 189, vê-se que ao próprio Góngora se atribuiu uma tradução da ode *ad Leuconoen* (a edição de Millé y Gimenez (Madrid, Aguilar, 1943) não traz o texto, mas o menciona no “Índice de las poesías que han sido atribuidas a Don Luis de Góngora”):

No busques (ó Leucone) con cuidado
Curioso (que saberlo no es posible)
El fin que a mi y a ti determinado
Tiene el supremo Dios incomprendible,
Ni quieras tantear el estrellado
Cielo, y contar el número imposible,
Cual babilonio, mas el pecho fuerte
Opon discretamente a cualquier suerte.
Ora el Señor del cielo poderoso
Que vivas otros mil ibiernos quiera,
Ora en este postrero riguroso

O século XVIII foi mais decididamente horaciano, não só nos preceitos poéticos que abraçou e em lugares-comuns que freqüentou, mas também no esforço de traduzir composições do poeta romano⁶⁴. Nessa empresa, destaca-se Correia Garção, o segundo “Horácio Português”, como já o chamaram, depois de Antônio Ferreira. Também Antônio Dinis da Cruz e Silva, Elpino Duriense, Tomás Antônio Gonzaga absorveram temas horacianos. Filinto Elísio, que se queria horaciano de quatro costados, várias vezes imitou e traduziu o poeta. O *carpe diem* está presente em sua obra, não apenas em variações – das quais a seguinte talvez seja a mais característica:

Em vão se lida: os Anos se dão pressa.
Logremo-nos do dia de hoje, enquanto
A inábil onda tristes não cruzamos,
Meu Político Brito⁶⁵.

– mas também numa de suas traduções:

Tu não trates (que é mau) saber, Leucônoe,
Que fim darão a mim, a ti os Deuses;
Nem inquiras as cifras Babilônias,
Por que melhor (qual for) sofré-lo apures.
Ou já te outorgue Jove invernos largos,
Ou seja o derradeiro o que espedaça
Agora o mar Tirreno nos fronteiros
Carcomidos penhascos. – Vinhos coa:

*Se cierre de tu vida la carrera,
Y en este mar tirreno y espumoso
Que agora brava tempestad, y fiera
Quebranta en una y otra roca dura,
Te dé juntas la muerte y sepultura,
Quita el cuidado que tu vida acorta,
Con un maduro seso y fuerte pecho,
No quieras abarcar con vida corta,
De la esperanza corta largo trecho.*

O texto não tem muitos títulos que defendam sua inclusão no *corpus* gongorino, sobretudo se o compararmos com as esplêndidas expressões do *carpe diem* na obra do poeta, especialmente os sonetos *Mientras por competir con tu cabello* e *Ilustre y hermosíssima María*. Um dos pontos de interesse dessa tradução, sendo ela de Góngora ou de algum contemporâneo, está em sugerir quanto o estilo horaciano era estranho ao gongorismo mais característico. (De fato, se se trata mesmo de obra de Góngora, ela lembra, apesar do verso “de arte maior”, mais o poeta das *letrillas* e dos *romances* que o dos sonetos ou das *Soledades*.)

64. Incidências da tópica horaciana em setecentistas portugueses são estudadas por Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, 293 e ss., Rebelo Gonçalves, “Horácio na Poesia Portuguesa do Século XVIII” e Rocha Pereira, *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa e Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*.

65. *Obras completas*, IV, 283.

Encura em tracto breve ampla 'sperança.
Foge, enquanto falamos, a invejosa
Idade. O dia de hoje colhe, e a mínima
No dia de amanhã confiança escores⁶⁶.

A energia dos bons momentos de Filinto está aqui presente, no fraseado enxuto, na expressão simples e direta (“tu não trates (que é mau)”, “encura em tracto breve ampla 'sperança”), no detalhe preciso (“fronteiros carcomidos penhascos”), na sintaxe latinizante (“e a mínima no dia de amanhã confiança escores”), no movimento flexível do décassílabo branco. Bastante literal – *sapias* é a única expressão do texto latino deixada de lado –, a versão é também bastante concisa: embora os oito versos do original sejam representados por doze versos portugueses, estes perfazem apenas 132 sílabas métricas (contadas onze sílabas para cada decassílabo), contra as 128 do latim. As aliterações e assonâncias continuamente tecem uma firme malha sonora, mais consonântica que vocálica, de efeito mais áspero que suave – efeito também devido às angulosidades da sintaxe, com as frases e o ritmo entrecortados por parênteses, assíndetes e *enjambements*. Os *enjambements*, três, lembram os do original: dois deles (6-7 e 7-8) produzem efeito de suspensão no fecho dos períodos que precedem as exortações ao prazer, num arranjo muito próximo do de Horácio.

A lição de austeridade e precisão de Filinto frutificou em alguns tradutores. No Brasil, um grande filintista foi Odorico Mendes, que não traduziu Horácio. Antes dele, em Portugal, um tradutor das odes do poeta romano merece lugar de destaque nessa constelação neoclássica – Elpino Duriense. Mas a maioria dos horacianos setecentistas adaptou o poeta aos padrões do gosto médio da época.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

Entre os tradutores de Horácio no século XVIII, destaca-se José Agostinho de Macedo (1761-1831). É de 1806 a publicação de suas *Obras de Horácio* – primeiro tomo, o único aparecido, contendo as odes e epodos. A tradução de *Tu ne quaesieris* é bem exemplificativa de seu trabalho, que se situa no lado oposto ao do filintismo.

66. *Idem*, XI, 74.

A LEUCÔNIDIS

Ah! Não procures indagar que termo
Tenha prescrito o Fado a nossos dias;
Vedado é saber tanto;
Dos Vaticínios Babilônios deixa,
Para aprender a suportar constante
Os acientes da Sorte.

Ou Jove te destine mais Invernos
À curta Idade, ou seja o derradeiro,
Este, que ao Mar Tirreno
As fúrias quebra nas opostas Rochas,
E nele a Parca inexorável feche
O círculo da vida.

Se és prudente, se és cauta, arrasa as Taças
De doce vinho, apouca as Esperanças
Em duração tão breve.
Enquanto assim discorro, a Idade foge:
Aproveita o presente, e não confies
Crédula no Futuro.

José Agostinho de Macedo foi “escritor fecundíssimo e atrabiliário, homem de vária erudição e de lúcido engenho, embora de gosto escasso e arrogância demasiada”⁶⁷. A orientação modernizante de sua tradução é defendida por ele mesmo, no prefácio, com a habitual agressividade: “como eu não intento dar ao meu nome a desinência em *us*, degole-se quem quiser por um Arcaísmo, ou por um Solecismo”. Os princípios em que baseia seu trabalho são assim descritos:

eu estou persuadido que as traduções devem-se dar por peso, e não por medida, e quando é impossível achar o idêntico, basta que se encontre o equivalente; e quando absolutamente não se pode verter a frase latina na frase correspondente Portuguesa, é lícito dar em outra frase diversa o mesmo sentido do Auctor⁶⁸.

Na opinião de Macedo, “o que, na Traducão em verso de Poetas Latinos, não despreza minúcias Gramaticais, não vence a dificuldade [da linguagem de Horácio], e desta maneira [a] venço, ou ao menos [a] afronto”. A quem critique suas imperfeições, o irascível padre já

67. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, 320.

68. “Prefação” a *Obras de Horácio Traduzidas em Verso Português por José Agostinho de Macedo*, I, XX. O princípio de que “as traduções devem-se dar por peso e não por medida” é eco de Cicero, *De Optimo Genere Oratorum*, 14; cf. *infra*, 188.

responde de antemão: “Vão lá traduzir em verso com a presunção de não errar uma só vez!”⁶⁹

Menéndez y Pelayo exprime opinião ponderada sobre o Horácio de Macedo:

Teve sempre fama escassa, talvez por ser tão execrada em Portugal a memória do acerbo detrator de Camões; mas, julgando-a com imparcialidade, deve-se confessar que a tradução é em conjunto digna de apreço, embora não muito poética nem agradável. Padece de freqüentes prosaismos e abunda em versos débeis e ruins; mas poucas vezes erra o sentido, e é quase sempre precisa e exata, apesar das liberdades que o tradutor gosta de tomar. O que lhe falta é espírito horaciano e sentimento das delicadezas e harmonias do original. Tem, ademais, traços de obra improvisada, e por tal razão não pode dar-se como definitiva nem tomar-se por modelo, embora talvez vencesse se colocada em cotejo com a de Ribeiro dos Santos⁷⁰.

Há momentos felizes nesta tradução: os três primeiros versos; a imagem e a sonoridade em “ao Mar Tirreno / as fúrias quebra nas opostas rochas”; a intensidade de “arrasa as taças”. Não obstante, as restrições de Pelayo são justas e nem chegam a esgotar os reparos que merecem as traduções de Macedo. Um de seus vezos, evidentemente, é o de “moralizar” o poeta latino, já descrito no prefácio como “um filósofo agradável que (...) conduz o Homem do meio dos divertimentos ao amor da virtude”. Em “A Leucônidis”, a cristianização já se apresenta no enxerto do *topos* do “vale de lágrimas” (“os acientes da Sorte”). *Sapias*, entendido como “si sapias”, vira “se és prudente, se és cauta”, e perde toda a abertura de sentido, converte-se em afirmação redundante de sensatez e previdêncua, numa consideração do futuro claramente desrecomendada pelo poeta. O tradutor é bem consciente de sua operação moralizante:

A extrema delicadeza com que devem ser tratadas matérias que ofendem a decência e honestidade, e o perigo a que os costumes se expõe[m] de se corromper, quando se debuxam os prazeres sensuais com aquelas cores que a Poesia emprega às Paixões, formam um grande embaraço em uma completa e literal Traducão de algumas Obras de Horácio⁷¹.

Ainda que a adaptação ideológica seja muito atenuada nesta ode, também nela se vê que a orientação do padre Macedo é de moralizar onde pode.

Também outras redundâncias pesam no texto: a segunda estrofe se encerra com dois versos (“E nele a Parca inexorável feche / O

69. “Prefação”, XXI e XXV.

70. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, 321 e s.

71. “Prefação”, XXII.

círculo da vida") de ornamentação mitológica inteiramente ociosa depois do adjetivo "derradeiro"; "curta idade", na segunda estrofe, antecipa inutilmente "duração tão breve", na terceira, onde no original há só *spatio breui*. O tradutor parece não se furtar a qualquer oportunidade de desdobramento, de reiteração, de repetição.

Esses e outros devem ser os "traços de obra improvisada" que chamaram a atenção de Menéndez y Pelayo. Mas, a crer no tradutor, não houve trabalho apressado; sua tarefa

não é traduzir em prosa, principiando, estendendo e acabando quando querem, como fazem os Franceses, é traduzir literalmente, é ficar horas e dias suspenso na escolha de frases, porque o que é elevado em Latim, é baixo em Português; é acabar-se a Estrofe Latina, e serem precisos ainda versos para se acabar a Estrofe Portuguesa, e isto muitas vezes no fim da Ode, vendo-nos obrigados a rejeitar o que tínhamos feito, e começar de novo; é dar nobreza a composições, que muitas vezes em Português traduzidas literalmente ficarão intoleráveis... Mas enfim concluímos a tradução mil vezes começada, e mil interrompida...⁷²

Para Menéndez y Pelayo, a tradução de Macedo "talvez vencesse se colocada em cotejo com a de Ribeiro dos Santos". Examinemos esta última, a ver se é convincente o julgamento do crítico espanhol.

ELPINO DURIENSE

Publicada em 1807, ano seguinte ao da tradução de Macedo, *A lyrical de Q. Horacio Flaco, poeta romano, trasladada literalmente em verso português por Elpino Duriense* representa orientação oposta à de seu concorrente:

Saber não cures (é vedado) os deuses
A ti qual termo, qual a mim marcaram,
Nem consultes, Leucônoe, os babilônios
Cálculos, por que assim melhor já sofras
Tudo quanto vier, ou te dê Jove
Muitos invernos, ou só este, que ora
O mar tirreno nas opostas rochas
Quebra. Tem siso, o vinho coa, e corta
Em vida breve as longas esperanças.
Ínvida [a] idade foge: colhe o dia,
Do de amanhã mui pouco confiando.

72. "Prefação", XXIV.

Distante da tendência à expansão e à redundância que vimos naquela, esta tradução é filintista em seu pendor para a concisão, a exatidão, a musicalidade austera. Seu autor, sob o nome arcádico de Elpino Duriense, era, informa-nos Menéndez y Pelayo, "o erudito e laboriosíssimo bibliotecário Antônio Ribeiro dos Santos [1745-1818], cujas obras inéditas chegam ao portentoso número de 150 volumes em 4º"⁷³. Segundo o juízo do crítico espanhol,

Era Ribeiro dos Santos versificador elegante e de linguagem correta, lírico de segunda ordem, à maneira de seu tempo, e grande imitador de Antônio Ferreira. Mas para traduzir Horácio faltavam-lhe forças e nervo e, mais que tudo, flexibilidade de engenho e riqueza de recursos artísticos. Por isso sua tradução, sem ser de todo *insípida*, como pretende Almeida Garrett, é, pelo menos, em alto grau monótona, como se se fundissem em um só e estreito molde todas as criações do lírico latín, e se desse um caráter uniforme, descolorido e de acadêmica elegância a todos os rasgos de seu vivo, agudo e caprichoso engenho. Sua tradução é literal, mas morta. Está ali o corpo, não a alma de Horácio⁷⁴.

Mesmo que avaliação assim severa fosse correta para o conjunto do Horácio de Elpino Duriense (e não me parece ser o caso), ela peca por não considerar que o problema da qualidade geral da obra pode decorrer não só de limitações do tradutor, mas também e sobretudo da impossibilidade de levar a termo com grande sucesso um empreendimento como esse. A musa dos poetas-tradutores (alguma haverá) parece muito caprichosa, raramente concede seu favor por mais que breves momentos. A tradução integral de um *corpus* amplo e variado de poemas, como é a lírica de Horácio, constitui tarefa a que só por milagre faltarão grandes descaídas; o que geralmente falta são os pontos altos atingidos em diversas das versões de Elpino. Que estas mereçam mais estima que as de José Agostinho de Macedo, demonstra-o suficientemente *ad Leuconoem*.

Mais concisa ainda que a de Filinto, a tradução conta onze versos e 121 sílabas, e só lhe falta equivalente para a oração *dum loquimur*, "enquanto falamos", do período final. A concisão, aliás, é traço constante e sempre surpreendente do trabalho de Elpino – um mérito descurado por Menéndez y Pelayo, pouco atento ao que representa essa escrita econômica numa tradição poética como a nossa, majoritariamente afeita à musicalidade pouco contida, ao *cantabile* vocálico embalador, avessa ao laconismo e à secura. E laconismo e

73. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, 324. Sobre a obra poética de Elpino, ver Rocha Pereira, "Relendo o poeta Elpino Duriense", *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, 173 e ss.

74. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, 324 e ss.

secura não faltam a este tradutor; ele participa, como em parte Filinto, de uma linhagem rara da poesia de nossa língua, que tem como patrono Sá de Miranda, poeta de sintaxe elíptica e contorcida, fraseado de corte brusco, sonoridades ásperas (Camões, evidentemente, é o modelo supremo da outra tradição, dominante, de arredondamento sintático e musical). Nesse sentido, Elpino é um digno figurante do grupo mirandino, enquanto José Agostinho de Macedo é um fraco representante da linha camoniana.

A economia dessa escrita não se resume à concisão. A solidariedade entre o fraseado e o metro é extraordinariamente eficaz: as expressões-chave da ode, que vimos destacadas na trama do poema latino, também aqui são realçadas por sua posição na frase e no verso. *Termo* e *Leucônoe*, deslocados na frase, confinam com cesuras. Os *enjambements*, contrariando a crítica de Pelayo quanto à falta de flexibilidade e à monotonia, são movimentos de um fraseado flexível, uma das glórias do decassílabo branco do século XVIII, que permitiu que a língua poética se aproximasse mais da língua viva ou, em sentido oposto, ousasse construções de dificuldade latina. Neste poema, constam-se sete *enjambements*; só entre os versos 2-3, 9-10 e 10-11 eles não ocorrem. Em 3-4 repete-se o corte do original – “babilônios / cálculos” –; em 7-8 e 8-9, o verso se quebra antes de “quebra” e é cortado depois de “corta”, sendo “quebra”, também, o fecho de um período e de uma série aliterativa de vibrantes, e “corta”, o clímax de uma enumeração de três imperativos (“tem... coa... corta”) e de uma série de dois pares de assonâncias – *siso/vinho, coa/corta*. A um verso *stacatto* (“Quebra. Tem siso, o vinho coa, e corta”) segue-se um segmento melódico contínuo e alongado (“Em breve vida as longas esperanças”), fazendo lembrar efeito de contraste semelhante em Manuel Bandeira (“Tosse. Tosse. Tosse. / A vida inteira que podia ter sido e que não foi”)⁷⁵. Nos dois poetas, o contraste acentua o *cantabile* nostálgico do segundo verso.

Quanto à exatidão literal, reivindicada por Macedo e Elpino (que, aliás, pareciam incluir a *literariedade* em seu conceito de literalidade), a versão deste último também leva a palma: à parte o problema exegético de *sapias*, onde o tradutor acatou a leitura mais corrente, só se pode registrar a omissão de *dum loquimur* (curioso que, como vimos e ainda veremos, todos os melhores tradutores desta ode deixaram de lado alguma expressão do original: *sapias, spatio breui* ou *dum loqui-*

75. “Pneumotórax”, *Libertinagem*.

mur). Também neste ponto, Elpino é êmulo digno de Filinto Elísio e supera em muito o resultado obtido por José Agostinho de Macedo.

Talvez não seja exagero afirmar que, em seus melhores momentos, Antônio Ribeiro dos Santos foi, para a lírica horaciana, o que viria a ser depois Odorico Mendes para a épica homérica e virgiliana: também em Elpino a fidelidade à letra do poeta traduzido é constante; a sintaxe, de fundo castigadamente clássico, chega a ser arrojada na disposição das palavras na frase, e o léxico tem vigorosa precisão⁷⁶.

MARQUESA DE ALORNA

Embora a marquesa de Alorna (1750-1839) tenha sido discípula de Filinto Elísio, suas traduções ou “imitações” de poetas antigos filiam-se mais à linha de José Agostinho de Macedo que à de seu mestre. É o caso da ode “A Henriqueta, minha Filha”, datada de 1820:

Não procures saber, querida Irene,
Se a mim, se a ti, os Deuses concederam
Da vida um termo próximo ou distante:
Não convém tal exame.

Não indagues os cálculos incertos
Que produzem horóscopos confusos;
Melhor será sofrer que descobri-los:
O que vier aceita.

Ou nos dé Jove invernos numerosos,
Ou neste, que do Tejo açoita as águas,
Átropos corte o fio a nossos dias,
Recear é fraqueza.

Gosta os fructos da Quinta do Descanso:
Para longa esperança o espaço é breve;
A idade foge enquanto discorremos:
Aproveita os momentos.

76. Entre os pontos que aproximam Elpino e Odorico é interessante lembrar o gosto pelos neologismos resultantes de composições à maneira de Filinto. Maria Helena da Rocha Pereira, em seu valioso estudo, acima citado, sobre as *Poesias de Elpino Duriense* (três tomos publicados de 1812 a 1817), apresenta numerosos exemplos desses compostos (*alígero, auricomio, caprípede, horrísono, pulcrícomo etc.*). Dos fragmentos poéticos transcritos por Rocha Pereira pode-se ver que o tradutor de Horácio também exercitou, com notável mestria, um outro registro da poesia setecentista – o registro coloquial, num discurso fluente, organizado em decassílabos de cativante flexibilidade.

Submete o fado a tua independência,
Une à lira suave a voz celeste,
Doira as horas que tens, vive bem hoje,
No porvir não te fies.

A conversão do ambiente simposial da ode latina ao espaço de intimidade familiar (com a prudente omissão dos vinhos) é freqüente nas adaptações de Alcipe. Seus versos são frouxos – nada têm de Filinto ou Elpino; seu discurso é redundante e espichado – mais ainda que o de Macedo; seu sentido de composição é esquemático – no fraseado, um amontoado de imperativos, um em cada estrofe ímpar, dois em cada estrofe par, culminando com cinco na quinta estrofe. Entende-se que Pelayo reserve “à bela e discreta” autora um “lugar muito especial” (“muy señalado”) em seu registro de tradutores de Horácio, justamente porque a marquesa era bela e algo de sua “discrição” se reflete em sua poesia. Mas, segundo o crítico, “estes ensaios são com freqüência débeis e prosaicos”, como diz ser também a tradução da *Poética de Horácio, e o Emsaio sobre a Crítica*, de Alexandre Pope realizada por Alcipe e publicada anonimamente (Londres, T. Harper, 1812).

Houve poetas que conseguiram ir além de suas limitações quando se dedicaram à atividade de traduzir poesia (em nossa língua, Odorico Mendes é um exemplo convincente; na literatura internacional, é espantoso o caso de Edward Fitzgerald). Não foi o que ocorreu com a marquesa de Alorna. Apesar do interesse que se pode ver em sua obra, como expressão de uma personalidade rica, de cultura variada e avançada para seu meio, e naturalmente como reflexo desse meio, não se pode discordar do juízo de Pelayo: “O estilo da marquesa de Alorna, como o de quase todas as poetisas, padece de vagueza, diluição e falta de nervo. Sua excelente educação clássica não a preservou dessas falhas”⁷⁷.

RICARDO REIS

Se o horacianismo mais significativo da literatura portuguesa do século XIX se encontra nos aspectos retardatariamente setecentistas de Garrett (que também traduziu Horácio, embora não a nossa ode)⁷⁸,

77. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, 337 e s. e 347 e s. A generalização contida no comentário citado pode hoje ser tachada de “sexista”, mas não perde por isso sua validade crítica.

78. Ver em *Flores sem Fruto*, “O Gênio de Pindaro”, (*Carm.* 4.2) e “Glicera”, (*Carm.* 1.19).

o do século XX é representado por uma figura de aparência anacrônica, como que supérstite atualizado de séculos anteriores – Ricardo Reis. As variações de *tópoi* horacianos compostas por este heterônimo de Fernando Pessoa, muito distantes de Macedo e da marquesa de Alorna, se aproximam da linha de Filinto e Elpino. *Ad Leuconoen* e outras peças horacianas do *carpe diem* se insinuam em várias de suas composições. Seus traços originais, contudo, são consideráveis, “a ponto de a custo podermos atribuir a certa ode influência desta ou daquela latina, de preferência a qualquer outra”⁷⁹. Na seguinte, traduz-se a célebre expressão:

Uns, com os olhos postos no passado,
Vêem o que não vêem; outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, vêem
O que não pode ver-se.

Por que tão longe ir pôr o que está perto -
O dia real que vemos? No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque é ele⁸⁰.

É certo que há, em Ricardo Reis, muitos momentos horacianos mais tensos, mais surpreendentes e inventivos do que este; veremos alguns. Aqui ocorre algo bem pouco típico da escrita de Pessoa (o que pode sugerir que tenhamos apenas uma versão provisória do texto): o inchaço ocasionado pela adjetivação fraca, em “o dia real que vemos”, assim como no pronome-adjetivo do terceiro verso, “mesmos”. À diferença das melhores odes, esta é maculada pelo caráter generalizante, abstratizante – estranho, aliás, a Horácio, que não lidava com vaguezas, mantinha sempre a objetividade da relação dialógica, do simpósio (como é também o caso de algumas das melhores odes de Reis). A primeira estrofe – uma *Priamel* do tipo *uns...outros...(mas...)* –, apesar de lembrar passos horacianos⁸¹, ressente-se da ausência de todo traço concreto. Esse registro se mantém no primeiro verso e meio da segunda estrofe (ou, mais precisamente, da antístrofe), mas é subitamente abandonado no segmento seguinte, em que reonta uma metáfora de impacto, “hausto”, com fugidia

79. Rocha Pereira, “Reflexos Horacianos nas Odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)”, *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, 99.

80. Transcrevo o texto de Silva Bélkior, *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis*, 147. A edição Aguilar traz uma estrofe a mais, algo redundante, cortada por Pessoa (cf. Silva Bélkior, 198).

81. Por exemplo, *Carm.*, 1.7.1-15.

reminiscência dos *uina* horacianos. A tradução do dito célebre, culminância da ode, é, muito pessoanamente, seguida de um adendo por assim dizer “existencialista”, de “ontologia fundamental”, que faz lembrar o que observou o talvez primeiro leitor das produções de Ricardo Reis, Mário de Sá-Carneiro: “conseguiu realizar uma ‘novidade’ clássica, horaciana”. Na mesma linha, concluiu Maria Helena da Rocha Pereira, examinando as relações do poeta com o modelo horaciano:

ele parte de um tema dado, a que sua capacidade de abstração, combinada com a imaginação poética, dá variações tão distintas que de cada vez nos parece que encontramos algo de novo - esse algo de novo que é a essência da Poesia⁸².

É curioso notar que, aqui, esse “algo de novo”, essa “novidade horaciana” – “porque é ele” –, exprime exatamente aquele sentimento fundamental da lírica, de identificação da vida com o dia, que Fränkel apontava nas mais antigas produções do gênero⁸³.

PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

O neoclassicismo de Ricardo Reis, à primeira vista, autorizaria a aproximar dele alguns poetas do grupo variado que se costuma chamar “Geração de 45” – poetas que também, em mais de um sentido, foram ou se quiseram adeptos de uma poética neoclássica. Péricles Eugênio da Silva Ramos foi, mais que qualquer outro de seus contemporâneos, dado a alusões clássicas, em sua pequena obra poética, e a traduções de clássicos, em seu vasto labor de benemérito das letras. Que sua linguagem, como a de seus congêneres de “geração”, nada tem do horacianismo de Reis, pode-se ver bem na tradução de *Tu ne quaesieris*:

Não indagues, Leucônoe, ímpio é saber
a duração da vida
que os deuses decidiram conceder-nos,
nem consultes os astros babilônios:
melhor é suportar
tudo o que acontecer.
Quer Júpiter te dê muitos invernos,
quer seja o deradeiro
este que vem fazendo o mar Tirreno

82. Rocha Pereira, *op. cit.*, 102. À mesma autora (*idem*, n. 1) devo a citação de Sá-Carneiro, que se encontra nas *Cartas a Fernando Pessoa* (Lisboa, Ática, 1958), I, 162.

83. Cf. *supra* Cap. 2, 60 e ss.

cansar-se contra as rochas,
mostra-te sábia, clarifica os vinhos,
corta a longa esperança,
que é breve o nosso prazo de existência.
Enquanto conversamos,
foge o tempo invejoso.
Desfruta o dia de hoje, acreditando
o mínimo possível no amanhã.

Aqui, como nas outras traduções do mesmo poeta antes apresentadas, estamos muito longe da tradição neoclássica do verso enervado e da *breuitas*, de Filinto, de Elpino ou de Ricardo Reis. A dicção deles, firmemente travada, é substituída por um discurso de armação solta, com contornos de tênue regularidade. O metro alternado sucede-se, um ou dois decassílabos seguidos ou precedidos de um ou dois hexassílabos, sem formar desenho estrófico. Portanto, nem o decassílabo *katà stíkhon* de Filinto e Elpino, nem a estrofe recortada com a alternância do hexassílaba, como nos demais tradutores ou imitadores que vimos. A não observância de sucessão regular faz que o hexassílaba se preste à função de alternativa cômoda quando não há fôlego para o decassílaba, e colabora na impressão de que alguns decassílabos são espichados; mas ainda, a *abundantia* de Péricles não é feliz em nenhuma de suas ocorrências: “a duração da vida” é fraco equivalente de *finem*; “que é breve o nosso prazo de existência” alonga e explicita, em espetivamento iâmbico, o lacônico e melancólico *spatio breui*. A escolha de “clarifica”, embora se justifique semanticamente, pretere a opção mais breve e sonora, “coa”, que aparece em Filinto e Elpino.

Mas a tradução de Péricles, se se situa em corrente diversa da destes últimos, não faz figura de destaque no grupo de André Falcão de Resende, José Agostinho de Macedo, a marquesa de Alorna ou Almeida Garrett. Ela deve antes ser alinhada com traduções de latinistas que se aventuraram ao verso contando com limitados recursos poéticos: em confronto com eles, o trabalho de Péricles avulta⁸⁴.

84. Dois latinistas verteram esta ode em versos de doze sílabas. Aduíno Bolivar (“As odes de Horácio”, 499) tentou o distílico alexandrino rimado, à maneira das traduções de Castilho, mas julgue o leitor a que distância delas:

Não queiras perquirir, Leucônoe, (é vedado)
O fim que a ti ou a mim hajam predestinado
Os deuses. Dos Caldeus nos números obscuros
Não tentes deletrear os eventos futuros,
Quanto é melhor sofrer o que há de vir! Bom prazo
De anos Jova nos dê, ou seja o último, acaso,
Este que nos parceis da praia o mar tirreno
Quebranta, saibas coar o teu vinho e em pequeno

Invertendo o comentário de Sá-Carneiro sobre Ricardo Reis, pode dizer-se dessa tradução: nenhuma “novidade horaciana”.

AUGUSTO DE CAMPOS

Ao contrário, a tradução de Augusto de Campos apresenta novidade já à primeira vista:

não me pergunte
— é vedado saber —
o fim
que a mim
e a ti
darão os deuses
Leucônoe
nem babilônios
números consultes antes
o que for recebe
quer te atribua Júpiter muitos invernos
quer o último
que o mar tirreno debilita com abruptas

r
o
c
h
a
s

Espaço confinar o teu ideal grandioso.
Ainda estamos falando, e já o tempo odioso
Terá fugido... E, pois, eia, colhe este dia
Como quem no amanhã de modo algum confia...

Ariovaldo Augusto Peterlini publicou há pouco uma tradução em dodecassílabos preenchidos com o auxílio de abundantes hiatos e de algumas ênfases:

Não buscarás, saber é proibido, ó Leucônoc,
que fim reservarão a mim, a ti os Deuses;
nem mesmo os babilônios números perscrutes...
Seja lá o que for, melhor é suportar!
Quer Júpiter nos dé ainda mil invernos,
quer venha a conceder apenas este último,
que agora estilha o mar Tirreno nos penhascos,
tem sisó, os vinhos vai bebendo, e a esperança,
de muito longa, faz caber em curta vida.
Foge invejoso o tempo, enquanto conversarmos.
Colhe o dia de hoje e não te fies nunca,
um momento sequer, no dia de amanhã.

(Novak & Neri [org.], *Poesia Lírica Latina*, 75.)

bebe o vinho a longa esperança enquanto falamos o tempo: curte o dia	sabe a vida e corta foge invejoso desamando amanhãs
--	---

Augusto de Campos, afastando-se da tradição decassilábica do horacianismo português, presente em todos os seus antecessores, compõe sua tradução em segmentos geralmente breves, dispostos espacialmente como numa partitura de sugestão rítmica e melódica (essa versificação, diga-se de passagem, lembra a das traduções de Maiakovski realizadas por Augusto, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman). Estes blocos rítmicos - que às vezes compõem decassílabos ou dodecassílabos - criam um andamento que mimetiza informalmente, e com surpreendente eficácia, o ritmo do original. Como em latim, as seqüências rítmicas ora escandem os sintagmas, ora se prolongam nas seqüências seguintes, sendo recortadas pelos sintagmas, num efeito semelhante ao dos *enjambements*. Vimos que duas vezes esses *enjambements* acarretam cesuras em lugares inesperados: 1.º) no final da longa prótase iniciada em *Seu pluris*, isto é, entre *Tyrrhenum* e *sapias*, no início da última parte do poema, que introduz o convite ao prazer, e 2.º) entre *aetas* e *carpe*, no clímax da seqüência de exortações hedonistas. Esse desenho é contemplado na tradução, 1.º) com a fratura entre “rochas” e “bebe”, realçada pela disposição gráfica da primeira palavra, verticalizada na página como a sugerir uma parede de penhascos contrapostos ao mar, e dos quais o mar escorre, e 2.º) com o corte depois de “tempo”, corte enfatizado pela inversão das palavras na frase. Outro corte associado a inversão, em “nem babilônios / números consultes”, imita a disposição e preserva o encanto sonoro e conotativo do original.

Se é difícil atinar com o motivo que teria levado o tradutor a alterar a ordem das orações em “bebe o vinho - sabe a vida” (*sapias, uina lique*), vê-se que a regência com que está empregado “sabe” aproxima o verbo de seu sentido latino, evitando a interpretação deformadora consagrada em quase todas as traduções desse texto⁸⁵.

85. Dentre as traduções de interesse poético que conheço, só a de Ezra Pound respeita nesse ponto o sentido do latim. Embora a versão de Pound seja bem diferente da de Augusto de Campos, é interessante aproximar os dois textos, sabendo-se que o poeta brasileiro é um tradutor de orientação poundiana, dotado “tanto do arrojo quanto dos recursos para elaborar

Quanto a “bebe o vinho”, Augusto de Campos optou por uma versão que lembra a boa solução de José Agostinho de Macedo (“arrasa as taças / de doce vinho”) e que tem sobre as outras a vantagem da imediatidate, pois descarta a referência a um hábito perempto.

O adjunto adverbial *spatio breui* não encontrou lugar na economia desta tradução, e com isso se perdeu a antítese *breui/longam*. Mas, recorrendo à regra das compensações, que tem vigência em todas as traduções esteticamente realizadas, Augusto de Campos fez que “corta” fosse dramaticamente enfatizado por ser seguido pelo corte do verso (efeito idêntico vimos em Elpino Duricense). Outro lugar em que tal compensação se dá é o sintagma final, em que é difícil preservar a intensidade de *quam minimum*: a bela e surpreendente solução do tradutor resulta em concentração, concisão energica reforçada pela paronomásia e pelo vigor anapéstico – “desamando amanhãs”⁸⁶.

Sobre “curte o dia”, pode-se considerar que o emprego do coloquialismo brasileiro contemporâneo – *curtir* no sentido de “fruir” – não escapa à área semântica do original, pois, como antes se observou, grande número de comentadores entende ser esse o sentido final de *carpe diem* (“goza o presente”) e encontra outros empregos do mesmo verbo em que essa acepção é presente (*molles sub diuo carpere somnos*, “colher/‘curtir’ doces sonos ao relento”, em Virgílio)⁸⁷. À objeção de que o verbo *curtir*, em seu sentido hoje corrente no Brasil, representa um modismo provavelmente passageiro, pode-se opor o argumento (sugerido, em aula, por Haroldo de Campos) que salienta o interesse de inscrever, neste texto centrado no caráter

uma forma nova, semelhante em escrito à do original”, como disse Hugh Kenner na introdução a uma coletânea do poeta americano (Pound, *Translations*, 9), que inclui *ad Leuconoen*:

*Ask not ungainly askings of the end
Gods send us, me and thee, Leucothoë;
Nor juggle with the risks of Babylon.
Better to take whatever,
Several, or last, Jove sends us. Winter is winter,
Gnawing the Tyrrhene cliffs the sea's tooth.*

*Take note of flavors, and clarity's in the wine's manifest.
Cut loose long hope for a time.
We talk. Time runs in envy of us.
Holding our day more firm in unbelief.*
(*idem*, 406.)

86. A substantivação do advérbio de tempo através de sua pluralização faz lembrar a frase barroca de Frei Antônio das Chagas, que recorre à mesma derivação: “Eu, vilíssima criatura, cujos antes não foram nada, cujos agora são um pô, cujos depois hão de ser cinza.”

87. *Georg.*, 3.435.

efêmero da vida, uma marca lingüística de efemeridade (supondo-se, é claro, que tal efeito prospectivo pudesse ter validade para os leitores presentes do texto – os leitores aos quais, afinal, esta tradução se destina). Mas o problema principal suscitado por “curte” não se deve ao caráter vulgar ou passageiro da acepção com que o verbo foi empregado; deve-se, sim, a que a versão adotada por Augusto despedeça a imagem e o sentido de premência nela implicado, substituindo a concretude e o aspecto aorístico de *carpe* pelo caráter abstrato e aspecto durativo de “curte”. Poder-se-ia, também, argumentar que a opção por “curte” se deve ao jogo paronómastico com “corta”; mas tal jogo não se perderia de todo na tradução mais literal, “colhe”, e, ademais, se se quisesse ampliar a rede de paronomásias, *uina lique* é que poderia ser traduzido, com menos impropriedade, por “curte os vinhos”⁸⁸.

Outro aspecto saliente desta tradução refere-se ao recurso à espacialização, presente na disposição vertical de “rochas”. Esse arranjo – como quer que se avalie sua eficácia estética – singulariza

88. O gosto do coloquialismo e da expressão da moda, que tem discretíssima presença na tradução de Augusto de Campos, aparece deformantemente hipertrofiado na versão de Paulo Leminski (“Horácio - Ode X” [sic] *Remate de Males* 4 [1984], 97). Sua versificação revela influência do trabalho de Augusto, mas as analogias entre as duas traduções param aí. O empenho de Leminski em ser conciso e até lacônico infelizmente não logrou tornar convincente seu amaneiramento lingüístico, apesar de algumas soluções curiosas e até atrevidas, especialmente a versão desmetaforizada mas precisa de *carpe diem*:

não me pergunte	saber não presta
Leuconoe	que fim os deuses nos preparam
nem arrisque	números de Babel
como se fosse o máximo – o que vier: fature	se o Pai te concedeu vários invernos
ou o último	ou o último
agora o mar tyrrheno cepilha pedras de naufragar	filtrar o vinho
sorva os coos	prazo breve
corta	a espera
a era já era	antes do tempo de dizer
estamos conversados	pegar este dia
crer no próximo	não vale um nihil.

um momento do texto pela irrupção de uma imagem não-verbal, ou, mais precisamente, pelo reforço da imagem através do arranjo gráfico. Em latim, esse era também um momento de intensa sugestão imagética – sugestão criada, evidentemente, com meios puramente verbais. Na análise de Grimm:

O ritmo do verso 5 isola nitidamente o verbo *debilitat* entre as palavras gramaticalmente associadas *oppositis pumicibus*. Os comentadores se contentaram em atribuir ao verbo o sentido geral de “quebra as forças de”, com a idéia de que o mar despende sua fúria contra as rochas que se estendem ao longo da praia. Lewis e Short, citando este exemplo de *debilito* como uma espécie de *hapax legomenon*, devidamente traduzem: “quebra suas ondas”. Mas a justaposição de *oppositis* e *debilitat* requer uma tradução mais vívida [*graphic*]. As rochas e o mar são vistos como combatentes, engalfinhados em luta, com as rochas “fatigando”, “mutilando”, “enfraquecendo” seu oponente. *Oppositis*, assim, sugere hostilidade ou luta⁸⁹.

A notar ainda o efeito assinalado por Wilkinson – a reiteração dos três pesados tetrassílabos, correspondentes aos três coriambos do verso: *oppositis debilitat pumicibus*, representando “o inexorável bater do mar”⁹⁰. Augusto de Campos propôs uma “tradução mais vívida”, literalmente gráfica, em que as rochas se erguem verticalmente contra a horizontalidade do ímpeto marinho descrito no verso anterior.

A textura fônica do original também não está ausente da tradução. O texto latino é percorrido por uma rede de repetições de fonemas e de duplicações ou inversões de grupos de fonemas (*ne quaesieris - scire nefas; di dederint; Leuconoe, nec Babylonios; temptaris numeros; erit pati; tribuit Iuppiter ultimam*, etc.); na tradução também se desenha um tecido de repetições e inversões fônicas (“o fim / que a mim”; “darão os deuses”; “Leucônoe / nem babilônios”; “consultes / antes”, etc.). Em latim, a mencionada sugestão de confronto entre as rochas e o mar é reforçada pelos embates sonoros que compõem rica trilha aliterativa de oclusivas; em português, a força estridente do mar também ressoa em aliterações e coliterações – /k/, /r/, /t/-/d/, /b/-/p/: “quer o último / que o mar tirreno debilita com abruptas / rochas”.

Uma outra virtude do texto de Augusto de Campos reside na concisão – nenhuma expressão aparece dilatada na tradução, tudo é o quanto possível comprimido. Isto permite associá-lo à tradição mirandina ou filintista, sem embargo de Augusto ser entre nós dos primeiros

tradutores modernos do poeta romano (outros foram Haroldo de Campos e Décio Pignatari) a despojá-lo da crosta acadêmica e de preconceitos de equívoco neoclassicismo. Mas, infelizmente, não foi em Horácio que o virtuosismo do tradutor encontrou campo mais favorável. Não diminui o valor artístico nem o interesse *crítico* desta tradução notar que ela não ocupa posição de primeiro plano no conjunto dos trabalhos deste tradutor – um amplo conjunto de textos que constitui parte central de sua obra criativa e inclui algumas versões que ombreiam com originais de dificuldade extrema. Na poesia de Gerard Manley Hopkins (1844-1889), cultor e tradutor de Horácio, mas, diferentemente dele, um campeão do *ornatus difficilis*, Augusto encontrou ocasião de dar a nossa língua um dos mais arrebatadores momentos da temática da efemeridade. Refiro-me à brilhante tradução do díptico “The Leaden Echo and The Golden Echo”, em que se ouve algum eco horaciano metamorfoseado pelo maneirismo intenso e torturado do poeta inglês⁹¹.

Post Scriptum

Só depois de concluído este livro pude ler três trabalhos de que vale a pena dar notícia ao leitor. 1) P. Gilbert, em “Horace et l’Égypte. Aux sources du *carpe diem*” (*Latomus* V 1946 61-74), além de sugerir fontes egípcias para o tema da perenidade da poesia (tema examinado na terceira parte deste livro), aventa a possibilidade de o *topos* do *carpe diem* ter como fonte remota, que os gregos e Horácio talvez tivessem conhecido, textos egípcios que remontam a meados do terceiro milênio, no apogeu do Antigo Império. A exortação ao prazer comparece já na máxima 11 de Ptahhotep. Depois, o mesmo tema, contraposto ou associado ao tema da morte, reaparece repetidamente, seja no diálogo do “Desesperado” (fim do terceiro milênio, após a queda do Antigo Império), seja em cantos de harpistas que se sucedem, no Médio e no Novo Império, até o período da conquista romana. A fonte egípcia, contudo, além de não ser comprovável nem parecer muito verossímil, não é de forma alguma necessária para que expliquemos a presença do tema na literatura greco-latina, pois máximas hedonistas de teor semelhante são freqüentes no mundo indo-europeu, desde épocas remotas. Encontra-se, por exemplo, num vaso falisco a inscrição *foied uino pipafo cra carefo*, “*hodie uimum bibam, cras carebo*” (cf. A. Meillet e J. Vendries, *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, Paris, Honoré Champion, 1948, 11). 2) C. Del Grande, em “Poetica dei motivi” (*Vichiana* 1965 341-349), num estudo cuja preocupação central em parte se aproxima da do presente trabalho, estabelece uma

89. Grimm, *op. cit.*, 315.

90. Wilkinson, *Horace & His Lyric Poetry*, 142.

91. A. Campos, *Verso Reverso Controverso*, 204 e ss.

rede de associações ou fontes para os motivos da ode horaciana aqui tratada, não deixando de notar o silêncio inexplicável dos comentadores e analistas da obra de Horácio a respeito do assunto. O meu estudo, embora contenha elementos estranhos à análise de Del Grande, poderia ter-se enriquecido com suas sugestões, sobretudo no que se refere a associações com alguns autores gregos que me escaparam (*Praxila e Eurípides*, especialmente). 3) Finalmente, P. Veyne, em breve e excelente artigo ("*Sapias, uina liques*", *Revue philologique* 1967 105-108), apresenta argumentos muito convincentes para a interpretação de *sapias*, do v. 6, como *si sapias*. Veyne demonstra, como não tinham feito antes outros defensores dessa leitura, que a construção do subjuntivo como prótase condicional era corrente na língua da época. Em consequência, sugere alterações importantes na pontuação da ode e no entendimento da situação nela representada. Assim, não se tratando de um subjuntivo exortativo, mas de uma oração condicional, o sentido do trecho seria: "Se fores sensata, coa o vinho (o que seria uma maneira então comum de dizer: serve-me o vinho) e (outra novidade da leitura de Veyne, esta contudo mais discutível) traz para o futuro próximo as quimeras longínquas".

VARIAÇÕES HORACIANAS O CONVITE AMOROSO

CONVITE AMOROSO E "PROFECIA AMEAÇADORA": *AD LIGURINUM*

Vários poemas do convite amoroso, do século XV ao XIX - de Villon a Baudelaire, passando por Ronsard, Théophile de Viau, Thomas Carew, Lovelace, Andrew Marvell, Basílio da Gama, Tomás Antônio Gonzaga e Parny -, desfilam num formoso artigo que Antonio Cândido escreveu sobre o tema¹. Catulo é evocado como o representante antigo dessa tradição poética; de fato, o *carmen* 5 do poeta veronense é talvez o mais célebre dos convites amorosos que nos ficaram da Antigüidade².

A passagem do tempo é sempre a justificativa do convite. Mas, diferentemente do texto de Catulo, que se inclui no gênero que vimos chamando de *carpe diem*, o que ocorre nesses poemas é uma combinação deste com o gênero da "profecia ameaçadora".

O motivo da profecia é antigo na literatura grega foi utilizado por Baquílides (segundo o testemunho de Porfírio), Píndaro (peô 8a.10 e ss.), talvez Eurípides (*Aléxandros*), sendo retomado pelos poetas helenísticos (Lícofron, em *Alexandra*) e depois pelos romanos (Catulo 64)³. Embora

1. Cândido, "As Rosas e o Tempo", *O Observador Literário*, 39 e ss.

2. Ver *supra* 74 e ss.

3. Passos citados em Nisbet & Hubbard, 189.

não mencionado por tratadistas antigos, pode-se considerar que há um gênero “profecia” e que dele se desenvolveu uma forma particular, a “profecia ameaçadora”, cujos dados básicos são os seguintes, nos termos de Cairns:

O falante se encontra em situação que não lhe agrada e a culpa ou responsabilidade por isso recai, em sua opinião, sobre o destinatário. O falante adverte/profetiza/deseja que o destinatário possa no futuro encontrar-se em diferente condição, em que não mais incomode o falante. O objetivo da ameaça é induzir o destinatário a agir mais rapidamente para aliviar o atual desconforto do falante⁴.

Na poesia erótica, a “profecia ameaçadora” toma a forma do discurso do amante ao amado que não cede à paixão daquele. A velhice virá e com ela o fim da beleza, e o amado se verá em situação semelhante à que hoje aflige o amante. É o que se vê em Teógnis 1.1299-310 (*ὦ παῖ, μέχρι τίνος με προφεύξεαι; ... ó rapaz, até quando me fugirás? ...*). Em Teócrito (*Id.*, 29) e na *Antologia Palatina* (12.33 etc.) reencontra-se o gênero. Em Horácio, um dos poemas de “profecia ameaçadora” (além de 1.13 e, numa curiosa variante, 2.5) é a ode *ad Ligurinum*:

O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
insperata tuae cum ueniet pluma superbiae
et, quae nunc umeris inuolitant, deciderint comae,
nunc et qui color est puniceae flore prior rosae,
5 mutatus Ligurinum in faciem uerterit hispidam,
dices, heu, quotiens te speculo uideris alterum,
“quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
uel cur his animis incolumes non redeunt genae?”⁵

Ó cruel ainda e poderoso graças aos dons de Vênus, quando chegar a penugem inesperada à tua soberba e a tua cabeleira, que agora te esvoaça sobre os ombros, cair, e a cor, que agora supera a flor da rosa escarlate, mudada, transformar Ligurino num rosto áspero, dirás, ai, sempre que te vires outro no espelho: “por que não tive, quando menino, o mesmo pensamento que hoje, ou por que, tendo hoje estes sentimentos, não me voltam as faces intactas?”⁶

4. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, 85.

5. *Carm.*, 4.10.

6. André Falcão de Resende (texto segundo Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, 255):

A fugitiva idade
Que ora te alegra, e a todos desengana,
Quando a flor te murchar da mocidade,
Ô Ligurino, e tua graça insana,
E os teus crespos cabelos
D'ouro, te fizer já de prata vê-los;

Esta ode não é bem vista por alguns eminentes estudiosos de Horácio. Giorgio Pasquali, por exemplo, considera que nela, como talvez em nenhum outro de seus poemas, o poeta segue muito servilmente seus modelos, do que resulta a falta de originalidade⁷. Para Eduard Fraenkel, por outro lado, a relação desta ode com epigramas helenísticos em que se adverte um belo jovem, *παῖς καλὸς*, impediu que alguns críticos percebessem seu “verdeiro caráter”; seu tema não seria “o desapontamento na busca do *παιδικός ερως* [paidikós eros, amor com garotos], mas algo mais simples e tocante, o pesar pelos dias passados da juventude”. Para o crítico, os versos finais são “não apenas o lamento antecipado de Ligurino, mas também a voz de um homem que não pode evitar voltar-se para um tempo em que ele mesmo era jovem”. Em apoio dessa interpretação, menciona a epístola de Petrarca “De breuitate uitae” (*Famil. Rer.* 24.1), em que “o tema é ilustrado por citações de poetas romanos, encabeçadas pela ode *ad Ligurinum*”. Refere também o caso de Goethe, “que sentiu dura-

Dirás, vendo-te ao espelho:
Oh! esquia condição, que em moço tinha,
Por que agora não tenho, cego e velho?
E a esta errada e vã vontade minha,
Já que o poder se esconde,
Por que a figura à vida não responde?

Como sempre, Resende apequena Horácio com vezos de descorado maneirismo, disseminando antiteses por todo o poema (em latim os contrastes não são esquemáticos, mas bastante nuancados), além de outros “ornamentos”, e encerrando-o de maneira um pouco obscura, perdendo o agudo contraste que há no original. (Na minha interpretação, os três versos finais de Resende significam: “já que esta minha errada e vã vontade [de ter de volta a ‘esquia condição’ da juventude] carece de poder [é impossível], por que a figura [a do espelho, a que tenho hoje] não corresponde à vida [aos sentimentos que agora tenho?]”). A versão de José Agostinho de Macedo é mais inflada e amaneirada, em contraste brutal com a suprema simplicidade e delicadeza breve desses versos. Elpídio Duríense mantém-se no bom nível médio de seu trabalho (infelizmente *ad Ligurinum* não é dos seus pontos altos):

Ó tu inda cruel, e poderoso
Com as prendas de Vênus, quando o inverno
Saltear de improviso o teu orgulho,
E a comae, que ora voa por teus ombros,
Cair, e a cor, que agora melhor brilha
Que a rubra flor da rosa, denudada
Se tornar, Ligurino, em face horrenda;
Triste de mim! dirás, (quando te vires
Outro no espelho) o siso, que hoje tenho,
Por que o não tive em moço? ou por que agora,
Quando o há, outra vez a meu semblante
Não torriam salvas as formosas graças?

(Elpídio adotou a lição *bruma*, “inverno”, no v. 2, e, como ainda hoje muitos editores, atribuiu o *ehen* do v. 6 a Ligurino, não ao falante.)

7. Pasquali, *Orazio Lirico*, 461.

mente as privações impostas pela proximidade da velhice e que apenas depois de amargos conflitos atingiu a sabedoria da resignação⁸, tendo iniciado, aos 55 anos de idade, “o conto ‘Der Man von funfzig Jahren’ (*circa lustra decem* [“em torno de dez lustros”], expressão da ode 4.1.6, em que, como veremos, também aparece Ligurino)], [conto] que depois inseriu em *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. O ‘cinquenta’ aplica a si as palavras de Ligurino (*heu! quae mens...genae*), mas aprofunda o seu sentido: a variação livre de Goethe em versos rimados (‘Wie ist heut mir doch zu Muthe’) envolve a sua própria experiência, ao recordar sua infância perturbada, e contudo tão invejável.⁹

Essa interpretação biografista, que não leva longe a leitura do poema e desconsidera elementos essenciais de sua composição, foi rejeitada por Michael Putnam:

O poema não é uma meditação melancólica sobre a perda da paixão que o envelhecimento acarreta, mas a história (imaginária ou não) de uma evolução muito particular na vida sexual de um adolescente, que, enquanto dotado de encantos de menino, rejeita amantes (entre os quais o falante) e, uma vez perdido esse encanto, experimenta desejos semelhantes aos do falante. Estes não podem ser satisfeitos, pois o falante, por sua vez, não mais considera atraente o antigo adolescente, agora amadurecido. Em ambos os casos a paixão não se extingue, embora em ambos ela se frustra¹⁰.

O crudelis são as palavras que iniciam um outro lamento amoroso: o do pastor Córidon, enamorado do insensível Aléxis, na segunda écloga de Virgílio¹¹. *Adhuc* (“ainda”, “até agora”) introduz o tema do tempo, que paira sobre toda a composição, com sugestão ominosa: Ligurino *ainda* é soberbo, mas logo deixará de sé-lo. A ameaça já está esboçada. Mas, somado à alusão virgiliana, como notou Putnam, *adhuc* também remete a contextos literários: o amado soberbo é ainda o rapaz prototípico que aparecia na segunda écloga, como antes em Teócrito (a que envia Virgílio); agora, o mesmo Ligurino há já bom tempo aparecera na primeira ode deste livro de Horácio (separada da presente por oito poemas de conteúdo variado)¹². Naquela *ouverture*, num momento de inebriante beleza e melancolia, a *renuntiatio amoris* programática do poeta cinquenta era abalada pelo rapaz sempre buscado e sempre esquivo:

8. Fraenkel, *Horace*, 414 e ss.

9. Putnam, *Artifices of Eternity*, 179, n. 3.

10. Buc., 2.6.

11. Putnam, *op. cit.*, 178 e ss.

*Me nec femina nec puer
iam nec spes animi credula mutui
nec certare iuuat mero
nec uincire nouis tempora floribus.*

*Sed cur heu, Ligurine, cur
manat rara meas lacrima per genas?
cur facunda parum decoro
inter uerba cadit lingua silentio?*

*Nocturnis ego somniis
iam captum teneo, iam uolucrem sequor
te per gramina Martii
campi, te per aquas, dure, uolubilis¹³.*

A mim nem mulher nem rapaz, nem já a crédula esperança de um espírito recíproco me agrada, nem competir com vinho, nem cingir a fronte com flores novas. Mas por que, aí, Ligurino, por que uma rara lágrima desliza pelo meu rosto? por que a língua eloquente me cal, entre as palavras, num silêncio pouco decoroso? Em sonhos noturnos, ora eu te apanho, ora eu te persigo, a ti, ave, pela grama do Campo de Marte, a ti, duro, pelas águas volúveis.

Esse encerramento do poema inicial anuncia que, a despeito da *renuntiatio*, o tema amoroso reapareceria no livro. Na ode 10 ele de fato reaparece; nela assistimos, em lances rápidos, às transformações do adolescente – nasce-lhe a penugem pública ($\theta\rho\xi$, referência recorrente em epigramas helenísticos do gênero), cortam-se seus longos cabelos à passagem para a idade adulta, seu rosto perde a flor juvenil. No patético quadro ao espelho, imediatamente introduzido, vemo-lo a chorar as possibilidades perdidas do passado e a impossibilidade presente: *si Jeunesse savait...* A profecia, claro, sugere a conclusão não formulada – *carpe diem* –, que aqui equivaleria ao convite amoroso – uma das formas do *topos*, como vimos em Catulo¹³. Efetivamente, um refinamento do gênero – *sophistication*, como o chama Cairns – depende da percepção do leitor para os temas tratados e de sua sensibilidade para suprir um elemento sugerido, como é o caso do *topos* (que é também um gênero) “regozijar-se com o cumprimento” daquilo que o emissor profetizara: geralmente cabe ao leitor subentender o “Eu não disse?” Da mesma forma, em muitos

12. 4.1.29-40.

13. Certamente não se deve a mera coincidência o fato de que o metro de *ad Ligurinum*, o asclepiadeu maior, é o mesmo utilizado na ode do *carpe diem*, *ad Leuconoen* (1.11). Ver *supra* 99 e ss. (note-se, contudo, em *ad Ligurinum*, uma exceção, que ocorre no v. 5, à regra de fazer coincidir os limites dos *cola* com fronteiras de palavras).

poemas de “profecia ameaçadora” o *topos* implicado é *carpe diem*. Pode-se portanto falar de um parentesco entre esses dois gêneros, como o *interplay* que Cairns apontou entre a “profecia ameaçadora” e “regozijo com o cumprimento”¹⁴. Esse jogo entre gêneros decorre de uma regra básica, gerativa, da composição genérica: gêneros podem transformar-se em *tópoi* de outros gêneros, e *tópoi* podem desenvolver-se em novos gêneros¹⁵.

VILLON, RONSARD, CAMÕES

Ao incluir os poemas de que trata num grupo ligado pelo tema do convite amoroso, Antonio Cândido supôs, em alguns deles, a presença de um *topos* implícito – justamente o do convite amoroso. Assim, o poema de Villon é uma “profecia ameaçadora” que, além de uma curiosa *recusatio* (e, portanto, integração) do “regozijo pelo cumprimento”, inclui o *topos* do *carpe diem* em sua modalidade de convite à bebida:

*Ung temps viendra qui fera dessechier,
Jaunir, flestrir vostre espanye fleur;
Je m'en risse, se tant peusse maschier
Lors; mais nennil, ce seroit donc foleur:
Viel je seray; vous, laide, sans couleur;
Or beuvez fort, tant que ru peut courir (...)*¹⁶

Num certo sentido, o convite amoroso aqui é tão implícito quanto o do poema de Horácio, *ad Ligurinum* ou mesmo *ad Leuconoen*. Ele certamente não se assemelha ao *Viuamus atque amemus* de Catulo, nem é ainda o convite arrazoado do enredamento sexual cristão, burguês ou moderno, característico dos séculos seguintes. O *ethos* e

14. Cairns, *op. cit.*, 86 e ss. Os nomes que Cairns dá a esses gêneros não são rebarbativos como minhas traduções: *threat prophecy* e *gloating over fulfilment*.

15. Ver discussão desse ponto em Cairns, *op. cit.*, 87 e ss.

16. “Ballade à s'amye”, Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos (*Poemas de François Villon*, 91):

Tempo virá que há de fazer amarelar,
Murchar, secar vossa desabrochada flor.
Rir-me-ia, se pudesse a boca descerrar.
Mas não, não passaria isso de candor.
Velho estarei, e estareis vós feia e sem cor.
Bebei bastante, quanto possa em rio haver. (...)

o *pathos* da condição representada em Villon são outros – *en ce bordeau ou tenons nostre estat*¹⁷.

O poema seguinte lembrado por Cândido é o célebre soneto “pour Helène”, de Ronsard, notório horaciano:

*Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous esmerveillant:
"Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle."*

*Lors vous n'auray servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui au bruit de mon nom ne s'aille resveillant,
Benissant vostre nom de louange immortelle.*

*Je seray sous la terre, et fantôme sans os
Par les ombres myrteux je prendary mon repos;
Vous serez au foyer une vieille accroupie,*

*Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
Cueillez dès aujourd'huy les roses de la vie*¹⁸.

17. “Ballade de la Grosse Margot”. Tradução de Décio Pignatari: “Neste bordel, que é o nosso domicílio” (Pignatari, *Poesia poesia é Poesia*, 72).

18. Tradução de Guilherme de Almeida (Almeida, *Poetas de França*, 33), que transcrevo respeitando os grafemas arcaizantes:

Quando fores bem velha, á noite, á luz da vela,
Junto ao fogo do lar, dobando o fio e fiando,
Dirás, ao recitar meos versos e pasmando:
Ronsard me celebrou no tempo em q~ fui bella.

E entre as servas então não há de haver aquella
Q~, já sob o labor do dia dormitando,
Se o meo nome escutar não vá logo acordando
E abençoando o esplendor q~ o teu nome revela.

Sob a terra eu irei, phantasma silencioso,
Entre as sombras sem fim procurando repouso:
E em tua casa irás, velhinha combalida,

Chorando o meo amor e o teu cruel desdém.
Vive sem esperar pelo dia q~ vem:
Colhe hoje, desde já, colhe as rosas da vida.

Vale lembrar que Yeats, num poema de sua fase inicial (“When you are old”), elabora uma pungente “profecia ameaçadora” que retoma o soneto de Ronsard.

De novo temos a combinação da profecia e do convite amoroso. A associação do primeiro desses *tópoi* à obra poética faz que também se insinuem aqui dois outros *tópoi*: o da imortalidade da poesia (que examinaremos no capítulo seguinte) e o do “regozijo pelo cumprimento”, temperado este pela imagem seguinte, do cadáver do poeta-amante (portanto o regozijo, nessa sugestão irônica, se tem objeto, não tem mais sujeito)¹⁹. O verso final, o mais famoso do soneto, é variação de *carpe diem*, e o verso anterior já propusera uma variante, quase uma tradução, do conselho que se segue ao famigerado imperativo horaciano: *quam minimum credula posterio*.

Contemporâneo de Ronsard, Camões não aparece na lista constante do ensaio de Candido, apesar de dois sonetos que se podem considerar convites amorosos, incluindo ambos a “profecia ameaçadora” e vários dos *tópoi* que configuraram o gênero do *carpe diem*, modulados em tonalidade maneirista:

Se as penas com que Amor tão mal me trata
Quiser que tanto tempo viva delas,
Que veja escuro o lume das estrelas,
Em cuja vista o meu se acende e mata;

E se o tempo, que tudo desbarata,
Secar as frescas rosas sem colhê-las,
Mostrando a linda cor das tranças belas
Mudada de ouro fino em bela prata;

Vereis, Senhora, então também mudado
O pensamento e aspereza vossa,
Quando não sirva já sua mudança;

Suspirareis então pelo passado,
Em tempo quando executar-se possa
Em vosso arrepender minha vingança²⁰.

Também o “regozijo pelo cumprimento da profecia” está sugerido no texto camoniano, em que alguns elementos fazem lembrar a

19. Infelizmente, na imagem do poeta morto, Guilherme de Almeida perdeu, em sua boa tradução, a expressão *ombres myrteux*, alusão ao passo virgiliano dos *lugentes campi* do mundo da morte, sombreados por uma mata de murta (*myrthea silua*), destino das almas penadas por amor e onde Eneas reencontra a desgraçada Dido. Cf. *Eneida*, 6.440 e ss.

20. Sigo o texto da edição *princeps* (1595), como vem transcrito em Berardinelli, *Sonetos de Camões*, 116. Há uma variante do v. 2, apresentada por Faria e Sousa (ele a teria encontrado num manuscrito), que resolve o problema de concordância de “quierer”, sem prejuízo estético ou semântico, e é por isso digna de consideração”: “Permitirem que eu tanto viva delas”.

ode *ad Ligurinum*: a imagem dos cabelos, a das rosas, o arrependimento final. Mas os torneios na expressão desses motivos, a energia das antíteses maneiristas forçadas a oxímoros (“escuro o lume”, “se acende e mata”), as metáforas *ouro* e *prata*, ostentam passado petrarquista e futuro barroco. Essa versão maneirista de motivos antigos – somada, naturalmente, ao encanto musical italiano – teria sido o ideal de André Falcão de Resende ao traduzir Horácio. Faltaram-lhe meios, e é em Camões e seus contemporâneos mais significativos que podemos encontrar, aqui e ali, *disiecta membra* da poesia clássica em momentos da grande poesia da época²¹.

O soneto seguinte também se concentra na ameaça que fundamenta o convite, que não é explícito:

Está-se a primavera trasladando
Em vossa vista deleitosa e honesta;
Nas lindas faces, olhos, boca e testa,
Boninas, lírios, rosas debuxando.

De sorte, vosso gesto matizando,
Natura quanto pode manifesta
Que o monte, o campo, o rio e a floresta
Se estão de vós, Senhora, namorando.

Se agora não quereis que quem vos ama
Possa colher o fruto destas flores,
Perderão toda a graça vossos olhos.

Porque pouco aproveita, linda dama,
Que semeasse Amor em vós amores,
Se vossa condição produze abrolhos.

Aqui, a “profecia ameaçadora” não se refere ao futuro envelhecimento, mas a uma presente perda daquela graça “que só deu para dar-se a Natureza”. De novo, o retrato da beleza feminina, objeto da profecia, é construído com os ingredientes tradicionais da receita petrarquista, rearranjados pelo gosto maneirista²². Mas o esquema argumentativo básico dessa e das precedentes composições continua sendo o que vimos em Horácio. Em “colher o fruto destas flores” há reminiscência da metáfora *carpe diem*, reminiscência semelhante à

21. *Disiecta membra* é também o que nos ficou de grande parte dos quinhentistas portugueses, especialmente a lírica de Camões. É fácil imaginar que a inconsciência repetitiva de um copista produzisse a proliferação de *lindo* e *belo* que monopoliza a adjetivação nos dois versos finais da segunda estrofe; é difícil imaginar um tal descuido do poeta.

22. Ver Spina, “Três Fases de um Processo Descritivo”, 8 e ss.

que se encontra na abertura do episódio de Inês de Castro (“de teus anos colhendo o doce fructo”)²³ e que pode bem provir do Ausônio de *De rosis nascentibus*.

ANDREW MARVELL, TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA
E BASÍLIO DA GAMA

O barroco freqüentou com assiduidade essa tópica maneirista clássico-petrarquista. Em nossa língua, um dos mais belos poemas do gênero é a tradução, marcada por *contaminatio*, que fez Gregório de Matos de dois sonetos de Góngora - “Discreta e formosíssima Maria” (os sonetos gongorinos são, como se sabe, “Ilustre y hermosíssima María” e “Mientras por competir con tu cabello”). Mas o maneirismo e o barroco hispânicos ficaram fora do repertório comentado por Antonio Candido, e do século barroco os exemplos que ele privilegiou são ingleses: Thomas Carew e Andrew Marvell, especialmente este último, autor de “To his coy mistress”, um convite amoroso de veemência extraordinária e de timbre várias vezes catuliano, no qual a profecia ameaçadora recebe uma de suas formulações mais elaboradas e impressionantes:

*But at my back I alwaies hear
Time's winged Charriot hurrying near;
And yonder, all befor us lye
Deserts of vast Eternity.
Thy Beauty shall no more be found;
Nor, in thy marble Vault, shall sound
My echoing Song: then Worms shall try
That long preserv'd Virginity
And your quaint Honour turn to dust;
And into ashes all my Lust.
The Grave's a fine and private place
But none, I think, do there embrace²⁴.*

23. Outros exemplos do horacianismo camoniano encontram-se no soneto que examinaremos adiante, no Excurso “Metamorfoses de Pirra”, e na elegia *Fogem as Neves Frias*, (nº XII na edição de J. M. Rodrigues e A. L. Vieira e nº IX na de A. J. C. Pimpão), incluída na Antologia do fim deste volume, que resulta da *contaminatio* de três odes do poeta latino.

24. Tradução de Augusto de Campos:

Mas ao meu dorso eu ouço o alado
Carro do Tempo, perto, perto,
E adiante há apenas o deserto
Sem fim da Eternidade.
Tua Beleza murchará mais tarde,
Teus frios Mármores não soarão

A energia do convite “Now let us sport us while we may...” não deve desviar a atenção do peso dessa macrologia, que desenvolve o *topos* da profecia com acúmulo de motivos: o deserto da eternidade, a beleza perdida, a canção calada, a virgindade devorada por vermes, a virtude e o desejo feitos pó, a solidão do túmulo. O detalhe macabro do verme faz pensar em Baudelaire (“Et le ver rongera ta peau, comme un remords”). É estranho, pois, que Antonio Candido, que cita o verso de Baudelaire, tenha negado a semelhança com a imagem de Marvell (que aliás não deixa de ter um fundo maneirista, fazendo lembrar alguns poemas quinhentistas sobre a miséria da vida)²⁵. De fato, ele expressamente descarta a associação dos dois textos: “com Baudelaire, entramos no macabro, que Marvell, fiel ao espírito vivo e saudável do tema, havia contornado com ironia”²⁶. Mas esse caráter macabro, apesar da ironia, não é estranho a Marvell nem à tradição mais próxima a que se filia (baste lembrar um extraordinário poema de “profecia ameaçadora”, “The Apparition”, de John Donne)²⁷.

Com ecos do meu Canto; então
Os vermes hão de pôr à prova
Essa comprida Virgindade,
Tua fina Honra convertendo em pó,
E em cinzas o meu Desejo. A Cova
É ótimo e íntimo recanto. Só
Que aos amantes não serve de alcova.

(Campos, A., *Verso Reverso Controverso*, 173.)

25. Ver Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, 223 e ss.

26. Candido, *op. cit.*, 45.

27. Transcrevo o poema de Donne, seguido da esplêndida tradução de Augusto de Campos, que resulta num dos mais belos poemas de “profecia ameaçadora” com que conta nossa língua:

*When by thy scorn, o Murderess, I am dead,
And that thou think' st thee free
From all solicitation from me,
Then shall my ghost come to thy bed,
And thee, feign'd vestal, in worse arms shall see;
Then thy sick taper will begin to wink,
And he, whose thou art then, being tired before,
Will, if thou stir, or pinch to wake him, think
Thou call'st for more,
And in false sleep will from thee shrink,
And then poor aspen wretch, neglected thou
Bathed in a cold quicksilver sweat wilt lie
A verier ghost than I;
What I will say, I will not tell thee now,
Lest that preserve thee; and since my love is spent,
I had rather thou shouldst painfully repent,
Than by my threatenings rest still innocent.*

(Donne, *The Complete English Poems*, 42 e s.)

Os poemas brasileiros lembrados pelo crítico são um de Basílio da Gama e outro de Tomás Antônio Gonzaga, “este mais velado e carinhoso; aquele, direto e premente; ambos, admiráveis”. A “lira” 1.13 de *Marília de Dirceu* contém um amplo desfile dos *tópoi* do gênero, em exposição didática, exemplificada e arrazoada, modulada no registro amável e na melopéia coloquial indefectível do poeta. Suas imagens têm concretude e imediatidate (“A devorante mão da negra morte / acaba de roubar o bem que temos”) e chegam num momento a fazer lembrar o impacto e a urgência do “carro do tempo” de Marvell (“Sobre as nossas cabeças, / sem que o possam deter, o tempo corre; / e para nós o tempo, que se passa, / também, Marília, morre”). A advertência é delicadamente ameaçadora e tem ilustração pitoresca:

Com os anos, Marília, o gosto falta
e se entorpece o corpo já cansado;
triste o velho cordeiro está deitado
e o leve filho sempre alegre salta.

A mesma formosura
é dote que só goza a mocidade:
rugam-se as faces, o cabelo alveja,
mal chega a longa idade.

Quando, assassina, o teu desdém tiver
Feito de mim um morto contrafeito,
E te julgares livre, enfim,
Dos meus assédios e de mim,
Meu fantasma virá ter ao teu leito,
Onde serás, falsa vestal, uma mulher
Qualquer, nos braços de um outro qualquer.
A tua vela, então, vai vacilar;
Se cutucares o pobre comparsa
Ao lado, ele por certo há de pensar,
Ouvindo os teus suspiros e os teus ais,
Que queres mais,
E fingirá dormir, misera farsa.
Trêmula e só, entregue à tua sorte,
Gelada até os ossos, vais penar,
Mais morta do que a morte.
O que eu direi não quero antecipar
Para não minorar a tua dor.
E como o amor que eu sinto também passa,
Prefiro te ver morta de terror
A viva e casta após esta ameaça.

(A. Campos, *John Donne: O Dom e a Danação*.)

Que havemos de esperar, Marília bela?
que vão passando os florescentes dias?
As glórias que vêm tarde já vêm frias,
e pode enfim mudar-se a nossa estrela.

Ah! não, minha Marília,
aproveite-se o tempo, antes que faça
o estrago de roubar ao corpo as forças
e ao semblante a graça.

No soneto de Basílio, a “profecia ameaçadora” não é sugerida com meias tintas:

Já, Marfisa cruel, me não maltrata
Saber que usas comigo de cautelas,
Qu’inda te espero ver, por causa delas,
Arrependida de ter sido ingrata.

Com o tempo, que tudo desbarata,
Teus olhos deixarão de ser estrelas;
Verás murchar no rosto as faces belas,
E as tranças d’ouro converter-se em prata.

Pois se sabes que a tua formosura
Por força há de sofrer da idade os danos,
Por que me negas hoje esta ventura?

Guarda para seu tempo os desenganos,
Gozemo-nos agora, enquanto dura,
Já que dura tão pouco, a flor dos anos.

A ameaça recorre às metáforas da *descriptio puellae* do repertório petrarquista, já tão familiar que o simples verbo “murchar” supre a ausência das rosas do rosto da jovem. Mas essa ameaça não se contém nos protocolos desse jogo metafórico e, com crua objetividade, inclui um prenúncio do “regozijo com o cumprimento” (“inda te espero ver...”) e desemboca num convite desabrido (“gozemo-nos agora”), que traz engastado, numa “frase posta psicologicamente entre parênteses”, um momento de “reticenciosa suspensão que abre um mundo de devaneio cativo”²⁸, uma exclamativa e melancólica versão do *spatio breui* da ode de Horácio *ad Leuconoen*: “já que dura tão pouco”.

Na poesia moderna de nossa língua, o grande mestre de feitiço neoclássico, Ricardo Reis, também praticou o gênero, segundo a

28. As expressões entre aspas são de Antonio Cândido, *op. cit.*

fórmula de associar ao convite amoroso a profecia ameaçadora de teor funéreo, com a brevidade que lhe é característica e o jogo de oxímoros característico de Pessoa:

A flor que és, não a que dás, eu quero.
Por que me negas o que te não peço?
Tempo há para negares
Depois de teres dado.
Flor, sê-me flor! Se te colher avaro
A mão da infesta 'sfinge, tu perene
Sombra errarás absurda,
Buscando o que não deseja²⁹.

As transformações por que passou o gênero do convite amoroso (e/ou da profecia ameaçadora), no rápido panorama acima esboçado, são extensas e não se resumem, naturalmente, a aspectos exclusivamente poéticos (ao contrário, talvez estes últimos tenham sido os que mais persistiram em meio às mudanças). Em Horácio, a frustração do falante se devia à diferença de idade que o separava do amado, e à soberba deste. Ao longo dos tempos, desde Villon (e, se nos voltássemos para a literatura goliardesca medieval, desde bem antes dele), o adversário do amante, o obstáculo à realização amorosa, vai-se desenhando com contornos cada vez mais sombrios e grandiosos. Não é mais apenas a iludida arrogância juvenil, mas todo um sistema moral que a exortação amorosa deve enfrentar. Para isso, enfatizam-se os argumentos destinados a convencer a amada (agora é, naturalmente, apenas de mulher que se trata): o maneirismo e o barroco ibéricos, este em vertente cultista, tomam, como elementos de suporte do convite, imagens e antíteses do petrarquismo, e levam-nas à mais extremada intensificação; o barroco inglês, a poesia dos “metafísicos”, em vertente conceitista, multiplica e desdobra a argumentação, chegando, em “To his coy mistress”, a um arrazoado tão poderoso que, como escreveu Antonio Cândido, se a mulher “resistir a Marvell, ela resistirá a tudo”³⁰. No século seguinte, o neoclássico “retorno aos antigos”, se descarrega a linguagem e atenua as imagens, em nada diminui a premência do convite e a cuidadosa elaboração das razões para que não se percam “os fluorescentes dias”. Mas há, desde a Antigüidade,

29. Sigo a edição de Silva Bélkior, *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis*, 29. O poema é certamente inspirado em epigramas eróticos da *Antologia Palatina*, de que Pessoa era leitor, em tradução inglesa. Cf., p. ex., A. P., 5.158.

30. *Idem*, 43.

formas menos perturbadas, muito menos ameaçadoras, de conclamação ao amor. Horácio, novamente, é autor de um dos exemplos mais encantadores e mais influentes.

AD LYDEN

É significativo que nenhum dos poemas do convite amoroso acima mencionados deixe de recorrer à “profecia ameaçadora”, fazendo dela como que um *topos obbligato* do gênero em suas variantes modernas. Não é o que acontece em Horácio; nele, o convite pode circunscrever-se ao *carpe diem*, sem recorrer à ameaça e, como se vê em *ad Lyden*, com grande novidade na expressão da tópica pertinente, ainda que esta se circunscreva ao ambiente mais característico desses poemas: o ambiente do simpósio.

Quid festo potius die
Neptuni faciam? prome reconditum,
Lyde, strenua Caecubum
munitaeque adhibe uim sapientiae.
5 Inclinare meridiem
sentis ac, ueluti stet uolucris dies,
parcis deripere horreo
cessantem Bibuli consulis amphoram?
Nos cantabimus inuicem
10 Neptonum et uiridis Nereidum comas,
tu curua recines lyra
Latonam et celeris spicula Cyntiae;
summo carmine, quae Cnidon
fulgentisque tenet Cycladas et Paphum
15 iunctis uisit oloribus;
dicetur merita Nox quoque nenia³¹.

Que fazer de melhor neste dia consagrado a Netuno? Apanha, Lide, com presteza, o [vinho] céculo reservado e trata com violência a tua sabedoria fortificada. Vês que o meio-dia declina e, como se o dia alado parasse, deixas de pegar na adega a ânfora preguiçosa que data do cônsul Bibulo? Nós cantaremos, alternadamente; eu, Netuno e as verdes cabeleiras das Nereidas; tu, na curva lira, entoarás Latona e as setas da veloz Cíntia; no auge do canto, aquela que possui Cnido e as fulgentes Cícladas e visita Pafos com sua junta de cisnes; a noite também será celebrada com a merecida cantilena.

31. *Carm.*, 3.28.

Ode simposial, de um simpósio a dois, ou *solitarium conuiuum*, seu gênero – poderíamos chamá-lo “preparação do simpósio” – é fronteiro ao do *carpe diem*. O simpósio com Lide é a resposta implícita da pergunta que abre o poema: “que fazer de melhor neste dia do festival de Netuno?” (uma festa concorrida, provavelmente uma das ocasiões em que os contemptores do *profanum uulcus* preferem programas privados). Na frase seguinte já se iniciam os preparativos, e as ordens dadas a Lide indicam que se trata de uma *hetaira*: as *libertinae*, chamadas a uma festa íntima, podiam, em clima de brinadeira, ser encarregadas desses pequenos trabalhos, já que, para maior liberdade, nenhum escravo estava presente para servir os convivas³². As ordens incluem um *topos* da poesia simposial que se pode formular com a frase horaciana *dulce est despere in locum*³³ “é agradável, a seu tempo, enlouquecer”, *topos* que aqui tem expressão especialmente vigorosa: *munitaeque adhibe uim sapientiae*, “violenta a tua sabedoria fortificada”. A reiteração do pedido de vinho inclui um outro *topos*, o do tempo que passa, do *spatium breue* que temos. Protelar a busca do vinho é ignorar que o “meio-dia” (*meridiem*) se “inclina” em direção à noite e o “dia alado” (*uolucris dies*) não se detém. A lembrança de que falta pouco para a noite – aqui como em Alceu, em contexto semelhante (fr. 346 LP.1, δάκτυλος ἀμέρα, “o dia é um dedo” ou “sobra um dedo de dia”)³⁴, visa a apressar o simpósio, que geralmente se realizava depois do pôr-do-sol. Há referência indireta ao tempo também na indicação da safra do vinho e sua longa “ociosidade” (Marcus Calpurnius Bíbulus – nome predestinado a designar um ano de boa safra – foi cônsul juntamente com Júlio César, em 56 a.C.; portanto, uns trinta e cinco anos antes do momento presumível desta ode)³⁵. Em seguida, o programa musical proposto corresponde, pelo menos em seu clímax, a um programa amoroso, pois culmina (*summo carmine*) numa celebração a Vênus. Também se vê sugestão erótica, de atividade sexual prolongada ou de relaxamento *post coitum*, no encerramento proposto para o programa: a cantilena devida à noite³⁶.

32. Orelli, *ad loc.* Seu comentário, além de esclarecedor, é saboroso: “libertinae ad solitarium conuiuum uocatae talia nullius laboris officia per iocum mandari poterant ab amico commodiore et, quo liberior foret, seruum nullum mensae adhibente.”

33. 4.12.28.

34. Cf. *supra* 71

35. Cf. Orelli, *ad loc.*

36. *Nenia* tem peso especial, como palavra final do poema, e significa nele, segundo Nisbet & Hubbard, II, 31, “bed-time music”. Santirocco, *Unity and Design in Horace's Odes*, 147, pondo em relevo o sentido de fechamento, encerramento, contido nas odes finais do *tribublos*,

A estrutura estrófica é responsiva, ou seja, o poema se organiza em estrofe e antístrofe³⁷. Na estrofe (1-8), a preparação do simpósio – o pedido de vinho; na antístrofe (9-16), o programa do simpósio – um programa musical. O exame da distribuição dos elementos temáticos, contudo, não conflita com a divisão mais geralmente aceita, em quatro estrofes tetrásticas: na primeira, os motivos são o vinho e a rejeição da *sapientia*; na segunda, o vinho e o tempo; na terceira, o prelúdio musical, com os cantos alternados, dele – a Netuno e as Nereidas, e os dela – a Latona e Diana; na quarta, o clímax do programa – o dueto a Vênus e a celebração da noite. Para Wilkinson as quatro estrofes obedecem a um arranjo tripartido:

a estrutura é de suas favoritas – duas unidades iguais (neste caso as primeiras duas estrofes), completadas por uma terceira mais longa (as outras duas); e essa forma é repetida no interior da unidade final – mas não mecanicamente, pois o terceiro *colon* se interrompe e, com uma tranquila coda – *merita Nox quoque nenia* – a música se extingue; a claridade cintilante das ilhas da Grécia dá lugar à penumbra, e os amantes são deixados juntos³⁸.

Wilkinson também chama a atenção para os pares de alterações responsivas, cada par separado por uma palavra, com efeito semelhante ao de rimas internas: *sentis-stet, ueluti-uolucris, cessantem-consulis, Neptunum-Nereidum, celeris-Cynthiae, carmine-Cnidon, Nox-nenia*. Sua conclusão é entusiástica, em choque frontal com os que não vêem nesta breve ode mais que uma “peça leve, frívola”³⁹: “Como Giorgione lança sobre uma paisagem simples com figuras uma estranha e indefinível beleza, assim Horácio fez de uma ocasião simples um poema que tem o sentido util de uma obra de arte consumada”⁴⁰.

AD LIDEN EM PORTUGUÊS

Muito difícil de conservar em tradução esse encanto contido nos limites de uma ode aparentemente tão simples, tão circunstancial. Três

considera que aqui *nenia* talvez preserve algo de seu sentido primário, de “canto fúnebre”, sugerindo “conotações mais gerais de finalidade”, ou seja, de ato final. Conclui o crítico: “Porque é seguida apenas pela ode ao grande Mecenas (3.29) e pelo epílogo (3.30), há um sentido em que o poema é ele mesmo a coda ou o último canto, *summum carmen*, do livro. Para todos os efeitos, a coletânea chegou ao fim”.

37. Divisão proposta por Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, 107 e 59 e s., n. 2.

38. Wilkinson, *Horace & His Lyric Poetry*, 149.

39. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, 120.

40. Wilkinson, *ib.*

traduções para o português são dignas de nota; as duas primeiras, dos dois horacianos neoclássicos que temos visto, José Agostinho de Macedo e Elpino Duriense; a terceira, de um poeta contemporâneo, de horacianismo imprevisto: Décio Pignatari.

a. José Agostinho de Macedo

Os adeptos da abundância arredondada e perifrásica de José Agostinho de Macedo encontrarão nesta tradução quase todas as qualidades que possam esperar de seu trabalho. Os que não compartilham desse gosto estremecerão quase a cada adjetivo.

A LÍDIA

É sagrado a Neptuno este almo dia,
Ó Lídia, que faremos?
De uma austera Moral rebate a força;
De recôndita Adega extraí contente
Doce Licor do Céculo espumante.

Metade já transpõe do curso, o Dia,
Suspensos me parece:
Tira, ó Lídia, de teu Celeiro
A antiga Talha, que o Licor nos guarda
Desde o tempo de Bíbulo lacrada.

Firam-se as cordas da toante Lira,
Cantemos à porfia
Ou de Neptuno a majestade, e as verdes
Madeixas das Nereidas. Tu canta
De Latona e de Cíntia as leves setas.

Depois unindo a voz, hinos diremos
À Deusa que preside
Sobre as fulgentes Cícladas, que Pafos
Busca no Carro de atrelados cisnes;
E à fria Noite entoaremos Nêniias.

Murilo Mendes uma vez afirmou que, “conforme os autores, a língua portuguesa é rica ou pobre” (e ele afirmava preferi-la pobre)⁴¹. José Agostinho de Macedo não é propriamente um representante dessa

língua rica, se tomarmos por modelo dessa riqueza escritores como Camões ou Vieira; ele é, antes, um representante da degeneração dessa linhagem de exuberância, cultor de uma língua poética que não é propriamente rica, mas gorda. E seu Horácio engordado é bem pouco horaciano, apesar do bom acabamento de algumas de suas traduções. O engordamento é especialmente sensível nos *epitheta ornantia* utilizados como enchimento métrico, sem corresponder a qualquer adjetivo do original: “*almo dia*”, “*Doce licor*”, “*Céculo espumante*”, “*Lídia gentil*”, “*antiga Talha*”, “*fria Noite*” (neste último exemplo, o qualificativo é impertinente e prejudicial ao sentido do texto: o dia de Netuno era 23 de julho, verão no hemisfério norte). Um dado geral da inflação promovida pelo tradutor: as 160 sílabas latinas são convertidas em 204 sílabas portuguesas. Imagina-se comumente que semelhante acréscimo na extensão do texto é fatal, sendo o português língua incapaz, por sua própria natureza, da concisão característica do latim; mas, ainda que não bastasse o exemplo de síntese extrema oferecido por Odorico Mendes, teríamos a contraprova, antes dele, na *performance* admiravelmente contida de Elpino Duriense.

b. Elpino Duriense

Se Macedo não é exatamente um representante da tradição rica da língua, Elpino, pelo menos como tradutor de Horácio, merece lugar na galeria de nossos escritores “pobres”, aqueles de economia verbal estrita e que constituem um grupo minoritário, mas nem por isso menos importante, na literatura de Portugal e do Brasil. É natural, portanto, que seja nas odes mais breves, mais despojadas ou mais concentradas que seu engenho atinja os melhores resultados, como em

A LIDE

Que coisa mor farei no festo dia
De Neptuno? Ligeira tira, ó Lide,
O Céculo guardado, e a encastelada
Sabedoria força.

Vês inclinar o sol meridiano,
E como se parasse o veloz dia,
Do cônsul Bíbulo a ociosa talha
Não lhe roubas da adega?

Nós alternadamente cantaremos
Neptuno e as verdes comas das Nereidas:

41. Murilo Mendes, *O Discípulo de Emaús, apud H. de Campos*, “Murilo e o mundo substantivo”, *Metalinguagem & Outras Metas*, 70.

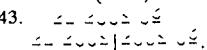
Tu Latona na curva lira [e] as setas
Dirás da veloz Cíntia.

A que tem Gnido e as Cícladas luzentes,
E a Pafos vai em carros de alvos cisnes
No fim se cantará; também a noite
Com a merecida endecha.

Elpino nada deixa de traduzir e recorta seu metro com justeza, sem ornamentos que sirvam de tapa-buracos. O resultado obtido é admirável pela precisão: seus adjetivos, por exemplo, são *mots justes* para traduzir – não interpretar – os adjetivos originais. Assim, não se perde a imagem de *munita sapientia*: “sabedoria encastelada”; nem o toque irônico de *cessantem*, em *cessantem Bibuli consulis amphoram*: “do cônsul Bíbulo a ociosa talha”⁴². E, finalmente, é impressionante nesta versão a economia extrema: o mesmo número de sílabas do original (160) e o mesmo número de versos (16). Soma-se a essa equivalência espantosa o fato de que as estrofes, também tetrásticas, distribuem o texto de forma a que se lhe possa aplicar qualquer das análises que se propõem a esclarecer a repartição do texto latino. E, apesar de assim seguir rente ao original, não falta ao português a empotação coloquial que é parte importante na leveza e jovialidade do efeito geral da ode.

É de estranhar, num texto tão enxuto, a repetição do verbo *cantar* na terceira e quarta estrofes, repetição que desaponta o leitor afeito à *uariatio* horaciana. É natural que faltem dimensões do original à tradução de Elpino. Sua estrofe, a que mais usa, de três decassílabos e um hexassílabo, não tem a variedade de articulações do distíco responsivo horaciano (um glicônio seguido de um asclepiadeu menor)⁴³, que integra a versificação na figura geral alternante da ode: o metro é alternante, como o é a grande divisão do poema e também, no *mythos*, o canto amoebou proposto para o simpósio. Ainda no capítulo do som e do ritmo, a trama delicada e constante das aliterações do latim não pôde ser reproduzida na tradução, embora a textura fônica

42. O companheiro de consulado de César foi, ou era tido como, figura puramente decorativa, sendo seu nome lembrado apenas para indicar a boa safra de vinhos do ano de sua magistratura. Não há dúvida de que o adjetivo em questão era saborcado como traço de humor pelo público a que Horácio dirigia seu poema, público que entenderia a expressão como hipálage de *cessantem Bibuli consulis*, “do ocioso cônsul Bíbulo”. As zombarias com Bíbulo, na época, chegaram a tal ponto, que romanos espirituosos referiam-se ao consulado de Júlio e César (Suet., *Diuus Julius*, 20.4).

43. 

desta não seja desprezível, com aliterações que têm algo do sistema original – *farei-festo*, *ligeira-Lide*, *Neptuno-Nereidas*, *Latona-lira*. Mas há sobretudo, num momento de ofuscante sugestão imagética, dois versos de sonoridade belíssima, com suas assonâncias desenhadas em fundo aliterante, suavemente sibilante:

A que tem Gnido e as Cícladas luzentes,
E a Pafos vai em carros de alvos cisnes

c. Décio Pignatari

As traduções de Macedo e Elpino são contemporâneas, mas parecem tão distantes entre si quanto o são da tradução de Décio Pignatari, publicada quase dois séculos depois⁴⁴:

Festejo quem, neste dia
Dedicado a Netuno? Assalte os redutos
Do bom senso, Lídia, e corra
A sacar do escuro o velho vinho oculto.

Declina o sol, mas parece
Haver sustado o vôo: você retém
O meter a mão na ânfora
Que vem da safra do caro cônsul Bíbulo.

Bebo e canto, abrindo o dueto,
O deus do mar e as nereidas pélo-verde;
Lídia, lira e dedos, louve
Leto e a filha Diana com seus dardos ágeis.

No auge, exalte-se Vênus,
Que fulge nas Cícladas e atinge Pafos
No carro do par de cisnes.
(E a nênia à noite põe termo ao nosso turno).

A tradução se inicia com uma referência fônica ao *incipit* do poema latino: *Festo quid...*: “Festejo quem...” Embora engenhosa, essa *trouvaille* é inconveniente para o sentido do poema: a questão

44. A tradução, acompanhada de uma nota do tradutor, apareceu no *Folhetim da Folha de São Paulo* de 5.6.1983 e encontra-se hoje incluída na segunda edição dos poemas reunidos do autor (*Poesia pois é Poesia (1950-1975) po&ic (1976-1986)*). Da mesma coletânea constam dois belíssimos poemas, ao que parece contemporâneos da tradução de *ad Lyden*, em que há implícitas ou explícitas referências a Horácio (“O sítio encantado” e “Quase-ode a Horácio Pessoa Reis”).

não é quem festejar no dia de Netuno (o programa musical confirmará a óbvia homenagem ao deus na ocasião de sua festa), mas *que fazer* nesse dia festivo. Daí que se sigam com naturalidade, no original, as providências para o simpósio com Lide - o que, como foi notado, corresponde a uma resposta implícita à questão. De resto, a versão só não é literal em poucos pontos: omite *cessantem*, na descrição da ânfora (acrescentando “caro” ao cônsul), assim como a referência a Gnido, a qualificação do vinho, *Cécubo*, e da lira, *curva*. Em vez de “lira curva” temos aqui um feliz inciso, “lira e dedos”, de função e sentido ambíguos: adjunto adverbial (com lira e dedos) ou aposto, e neste caso com implicação musical e erótica (Lídia, [que é] lira e dedos).

O emprego de uma forma inusitada de dístico alternante (heptassílabo e hendecassílabo) aproxima a tradução do movimento do original, apesar da distribuição variável dos acentos. Essa solução, à margem da tradição majoritariamente decassílica das traduções de Horácio, evita também uma outra fórmula tradicional, a do hendecassílabo e seu quebrado, o redondilho menor. Com ela, cria-se uma unidade rítmica que surpreende a ponto de não sentirmos o impulso do redondilho maior, cujo caráter de metro ímpar, isto é, de número ímpar de sílabas, é aqui salientado: esse verso normalmente “redondo” soa, nesse dístico, tão estranho quanto o hendecassílabo de acentuação irregular, que nem de longe lembra o hendecassílabo anapéstico convencional (célebre, no Brasil, graças a versos famosos de Gonçalves Dias, mas já encontrável, idêntico, no trovadorismo português).

A força desta tradução, porém, não reside em seu sistema versificatório: este, por tentar aproximar-se do original, (o que não foi tentado por seus concorrentes), sugere uma comparação com Horácio que será sempre muito desvantajosa para seu tradutor: o andamento musical do verso latino, obtido com a rigorosa e delicada observância de metros difíceis, resiste a imitações, sobretudo quando estas não se atêm a um sistema também muito rigoroso de coerções. É, no entanto, precisamente na música que se encontra uma das principais qualidades do trabalho de Pignatari: aliterações aos pares, em palavras próximas ou imediatamente contíguas, apesar de insistentes, formam uma cadeia discretamente aliciante, encantadora (*dia/dedicado, velho/vinho, vôo/você, meter/mão, caro/cônsul, Bíbulo/bebo, dueto/deus, Lídia/lira, louve/Leto, Diana/dardos, Pafos/par, nênia/noite, termo/turno*). Outras aliterações, fora desse esquema predominantemente binário (como o do original), e uma série de assonâncias também colaboraram no adensamento da trama sonora. O tradutor, descrevendo em nota a distribuição estrófica de seu texto, esclareceu: “4 quadras

que se montam como quatro portas-passagens - e os gonzos são sons”. Os arranjos fônicos que constituem esses “gonzos” estão entre os que mencionamos: entre a primeira e a segunda estrofe, as aliterações em *l* (“oculto. / Declina o sol”), que associam sintagmas que contêm elementos antitéticos (*escuro/sol*); entre a segunda e a terceira estrofe, as aliterações de *Bíbulo/bebo*, e, entre a terceira e a quarta, a paronomássia *ägeis/auge*. E não se esgota nisso o rendado sonoro dessa tradução. Mas o que mais impressiona é que essa elaboração sonora tão refinada se case com uma coloquialidade que não recua diante do difícil pronome *você* - um pronome longo, quase nunca passível de ser omitido e que carreia consigo toda a imprecisão de que foi vítima, na fala brasileira, o sistema pronominal do português. O fraseado que brota desse casamento de musicalidade e tom conversacional explica que o texto de Pignatari mantenha a fluência amável e o tom levemente risonho, perdido em quase todas as demais versões dessa jóia da poesia simposial - variação quase brincalhona e maliciosa da tópica do *carpe diem*, sem prejuízo de conotações existenciais mais graves, nunca ausentes das composições horacianas do gênero. Décio Pignatari, em sua nota, descreveu sintética e graciosamente essa mistura joco-séria, erótico-existencial: “O seu (deles) canto alternado, porfia e desafio, é uma graça de música semântica e titilação erótica, que culminam em êxtase - e no anticlímax físico e noturno. Mas é também o dia, como nasce com suas expectativas, se desenvolve, morre. Ou as estações do ano. Ou a vida, se muito não for dizê-la”.

Parte III

TÓPICA DA ETERNIDADE

LÍRICA E IMORTALIDADE *EXEGI MONUMENTUM*

AD MELPOMENEN

O sentimento da efemeridade da vida, formulado circunstancialmente na épica e presente na lírica desde os seus primórdios, tornou-se *locus communissimus* da poesia simposial. Horácio deu a esse sentimento expressão reiterada e esplendidamente variada, não sendo exagero tomá-lo como o poeta por excelência do tempo que foge e da imperiosa necessidade de capturar o instante breve, no horizonte da morte, que percorre seus versos em imagens sempre impressionantes. Poeta da mortalidade, portanto – tanto mais que ele acreditava na imortalidade, na idéia da sobrevivência individual, tão pouco quanto o comum de seus contemporâneos educados. Para ele, nosso futuro terá a vaga configuração que prometem os mitos, ou talvez ainda bem menos que isto:

...nos ubi decidimus
quo pater Aeneas, quo diues Tullus et Ancus
puluis et umbra sumus¹.

1. *Carm.*, 4.7.14-16.

Nós mal caímos onde
Enéias pio, rico Tulo e Anco,
Já somos pó e sombra.

(Tradução de Elpino Duriense.)

Mas, em meio aos temas insistentes da mortalidade, Horácio foi talvez o poeta que afirmou de maneira mais veemente e grandiosa sua crença na imortalidade que lhe estaria assegurada, a ele assim como às pessoas e às coisas tocadas por seu canto. O *topos* da perenidade da poesia deu ocasião a versos memoráveis, mas nunca tão rematadamente lapidares quanto – como era de esperar – no poema de encerramento dos *Carmina I-III*, a grande coletânea que Eduard Fraenkel reputou “um dos mais audaciosos experimentos na história da poesia antiga”. Neste *envoi*, Horácio se dirige à Musa, *ad Melpomenen*:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
5 annorum series et fuga temporum
Non omnis moriar multaque pars mei
uitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex:
10 dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium caram ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
15 quae sitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam².*

Concluí um monumento mais perene que o bronze e mais alto que a massa/estrutura (decomposição/decadência) régia das pirâmides, que nem a chuva voraz, nem Aquilão [o vento norte] desenfreado (impotente) possa destruir, ou a inumerável série dos anos e fuga dos tempos. Não morrerei todo e grande parte de mim evitara a Libitina: eu crescerrei sempre novo com o louvor futuro, enquanto ao Capitólio subir o pontífice com a virgem silenciosa: onde estrondeia o violento Áufido e onde Dauno, pobre de água, reinou sobre povos agrestes, dirão que eu, de humilde (tornado) poderoso, fui o primeiro a trazer o canto eólio aos modos itálicos. Assume a soberba devida aos méritos e de bom grado, Melpómene, com louro delfico me coroa os cabelos.

Um monumento mais que o bronze eterno
E que reais pirâmides mais alto

2. *Carm.*, 3.30.

Arrematei, que nem voraz dilúvio,
Áquilo iroso ou série imensa de anos
5 Nem dos tempos a fuga estragar possa.
Eu não morrerei todo; grande parte
De mim se salvará da morte: sempre
Crescerrei novo com louvor vindouro,
Enquanto ao Capitólio o grão Pontífice
10 Subir com a virgem tacitura. Aonde
Soa o violento Áufido, e onde o Dauno
Pobre de água regeu agrestes povos,
Dir-se-á que eu humilde poderoso
Fui o primeiro que o eólio carme
15 Trouxe à itálica cítara. Melpómene,
Com soberba por méritos ganhada,
Eleva-te e de boa mente cinge
Com delfico laurel os meus cabelos.
(Tradução de Elpino Duriense.)

Eis um daqueles poemas líricos antigos que, diria Adorno, “estão a uma distância descomunal de nossa mais primária representação do que seja a lírica”, e que só consideramos como tais “a bem da formação cultural”³. No entanto, nada de mais lírico, no sentido antigo, e mesmo num certo sentido moderno (que não é o de Adorno, evidentemente, mas é o que, em jargão corrente, se associa à “consciência metalingüística”).

Os estudiosos de Horácio parecem unânimes na avaliação da excelência do poema, e dificilmente um leitor do texto latino divergirá deles. Naturalmente, seu efeito geral, irresistível, devido ao acúmulo quase interminável de inter-relações, só por milagre seria recriado em alguma tradução⁴. Mas essa restrição de base não desmerece a excelência que atinge Elpino Duriense⁵. Um aspecto de sua *réussite* consiste no preciso recorte das frases, em que ele não se afastou do magníficente desenho do original. Podemos acompanhar a descrição de Eduard Fraenkel lendo a versão de Elpino:

Para a leitura da ode em voz alta, deve-se antes respirar fundo, pois a primeira frase vai até o fim do v. 5; até lá, não há pausa, e as várias expressões altissonantes têm de receber o peso adequado. No v. 6 a voz pode descansar: as duas orações breves

3. Adorno, “Lírica e Sociedade”, 195. Cf. *supra* 37 e ss.

4. Para análises recentes desta ode, ver Putnam, “Horace C. 3.30: The Lyricist as Hero”, *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic*, 133 e ss. e Woodman, “Exegi Monumentum – Horace Odes 3.30”, in Woodman & West (eds.), *Quality and Pleasure in Latin Poetry*, 115 e ss.

5. Outra tradução excelente, elaborada depois de concluído este livro, é a de Haroldo de Campos, que, por especial gentileza do tradutor, pude incluir na antologia com que se encerra o presente volume.

e simples, non omnis moriar [“eu não morrerei todo”] e multaque pars mei uitabit Libitinam [“grande parte de mim se salvará da morte”], não requerem esforço. Mas a pausa de respiração é curta. Depois do *staccato* dessas duas orações segue-se uma passagem em *legato*, usque ego postera crescet laude recens, dum Capitolium scandet cum tacita uirgine pontifex [“sempre crescerá novo com louvor vindouro, enquanto ao Capitólio o grão pontífice subir com a virgem tacitura”], e então uma outra, que se estende do início do v. 10 [fim do v. 10 em português] até o meio do v. 14 [15], de onde uma frase menor, uma prece à Musa, leva o poema ao final⁶.

O primeiro período (vv. 1-5) forma um tricolon ascendente ou *crescendo* (sequência de três sintagmas paralelos de grandeza ascendente): *exegi monumentum a) aere perennius b) regalique situ pyramidum altius c) quod non imber edax non Aquilo inpotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum* (“conclui um monumento a) mais perene que o bronze b) e mais alto que a mole real das pirâmides c) que nem a chuva voraz nem o Aquilão desenfreado possa destruir, ou a inumerável série dos anos e fuga dos tempos”). Os *cola* ocupam a) meio verso, b) um verso, c) três versos (dois e meio em português). O segundo período (vv. 6-14; na tradução, 6-15) pode ser lido, com pequena diferença relativamente à leitura de Fraenkel, como outro tricolon: a) non omnis moriar...Libitinam, b) usque ego postera...Pontifex, c) dicar...modos (a) “não morrerei todo...Libitina”, b) “crescerá novo...tacitura”, c) aonde soa...cítara”). Temos agora: a) um verso e meio, b) dois versos e meio, c) quatro versos e meio (em português mantém-se aproximadamente essas proporções). Depois desses dois movimentos ternários ascendentes, sendo o segundo mais intenso e extenso que o primeiro, o terceiro período (vv. 14-16, na tradução 15-18), é uma coda cuja brevidade não diminui sua força de clímax quase retumbante⁷. O círculo iniciado na primeira ode do primeiro livro, em que Horácio, no mesmo metro asclepiadeu menor, augurava ser inscrito no panteon dos poetas líricos, se fecha aqui com seu coroamento como lírico perene.

O TOPOS DA IMORTALIDADE

Na poesia grega, desde Safo, Píndaro, Simônides e Teógnis até os mais recentes epigramatistas da *Antologia Palatina*, é insistente a idéia do poder perenizador da poesia⁸. Entre os poemas do período

6. Fraenkel, *Horace*, 302.

7. Sigo nessa divisão a análise citada de Woodman.

8. Em conexão com a ode 3.30 de Horácio, Orelli cita Safo, fr. 147 LP; outros comentadores

helenístico, baste lembrar o formoso segundo epígramma de Calímaco, poeta com que Horácio apresentava tantas afinidades.

No seguinte fragmento de Safo ocorre uma muito discutida sugestão de imortalidade:

κατθάνουσα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσεται οὐδὲ τποκ' τι υστερον' ου γὰρ πεδέχης βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας, αλλ' αφάνης καν' Αίδα δόμω
φοιτάσης πεδ' αμαύρων νεκύων εκπεποταμένα⁹.

[e morta jazerás, nem memória de ti permanecerá jamais no futuro, pois não participas das rosas da Piéria; mas, invisível mesmo na morada de Hades, errarás esvoaçante entre cadáveres obscuros.]

A mulher a quem Safo acena com a morte anuladora “não participa das rosas da Piéria”, ou das atividades poético-musicais que caracterizavam o tíaso sáfico; Estabeu introduziu o fragmento com a rubrica *pròs apáideuton gynaika*, “a uma mulher ignorante”; à sua morte contrapõe-se a imortalidade que a *sophia* poética, a que é estranha, conferiria à poetisa e a suas companheiras. Mas, comentando esses versos, Bruno Snell considera que não pode aceitar-se a interpretação de Barrett, acatada por Page, segundo a qual se trataria de uma expectativa assimilável à certeza horaciana de permanência através da obra. “Este conceito foi formulado pela primeira vez em Roma”, afirma ele, e encontra motivos para rejeitar a idéia de que Safo “pensasse unicamente em si mesma e (...) visse só na fama de sua poesia a garantia da imortalidade”¹⁰. Bruno Gentili dá razão a Snell e endossa a afirmação de que “a idéia da própria obra literária como monumento é romana, não grega, e muito menos sáfica”¹¹.

Como quer que se decida interpretar o fragmento (imortalidade da alma ou permanência da poesia?), o fato é que Safo faz parte de uma tradição cultural em que, independentemente das feições que pudesse tomar a crença na vida *post-mortem*, os temas da imortalidade e da poesia estiveram desde sempre associados. Píndaro, em cujas odes essa associação é habitual, sugere-nos um elo de ligação com o

habitualmente lembram Píndaro, *Pyth.*, 6.7-14 e Simônides, fr. 531 P, a que se pode acrescentar Teógnis, 19-25. Sobre o tema em Píndaro, ver Gianotti, *Per una Poetica Pindarica*, 125 e ss., Bernardini, *Mito e Attualità nelle Odi di Píndaro*, 98 e s. e Rocha Pereira, “O Conceito de Poesia na Grécia Arcaica”, 345 e ss. Diversos outros poemas da mesma temática são arrolados por Nisbet & Hubbard, II, 332 e ss.

9. Fr. 55 LP.

10. Snell, *Poesia e Società*, 84, n. 72.

11. Gentili, *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica*, 118, n. 64.

passado remoto do *topos*. Além do já mencionado passo da oitava pítica, esta abertura da quarta Neméia, um elogio dos poderes do canto, é exemplo bem significativo do relevo que lhe merece o assunto:

Ἄριστος ευφροσύνα πόνων κεκριμένων
ιατρός· αἱ δὲ σοφαί·
Μουσᾶν θύγατρες αοιδαὶ θέλξαν νιν απτόμεναι.
Οὐδὲ θερμὸν υδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
γυνία, τόσσον εὐλογία
φόρμιγγι συνάρορος.
Ρῆμα δ' εργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
ὅ τι κε σὺν χαρίτων τύχα
γλώσσα φρενὸς εξέλοι βαθείας¹².

Alegria, o melhor médico das fadigas decisórias, que as odes, sábias filhas das Múosas, encantam com seu toque. Nem a água tépida distende os membros como o elogio companheiro da lira. E a palavra vive mais tempo que os feitos se a língua, com dom das Graças, a retira do fundo da alma.

A poesia não só encanta a alegria da vitória e é fonte de mais alívio do que a água tépida que faz relaxarem-se os músculos do atleta, mas, além de sua função presente, é garantia de fama futura, já que “a palavra vive mais tempo que os feitos”. À celebração do vencedor superpõe-se, pois, o elogio da palavra inspirada, que pereniza as ações dignas de memória. Também na sétima Ístmica:

Αλλὰ παλαιὰ γάρ
εῦδει χάρος, αμνάμονες δὲ βροτοί,
ὅ τι μὴ σοφίας αωτον ακρον
κλυταῖς επέων ροαισιν εξίκηται ξυγέν¹³.

Mas o antigo brilho dorme e os mortais se deslemboram do que não atingiu, jungido a ondas gloriantes de palavras, a extrema excelência da arte.

Esse tema – a poesia como fonte de perenidade –, ao contrário do que afirma Snell, parece ser pelo menos tão velho quanto a lírica: um dos títulos mais valiosos que um vate podia ostentar era justamente o de perenizador daquilo que seu canto celebrava. Essa função do trabalho poético, segundo uma concepção bastante acatada, seria inaugurada pelos líricos corais, que já não se revestiriam da aura sacral que cercava Homero – o sacerdote das musas preservador de todo o conto da tribo, de todo o saber digno de preservação numa sociedade de cultura oral. Um helenista de orientação marcadamente marxista, Jesper Svenbro, afirma que a função social do poeta, quando do surgimento da lírica coral, se tornara *especializada* e, portanto, a partir desse momento é que se poderia falar propriamente de poeta e poesia, pois a tarefa do lírico coral era muito diversa da do aedo homérico. Este tinha uma função essencialmente religiosa, voltada para o todo de uma comunidade homogênea e desconhecedora da alteridade no interior de seu espaço de interesses convergentes ou idênticos, um espaço em que não havia a distinção entre o privado e o público. Nesse mundo, o aedo homérico era o preservador de tudo. Já o lírico coral – ainda segundo essa análise – pertence à *pólis*, ao espaço político heterogêneo em que a diversidade e a concorrência de interesses constituiriam o âmbito público e o *mercado*. Aqui, poetas como Píndaro assimilariam seu mister ao de artesãos: de fato, eles compararam seus cantos a *esculturas*, *monumentos*, *mármore*, a *obras tecidas*, *tramadas*, *costuradas*, e trabalham sob encomenda como outros profissionais (desde Dracon protegidos por uma legislação que regulava o conflito de interesses na nova organização da *pólis*). O profissional cujo *produto* era a poesia teria sido de tal forma distinto do aedo homérico da comunidade arcaica, que seria um abuso “etnocêntrico” tratá-los a ambos como produtores de um mesmo tipo de produto, chamado “literatura”. Ora – continua Svenbro –

“poeta” significa com efeito “autor”, “produtor”: é portanto uma designação mais adequada a um poeta que compunha sob encomenda, como Píndaro, do que a um aedo como Homero, para o qual reivindicar a “propriedade” do canto equivalia a um sacrilégio. O poeta coral se preocupava em aparecer como “autor” do seu discurso pela simples razão de que queria ser remunerado pelo seu trabalho. Mas exatamente uma tal relação “de mercado”, fundada na estipulação de um contrato e no pagamento de honorários, era totalmente incompatível com a atividade do aedo homérico: este, repito, era um servidor da Musa¹⁴.

12. *Nem.*, 4.1-8.

13. *Ist.*, 7.16-19.

14. Svenbro, *La Parola e il Marmo – alle Origini della Poetica Greca*, 8.

O atributo por excelência encarecedor do produto do poeta seria sua virtude de preservar a memória das obras dos comitentes, e preservá-la ainda mais do que o mármore dos monumentos seria capaz. Transformar a beleza fugaz de uma vitória na beleza duradoura do canto era o *serviço* que cabia ao poeta coral na divisão do trabalho instaurada na *pólis*.

Essa visão, ainda que correta num âmbito restrito de consideração dos fatos, tem o vício de tudo reduzir a um certo esquematismo sociológico, desconsiderando elementos importantes de uma tradição amplamente indo-europeia que culmina, na Grécia, com a epopéia homérica, segundo uma importante linha de estudos nos faz crer. M. L. West fez há pouco um resumo do estado atual das descobertas que se sucederam ao achado de Adalbert Kuhn, que em 1853 apontou a equivalência entre uma fórmula do *Rig-Veda* (*ákshiti shrávah, shrávo ... ákshitam*) e o homérico *kléwos áphthiton*, “fama imperecível”. Entre essas descobertas se incluem as investigações de Antoine Meillet, nos anos 20, sobre a métrica e a prosódia indo-europeias e, nos anos 60, o *magnum opus* de Émile Benveniste sobre o vocabulário das instituições indo-europeias (obra estranhamente não citada por West). Daí decorreu a concepção, não apenas de uma comunidade de formas sociais, mitologia etc., mas também de uma linguagem poética indo-europeia, rastreável nos traços remanescentes da língua comum e nos testemunhos dispersos dos mais remotos monumentos poéticos que contam entre as realizações dos herdeiros dessa cultura.

Benveniste ensina:

Estamos seguros de que o conceito de *kléos* é um dos mais antigos e dos mais constantes do mundo indo-europeu: o védico *shravas*, o avéstico *sravah-* são seus correspondentes exatos e têm exatamente o mesmo sentido. Além disso, a língua poética conserva em grego e em védico uma mesma expressão formular: hom. *kléwos áphthiton*, véd. *shravas akshitam*, “glória imperecível”, designando a recompensa suprema do guerreiro, esta “glória imperecível” que o herói indo-europeu deseja acima de tudo, pela qual ele daria sua vida. Temos aí um dos testemunhos, muito raros, dos quais se pode inferir a existência, se não de uma língua épica, ao menos de expressões poéticas consagradas desde o indo-europeu comum¹⁵.

West considera que “o ideal de *kléwos* duradouro que subjaz à fórmula greco-ariana *kléos áphthiton/shravo ákshitam* era sem dúvida comum aos reis guerreiros na maior parte dos territórios indo-europeus”. Em apoio de sua afirmação, cita antigos nomes próprios compostos que incorporaram os elementos *klewes-* ou *kluto-*, em grego

micênico e homérico, em indo-irânico, assim como em eslavo, ilírico, norreno rúnico, frâncico e céltico; e conclui:

Era o poeta que podia proporcionar esta fama, tanto durante a vida do príncipe quanto depois de sua morte. Devemos provavelmente encarar o poeta indo-europeu – além de outras funções como a de invocar os deuses em sacrifícios e recitar encantamentos mágicos para várias necessidades comunitárias – como o celebrante das nobres qualidades e façanhas heróicas do rei e de seus ancestrais, na expectativa de recompensa generosa. Recordar as batalhas famosas de uma geração anterior sempre proveria inspiração para o esforço que o presente demandasse, ou satisfação em tempos de calma. As bem conhecidas referências de Tácito aos germânicos, cujos *carmina antiqua* eram sua única forma de história (*Germ. 2*) e que cantavam os feitos de Arminio cerca de um século após sua morte (*Ann. 2.88*), são sugestivos das condições em que poetas indo-europeus tinham celebrado os *kléa andron* dois mil anos antes¹⁶.

Ainda que possamos discutir aspectos destas conclusões sobre o que teria sido a relação do poeta com sua sociedade (a ilação acerca da “recompensa generosa” pode ser um anacronismo devido à generalização operada a partir de uma função que foi a do poeta em outro momento histórico, como Svenbro se esforça por mostrar), a conclusão que se impõe é que a associação da obra poética com a perpetuação da glória passageira, com a imortalização do perecível, remonta aos tempos mais remotos do mundo indo-europeu. Isso quer dizer que a separação radical entre o momento homérico e aquele em que o poeta assume a função social precisa que podemos reconhecer nos líricos corais, – separação radical a que Svenbro atribui ênfase que não pode ser exagerada –, é artificial e desconsidera dados essenciais da tradição indo-europeia anterior a Homero. Quer dizer também que Snell se engana ao encarar como romana a concepção da obra poética como *monumentum aere perennius*.

É evidente que o *topos* vai sendo adaptado a novas condições históricas: no momento em que Horácio escreve, o *monumentum* é o do poeta, não do herói, o que reflete uma notável desvinculação entre o poeta e a sociedade. Também deve ser verdade que isso tem relação com o fato de que Horácio *escreve*, não compõe oralmente, como nos tempos de uma sociedade arcaicamente mais homogênea. (Píndaro e provavelmente os líricos em geral também *compunham* por escrito, mas seus poemas destinavam-se à *performance* e nela é que de fato ganhavam sua plena existência. O mesmo de forma nenhuma se poderia dizer de Horácio, que escrevia para ser lido.) O percurso que

15. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, 58 e s.

16. West, “The Rise of the Greek Epic”, 154 e s.

se traça tem, é claro, grandes cesuras, mas o *locus communis* é incontestável: Homero pereniza o herói, Píndaro promete imortalidade a quem lhe encomendou o poema, Horácio reserva a eternidade para si mesmo. (Para si mesmo e para o que escolheu, poderíamos acrescentar, lembrando que a *recusatio* do gênero épico – “não celebrarei heróis e seus feitos” – repele-se nele e em seus contemporâneos elegíacos: a matéria épica não lhes pode mais motivar a poesia. Não sem motivo, em várias edições esta *ode* traz a rubrica *ad seipsum*.)

MONUMENTUM

O tema da eternidade da poesia aparece na literatura latina em epítáfios atribuídos a Névio, Plauto, Pacúvio; com certeza, pelo menos desde o epítápio de Énio:

*Nemo me dacruminis decoret nec funera fletu
faxit. Cur? Volito uiuos per ora uirum.*

Ninguém me homenageie com lágrimas nem faça lamentoso funeral. Por quê? Vôo vivo pelas bocas dos homens.

Lucrécio também se referia à perenidade de Énio e da poesia, e falara em *monumentum*¹⁷. (Em nosso poema, *perennius*, no v. 1, parece aludir ao velho poeta num hipograma que não é surpreendente em Horácio.)¹⁸ Não obstante, Woodman, timbrando o sentido funerário de *monumentum*, considera que o poema conteria uma combinação dos caracteres do epítápio, do epílogo e da prece, e conclui que Horácio, “visualizando sua poesia como seu *monumentum* e o presente poema como sua inscrição [...], inventou não apenas uma nova imagem mas um contexto completamente novo para sua asserção de imortalidade”¹⁹. Mas nada indica que a imagem e seu contexto tenham essa novidade que o crítico quer ver neles. Com efeito, Bruno Gentili, que vimos atrás concordando com Snell em que “a idéia da própria obra literária como monumento é romana, não grega”²⁰, manifesta opinião diferente em obra assinada em conjunto com Giovanni Cerri, onde,

17. Lucrécio, *De Rerum Natura*, 1.117-9 e 5.324 e ss.

18. Cf. Putnam, *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic*, 135 e n. 6, que lembra a sátira 1.2.36 e s., “onde a menção a um certo Cupônio (*Cupennius*) é imediatamente seguida por uma referência satírica ao próprio Énio (*Ennius*)”.

19. Woodman, *op. cit.*, 117.

20. Ver *supra* 141 e n. 10.

comentando a afirmação de Tucídides de que sua história era *κτήμα ἐξ αἰ̄τη*²¹, “um bem eterno, uma propriedade para sempre”, afirmam: “O termo *ktema*, referido à propriedade material de um livro, tem uma confirmação significativa no uso do latim *monumentum*, que podia significar seja um monumento qualquer em pedra ou em bronze, seja uma obra literária, em prosa ou em verso, na materialidade de sua redação escrita”²². Em apoio de seu comentário, citam, “entre muitos exemplos”, Catão (fr. 83 Peter²³), Cícero (*De or.*, 1.46.201), Quintiliano (12.10.51) e, naturalmente, o primeiro verso do poema horaciano que estamos considerando.

Portanto, não só o tema era um antiquíssimo lugar-comum, mas também a imagem de que o poeta fez uso não tinha o ineditismo que Woodman quis ver nela. Não obstante, o impacto causado por *Exegi monumentum* foi imenso e pode ser aquilatado pela presença da *ode* em trechos, entre tantos, de Propércio, Ovídio, Sêneca, São Jerônimo e, em literaturas modernas, Shakespereare, Ronsard, Herrick, Klopstock, Púchkin e inúmeros outros²⁴.

O MONUMENTUM EM PORTUGUÊS

a. Sá de Miranda, Ferreira, Camões

Em português encontramos o *topos* presente em poetas capitais ao longo de um arco temporal que vai do século XVI ao XX. Ao que parece, o primeiro a versá-lo foi Sá de Miranda. Apesar de Menéndez y Pelayo ter afirmado que “na lírica Sá de Miranda não foi horacianno”²⁵, há horacianismo não só no soneto “O Sol é grande”, portentosa variação do tema *tempus fugit*, mas também na versão em tom menor de *exegi monumentum*, nos versos finais do soneto “Inda qu’em Vossa Alteza a menos parte”:

21. Tuc., 1.22.

22. Ver Gentili & Cerri, *Le Teorie del Discorso Storico nel Pensiero Greco e la Storiografia Romana Arcaica*, 25 n. 25.

23. Woodman, *op. cit.*, 127 e n. 57 cita Propércio, 3.2, Ovídio, *Met.* 15.234-6 e 871-79, Sêneca, *Epiogr.* 27 e 28, S. Jerônimo, *Epist.*, 108.33 (*exegi monumentum aere perennius quod nulla destruere possit uetus*), Ronsard, “A sa Muse”, Herrick, “Pillar of Fame” e “His Poetrie his Pillar” (estr. 5 e 6), Klopstock, “An Freund und Feind” (as três últimas estrofes).

24. *Horacio en España*, II, 296.

Ainda nos cantam do bom tempo antigo.
Caíram as estátuas de metal:
qu'al se podia esperar de cousas mudas?²⁵

O som dessas “estátuas de metal” lembra o bronze dos monumentos perecíveis referidos no poema de Horácio. Quatro séculos depois, Haroldo de Campos, em “Ciropédia ou a educação do princípio” (1952), alude aos versos do grande quinhentista: “Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De metal.”²⁶

Antônio Ferreira, nada horaciano aqui, modula o tema para tonalidade mais sombriamente prosaica, em versos pouco memoráveis:

...versos dão vida
ao digno de memória, e o acrescentam.²⁷

O ambiente do maneirismo e do barroco, com seu *desengaño* e sua radical desconfiança de qualquer “humana esperança”, não era propício ao tema eufórico da perenidade orgulhosa, da vitória sobre a morte (*non omnis moriar*). Ainda assim o tema não é estranho à lírica de Camões, que contrapõe ao irreversível desaparecimento da amada a presença imortal de sua memória através de seus versos:

Cara minha inimiga, em cuja mão
põe meus contentamentos a Ventura,
faltou-te a ti na terra sepultura
porque me falte a mi consolação.

Eternamente as águas lograrão
a tua peregrina formosura,
mas enquanto me a mi a vida dura
sempre viva em minh’alma te acharão.

E se os meus rudos versos podem tanto
que possam prometer-te longa história
daquele amor tão puro e verdadeiro,

celebrada serás sempre em meu canto,
porque enquanto no mundo houver memória
será minha escritura teu letreiro.

O emprego de *letreiro* no sentido de “inscrição tumular” motivou uma leve censura de Faria e Sousa:

25. Sá de Miranda, *Obras Completas I*, 302.

26. Xadrez de Estrelas, 50.

27. 2ª carta a Pero de Andrade Caminha, *Poemas Lusitanos*, I, 71.

Esto de Letrero por Epitafio no es culto, sino muy vulgar: pero muchos lo han dicho assi. Boscan en el Soneto 3: *Y verán de mi muerte el gran Letrero*. Bien sabia mi P[oeta], decir Epitafio, pues lo dixo en la Egloga 3 e. 25, y aun por ser el estilo bucolico humilde, mejor estuviera aqui el Epitafio, y allá el Letrero²⁸.

Escaparam ao erudito e apaixonado comentador seiscentista o fundo horaciano do *topos* e a relação de *letreiro* com *escritura* (além disso, há o fato de que o emprego de *epitáfio* acarretaria outra forma para os tercetos). *Letreiro* é para *escritura* uma figuração mais concreta e específica do que *epitáfio*. E aqui, como em Horácio, é da escrita que se trata, é ela o *monumentum aere perennius*.

b. Garção e Gonzaga

O tema, evidentemente, não foi negligenciado pelos árcades. Correia Garção, em poema que segue o desenho geral da ode 1.1, conclui a ampla *Priamel* com um desfile de *tópoi* horacianos, entre os quais o da perenidade da obra, em quadro bucólico acrescido de uma imagem tipicamente setecentista – o rio, como na pintura da época, recostado numa urna, os cabelos verdes gotejantes:

Eu porém nada quero, nada estimo
Mais que a dourada Lira.
Se os pastores do Ménalo sagrado,
Se os loureiros d’Arcádia
Os meus versos escutam, os meus versos
Me separam do vulgo:
Na testa cingirei livre de inveja
D’hera frondente c’roa;
E, com lésbico plectro ou venusino
Ferindo as áureas cordas,
Arcádia cantarei: o pátrio Tejo
Atenda ao novo canto
Com a verde cabeça goteando
Na urna recostado.
Se aqui chegar, que Radamanto pode
Negar-me o nome eterno²⁹.

À margem das empoladas variações sobre o tema comuns em seu século, Gonzaga adaptou-o, com ornamentação metafórica discretamente barroquista, à delicadeza erótica de suas “liras”:

28. Faria e Sousa, *Rimas Varias de Luis de Camões*, I, 61.

29. Ode XIX, segundo a edição de Antônio José Saraiva: Correia Garção, *Obras Completas*.

Minha Marília,
se tens beleza,
da Natureza
é um favor;
mas se aos vindouros
teu nome passa,
é só por graça
do deus de Amor,
que termo inflama
a mente, o peito
do teu pastor.

Em vão se viram
per'las mimosas,
jasmins e rosas
no rosto teu.
Em vão terias
essas estrelas
e as tranças belas,
que o céu te deu,
se em doce verso
não as cantasse
o bom Dirceu.

O voraz tempo
ligeiro corre;
com ele morre
a perfeição.
(...)

Ah! vem, ó bela,
e o teu querido,
ao deus Cupido
louvores dar!
pois faz que todos
com igual sorte
do tempo e morte
possam zombar:
tu por formosa
e ele, Marilia,
por te cantar.

(...)

Os versos beija,
gentil pastora,
a pena adora,
respeita a mão,
a mão discreta

que te segura
a duração³⁰.

Em outro momento, o bucolismo cede a um cenário inteiramente burguês e caseiro, conjugal, mas nem por isso a ambição poética de perenidade é menor:

(...)

Lerás em alta voz a imagem bela;
eu, vendo que lhe dás o justo apreço,
gostoso tornarei a ler de novo
o cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,
Marília, não lhe invejes a ventura,
que tens quem leve à mais remota idade
a tua formosura³¹.

A versão do *topos* que, em *Marília de Dirceu*, mais se aproxima do registro das odes horacianas – por sua gravidade e pela natureza, economia e precisão das imagens –, encontra-se numa das melhores “liras”:

Muito embora, Marília, muito embora
outra beleza, que não seja a tua,
com a vermelha roda, a seis puxada,
faça tremer a rua;

As paredes da sala, aonde habita,
adorne a seda e o tremó dourado;
pendam largas cortinas, penda o lustre
do teto apainelado,

Tu não habitarás palácios grandes,
nem andarás nos coches voadores;
porém terás um vate que te preze,
que cante os teus louvores.
O tempo não respeita a formosura
e da pálida morte a mão tirana
arrasa os edifícios dos Augustos,
e arrasa a vil choupana.

Que belezas, Marília, floresceram,
de quem nem sequer temos a memória!

30. *Marília de Dirceu*, 1.31. Sigo, com pequenas alterações de pontuação, o texto da edição de Rodrigues Lapa, em que este poema tem o número 49.

31. *Idem*, 26 (em Rodrigues Lapa, 54).

Só podem conservar um nome eterno
os versos ou a história.

Se não houvesse Tasso nem Petrarca,
por mais que qualquer delas fosse linda,
já não sabia o mundo se existiram
nem Laura, nem Clorinda.

É melhor, minha bela, ser lembrada
por quantos hão de vir sábios humanos,
que ter urcos, ter coches e tesouros,
que morrem com os anos³².

O tema da perenidade se combina aqui com o da *aurea mediocritas*. Reminiscências de passos horacianos se encontram na segunda e terceira estrofes:

*Non ebura neque aureum
mea renidet in domo lacunar;
non tristes Hymettiae
premunt columnas ultima recisas
Africa, neque Attali
ignotus heres regiam occupauit³³.*

Marfim nem entalhado teto de ouro
Em minha casa brilham, nem cortados
De África extrema os arquitraves pesam
Sobre Himéacias colunas,
Nem eu de Atalo herdeiro ignoto os paços
Ocupei (...).

(Tradução de Elpino Duriense.)

Na quarta estrofe, a imagem da morte descende evidentemente dos célebres versos do poeta romano:

*Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris (...)³⁴.*

Com pé igual pálida Morte pulsa
Dos pobres os alvergues

E os palácios dos reis (...).

(Tradução de Elpino Duriense.)

32. *Idem*, 26 (Rodrigues Lapa, 54).

33. *Carm.*, 2.18.1-6.

34. *Carm.*, 1.4.13 e s.

A quarta estrofe adapta ao contexto amoroso o seguinte passo horaciano, que por sua vez faz lembrar os versos de Safo que lemos acima (além de outros de Píndaro)³⁵:

*Vixere fortis ante Agamemnona
multi, sed omnes inlacrimabiles
urgentur ignotique longa
nocte, carent quia uate sacro³⁶.*

(...) antes de Agamenon muitos
Fortes viveram, mas sem ser chorados
Jazem todos em longa noite ignotos,
Que não têm sacro vate.

(Tradução de Elpino Duriense.)

c. Ricardo Reis

O registro neoclássico – menos o de Gonzaga e mais o de Elpino Duriense em seus bons momentos –, que conhece um hiato durante o romantismo, vai ser retomado em nosso século, em nível bem mais alto, por Fernando Pessoa-Ricardo Reis, com versões surpreendentes do tema, na mais tersa e concentrada poesia que essa tradição horaciana conheceu em nossa língua. Ele já aparece na ode que abriria o livro primeiro da obra do heterônimo – a julgar pela publicação inaugural que Pessoa fez dela, no n.º 1 da revista *Athena* (outubro de 1924). Em clara correspondência com o poema semelhante que encerra o *tribiblos* de Horácio, Reis formula uma breve e densa poética do *exegi monumentum*:

Seguro assento na coluna firme
Dos versos em que fico,
Nem temo o influxo inúmero futuro
Dos tempos e do olvido;
Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
Deles se plasma torna, e à arte o mundo
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nela³⁷.

35. Ver *supra* 157 e s.

36. *Carm.*, 4.9.25-8.

37. Sigo, aqui e nos próximos poemas transcritos, a edição de Silva Bélkior, *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis*, 18.

O adjetivo *inúmero*, que se reporta à ode horaciana (*innumerabilis annorum series*), é uma daquelas alusões que são marca da poesia culta, pois, nos termos de Giorgio Pasquali, “não produzem o efeito desejado se não sobre um leitor que se recorde claramente do texto a que se referem”³⁸.

Numa ode menos feliz, pouco anterior (5/8/1923) ao aparecimento da série da *Athena*, mas só recentemente publicada, o *topos* é desenvolvido ao longo de quatro estrofes de sentido nem sempre claro:

Quero versos que sejam como jóias
Para que durem no porvir extenso
E não os macule a morte
Que em cada coisa espreita.
Aqui, nestas amigas sombras postos
Longe, onde menos nos conhece a história
Lembro os que urdem, cuidados,
Seus descuidados versos.
Versos onde se esquece o duro e irado
Lápis imitam-nos, pois se devolvem
À antiga liberdade
Que todos anelamos.
E mais que a todos te lembrando, escrevo
Sob o vedado sol, e, te lembrando,
Bebo, imortal Horácio,
Supérfluo, à tua glória³⁹.

Em outro dos inéditos publicados em 1988 por Silva Bélkior o tema retorna, agora lacônico e fúnebre:

Amanhã estas letras em que te amo
Serão vivas, tu morta.
Corpo, eras vida para que o não foras,
Tão bela! Versos restam.

Mas é a antológica ode seguinte a grande variação mortuária do tema, ponto alto da obra de Reis e de toda a rica tradição desse *topos*:

A nada imploram tuas mãos já coisas,
Nem convencem teus lábios já parados,
No abafô subterrâneo
Da úmida imposta terra.

Só talvez o sorriso com que amavas
Te embalsama remota, e nas memórias
Te ergue qual eras, hoje
Cortiço apodrecido.
E o nome inútil que teu corpo morto
Usou, vivo, na terra, como uma alma,
Não lembra. A ode grava,
Anônimo, um sorriso.

Como sempre em Reis, os latinismos têm magnífico rendimento expressivo mas sua percepção é naturalmente reservada aos leitores familiarizados com o repertório dessa poesia: *imposta* tem o sentido original de “posta sobre”, além, é claro, de seu sentido corrente, e o adjetivo *inútil* é, não um adjunto adnominal, mas um predicativo proléptico – “que se tornou inútil agora que teu corpo está morto”. A fria objetividade das imagens sepulcrais, que enquadram a evocação do sorriso amoroso, intensifica o *pathos* desses versos desolados, que compõe uma tríade: a estrofe é uma tenebrosa representação da morte, a antístrofe concede uma sugestão dubitativa de alguma precária permanência, e o epodo, retomando o tom absolutamente negativo da estrofe, lhe contrapõe a afirmação da perenidade que a poesia pode conferir. A “novidade horaciana” que Sá-Carneiro via em Ricardo Reis é aqui sobretudo representada pelo adjetivo *anônimo*, detalhe em que o analítico Pessoa está de corpo inteiro: a ode, com todo o seu poder de conferir perenidade, não só transcende o individual, mas é incapaz de incluí-lo. A afirmação de perenidade, portanto, não deixa de ser algo disfórica: o que resta é “de ninguém”, como o sono voluptuoso da célebre rosa mortuária do epitáfio de Rilke⁴⁰.

Mais eufórico, no entanto, é o caso curiosíssimo de uma ode *ad seipsum*, como a de Horácio. Em meio a variada tópica horaciana, o poeta se coloca, na eternidade a que sua obra o destina, como par de Homero, Safo, Alceu e Píndaro (estes últimos, companhia a que o poeta romano também aspirava):

De novo traz as aparentes novas
Flores o verão novo, e novamente
Verdesce a cor antiga
Das folhas redivivas.
Não mais, não mais dele o infecundo abismo,

38. Pasquali, “Arte Allusiva”, 275.

39. A terceira estrofe, a menos clara do poema, talvez não devesse constar dele: Silva Bélkior informa que os versos (9-12) vêm “escritos na margem direita da folha, em direção vertical ascendente. Muito apagados.” Silva Bélkior, *op. cit.*, 309.

40. Na formosíssima tradução de Manuel Bandeira:

Rosa, ó pura contradição, volúpia
De ser o sono de ninguém sob tantas
Pálpebras.
(Bandeira, *Estrela da Vida Inteira*, 414.)

Que mudo sorve o que mal somos, torna
 À clara luz superna
 A presença vivida.
 Não mais; e a prole que, pensando, dera
 À vida da razão, em vão o chama,
 Que as nove chaves fecham
 Da 'Stige irreversível.
 O que foi como um deus entre os que cantam,
 O que do Olimpo as vozes, que chamavam,
 'Scutando ouviu, e, ouvindo,
 Entendeu, hoje é nada.
 Tecei embora as, que teceis, grinaldas.
 Quem coroais, não coroando a ele?
 Votivas as deponde
 Fúnebres sem ter culto.
 Fique, porém, livre da leiva e do Orco,
 A fama; e tu, que Ulisses erigira,
 Tu, em teus sete montes,
 Orgulha-te materna,
 Igual, desde ele, às sete que contendem
 Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
 Ou heptápila Tebas
 Ogigia mãe de Píndaro⁴¹.

O poema se abre com a contraposição, que vimos nas odes do *carpe diem*, entre o tempo cíclico da natureza (representado numa cena primaveril: *verão novo* é latinismo por *primavera*) e o tempo linear, finito, da existência humana - aqui especificamente da existência de um poeta. Maria Helena da Rocha Pereira rastreou as fontes horacianas de diversos passos do poema: as odes 1.4, 4.7 e 4.12 são evocadas a propósito do motivo primaveril; a referência a Homero e aos líricos gregos lembra a ode 4.9.5-6; os motivos da vitória sobre a morte e do regozijo da cidade natal encontram-se em 3.30⁴².

Aquele que “foi como um deus entre os que cantam” pareceu a mais de um comentador um poeta de quem Reis estaria fazendo o elogio fúnebre, e o que saberíamos dele se limitaria à indicação de sua cidade natal, referida “em termos de perífrase clássica”, como anota Maria Aliete Galhoz (lembremos que a lenda da fundação de Lisboa por Ulisses foi aproveitada por Pessoa num dos poemas iniciais de *Mensagem*). O *não mais* repetido na abertura da segunda estrofe e retomado no início da terceira faz o leitor pensar em Camões⁴³;

41. *Idem*, 31.

42. Rocha Pereira, “Leituras de Ricardo Reis”, *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, 278 e ss.

43. *Lus.*, 10.145.1.

mas não parece ser o poeta cristão, cuja lírica Pessoa dizia não admirar especialmente, quem é aqui celebrado. Rocha Pereira apontou também nesta tripla anáfora paralelismo com Horácio: três *non*, em 4.7.23, insistem no caráter irremediável do destino final do homem.

Nessa que Eduardo Lourenço considerou a “mais gongórica das Odes” estamos diante da instância mais grandiosa da “decantada (e tão mesquinhamente lida) megalomania de Pessoa [...] que se atreve a sonhar-se o igual de Homero”⁴⁴. Rocha Pereira, acatando a leitura do crítico quanto à “desmedida confissão” em que consistiria o poema, comenta que a “verdadeira intenção do autor” revela-se numa transição “tão sutil que tem passado despercebida”:

Ela faz-se na estrofe sexta e tem como suporte lexemático o repetido *sete*, que do número de colinas da cidade do Tejo vai ligar-se insensivelmente ao número de cidades que reclamavam o título de berço de Homero. Entre um e outro verso situa-se a palavra-chave da interpretação, o predicativo *materna*, claramente aplicável a ele mesmo, nascido em Lisboa no Largo de S. Carlos⁴⁵.

A informação, posteriormente divulgada em conferência de Silva Bélkior, de que o manuscrito da ode trazia a inscrição “A Alberto Caeiro”⁴⁶, veio confirmar a leitura de Eduardo Lourenço e Rocha Pereira – além de acrescentar mais um testemunho, aos tantos de que já dispúnhamos, da supervalorização de Caeiro por seu criador.

d. Panorama Contemporâneo: Variações e Recusas

Em nosso tempo, em alguns momentos excepcionais de confiança afirmativa e crença, o *topos* retorna, sobretudo na poesia *engagée*, de que o exemplo mais grandioso parece ser o de Maiakóvski a dialogar com seus leitores de um futuro distante (“Meu verso / com labor / rompe a mole dos anos”)⁴⁷. Esses casos são, no entanto, muito esporádicos (adiante veremos, mais próximo de nós, um exemplo de Augusto de Campos); com efeito, o questionamento radical de todos os valores, inclusive os da linguagem e da tradição literária, faz que o lugar-comum da perenidade da poesia seja bem pouco freqüentado. Poetas mais ou menos à margem do *mainstream* da poesia internacional ainda voltaram ao tema com variações surpreendentes. Antônio

44. Lourenço, *Fernando Pessoa Revisitado*, 57.

45. Rocha Pereira, *op. cit.*, 282.

46. Cf. Rocha Pereira, *op. cit.*, 282, n. 1.

47. “A plenos pulmões”, (trad. de Haroldo de Campos) in Maiakóvski, *Poemas*, 133.

Machado encerra um soneto heraclítico com um verso que combina confiança enérgica na permanência da obra e a interminável melancolia do tempo que foge (“¡No todas vais al mar, aguas del Duero!”)⁴⁸. Jorge Luis Borges – ele também um caso à parte, no neoclassicismo de sua obra poética – retorna de bom grado ao *topos* em diversos poemas. Entre outros: “A Luis de Camoens” – a perenidade de *Os Lusíadas*; “El Otro” – a razão divina da perenidade poética; “París, 1856” – uma inversão do *topos*, num tocante soneto a Heine, sem qualquer esperança de que algo se salve, ainda que a poesia se salve: *omnis moriar* (ou *omnis morieris*: “No han de salvarte, no, tus ruiñores, / Tus noches de oro y tus cantadas flores”⁴⁹). Borges, poeta erudito, alexandrino de nosso tempo, trata o lugar-comum como referência culta, seus versos supõem toda a longa tradição do *topos* clássico, e a perenidade afirmada é sempre a da poesia alheia. Drummond também tocou no assunto por esse lado, num poema em que celebra Mário de Andrade:

...e ficam tuas palavras
(superamos a morte, e a palma triunfa)⁵⁰.

Mas Drummond também versou tema em outra chave, em seu livro mais impregnado de neoclassicismo, *Claro Enigma*. Drummond lembra um pouco a perspectiva radical do moderno romântico Manuel Bandeira, que retoma o tema pelo avesso, em registro subjetivo, e, *nec spe nec metu*, afirma: *omnis moriar* (“A morte absoluta”), sem deixar um verso ou mesmo um nome (a negação extrema do *kleos áphthiton*). Com efeito, a atitude de Drummond é negativa, como se esperaria de quem nunca mitificou seu próprio trabalho poético:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,

48. Machado, “Adiós”, *Obras – Poesía y Prosa*, 737.

49. Borges, *Obra Poética*, 209, 227 e 256.

50. “Mário de Andrade Desce aos Infernos”, *A Rosa do Povo*, in *Nova Reunião*, 221.

senão contentamento de escrever,
enquanto o tempo, e suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo de teu ser?⁵¹

Também em “Legado”, um outro soneto do mesmo livro, o tema aparece negado e ironizado:

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho⁵².

É sabido que a imagem da pedra, do célebre e escandaloso “No meio do caminho”, serviu de índice da obra de Drummond não apenas para seus admiradores ou detratores, mas também para o próprio poeta, que no poema de abertura de *Rosa do Povo*, “Consideração do poema”, assim retomou a imagem: “Uma pedra no meio do caminho / ou apenas um rastro, não importa”. Mas a auto-referência não esgota o campo de negações de “Legado”, que abrange também os tempos “entre lobo e cão” (título da primeira parte do livro, expressão ao que parece emprestada a Sá de Miranda, de uma sátira “aos tempos”): “esses monstros atuais não os cativa Orfeu...”⁵³

O caráter de *recusatio* irônica do *topos* clássico não foi sempre percebido no poema. Tanto que Haroldo de Campos o censurou como instância do “tédio alienante” já anunciado na epígrafe do livro (“Les événements m’ennuient”, Paul Valéry). Para Haroldo, o poeta reescreveu “em soneto o seu ‘No meio do caminho tinha uma pedra’, que

51. “Remissão”, *Nova Reunião*, 246.

52. *Idem*, 247.

53. Sá de Miranda, “Não Vejo o Rosto a Ninguém”, *Obras Completas*, 19 e s.

virou ‘uma pedra que havia em meio do caminho’, em polida e castiça chave-de-ouro”⁵⁴. Esse juízo, contudo, parece não levar em conta a possibilidade de uma leitura “em segundo grau”, para a qual é deliberado todo o convencionalismo do poema – a chave-de-ouro, o verso alexandrino, as rimas convencionais, que destoam das rimas em geral inventivas de Drummond⁵⁵, o tom “elevado” (nada do “estilo mesclado” do melhor e mais característico Drummond)⁵⁶, o fraseado e o léxico “polido e castiço”. Não seria o caso de ingênuo neoclassicismo, como o de muitos poetas da “geração de 45”: o próprio virtuosismo e o famoso *humour* de Drummond, que não fora antes um modernista ingênuo, deve afastar a hipótese de qualquer neoparnasianismo desprevenido. Parece ser antes um caso de ironia estilística – tom, forma e linguagem solene fazem mais inesperada e destoante a ruptura com um dos *tópoi* mais grandiosos da “grande tradição”. O parnasianismo, a que o poema alude formalmente, foi um arremedo algo cômico dessa tradição; mas, se não atingiram a *gloire ardente du métier*, os parnasianos lograram algumas pequenas glórias de certa pericia artesanal hoje quase extinta. O poema de Drummond se beneficia desse artesanato e faz dele a trama de um contexto sobrecarregado de estilemas “clássicos”. Aí, a grande ironia é a visão desidealizada do trabalho do poeta – o glorioso *monumentum* vira “uma pedra no meio do caminho”, ou pior: “uma pedra em meio do caminho”. Se não temos aqui o *omnis moriar* de Bandeira, temos pelo menos algo como – sempre alterando os termos horacianos – *multa pars mei morietur*.

Uma última variação do *topos*, agora curiosamente positiva, como convém ao contexto ideológico para que aponta. Ela é formulada partindo do *dictum* atribuído a Hipócrates, *ars longa uita breuis*, num poema de Augusto de Campos, “Greve”, de 1961⁵⁷. Nele, o *texto*, impresso em página transparente, deixa ler um *subtexto*, impresso na página de baixo. O *subtexto* consta de onze linhas em que se repete, quatro vezes por linha, a palavra *GREVE*, assim em maiúsculas. O *texto*, de cinco linhas, diz, superpondo-se às linhas pares das repetições de *GREVE*: *arte longa vida breve* – o velho tema; *escravo se não escreve* – o poder da poesia, aqui um poder libertador; *escreve só não*

54. H. de Campos, “Drummond, Mestre de Coisas”, *Metalinguagem & Outras Metas*, 51 e s.

55. Como se comprova nas análises de Martins, *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*.

56. A mais ampla análise da *Stilmischung* na obra do poeta se encontra em Merquior, *Verso Universo em Drummond*.

57. A. de Campos, *Poesia 1949-1979*, 109.

descreve – escrever para agir, não para representar, o que constitui desenvolvimento da poética *engagée* já prenunciada na linha anterior; *grita grifa grava grava* – resumo trocaico, aliterante, assonante e paronomástico da fórmula retórica da “poesia em voz alta”, apanágio da poética que vemos desenhar-se (pensa-se em Maiakóvski); *uma única palavra* – complemento da linha anterior, cobrindo parcialmente a décima linha do subtexto e introduzindo a irrupção da décima primeira, que do segundo plano passa ao primeiro, para complementar o texto, clamando sempre: *GREVE GREVE GREVE GREVE*.

O poema de Augusto de Campos pode ser visto como uma “volta” – trata-se até de versos redondilhos – em torno de um “mote” de Mallarmé, extraído de sua conhecida frase sobre a greve do poeta num tempo que lhe é hostil⁵⁸. A afirmação dessa greve como atitude poética, como ação libertadora das constrições da “vida breve” e da hora restritiva, escravizante, e libertação devida à força da arte que “grita grifa grifa grava” – essa afirmação soa como uma versão “de protesto” da concepção segundo a qual a poesia possui uma força que transcende, no tempo ao menos, os poderes contra os quais se ergue, neste caso não como um monumento, mas como uma trincheira ou, mais exatamente, um piquete. Também aqui, na fase “participante” da poesia concreta, ecoa o velho tema, bastante transformado, é verdade.

DO ELEVADO AO BAIXO: MODULAÇÃO GENÉRICA DO *TOPOS*

Entre os vários momentos em que Horácio se refere à permanência de sua poesia, é famosa a abertura da nona oda do quarto livro, em que reaparece material temático de *Exegi monumentum* – a imortalidade, a origem humilde, a novidade da obra:

*Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante uolgatas per artis
uerba loquor socianda cordis.*

Não creias que hão de perecer as palavras que eu, nascido junto ao Áufido que ressoa ao longe, pronuncio, por artes não antes conhecidas, para as associar às cordas⁵⁹.

58. “L’attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s’offrir à lui.”, Mallarmé, *Oeuvres complètes*, 870.

59. Tradução de Elpídio Duriense:
P’recedeiras não creias as palavras,
Que eu natural do altissonante Aufido

Como na ode de encerramento do *tribiblos*, a pequena região natal à beira do rio Áufido, o Ofanto de hoje, é lembrada como rincão extremo em que ressoa o orgulho glorioso do poeta. (Vimos que Drummond inverte o *topos*: o país natal é destituído de qualquer memória do poeta, assim como de qualquer legado seu, salvo o resíduo pétreo que não se esfuma.) Mas também os dois outros livros dessa coletânea lírica se encerram com poemas cujo assunto é a poesia. A ode final do primeiro livro é uma poética do *modus* (o limite), do estilo desrido, na vida como na arte (*Persicos odi, puer, apparatus*, 1.38). O último poema do segundo livro descreve a apoteótica metamorfose do poeta em cisne (com detalhes de um naturalismo que vários comentadores estranharam e Fraenkel considerou “repulsivo ou ridículo, ou ambos”)⁶⁰:

*Non usitata nec tenui ferar
penna biformis per liquidum aethera
uates neque in terris morabor
longius inuidiaque maior*

*urbis relinquam. Non ego pauperum
sanguis parentum, non ego quem uocas,
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohiebor unda.
Iam iam residunt cruribus asperae
pelles et album mutor in alitem
superne nascunturque leues
per digitos umerosque plumae.*

*Iam Daedaleo notior Icaro
uisam gementis litora Bosphori
Syrtisque Gaetulas canorus
ales Hyperboeosque campos.*

*Me Colchus et qui dissimulat metum
Marsae cohortis Dacus et ultimi
noscent Geloni, me peritus
discret Hiber Rhodanique portor.
Absint inani funere neniae
luctusque turpes et querimoniae;
conpesce clamorem ac sepulcri
mitte superuacos honores⁶¹.*

Por artes dantes não sabidas canto
Para ajustar às cordas.

60. Fraenkel, *Horace*, 301 e s.

61. *Carm.*, 2.20.

Com não usada nem com débil pluma
Pelo líquido ar bifome vate
Voarei, nem mais tempo sobre a terra
Serei; maior que a inveja

Deixarei as Cidades, nem eu, sangue
De pobres pais, nem eu, a quem *Dileto*
Chamas, Mecenas, morrerel, nem preso
Serei do Estígio lago.

Já já ásperas peles pelas curvas
Me recrescem; por cima sou mudado
Em alvo cisne, e pelas mãos e ombros
Lisas plumas me nascem.

Já mais seguro que Dedáleo Ícaro,
Ave Canora, do gemente Bósforo
Verei as praias, e as getúlias Sirtes,
E os hiperbóreos campos.

A mim conhecer-me-á o Colcho e o Dácio,
Que da Marsa coorte o susto encobre,
E o último Gelono; a mim o douto
Íbero e o que ora bebe

O Ródano. Não haja em vás exéquias
Endechas, torpes lutos e queixumes:
Tu refreia o clamor, e do sepulcro
Deixa as inúteis honras.

(Tradução de Elpino Duriense.)⁶²

A libertação alada do *horreur du sol où le plumage est pris* (para fazer uso da frase de Mallarmé no “soneto do cisne”, “*Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*”, de possível ascendência horaciana) culmina num vôo em que a obra, vencedora do tempo, se propaga pelo espaço, representado através dos confins do Império romano; de maneira semelhante, em *Exegi monumentum*, a permanência através

62. O texto da edição Cultura não é confiável e suspeito que Elpino, sempre literal e preciso, não tenha traduzido, na terceira estrofe, *cruribus*, “pernas”, por “curvas”. Diferentemente da maioria dos tradutores, ele entendeu, na segunda estrofe, *dilecte* como vocativo referente ao emissor, e não como adjunto de *Maecenas*. A tradução alternativa seria “a quem tu chamas (convidas), dileto Mecenas”. Na quarta estrofe (v. 13), o tradutor adotou a conjectura de Bentley, *tutior* (“mais seguro”); Villeneuve prefere *ocior* (“mais rápido”), que tem o inconveniente de acarretar um hiato inteiramente estranho aos hábitos horacianos; optei por *notior* (“mais famoso”), leitura adotada na edição de Oxford e defendida convincentemente por Nisbet & Hubbard, II, *ad loc.*

dos tempos toma como medida a duração do Império. As transformações cuja descrição destoa do tom sublime, que se esperaria que o poema mantivesse consistentemente até o fim, apontam-nos uma linha de leitura em que o estilo elevado parece problemática e ironicamente “rebaixado”. A associação do poeta com o cisne, registrada desde Alceu e imponente em Píndaro, já fora satirizada por Aristófanes (*Aves*, 1372 e ss.), como seria depois por Luciano, o que talvez se reflita nos elementos de grotesco deste poema horaciano⁶³.

Com efeito, Horácio não só celebrou infladamente seu *monumentum*, mas também ironizou, em relação a sua própria obra, a *ilusão da eternidade* – não *pavorosa* (para continuarmos com a fórmula de Bocage, dando-lhe outro sentido), porém não muito promissora. Na última das epístolas do primeiro livro – que é, como 2.20 e 3.30, uma *sphragis*, um “selo” ou “assinatura”, comum como registro de autoria em obras antigas –, ele se dirige ao livro que parte para o mundo em termos que, na expressão de S. J. Harrison⁶⁴, correspondem a uma “deflação das odes” que tratam do mesmo tema, sobretudo das majestosas peças que lemos.

*Vertumnus Ianumque, liber, spectare uideris,
scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus.
Odisti clavis et grata sigilla pudico;
paucis ostendi gemis et communia laudas,
non ita nutritus. Fuge quo descendere gestis:
non erit emissio redditus tibi. "Quid miser egi?
quid uolui?" dices ubi quid te laeserit, et scis
in breue te cogi, cum plenus languet amator.
Quodsi non odio peccantis desipit augur,
carus eris Romae donec te deseret aetas;
conrectatus ubi manibus sordescere uulgi
cooperis, aut tineas pasces taciturnus inertis
aut fugies Vticam aut uinctus mitteris Ilerdam.
Ridebit monitor non exauditus, ut ille
qui male parentem in rupis protrusit asellum
iratus: quis enim inuitum seruare laboret?
Hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem
occupet extremis in uicis balba senecus.
Cum tibi sol tepidis pluris admouerit auris,
me libertino natum patre et in tenui re
maiores pennas nido extendisse loqueris,*

63. Não é muito claro se Nisbet & Hubbard (II, 334) aventam essa possibilidade ao comentar:

“A morte miraculosa do cisne [acreditava-se que ele morria cantando] e talvez também suas penas fizeram-no um símbolo de imortalidade na linha da fênix; Horácio pode ter sido influenciado pelo tipo de mito satirizado por Luciano, *Peregr.*, 39”.

64. Harrison, “Deflating the *Odes*”, 473. Ver também Fraenkel, *Horace*, 356 e ss.

*ut quantum generi demas uirtutibus addas:
me primis urbis belli placuisse domique,
corporis exigui praecanum solibus aptum
irasci celerem, tamen ut placabilis essem.
Forte meum si quis te percontabit aeuum,
me quater undenos sciat impleuisse Decembri,
collegam Lepidum quo duxit Lollius anno⁶⁵.*

Pareces, livro, estar de olho em Vertuno e Jano⁶⁶, naturalmente para te expores polido pela pedra-pomes dos *Socii*⁶⁷. Odeias as chaves e os selos caros ao pudico⁶⁸; lamentas ser mostrado a poucos e louvas os lugares públicos, tu que não foste educado para isso. Anda, corre para onde anseias descer⁶⁹: não haverá retorno depois que tiveres partido⁷⁰. “Que fiz eu, infeliz? que desejei?” dirás quando sofreres alguma afronta, e sabes que ficarás restrito a um canto, quando o amante enlanguescer, saciado. E se por ódio ao pecador não falha o profeta, serás querido em Roma, enquanto não te abandonar a juventude; quando, apalpado por mãos do vulgo, começares a te estragar, ou taciturno apascentarás as lentas traças (os vermes *inertes*, “sem arte”), ou fugirás para Útica, ou atado te despacharão para Lérida. Rirás quem te adverte e não é ouvido, como aquele que, irado, atirou o asno desobediente montanha abaixo: quem, de fato, se esforçará por salvar alguém que não quer ser salvo? Este destino também te espera: que te colha a velhice balbuciante quando estiveres ensinando o abecê a meninos, em lugares distantes. Na ocasião em que o sol morno trouxer a ti muitos ouvidos⁷¹, dirás de mim que, nascido de pai liberto e em situação modesta⁷², abri as asas engrandecidas

65. *Epist.*, 1.20.

66. A estátua e o santuário de *Vertumnus* (deus do ciclo ou do revolver – *uortere* – dos anos e das estações, também associado ao comércio), ficavam atrás do templo de *Castor*, perto do Forum; a passagem de *Ianus* se localizava na parte baixa do Forum, onde havia uma estátua do deus. Nesse locais (ou talvez se tratasse de um mesmo local), havia todo tipo de atividade comercial, inclusive de comércio mais ou menos escuso e prostituição, e lá se concentravam os quiosques dos livreiros.

67. Os *Socii* eram livreiros famosos, também mencionados em *A. Poét.*, 345; a pedra-pomes seria para alisar as extremidades dos rolos de papiros (*uolumina*), os livros de então, e também, entre homossexuais, para as práticas de depilação e amaciamento da pele.

68. As chaves com que o livro era guardado no *scrinium* e os selos com que se lacrava o manuscrito para que não fosse aberto sem o consentimento do autor – ou então a clausura e os signos de recato impostos ao *puer*, o jovem escravo. Mal terminada a redação/a impuderdade, o livro/escravo está impaciente para sair ao mundo, sem respeitar o preceito horaciano de demorado aperfeiçoamento (*A. Poét.*, 388 e ss.).

69. Descia-se para ir ao Forum, mas a ambigüidade é evidente, em vista da iminente prostituição do escravo-livro.

70. Em *A. Poét.*, 390 (passo citado por La Penna, *ad loc.*), Horácio adverte para a imprudência da publicação precoce: *nescit uox missa reuerti*, “voz que se proferiu, foi-se e não torna”, na tradução de Cândido Lusitano.

71. Ao pôr-do-sol, depois da refeição, quando as pessoas se entregam ao lazer, lendo trechos de um livro ou saindo pela cidade a passeio e reunindo-se diante dos livros expostos nas prateleiras dum livreiro. Ou quando, ao fim de um dia de trabalho, as pessoas se reúnem em torno de um *paedagogus* (o escravo ou o livro) para ouvir alguma leitura.

72. Como se sabe, o pai de Horácio tinha sido escravo; sua origem humilde deve ter sido objeto do escárnio de seus detratores. O poeta em mais de um lugar referiu-se abertamente ao fato (ver *Sát.* 1.6.46, 58).

para além do ninho, de forma que, tudo quanto subtraires a minha origem, acrescentes às minhas qualidades: agradei aos grandes da cidade na paz e na guerra, eu, de corpo exiguo, precocemente encanecido, afeto aos sóis, rápido em irar-me, sendo contudo fácil de aplacar. Se acaso alguém te perguntar a minha idade, saiba que completei quatro vezes onze dezembros no ano em que Lório fez de Lépido seu colega⁷³.

O que vemos aqui é o que, relativamente a outros poemas, Gregson Davis chamou “remodelagem genérica”, ou seja, a adaptação de matéria própria de um a outro gênero ou estilo⁷⁴. Podemos designar o fenômeno com uma metáfora de inspiração musical: *mودulação genérica*. No caso presente, trata-se de passar do “grande estilo” das odes que versam o tema, sobretudo *Exegi monumentum*, para o modo rebaixado, “desinflado”, do *commiato* do primeiro livro das epístolas. Neste, ao contrário da afirmação grandiloquente das odes quanto à posteridade da obra, o prognóstico é de que o livro tenha um futuro bem pouco brilhante: oferecer-se como um escravo que se prostitui, ser tocado por mãos vulgares (lembremos aqui o altivo *odi profanum uolgus et arceo*, “odeio o vulgo e profano e o afasto”)⁷⁵, emporcalhar-se e, perdida a juventude (a novidade), ser rido por vermes (lembremos que o *monumentum*, em 3.30, resistia às intempéries devoradoras). A outra alternativa aventada não é mais invejável: o livro “fugirá” ou será enviado a lugares remotos, como a mercadoria perempta exportada para países atrasados (o oposto da sublime viagem prevista em 2.20), cumprindo seu melancólico destino nas mãos de estudantes de primeiras letras, como o escravo prostituído que acaba como pedagogo (a sine escolar da obra horaciana data pelo menos dos tempos de Juvenal)⁷⁶. No fim, a *sphragis* é também jocoséria; a origem humilde e a aparéncia desgraciosa são o contraponto do sucesso conseguido junto à elite romana. A descrição crua da origem do poeta (*libertino patre natum et in tenui re*, “filho de um ex-escravo, de poucas posses”) contrasta com a referência algo eufémistica da “ode do cisne” (*pauperum sanguis parentum*, “sangue de pais pobres”). A imagem das asas que não couberam no ninho também

faz parte do jogo do “rebaixamento”, substituindo o soberbo cisne por uma avezinha imprudente e atrevida.

Aos quarenta e quatro anos (idade confessada também de forma brincalhona), Horácio contrabalançava com realismo humorístico a soberba proclamação de eternidade com que, pouco antes, coroara seu empreendimento lírico. Será raro o poeta, com exceção Píndaro, que tenha alcado a tal altura o *topos* imemorial da imortalidade poética, e talvez nenhum o tenha esvaziado com tanta graça: poucos terão sido tão gravemente ambiciosos e tão risonhamente céticos em relação ao futuro de sua própria obra. Nos dois casos Horácio tinha razão, como vemos hoje, ao comemorar o bimilenário de sua morte: sua grandeza se impõe como nunca, talvez em nenhuma outra época o estudo da poesia horaciana tenha sido tão intenso e tão cheio de surpresas quanto o das últimas décadas. E isto a despeito das vicissitudes que lhe foram impostas por mãos vulgares (ainda há quem o considere o arauto da sensatez e do comedimento mediocre) e pela triste compulsoriedade dos currículos (as odes continuam constituindo um item da *felicidad obligatoria* de que falava Borges, um dos suplícios infligidos aos estudantes de países onde a escola ainda não abandonou totalmente a língua de Roma).

73. Segundo o的习惯 romano de indicar o ano por meio dos nomes dos cônsules em exercício, Horácio refere-se a seu quadragésimo quarto aniversário em dezembro (dia 8) do ano (21 a. C.) em que Lório e Lépido ocuparam a magistratura. O segundo, sugere Horácio, foi “conduzido” ao cargo pelo primeiro (o verbo *ducere* se aplicava normalmente ao casamento, em que o noivo *conduzia* a mulher a sua casa). O fato se deu depois de alguma confusão resultante de Augusto ter rejeitado o posto, que lhe fora reservado.

74. Conte, *The Rhetoric of Imitation*; Davis, *Polyhymnia*.

75. *Carm.*, 3.1.1.

76. Cf. Juv., 7.226.

EXCURSO

METAMORFOSES DE PIRRA

AD PYRRHAM

É conhecido o juízo de Nietzsche sobre a lírica de Horácio:

Até hoje não senti com nenhum poeta aquele mesmo êxtase artístico que desde a primeira leitura me proporcionou a ode horaciana. O que aqui se alcançou é algo que, em certos idiomas, nem sequer se pode desejar. Esse mosaico de palavras, onde cada uma delas, como sonoridade, como posição, como conceito, derrama a sua força à direita e à esquerda e sobre o conjunto, esse *minimum* em extensão e em número de sinais, esse *maximum*, conseguido desse modo, em energia dos signos – tudo isso é bem romano e, se se me quiser crer, *aristocrático par excellence*¹.

Ad Pyrrham é das jóias horacianas que mais justificam esse entusiasmo:

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flauam religas comam,
5 simplex munditiis? heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora uentis
emirabitur insolens,

1. Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, 136.

qui nunc te fruitur credulus aurea,
 qui semper uacuam, semper amabilem
 sperat, nescius aurae
 fallacis. Miseri, quibus
 intemptata nites. Me tabula sacer
 uotiuia paries indicat uuida
 15 suspendisse potenti
 uestimenta maris deo².

[Que esbelto rapaz, em meio a muita rosa, banhado de perfumes, te preme, Pirra, na agradável gruta? para quem prendes a loura cabeleira, simples nos teus adornos? Ai quantas vezes chorará sua confiança e os deuses mudados e, inexperiente, se espantará contemplando as ásperas águas de negros ventos, ele que agora, crédulo, frui-te, áurea, que espera que sejas sempre disponível, sempre amável, ignaro da aura falaz. Infelizes aqueles a quem, não provada, brilhas. Quanto a mim, a parede sagrada indica, num quadro votivo, que suspendi, molhadas, as vestes ao deus senhor do mar.]

O rapaz que assedia Pirra se apresenta profusamente envolto (*perfusus*) em perfumes (o *odor liquidus* se distinguia da forma sólida de perfume, o *unguentum*: Horácio não deixa de lado esse detalhe preciso da *toilette* do *puer*). Rosas, também em profusão (*multa... in rosa*), eram um luxo romano, ora reclamado pelo pendor hedonista do poeta (*neu desint epulis rosae*, 1.36.15, “nem faltem rosas aos banquetes”), ora recusado por sua ética estética (*mitte sectari rosa quo locorum / sera moretur*, 1.38.2-4, “deixa de buscar onde a rosa tardia se demore”)³.

O quadro é deliciosamente mimetizado pela distribuição das palavras: Pirra (*te*) é envolvida pelo impetuoso cortejador (*gracilis [te] puer*) e ambos se envolvem em muita rosa (*multa [gracilis te puer] in rosa*), num efeito de sintaxe posicional - a possibilidade latina de uma sintaxe por assim dizer diagramática - que Nietzsche bem poderia ter em mente ao referir-se àquilo que em certas línguas não se pode sequer desejar. Essa organização da cadeia de palavras (*series*) de forma a compor um ícone da cena - utilização figurativa das possibilidades táticas quase inegociáveis da sintaxe latina - foi para Horácio ocasião de soluções engenhosas e exatas, mas nem sempre com o resultado espetacular aqui obtido, onde o jogo posicional envolve três figuras - Pirra, o *puer* e as rosas, além do narrador, quarta figura (ou,

2. Carm., 1.5.

3. Na cena que inicia *ad Pyrrham*, ao contrário do que entendem alguns comentadores (entre eles Smith), não se trata, como em 1.38, de coroas de rosas, mas de, no mínimo (cf. Tescari), um leito de pétalas de rosa. Anota Orelli, *ad loc.*: “Non de coronis cogitandum, (ut cum dicunt *potare in rosa*, Cicero, *De Finn.*, 2, 20, et *esse in rosa*, *Tuscul.*, 5, 26.), sed de lecto rosarum cumulo strato; sunt Ephippi apud Athen., 2. p. 48. C. ροδόπνυα στρώματα”.

a bem dizer, primeira), implicado desde o início na enunciação interrogativa (*quis*) e como que ironicamente destacado⁴.

Um traço de irônica zombaria, já no primeiro verso, está na apresentação do *puer* pelo adjetivo *gracilis*, freqüente em notações ofensivas e assim empregado na outra vez em que Horácio o utiliza⁵. Além de sugerir aqui algo derrisório como “imaturo”, “implume”⁶, deve ter tido um sabor especial para o círculo próximo do poeta: Horácio, gordo e baixo⁷, não deixa de notar o talhe esbelto do jovem que supostamente o substitui nos favores da loura ígnea⁸.

A referência à “agradável gruta” (*grato... antro*) em que o jovem esbelto insta, preme ou aperta (*urget*) Pirra já foi entendida, não sem motivo, em sentido metafórico, compondo com as rosas um *blason du corps féminin*. Isso levou à interpretação desta primeira estrofe como o relato em ordem cronológica de uma experiência de relação sexual, que culminaria em *religas*. Cairns opõe-se a essa leitura, chamando a atenção para um passo análogo de Catulo (8.16-18) e observando que *religas* indica apenas a ação de atar o cabelo, “o ato normal de uma cortesã antes de ir ao encontro de seu cliente”⁹. David West nota que aqui, tanto quanto nas referências a rosas e perfumes, as idealizações românticas dos intérpretes não têm pertinência, pois os elementos em questão são comuns na vida romana¹⁰. O *antrum*, que hoje tem para nós gosto exótico, não é um detalhe de cenografia fantasiosa. Orelli informa que, ainda em sua época, italianos ricos possuíam grutas, naturais ou artificiais, especialmente junto ao lago de Como, que utilizavam como adegas onde “beber e desfrutar amores”¹¹. De fato,

4. Um exemplo mais simples, com duas figuras, é a imagem do lobo que erra entre os carneiros miraculosamente destemidos: *inter audacis lupus errat agnos*, 1.18.13 (tradução absurda em português, mantendo a ordem das palavras em latim: “entre audazes lobo erra cordeiros”).

5. Sat., 1.5.69: *gracili sic tamque pusillo*.

6. Franklin, *Fifty Latin Lyrics*, 47, associa *gracilis* a *insolens* (v. 8), correlacionando esse par com outro, que apresentaria equilíbrio semântico equivalente: *credulus* (v. 9) e *nescius* (v. 11).

7. Horácio era, em suas próprias palavras, *pinguis* (*Epist.*, 1.4.15) e *corporis exigui* (*Epl.*, 1.20.24) e, nos termos de Suetônio, *breuis atque obesus* (*Vita Horati*, 12).

8. Ver, contra a atribuição de sentido escarninho a *gracilis*, Nisbet & Hubbard, *ad loc.*, para quem o adjetivo, nesta ode, “refere-se objetivamente à esbelta figura de um adolescente”. Pode-se admitir que o efeito inicial de *gracilis*, na abertura do texto, seja de fato esse, mas seu efeito final é necessariamente contaminado pelo sentido irônico do contexto.

9. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, 81 e s.

10. D. West, *Reading Horace*, 102.

11. Orellius, *ad loc.*: “Sic solent etiamnunc Itali beatiores, praecipue ad lacum Larium, in antris uel a natura cauatis uel arte factis nini apothecae habere in iisque potare atque amoribus frui”. Nisbet & Hubbard, *ad loc.*, afirmam que “a nota de Orelli tem mais relevância para o século XIX do que para a história social da época de Augusto”; segundo eles, “a cena pertence mais à pastoral (*Teocr.*, 3.6, *Virg.*, *Ecl.* 9.41 e s) ou ao romance do que à vida real”.

deve-se rejeitar a idealização romântica muitas vezes associada à gruta, mas não se pode negar o sentido erótico da imagem. E, assim como em *gruta* se reuniram as duas notações, a literal e a metafórica, não há motivo para rejeitarmos o sentido erótico de *religas*, mesmo aceitando como primeira leitura o entendimento literal de Cairns.

Fechando a primeira estrofe, com gesto singelo mas de sugestão chamejante, Pirra prende o cabelo, e a frase, acompanhando o vulto da imagem, percutirá no sintagma seguinte, um aposto que invade a segunda estrofe e exprime todo o encanto oximóreco da personagem, *simplex munditiis*: simples em sua sofisticadamente adornada beleza¹². A cabeleira é *flava*, “alourada”, “dourada” ou “afogueada”, como a própria Pirra, que é *aurea*¹³ e cujo nome vem de *pyr*, “fogo”. Aqui, encerra-se o idílio. Daqui para diante, como que indicando o salto do descriptivo para o argumental, defrontamo-nos com o amante que chora a deslealdade de Pirra e se espanta em meio ao mar revolto, numa alegoria que desenvolverá, sem interrupções, até o fim do poema, a associação entre as imagens do mar e da mulher – uma associação que não é estranha à tradição mítica (Afrodite é deusa marinha) e poética (já em Semônides de Amorgos 7.37-42¹⁴ encontramos, bastante desenvolvida, a comparação entre mulher e mar:

Οσπερ θαλάσσα πολλάκις μὲν ἀτρεμής
ἀσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμής
ἔστηκ' ἀπήμων χάρμα ναύτησιν μέγα
θέρεος ἐν ὕδρῃ, πολλάκις δὲ μαίνεται
βαρυκτύποισι κύμασιν πορευμένη
ταύτη μάλιστ' ἔοικε τοιαύτη γυνή¹⁵
ὅργην

ΟΣΙΑ πινάκης σχέδιο

[Como o mar muitas vezes permanece calmo, inofensivo – grande alegria aos mari-

Ora, mesmo se tratando de uma imagem já de tradição literária, nada impediria que ela corresponesse a um hábito da época. A informação de Orelli parece mais consistente que a negação pura e simples dos notáveis latínistas ingleses. D. West, *op. cit.*, 102 e n. 58, comenta: “o *antrum* é usualmente considerado um traço ornamental num jardim de sonhos, tirado diretamente da tradição literária. Isto pode bem ser, mas ele é também um traço comum de jardins romanos”. Apoiando-se em Pierre Grimal (*Les Jardins romains*), conclui que poderíamos estar diante de algo bem mais comum na Roma antiga do que a literatura faz crer. Seria – concluímos nós – o caso curioso de o *topos* impor sua natureza literária a ponto de obnubilar seu conteúdo de representação direta do mundo extraliterário.

12. Diferindo ligeiramente de muitos comentadores, que assinalam o oxímoro, Nisbet & Hubbard consideraram que “*munditiis* não forma oxímoro com *simplex*, mas aponta na mesma direção”.

13. Smith, *ad loc.*, lembra que *aurea* é epíteto de Afrodite (*χρυσάίης* / *Αφροδίτης*, *Il.*, 3.64) e Orelli informa que a raridade dos cabelos louros os tornava prezadíssimos entre os romanos.

14. Citado em Nisbet & Hubbard, I, 72.

nheiros, na estação do verão – e muitas vezes se enfurece, levado por ondas tempestuosas, a ele esta mulher se parece muito em seu temperamento).]

A aproximação mar-mulher, que leva Horácio à metáfora tradicional da Nau do Amor¹⁶, sustenta-se, dissemos, até o fim do poema, embora muitos comentadores não considerem parte da imagem os vv. 9-13 (*qui nunc te fruitur credulus aurea, / qui semper uacuam, semper amabilem / sperat, nescius aurae / fallacis. Miseri, quibus // intemperata nites*, “que agora, crédulo, frui-te, áurea, que espera que sejas sempre disponível, sempre amável, ignaro da aura falaz”), ou pelo menos alguns elementos deles. Pode-se entender, porém, que os adjetivos *aurea*, *uacuam*, *amabilem* aplicam-se a água, da mesma forma que a imagem que se lhes segue, da brisa enganadora, *aura* *fallacis*¹⁷. E, tal qual o mar, Pirra se transforma súbita e imprevistamente, através do magnífico passe de mágica da paronomásia: *aurea/aurae*. Finalmente, a imagem do naufrago, narrador de suas experiências de supérstite amoroso, encerra a metáfora e o poema¹⁸.

Ad Pyrrham, porém, diferentemente do poema de Semônides, não se inclui entre as invectivas contra as mulheres; pertence, antes, ao gênero *renuntiatio amoris*, de que temos exemplos numerosos desde Mimnermo e, em Roma, encontramos em Catulo (8; 11; 58), Tibulo (1.9), Propércio (2.5; 3.24; 3.25), Ovídio (*Am.* 3.11 e 11b), assim como em outros poemas de Horácio: *Epd.* 15 e *Carm.* 3.26 e 4.1¹⁹. Os três elementos primários do gênero são: I. o falante – um amante; II. o destinatário – a pessoa amada²⁰; III. o ato de renúncia por parte do falante. Do elenco, elaborado por Cairns, dos nove principais *tópoi* ou elementos secundários, Horácio utiliza seis em *ad Pyrrham*: 1. os sentimentos prévios do amante pela pessoa amada; 2. a renúncia formal do amante à pessoa amada ou ao amor; 3. a infidelidade da pessoa amada; 4. os rivais ou sucessores do amante; 5. as futuras infelicidades

15. “O mar e sua condição, com suas associações de perigo e imprevisibilidade, inspiraram algumas das mais antigas metáforas do mundo, entre as quais a Nau do Estado e a Nau do Amor são talvez as mais conhecidas. E dessas parece ser a última a que tem o mais longo pedigree e a mais variada história, já que ela abrange uma multidão de nuances (mar-mulher, mar-paixão, nau-caso amoroso etc.), dando lugar a imagética, engenho e conceito.” Papanghelis, *Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death*, 97 e ss.

16. Cf. West, *op. cit.*, 104.

17. Penduravam-se as vestes e outros despojos do naufrágio, como ex-voto, na parede do templo do deus invocado durante a aflição. A esse costume se refere a imagem de Horácio, representada no quadro votivo, memória da tormenta.

18. Cf. Cairns, *Generic Composition...*, 81, que não inclui 4.1 entre os exemplos horacianos do gênero.

19. Em Horácio, 3.26, a destinatária não é a amada, mas Vénus, a quem o poeta, embora renuncie ao amor, pede providências contra a soberba de Cloe...

dos rivais ou sucessores; 6. o presente estado de espírito do amante, de conflito ou, como é caso aqui, contentamento²⁰.

Não estranha, pois, que Nisbet tenha observado – com certo exagero e com uma injustificada ponta de censura – que a esta ode

nada falta senão seriedade e envolvimento. Não há gruta, nem jovem esbelto, nem Pirra. Não se deve crer nela mesmo como uma figura compósita ou simbólica. O poema é sugerido por poesia, não pela vida real; mesmo os protestos de desilusão por parte de Horácio são artificiais²¹.

Embora seja correto timbrar o caráter “literário” do poema de Horácio, não se entendem as razões do tom restritivo. O preconceito que há por trás dessas observações fica mais patente quando examinamos outros exemplos de *renuntiatio amoris*, alguns bem pouco “literários”, em áreas estranhas à tradição clássica, e encontramos neles *tópoi* idênticos ou muito próximos aos do repertório clássico²². Além disso, boa parte da graça e originalidade do poema se deve à utilização irônica dos elementos de um gênero predominantemente sério, grave, freqüentemente lamentativo.

CAMÕES

O *topos* da Nau do Amor, que teve boa fortuna entre contemporâneos de Horácio – por exemplo, em Propércio (3.24.11-18) e Ovídio (*Am.* 3.11.29-30) – aparece também em nossa tradição literária. Dele decorre a imagética associada ao naufrágio amoroso, que levou Faria e Sousa a apontar a filiação horaciana do seguinte soneto de Camões²³:

20. Cairns, *ib.*

21. *Apud* D. West, *op. cit.*, 103.

22. É curioso observar a presença de variantes do tema da *renuntiatio amoris* na lírica contemporânea, culta ou popular. Uma canção “clássica” do repertório norte-americano, *Trav'lin' light*, de J. Mercer, T. Young & J. Mundy (“I'm trav'lin' light / because my love has gone...”), é toda construída em torno da ambigüidade da renúncia, como alguns dos poemas latinos antes assinalados. É de notar, aliás, que o gênero parece ter encontrado, em nosso tempo, um território de eleição no cancioneiro popular, que, embora não possa, evidentemente, ser associado à tradição clássica, nem por isso deixa de apresentar *tópoi* freqüentes nessa tradição. Isso é verdade tanto para a sutileza de *Trav'lin' light*, quanto, no outro extremo, para a engagada brutalidade de E. Santos Dicepolo, em *Victoria*, tango cantado por Carlos Gardel (“¡Victoria! / ¡Cantemos victoria! / Ya estoy en la gloria: ¡Se fué mi mujer!”). Na lírica literária, um exemplo admirável de *renuntiatio amoris* se encontra num soneto de E. E. Cummings, “it may not always be so; and i say” (de *Tulips and Chimneys*), traduzido belamente (mas demasiado convencionalmente) por Manuel Bandeira (“Poemas traduzidos”, *Estrela da Vida Inteira*, 395).

23. Faria e Sousa, *Rimas Varias de Luis de Camoens*, I-II, 111. A lição que adotei para o texto

Amor, coa esperança já perdida
teu soberano templo visitei;
por sinal do naufrágio que passei
em lugar dos vestidos pus a vida.

Que queres mais de mim, que destruida
me tens a glória toda que alcancei?
Não cuides de forçar-me, que não sei
tornar a entrar onde não há saída.

Vês aqui alma, vida e esperança,
despojos doces de meu bem passado,
enquanto quis aquela qu'eu adoro:

neles podes tomar de mim vingança;
e, s'inda não estás de mim vingado,
contenta-te coas lágrimas que choro.

Faria e Sousa considerava que este soneto admirável (“*no merece menos atención que los que más la merecen*”) era *todo* imitação da ode horaciana *ad Pyrrham*. O exagero do grande comentador barroco está na extensão que atribui à imitação camoniana, que, como é claro, restringe-se à imagem da primeira estrofe. As demais fontes deste soneto já foram estabelecidas por Segismundo Spina, que apontou nele a presença de um *topos* medieval (“o amor não tem saída”) e demonstrou que sua inspiração resulta do cruzamento de três sonetos de Garcilaso de la Vega (o de nº 7, também citado por Faria e Sousa, e os de nº 8 e 10)²⁴. Isso, contudo, não invalida a atribuição a Horácio da origem desta imagem camoniana: Faria e Sousa observou justamente que o soneto 7 de Garcilaso procede da mesma fonte horaciana que o de Camões²⁵. Uma novidade na tradição da *renuntiatio amoris* é que a ambigüidade da renúncia (que não é estranha ao gênero: cf., por exemplo, Catulo 8 e Horácio 3.26) seja expressa na forma radical de um *impossibile*, no oxímoro que forma a espinha dorsal do poema: “*tornar a entrar onde não há saída*”. Em confronto com o texto latino, o que mais ressalta no soneto é a transformação radical do contexto e sentido da imagem, leve e irônico em Horácio, grave e lamentativo em Camões.

Cumpre ter presente, é claro, que não se trata de uma tradução

é a da *princeps* (1595), segundo a transcrição de C. Berardinelli, *Sonetos de Camões*, 108.

24. Spina, “O amor não tem saída”, *Da Idade Média e Outras Idades*; ver também, do mesmo autor, a resenha de: Américo da Costa Ramalho, “Trés Odes de Horácio em Alguns Quinhentistas Portugueses”, 261 e ss.

25. É de notar que *ad Pyrrham* se encontra entre as odes horacianas traduzidas por André Falcão de Resende (ver Costa Ramalho, “Menéndez Pelayo [sic] e André Falcão de Resende”, 144).

ou paráphrase de Horácio, mas de um poema de Camões em que se encontram *loci similes* aos do poema horaciano; não obstante, este soneto, à parte o seu valor poético, pode ser tomado como indicativo de uma forma de leitura da ode horaciana, uma leitura que marca quase toda a história da recepção deste texto extraordinário. Nessa visão, digamos solene e romântica, poetas e eruditos se encontram.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

Já observaram Nisbet e Hubbard que “o caráter literário de nosso poema parece ser mal-entendido. Eruditos clássicos são sentimentais inveterados e Pirra os estimula à pintura de cenários coloridos ou à biografia romântica”²⁶. Comprovando sua observação, citam variações floridas de Mackail sobre o *antrum*, as rosas e as lembranças de Pirra sugeridas ao poeta por alguma paisagem dos jardins de Mecenás²⁷. Há, de fato, um estilo “floral” de entendimento de Horácio, um estilo de *colourful scene-painting*, a que corresponde, em português, não o esplêndido soneto camoniano, mas sim a tradução de José Agostinho de Macedo, cujo amaneiramento estético e severidade moral não prometiam a Pirra destino melhor que o que já vimos terrido, em suas mãos, o a Leuconoé de 1.11 e o Ligurino de 4.10.

A PIRRA

Que delicado Moço,
De descendentes bálsamos banhado,
E ornada a fronte de purpúreas rosas
Contigo foge, ó Pirra,
À grata sombra de escondida Gruta?
E por quem toucas a madeixa loira?
Tu sem pompa formosa,
Tu bela lhe pareces?... Quantas vezes
Verá quebrada a Fé, que hoje lhe juras,
Inexperto observando
Co' solto vento da inconstância tua
Revolto o mar, que sossegado corta!
Ele, incauto, imagina
Que há de ser doutro amor teu peito intacto,

26. Nisbet & Hubbard, 73.

27. Entre nós, não faltaram praticantes do biografismo pedestre, como Aloysio de Castro, que considera que a “grega” e “fatal” Pirra, amada de Horácio, fazia parte de “toda esta legião feminina que lhe aleiou os dias da existência”... Castro, *Os Amores de Horácio*, 16 e 32.

Ele, que hoje te abraça e cego espera
Que não serás mudável...
Ah nêscio! Inda há de ver fugir, qual vento
Os inconstantes feminis favores?
Desgraçado daquele
A quem, tão bela, falsa não pareces!
Do Sacro Templo, o muro, onde pendente
Tenho o painel votado,
A todos mostra que ofertara ao Nume,
Ensopados, vestidos na tormenta.

Esta tradução apresenta bastante acentuados os defeitos básicos das versões horacianas de Macedo – competente no seu formalismo, ela é no entanto espichada, explicativa, amaneirada. Mais ainda, talvez, que as outras de suas traduções que vimos em capítulos anteriores, esta faz lembrar aquelas esculturas do mesmo período que adornam o átrio do convento de Elvas, no canto V (78 e ss.) do *Hissope*, de Antônio Dinis da Cruz e Silva: representações de Páris e Helena penteados e vestidos à francesa, indicados com as legendas “Monsieur Paris”, “Madama Helena”. Aqui também se nota o mesmo anacronismo, a mesma atitude diluente e redutora, que transforma o antigo em clichê contemporâneo. O gosto do adjetivo de função meramente decorativa, muitas vezes mera muleta métrica, – vezo desse estilo de época que chega a afetar até poetas maiores, como Gonzaga – é um dos principais motivos do afrouxamento extremo do texto, que converte as 156 sílabas originais em 224 sílabas portuguesas – um acréscimo de quase 50% na extensão do texto latino²⁸. Embora com sua sintaxe tersa o Padre Macedo seja limitadamente bem sucedido na tradução do intrincado período final do poema, nada sobrou em sua Pirra do que em Horácio é sucinta elegância e graça maliciosa.

ELPINO DURIENSE

Elpino Duriense, como sempre, é senhor de uma linguagem mais apta à recriação da *breuitas* horaciana:

A PIRRA

Que delicado moço em muitas rosas,
Banhado em cheiros líquidos te afaga,

28. Conto apenas as sílabas métricas, isto é, não desfaço as elisões e sinalefas; as átonas finais, contrariamente ao nosso的习惯, são contadas.

Ó Pirra, sob a bela gruta? A flava
 Coma para quem atas,
 Singela nos enfeites? Ai que vezes
 A fé e os Deuses chorará mudados
 E estranhará novel de ver os mares
 Com negro vento irosos,
 O que ora de ti bela goza crêduo;
 Que doutro sempre isenta, sempre amável
 Te espera e ignora quanto a aura engana.
 Desgraçados aqueles
 A quem tu brilhas não tratada: sacra
 Parede no painel votivo amostra
 Que eu pendurei ao deus, senhor dos mares,
 Os úmidos vestidos.

Esta é certamente uma das mais brilhantes dentre as geralmente estimáveis traduções horacianas de Elpino Duriense. A concisão, que é marca de seu trabalho, aqui obtém alto rendimento estético, fazendo que o texto se encorpore de forma enxuta o suficiente (160 sílabas, apenas 4 a mais que o original) para propiciar certa “abertura”, que facilita a leitura irônica. A bem tramada sintaxe, amoldada à fórmula tradicional de combinação do decassílabo com o seu quebrado, o hexassílabo, resulta em estrofes que, se não chegam a resultados que lembrem o movimento extraordinariamente sutil da composição horaciana, se inter-relacionam harmoniosa e elegantemente. O jogo dos *enjambements* entre estrofes, tal como no original, é responsável pelo fluxo contínuo de um fraseado compacto, que ostenta grau apreciável de mimetismo em relação ao latim. No início do poema, o efeito da colocação das palavras latinas é, necessariamente, perdido em português, mas as sugestões eróticas são sustentadas pelo vocabulário: *te afaga... sob a bela gruta*. O belo oxímoro (ou quase-oxímoro) *simplex munditiis* se encontra o quanto possível mantido em *singela nos enfeites*, que ocupa na estrofe portuguesa a mesma posição do original. Na terceira estrofe, a boa solução de preservar a ênfase da repetição latina (*que doutro sempre isenta, sempre amável*) é desafortunadamente contrabalançada pelo cochilo de traduzir *aurea* por *bela*, cochilo que faz perder o simbolismo e a motivação lingüística da transformação de Pirra, de ouro confiável em vento enganador. Tendo traduzido *aurae fallacis*, literal e adequadamente, por *aura que engana*, não se entende por que o tradutor tenha desprezado o equivalente português mais óbvio do latim *aurea*: a palavra caberia bem no esquema métrico (não repugnaria a Elpino o hiato em *ti áurea*, como se depreende do v. 11: os árcades não eram afetados por superstições parnasianas) e sua escolha ainda acarretaria a não pequena vantagem

de permitir a dispensa de *bela*, um adjetivo aqui ocioso e que já fora utilizado, e melhor utilizado, no v. 3. Esse detalhe é tanto mais desapontador quando se nota o esforço de precisão do tradutor, o único que em nossa língua não traduz *potenti... maris deo como poderoso deus do mar*, mas sim com uma expressão – *ao deus, senhor dos mares* – que dá o sentido exato do original (“ao deus que tem poder sobre o mar”)²⁹.

A linguagem compacta de Elpino Duriense, seus decassílabos consistentes, avessos ao *cantabile* fácil e dessorante a que nossa tradição poética nos acostumou, representam no século XVIII uma linha de resistência à corrente em que se inclui José Agostinho de Macedo e Bocage, que preparam o terreno para o afrouxamento geral da linguagem poética promovido pela maioria dos românticos. É a essa linha de neoclasicismo rigoroso que vão filiar-se alguns dos mais surpreendentes sintaxistas e artistas do metro em nossa literatura, no século passado e no presente: Odorico Mendes, Sousândrade, Ricardo Reis³⁰.

29. José Augusto Cabral de Melo, autor de uma tradução das *Odes de Q. Horacio Flacco* publicada em 1853 em Lisboa, considera a versão de Elpino “excessivamente literal” e a de Macedo “demasiado livre”. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, I, 345-47, dá notícia dessa raríssima publicação (só se imprimiram 622 exemplares em “circunstâncias tipográficas” adversas) e informa que Cabral de Melo (ancestral de João Cabral?) pensava ter evitado aqueles dois inconvenientes, “apesar do que, suas *Odes* obtiveram reputação escassa”. Acrescenta o erudito espanhol: “Talvez seja esta a última das desgraças que, segundo Inocêncio, afligiram sempre aquele laborioso literato dos Açores. E ele em verdade não as mereceu de modo algum, porque sabia latim e fazia lindos versos, embora um tanto incolores”. As primeiras estrofes de *ad Pyrrham* dão idéia de sua mediocridade:

Que delicado moço, ó Pirra, de óleo
 oloroso banhado, entre mil rosas,
 em seus braços te aperta
 na deleitável gruta?
 Quem te move a prender com simples graça
 os dourados cabelos? Quantas vezes
 a fé por ti quebrada
 e os inconstantes deuses
 afflito chorará, não costumado
 a ver o mar turvarem negros ventos
 esse que teus encantos
 desfruta glorioso,
 e crédulo imagina que háis de sempre
 de outro não ser, e espera sempre amável
 verde, néscio de quanto
 são instáveis os ventos...

30. Sousândrade entra aqui por descender de Odorico nos aspectos mais classicizantes ou maneiristas (e que contam entre os mais bem realizados) de sua obra. Com algumas reservas (devidas a que o notável domínio da linguagem poética que utiliza não corresponde a igual domínio da língua portuguesa e das sutilezas rítmicas da métrica), João Cabral de Melo Neto poderia ser incluído nessa linhagem. De qualquer forma, não há dúvida quanto ao papel essencial da sintaxe em sua poesia.

FERNANDO PESSOA

Ao horacianismo de Ricardo Reis não é estranha a economia e a audácia sintática de Elpino Duriense. Mas, curiosamente, o registro de *ad Pyrrham*, com sua leve e maliciosa ironia, não se inclui entre os tons e temas horacianos adotados por esse heterônimo de Fernando Pessoa. Não obstante, o próprio Fernando Pessoa, bem antes da invenção de Ricardo Reis, traduziu a ode 1.5 para o inglês. O texto, um manuscrito com a data de 9 de maio de 1904 (Pessoa contava então dezesseis anos incompletos), se encontra em um de seus cadernos escolares (o fato de o texto horaciano provavelmente ter sido dado como exercício de língua latina aos estudantes da High School de Durban indica a leitura que mentes pedagógicas daqueles tempos ainda vitorianos faziam do poema) – 31 –

*What slender youth, bedewed with odours grave,
On couch of roses in thy pleasant cave,
Pyrrha, doth court thee bold?
For whom thy locks of gold
Plain in thy grace dost braid? How oft shall he
Thy faith and changèd gods bewail, and sea
Rough with the tempest's ire,
Shall ignorant admire!
Who now enjoys thee, of thy faith too sure,
And always smiling and to him secure
Hopes thee, of flattery
Unmindful. Hapless he
Whom untried pleases. Me on sacred wall
My picture sworn that my dank garb recalls
I hung at length, when free,
To the Strong God of Sea.*

31. Cópia facsimilar dessa página do caderno do estudante Pessoa se encontra no catálogo da exposição *Fernando Pessoa – Hóspede e Peregrino*, promovida pela “Divisão de Actividades Criativas e de Montagens” do Ministério da Cultura e Coordenação Científica de Portugal. A publicação é de Lisboa, 1983, e o facsimile corresponde à pág. 223. A presunção de que se trate de tarefa escolar é sugerida pelo cabeçalho da página, constante de data (*May 9th 1904*), indicação da disciplina (*Latin*), nome do aluno (*F. Pessoa*) e indicações referentes ao texto (Horace - Book I - Ode V. / *Ad Pyrrham*). (Os itálicos correspondem a sublinhados do original.) – Quanto à leitura ingênuo do poema, é de notar que nem todos os pedagogos então envolvidos no estudo de Horácio incorreram nela: nos *Carminal expurgata* do poeta, *cum annotationibus ac perpetua interpretatione Josephi Juencii* – edição apresentada em 1895 (a primeira edição é de Veneza, 1815) a concurso do “Conselho Superior de Instrução pública” de Portugal –, a ode 1.5 foi convenientemente excluída, como já o fora, um século antes, “por motivos de honestidade”, da tradução de José Antônio da Mata (*Odes do Poeta Latino Q. Horacio Flacco*, Lisboa, na Off. Patr. de Francisco Luiz Ameno, MDCCLXXXIII; cf. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, I, 315).

Vê-se que o aprendizado horaciano do futuro criador de Ricardo Reis começou cedo. Espanta o arrojo do jovem Pessoa, metrificando e rimando em inglês hiperliterário – que faz pensar no gosto elisabetano depois presente nos 35 Sonnets –, em estrofes compostas de dois dísticos rimados, um de pentâmetros, outro de trímetros jâmbicos. A tradução, um pouco amaneirada e convencional, é contudo surpreendente de elegância, domínio da linguagem tradicional da poesia inglesa e, sobretudo, brevidade (128 sílabas, milagre de economia da língua inglesa!). O adolescente Pessoa, no entanto, não é autor integral da tradução que examinamos. Na verdade seu trabalho se exerceu sobre uma tradução anterior, assinada por ninguém menos que John Milton³²:

*What slender Youth bedew'd with liquid odours
Courts thee on Roses in some pleasant Cave,
Pyrrha, for whom bind'st thou
In wreaths thy golden Hair,
Plain in thy neatness; O how oft shall he
On Faith and changèd Gods complain: and Seas
Rough with black winds and storms
Unwonted shall admire:
Who now enjoys thee credulous, all Gold,
Who alwayes vacant, alwayes aimable
Hopes thee; of flattering gales
Unmindful. Hapless they
To whom thou untry'd seem'st fair. Me in my vow'd
Picture the sacred wall declares t'have hung
My dank and dropping weeds
To the stern God of Sea.*

Milton anunciaia traduzir o poema “quase palavra por palavra, sem Rima, segundo o Metro latino, tão próximo quanto a Linguagem o permita”. Pessoa, mantendo muitas das soluções de seu antecessor, operou mudanças que se devem, sobretudo, à imposição de um sistema de rimas emparelhadas aos versos antes brancos. Ou seja, utilizou em parte o metro inventado por Milton, “a fim de reproduzir para ouvidos ingleses o efeito do original”³³, combinando-o com o andamento de uma das formas métricas mais tradicionais da literatura inglesa, o dístico rimado, que Milton evitara. As imposições decorrentes das rimas não acarretaram banalização – como poderia acontecer –, mas sim o recurso constante a uma sintaxe latinizada, artificial em inglês, hiper-literária. Assim, Pessoa recorre ao deslocamento do adjetivo

32. Milton, *Poetical Works*, 82.

33. Wilkinson, *Horace & His Lyric Poetry*, 157.

predicativo, a que a língua inglesa moderna é pouco acostumada: *bedewed with odours grave; doth court thee bold*. Milton já fizera o mesmo, menos vezes, contudo. Pessoa segue, nesses casos, o acentuado pendor latinizante da sintaxe de Milton, sobre a qual Wilkinson já observara: “Não posso dizer como isso possa soar a alguém ignorante de latim, mas, à parte seus méritos enquanto poesia, como lição [da arte de traduzir Horácio em inglês] é de grande valor”, acrescentando que “no verso 9 qualquer pessoa ignorante de latim tomaria *all gold* como paralelo a *credulous*, referindo-se ao rapaz”³⁴. Pessoa evitou essa dificuldade, assim como tornou um pouco mais direta a ordem das palavras do período final, em que Milton acompanhara bem de perto a ordem do latim. A presença das rimas, aqui como no movimento geral do poema, forçou a um maior distanciamento do original.

Nisbet e Hubbard, tratando da dificuldade de traduzir *simplex munditiis*, já notaram quanto é puritana a versão de Milton, *plain in thy neatness*³⁵. A variante introduzida por Pessoa, *plain in thy grace*, atenua um pouco o defeito, mas mantém-se a grande distância do original. No conjunto, encontramos nessas duas traduções quase que o mesmo registro grave com que Camões retomara a imagem horaciana. Essa gravidade, esse tom solene encontra-se presente, também, na grande maioria das traduções deste poema. Falta a quase todas elas qualquer sugestão da ironia que percorre os versos latinos³⁶.

HAROLDO DE CAMPOS

A “natureza literária” de *ad Pyrrham*, sublinhada por Nisbet e Hubbard, consiste, essencialmente, no fato de que se trata de composição enquadrada nas convenções genéricas que regulavam o trabalho literário na Antigüidade. Numa linha de leitura que, atenta a essa “natureza literária”, força o lado irônico e zombeteiro do poema – numa chave, portanto, que se opõe berrantemente ao tom do soneto camoniano –, Haroldo de Campos propôs uma tradução que, parece-me, seria melhor classificada como “imitação” – não tanto no sentido em que, no século XVIII, Pope tentava, com suas *Imitations of*

34. *Idem, ibidem*.

35. Nisbet & Hubbard, 76. Franklin, *loc. cit.*, observa apenas que Milton “perde o oxímoro”, que ele, Franklin, parafraseara como *your artful artlessness*.

36. Também em outros poemas a ironia horaciana foi mal-entendida por tradutores e comentadores, como demonstra Francis Cairns a propósito das odes 1.8; 27; 2.4; 3.12. Cf. Cairns, “Horace on Other People’s Love Affairs”.

Horace, fazer em inglês o que imaginava que o poeta romano faria, se escrevesse em inglês e vivesse em sua época; mas antes no sentido de que o tradutor procura, em português e num particular contexto literário, fazer o que pode (ou o que num certo momento lhe convém) com o texto do poeta antigo. Ezra Pound foi um mestre desse tipo de imitação. Aqui, não é fidelidade, no sentido literal ou formalista, o que o tradutor busca; antes, ele procura conferir ao texto a atualidade e a novidade de que a leitura de seu momento e a poética, ou poéticas, de que dispõe são capazes. A versão de Haroldo de Campos lembra as “traduções para moderno” ousadas por Manuel Bandeira na década de 20: traduções de textos consagrados (Bocage, românticos brasileiros) em linguagem debochadamente modernista. Bandeira observa que suas “traduções” não eram simples zombacias dos textos “traduzidos”, mas sim uma forma de, “maliciosamente”, assinalar “certas maneiras de dizer, certas disposições tipográficas que já se tinham tornado clichês modernistas”³⁷. Paródia é o nome mais justo para esse tipo de operação literária, na qual o virtuosismo de Haroldo de Campos o leva a visar, crítica e divertidamente, não apenas a leitura solene da ode horaciana, mas também uma linguagem moderna e gaiata de lirismo epigramático³⁸.

PARA PIRRA

Quem, Pirra,
agora
se lava em rosas
(pluma e latex)
na rosicama do
teu duplex?
Quem,
onda a onda,
do teu cabelo
desfaz a trança
platino-blonda?
Pobre coitado
inocente inútil
vai lamentar-se
por toda a vida.
Um deus volúvel
mais do que a brisa
muda em mar negro

37. Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, 84 e ss.

38. A tradução de Haroldo de Campos, infelizmente não recolhida em livro, encontra-se na *Revista de Letras*, 16 (1974), FFCL de Assis, 305.

seu lago azul.
 Pensava que eras
 dócil-macia
 toda ouro mel.
 Não és. Varias.
 (Ah quem se fia
 no fútil brilho
 desse ouropel!)
 Eu, por meu turno,
 teu ex-aluno,
 esta oferenda
 ao deus Netuno
 padripotente
 no teu vestíbulo
 deixo suspensa
 (vide a legenda):
 VMIDA AINDA
 A TVNICA

O sentido da apropriação de Horácio por parte de Haroldo de Campos é o inverso do que se viu em Camões: à “sacralização” que elegia o templo como imagem dominante Haroldo contrapõe a “des-sacralização”, no travestimento da gruta do amor num apartamento *duplex* apetrechado com *pluma* e *latex*. A grande liberdade desta transposição relativamente à forma da ode horaciana é curiosa neste artífice de traduções que se voltam geralmente para o rigor da reconstrução formal do texto. Trata-se de uma modalidade especial do que Haroldo de Campos chama *transcrição*: a operação de que resultou *Para Pirra* tem muito a ver com o *uortere* dos princípios da literatura romana, praticado por poetas como Lívio Andronico e, depois, por vultos da grandeza de Plauto e Terêncio. Esclarece Gordon Williams:

Os primeiros poetas romanos tinham uma palavra para descrever sua atividade: era *uortere* - ‘verter’ ou ‘traduzir’. [...] Era uma forma peculiarmente complexa de adaptação, que aceitava todas as convenções gregas e mesmo as cenas localizadas em cidades gregas [o autor se refere a peças teatrais], mas sentia-se livre para acrescentar elementos dos hábitos romanos e fazê-lo de tal forma que o produto final não era nem grego nem romano, mas pertencia a um imaginário mundo intermédio, um amálgama de ambas as civilizações³⁹.

39. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, 37. É de notar que a descrição que Gordon Williams faz da prática romana do *uortere* poderia aplicar-se ao que Haroldo de Campos chama *transculturação*, ou seja, a tradução que procede a uma transposição do contexto cultural da obra. Sobre esse procedimento na tradução de *ad Pyrrham*, ver Schnäiderman, “‘Tradução: ‘Fidelidade Filológica’ e ‘Fidelidade Estilística’” , 73.

A tradução de Haroldo é híbrida, um pouco também nesse sentido romano: nela misturam-se a cortesã de nome grego, o *duplex* e o *latex* (com suas sonoridades que lembram latínório vulgar), a trança *platino-blonda* (adornada por descarado e neologizante hibridismo lexical), o *deus volúvel* de duvidosa antigüidade, o *ouropel* parnasiano e Netuno homenageado com uma inscrição de ares latinos, em que os *VV* funcionam, humoristicamente, como citação da epigrafia antiga⁴⁰. A liberdade do tradutor no rearranjo dos elementos do texto é poeticamente irreverente e graciosa: o apartamento de Pirra, em que o amante inexperto se *banha em rosas*, é o *lago azul* que vai depois se transformar no *mar negro*, cujas ondas – agora vemos – já começavam nas ondas da cabeleira da loira platinada. Essa liberdade e esse caráter híbrido talvez tentassem algum amante da moda atual a considerar “pós-moderna” esta tradução. Mas o sentido profundo desse hibridismo é crítico, isto é, discriminativo (a “tradução como crítica” é um lema de Ezra Pound presente já no título de um importante ensaio de Haroldo)⁴¹, e *crítica* aqui é a ênfase no caráter irônico, até humorístico, do poema horaciano, que os séculos insistiram em ler com gravidade e até sisudez. Em outros termos, esta operação crítica pode ser descrita como a tentativa de hipertrofiar a “dominante” humorística do poema, apresentando-o como a expressão de um *éiron*⁴² no pós-gozo de suas desditas, o que leva mais uma vez a acentuar a importância da ludicidade humorosa implícita. Assim considerada, essa tradução é uma hipérbole hermenêutica forrada de modernidade.

A versão de Haroldo de Campos fica ao lado do original e da tradução de Elpino Duriense em matéria de extensão de texto: 164 sílabas, apenas 4 mais do que Elpino, que, recorde-se, utilizara apenas

40. O saudoso José Geraldo Nogueira Moutinho chamou minha atenção para outros ingredientes da *satura* ou “mistura” paródica desta tradução, observando o seguinte: o metro tetrassílabico (“redondilho quebrado”, como se dizia) foi privilegiado pelos árcades em instâncias de efusão amorosa (Gonzaga o utiliza em 13 de suas 73 “líras”); *padripotente* soa como paródia de epítetos arcádicos; o *lago azul* parece alusão brincalhona à imagem presente numa “decocção clorótico-parnasiana” de Júlio Salusse – o soneto “Os Cisnes”, muito apreciado em provincianos saraus de outrora: *A vida, manso lago azul, algumas/vezes, algumas vezes mar frenemente...* – Acrescentando a essa lista o lugar-comum paronomasticamente invertido *inocente inútil*, temos um quadro de clichés que corresponde a uma forma de transposição (“transcrição”, intuitiva talvez) dos elementos tópicos que desempenham papel de tão grande relevo na composição original.

41. “Da Tradução como Criação e como Crítica”, *Metalinguagem & Outras Metas*.

42. Tomo *éiron* não exatamente na definição de Northrop Frye (“personagem que se deprecia ou é modestamente tratada na ficção, em regra um fator do final feliz na comédia e da catástrofe na tragédia”, Frye, *Anatomia da Crítica*, 360), mas em seu sentido original de figura dissimulada, reticente, irônica.

mais 4 do que Horácio. É surpreendente que essa drástica economia não tenha perturbado a fluência completamente coloquial e como que relaxada de uma linguagem que se filia à tendência que Edmund Wilson, examinando as fontes simbolistas da poesia moderna, classificou como coloquial-irônica.

NELSON ASCHER

Recentemente, na linha de concisão e engenho sintático de Elpino Duriense, Nelson Ascher realizou uma tradução em que a linguagem extremamente concentrada não impede a sugestão de coloquialidade que convém ao poema horaciano.

A PYRRHA

Que jovem grácil entre rosas
urge-te ungido de perfumes,
Pyrrha, em teu antro?
Pra quem singelos ornas
louros cabelos? Ele a fé
maldirá logo e instáveis deuses,
sofrendo, inábil,
mar bravo e negro vento,
pois áurea frui-te ingênuo como
se sempre livre, sempre amável
e ignora as auras
falazes. Pobres desses
que, intacta, ofuscias. Sacro muro
por um painel votivo atesta
que alcei molhada
a veste ao deus do mar.

A economia do material lingüístico é quase incrível: 118 sílabas, recorde absoluto, superando até mesmo a brevidade do texto latino. Essa concisão extrema não significa sacrifício de qualquer elemento importante do original; a lista das omissões ou alterações constantes da tradução é bastante modesta e só enfatiza a fidelidade extraordinária do tradutor ao texto horaciano:

- *multa... in rosa* (v. 1) tornou-se, apenas, *entre rosas*;
- *grato... sub antro* (v. 3) passou a *em teu antro*, com acréscimo, ao texto latino, (a) da suposição contida no pronome possessivo (seria realmente de Pirra o *antrum*? — a alusão sexual evidente nos indica a resposta afirmativa) e (b) do possível e indesejável sentido pejorativo

de *antro*, em português (seria evitável o uso de *antro*, na economia desta tradução?);

— atenuou-se a sugestão de oxímoro de *simplex munditiis* (v. 5) e o sintagma ficou repartido entre o adjetivo *singelos* e o verbo *ornas*. A solução é feliz, sobretudo se se levar em conta a dificuldade, já mencionada, de traduzir a locução original, ainda mais no contexto de uma versão de tal forma econômica. O que não se entende (a não ser por uma razão métrica facilmente contornável) é o motivo que teria levado o tradutor a atribuir o adjetivo a *cabelos*, e não a Pirra, como quadraria melhor ao original (*simplex* é Pirra) e não destoaria do fraseado terso e de giros classicizantes da tradução. Com pequena alteração e a cautela métrica de substituir *ornas* por *adornas*, teríamos: *Pra quem singela adornas / louros cabelos?*;

— *quotiens* (v. 5) foi substituído por *logo* — uma maneira não-literal de corresponder à veemência do original;

— *emirabitur insolens* (v. 8) foi trocado por *sofrendo, inábil*. Nos dois casos a alteração de sentido correspondeu a perda, seja da intensidade de *emirabitur*, que tudo indica ser vocábulo cunhado por Horácio, seja da nuance cômica de *insolens*, que sugere uma mistura de piedade e desprezo pelo marinheiro de primeira viagem; mas — modesta compensação — com o talvez mais pálido adjetivo *inábil*, somado à troca de *quotiens* por *logo*, evitou-se a inconsistência que, segundo Bentley, alguns quiseram ver no confronto entre *quotiens* e *insolens*⁴³;

— a terceira estrofe, na tradução, é introduzida através de um nexo explicativo ou causal (*pois*) em lugar da pura ligação relativa (*qui*, v. 9). Em favor da exatidão (e com o benefício de não acrescentar ao texto uma explicitação lógica desnecessária), poder-se-ia manter o pronome relativo, antecedendo-o do demonstrativo que o português exige. Também do ponto de vista métrico, esta solução seria perfeitamente adequada: *o que áurea frui-te ingênuo como*. Outra possibilidade seria a utilização do pronome *quem*, que dispensaria o demonstrativo mas que talvez não quadrasse bem ao antecedente *ele*, do v. 4;

— ainda na terceira estrofe, foi sacrificada uma anáfora (*qui* v. 9, *qui* v. 10) e as orações cujo verbo é *sperat* foram simplificadas nas comparativas de verbo elíptico introduzidas por *como se*. Neste último caso, não se trata propriamente de omissão, mas de uma feliz solução econômica;

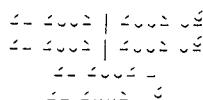
43. Cf. Nisbet & Hubbard, *ad loc.*

— na quarta estrofe, é encantadoramente adequada, como som e sentido, a tradução de *intemptata* por *intacta*, embora aqui Nelson Ascher, como todos os demais tradutores, não consiga manter a duplidade de referência da imagem: *intemptata nites* pode dizer respeito tanto à mulher como ao mar⁴⁴.

As soluções brilhantes do tradutor são inúmeras. Primeiro, o esquema métrico criado para corresponder à estrofe horaciana⁴⁵ é novo, exigente e feliz: evitando a fórmula decassílabo+hexassílabo, a

44. Ver Nisbet & Hubbard, *ad loc.*, que citam exemplos gregos e latinos da referência feminina e marítima das duas palavras.

45. Trata-se de um metro cólio, a estrofe asclepiadéia B (Nougaret, *Traité de Métrique Latine*, 109 e s.), asclepiadéia III (*asclepiadium systema tertium*: Pighi, *I Ritmi e i Metri della Poesia Latina*, 212 e ss., *apud* dal Santo, *I Metri delle Odi di Orazio*, 17) ou asclepiadéia V (Dal Santo, 39 e ss.), composta de dois asclepiadeus menores, um ferecrácio e um glicônio:



Na seguinte análise, o acento grave (‘) indica ou um icto secundário, ou a tonicidade (quando interessa anotá-la); o acento anticircunflexo (˘) incide sobre as silabas em que coincidem o icto e a tonicidade.

*Quis multá grācili / tē puer ī rosā
pérfusūs líquidis / ūrget odōribüs
grāto, Pýrrha, sub āntro?
cūi flauám rēligās comám...*

O interesse pela expressividade dos metros, muito presente em preceptistas antigos (Horácio entre eles), é infelizmente estranho aos trabalhos recentes da especialidade. H. Schiller, no estilo dessueto e impressionista, mas sugestivo e muitas vezes pertinente, de tantos estudos de métrica do século XIX, observa que o “caráter fundamental” desta 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 da 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 esta estrofe: “Frémrito, pranto, tempestade, seguidos de desejo de paz; pulular da água que a pouco e pouco se adormece” (*apud* dal Santo, 39). Nenhuma descrição poderia ser mais adequada, tratando-se de *ad Pyrrham*. - Neste poema, as estrofes são todas interligadas, pois não há pausa sintática entre elas; no seu conjunto, elas participam de duas articulações rítmicas: primeira, a do movimento que se organiza no interior de cada estrofe – mas não se esgota aí, dados os *enjambements* interestróficos –, e, segunda, a do movimento geral do poema, que apresenta, através da estrutura métrica e acima dela, uma estrutura de pensamento na qual Storrs discerniu o seguinte andamento simetricamente triádico: I. “quem é meu atual amante?” (quatro versos e meio); II. “que tremendas surpresas esperam!” (sete versos); III. “estou livre, graças a Deus!” (quatro versos e meio) (*apud Collinge, op. cit.*, 117). Essa distribuição simétrica é escrupulosamente respeitada por Milton e Pessoa, Elpino Duriense e Nelson Ascher, graças à estrita organização estrófica com que procuraram corresponder ao original.

combinação de dois octossílabos com um tetrassílabo e um hexassílabo é difícil pela brevidade que impõe e agradável pela harmoniosa variedade rítmica que possibilita. Com essa métrica de talhe justo, o tradutor conseguiu reproduzir, em boa parte ao menos, o movimento que, no poema latino, modela as estrofes e as une, através de *enjambements* que foram inteiramente mantidos em português. Também a orquestração do poema não foi anulada; um exemplo são os versos da segunda estrofe, em que as imagens do amante desolado e do mar berrascoso são acompanhadas de aliterações de consoantes oclusivas, sobretudo dentais, o que foi discretamente preservado no texto português. Desde o primeiro verso, a aliteração do /r/, que culmina em *Pyrha*, no v. 3, e as assonâncias com apoio consonântico (*urge-te ungido de perfumes*) ocupam o lugar da série coliterativa /l/-/r/ do texto original. E o brilho paronomástico de *aurea/aura* não se perdeu.

A virtude mais saliente desta tradução talvez deva ser procurada no rendimento poético obtido com uma sintaxe de pendor classicizante, inteiramente estranha à linguagem decorada presente em grande parte das tentativas contemporâneas de poesia em português, incluídas aí as traduções poéticas. É verdade que às vezes o gosto da linguagem clássica parece habitar traduções de autores antigos (é o caso, por exemplo, das traduções beneméritas de Péricles Eugênio da Silva Ramos⁴⁶ e das de Arduíno Bolívar⁴⁷), mas aí, via de regra, a modesta qualidade poética marca negativamente o esforço de utilizar recursos dormentes da língua. Ao contrário disso, a tradução de Nelson Ascher, parente da de Elpino Duriense, utiliza a trama cerrada da sintaxe e a “magreza” geral dos recursos lingüísticos como forma eficiente de estruturação poética. Trata-se de realizações por assim dizer paralelas, embora o que Nelson deva a Elpino Duriense seja bem menos do que – no caso das duas outras traduções paralelas – aquilo que Pessoa deveu a Milton.

Mas o efeito de uma bela tradução, como de todo belo texto, não se mede apenas pelo sucesso maior ou menor de cada uma de suas soluções. Cícero, em observações que decorrem de sua própria prática de tradutor, descreve seu objetivo como o de conservar “toda a natureza e a força das palavras”, ou todo o tom e sentido do texto traduzido (*genus omne uerborum uimque*), e assim formula seu ideal, não de intérprete (*interpres*), mas de recriador: não pagar ao leitor (o valor do texto original) contando moeda por moeda, mas fornecê-lo

46. Silva Ramos, *Poesia Grega e Latina*.

47. Bolívar, “As Odes de Horácio”, *Romanitas*, 5 (1964), 67 (1965), 8 (1967).

inteiro, em peso (*non enim ea... annumerare lectori... sed tamquam appendere*)⁴⁸. A tradução de Nelson Ascher se aproxima desse resultado mais ainda do que a de seu notável patrono setecentista.

Post Scriptum.

Em estudo de que só recentemente tive conhecimento, Donato Gagliardi, analisando a ode *ad Pyrrham*, à parte considerações biografistas e psicológicas de interesse secundário, argumenta convincentemente que *urget*, no v. 2, não deve ter o valor erótico que a maioria dos comentadores e tradutores lhe atribui. Examinando os demais empregos de *urgere* em Horácio, e levando em consideração também o uso do mesmo verbo em passos de Propério, conclui que ele “indica quase sempre um estado de ânsia, de impaciência. O estado de espírito do *puer*, justamente, o qual *demandam com impaciência* (*urget*) a chegada de Pirra, que se atrasa em casa a atrumar-se. Nem poderia ser de outra forma, pois o gesto da mulher de prender com um simples laço seus cabelos louros (*cui flauam religas comam / simplex munditiis?*) deve preceder, não seguir o compromisso amoroso. Quem interpreta diversamente é forçado a postular um absurdo *υστέρον πρότερον*, que romperia a coerência lógica e estrutural da ode. À fantasia de Horácio, pois, se apresenta não propriamente uma cena de amor em ato, mas – bem mais poeticamente – o momento que precede o encontro, marcado pela espera nervosa do *puer gracilis* que o tinha então substituído no coração de Pirra, e pela estudada demora da mulher, destinada a aumentar a trepidação do jovem enamorado, que borrifara em si, para o suspirado encontro, todo o perfume que tinha”. (Gagliardi, *Studi su Orazio*, 29 e s.) Essa leitura não compromete, como poderia parecer, o sentido erótico de *antrum*, nem afeta a sugestão do efeito obtido com a disposição das palavras do primeiro verso.

ANTOLOGIA

48. Cícero, *De Optimo Genere Oratorum*, 14.

HORÁCIO A VÁRIAS VOZES

PEQUENA ANTOLOGIA DA LÍRICA DE HORÁCIO COM TRADUÇÕES E IMITAÇÕES DE VÁRIOS AUTORES E ÉPOCAS

Esta pequena antologia reúne odes de Horácio examinadas no estudo anterior ou exemplificativas de tópicos nele desenvolvidos. São poemas bons ou excelentes – caso dos originais selecionados – ou francamente ruins – caso, infelizmente, de várias das traduções. Mas também entre estas últimas há grandes momentos de poesia. As poucas imitações, “semi-traduções” e variações de temas horacianos foram escolhidas, quase sempre, por sua excelência (o prolixo poema de Antônio Ferreira é uma óbvia exceção). Por comodidade, e para situá-los num contexto apropriado, incluem-se também poemas transcritos nos capítulos precedentes.

O moralismo de alguns tradutores (ou editores) de Horácio é responsável, entre outras coisas, pela omissão dos versos finais de 1.4 na tradução de Elpíno Duriense. As odes de Camões e Antônio Ferreira são *contaminationes* de *Carm.* 1.4, 4.7 e 4.12, como demonstrou com detalhes Américo da Costa Ramalho (*Estudos sobre a Época do Renascimento*, 318 e ss.), e o soneto de Sá de Miranda é muito reminiscente de 4.7. De Ricardo Reis escolheu-se, entre tantas, uma variação horaciana associável ao poema latino que a precede.

O tema mais constante é o tempo – o tempo da vida (a efemeridade) e o da poesia (a perenidade). Um poema se distingue: a ode de fechamento do primeiro livro – um acorde complexo de temas horacianos que, paradoxalmente, constitui um exemplo singelíssimo de poesia do simpósio. Em sua brevidade e laconismo entrelaçam-se temas existenciais e metalingüísticos: a

recusa do demasiado e do rebuscado, na festa e na escrita, (os aparatos persas e a coroa complicada), a defesa do *simplex et unum*, a confraternização convivial e a sugestão erótica de inexcedível discrição e delicadeza: a murta, que associa o *puer* e o poeta que bebe (*carpe diem!*), é planta de Vênus. De petmeio, alusões a Calímaco e a Virgílio (este iniciara suas *Bucólicas* sob a sombra de um freixo *espalhado*; Horácio prefere a sombra da vinha *cerrada*, e aí, *in nuce*, a diferença estilística entre os dois amigos). Esse “manifesto” – como já se chamou ao poema –, que exprime algumas das atitudes ético-estéticas mais characteristicamente horacianas, foi escolhido para abrir a antologia também por outro motivo: a abundância das traduções e a qualidade de algumas delas (a inclusão da admirável versão inglesa de Hopkins justifica-se como termo de comparação).

ODE 1.38

*Persicos odi, puer, apparatus,
displacent nexae philyra coronae,
mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.
Simplici myrto nihil adlabores
sedulus, curo: neque te ministrum
dedecet myrtus neque me sub arta
uite bibentem.*

Dos Persas aborreço os aparatos:
Desagradam-me, oh Moço,
C’roas atadas com listões de Tília.
Abre mão de indagar, onde com rosas
Acertarás de tarde.
Que não te esmeres na singela Murta,
Disvelado procuro,
Nem a ti que és meu servo disconforma
A Murta; nem a mim, que bebo à sombra
De emparreirada Vide.

FILINTO ELÍSIO

Da Pérsia os aparatos aborreço,
Nem tampouco me apraz flórea grinalda:
Ah! não te canses em buscar-me agora
As Rosas, que vêm tarde.
A simples Murta basta, ela te adorne,
E esta Mesa frugal; nada é mais próprio
De ti, Servo, e de mim, que bebo à sombra
Dos Pâmpanos frondosos.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

Pérsicas pompas aborreço, ó moço,
Rejeito as c'roas com as telilhas presas:
Deixa tu de inquirir em que lugares
Serôdia rosa habite.

Não te canses mais coisas procurando
Que o simples mirto: nem a ti servindo
Está mal o mirto, nem a mim bebendo
Sob a copada vide.

ELPINO DURIENSE

Odeio o luxo pérsico; desprazem-me
As coroas de til. Deixa, ó rapaz,
De procurar o sítio onde se encontra
Ainda a rosa vivaz.
Que à simples murta nada mais ajuntes
Muito desejo. Não te fica mal
A murta a ti, criado, e a mim que bebo
Sob harto parreiral.

ARDUÍNO BOLÍVAR

Moço, não aprecio o luxo persa,
nem as coroas de trançada tília;
deixa de procurar tardia rosa,
onde abra ainda.
Não juntes coisa alguma, laborioso,
ao simples mirto: este não fica mal
a ti que serves nem a mim que bebo
sob a acanhada vide.

PÉRICLES EUGÉNIO DA SILVA RAMOS

Garçom, faça o favor
nada de luxos persas.
Nem me venha com estes
enfeites de tília.
Rosas? Não quero rosas,
se alguma ainda esquia
Resta da primavera.

Para mim basta o mirto.
O mirto com você
também combina,
Puer, garçom-menino,
ministro do meu vinho,
Que o vai servindo,
enquanto eu vou bebendo
Sob a cerrada vinha

HAROLDO DE CAMPOS

Da Pérsia, menino, adornos odeio;
coroas com a tília atadas me cansam;
não vás rebuscar a rosa em que partes
tardia perdure.
Ao mirto simples não lavres lavores
com zelo, peço: nem a ti que serves
desdoura o mirto, nem a mim sob densa
videira bebendo.

JOÃO ÂNGELO OLIVA NETO

*Ah child, no Persian, perfect art!
Crowns composite and braided bast
They tease me. Never know the part
Where roses linger last.
Bring natural myrtle, and have done:
Myrtle will suit your place and mine;
And set the glasses from the sun
Beneath the tackled vine.*

GERARD MANLEY HOPKINS

Coroai-me de rosas,
Coroai-me em verdade
 De rosas
Rosas que se apagam
Em frente a apagar-se
 Tão cedo!
Coroai-me de rosas
E de folhas breves,
 E basta.

RICARDO REIS

ODE 1. 4

*Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni
 trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni
 nec prata canis albicant pruinis.
Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna
 iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quantiunt pede, dum grauis Cyclopum
 Volcanus ardens uisit 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 puperum tabernas
 regunque turris. O beati Sesti,
uitae summa breuis spem nos uetat 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 uirgines tepebunt.*

A SÉSTIO

Desfaz-se o agro inverno com a agradável
Sezão da primavera e de Favônio:

E as máquinas as secas naus arrastam.

E nem dos currais gostam

O gado já, ou lavrador do fogo;

Nem os prados com branco gelo alvejam.

Já Venus Citerea os coros rege

Sob a iminente Lua:

Juntas com as Ninfas as airochas Graças

Com alternado pé a terra batem;

Ao passo que Vulcano dos Ciclopes

As duras oficinas

Ardente abrasa. Ora com verde mirto

Cumprê cingir a nítida cabeça,

Ou com a flor, que baldias terras criam.

Ora no luco umbroso

Cumprê sacrificar a fauno, ou peça

Cordeira, ou um cabrito mais lhe apraza.

Com pé igual pálida morte pulsa

Dos pobres os alvergues,

E os palácios dos reis. Ó feliz Sétio,

Da vida a breve soma nos defende

Entrar em longas esperanças. Logo

A noite, e os fabulosos

Manes, e a sutil Plutônia estância

Hão de oprimir-te: aonde assim que entreas,

Tu nunca mais sorteearás aos dados

O império do vinho.

ELPINO DURIENSE

A PÚBLIO SEXTO

Já foge o duro Inverno, e volta alegre
Nas asas do Favônio a Primavera:

Ao fundo Pego as Máquinas conduzem
Os Baixéis, que vararam.

Deixa o Gado os currais, e deixa o Fogo
O Lavrador contente; porque observa

Livres do Gelo os campos dilatados.

À frouxa luz da prateada Lua,
Conduz das Ninfas Citerea os Coros;
Vêm com elas as Graças, e alternadas
A dura Terra pisam;
Enquanto anda Vulcano, envolto em chama,
Aos hórridos Ciclopes acendendo
As afumadas, tristes Oficinas.

Agora cumprê de cheirosas flores,
Que já brotam da terra, ou verde Mirta
Ornar, cingir a nítida madeixa:

Ora ofertar se deve
Ao caprípede Fauno em denso Bosque
As prometidas vítimas, ou queira
Tenro Cabrito, ou mansa Cordeirinha.

Com seu pé sempre igual, pálida Morte
As portas das Choupanas, e Palácios
Eis bate imparcial. Sexto ditoso,
Da passageira vida
O leve curso, longas esperanças
Formar nos veda; a Noite se aproxima,
Já, já te aguardam fabulados Manes.

E de Plutão sombrio a estreita Casa
Já te espera também: súbito entreas,
Não serás mais o Árbitro do Vinho,
Tirado em leda Sorte:
Não verás mais de Lícidas o rosto,
Que a Juventude fervida namora,
Por quem as Moças arderão de amores.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

A FREDERICA, MINHA FILHA

O ríspido inverno cede
À serena Primavera,
Volta o macio Favônio,
Bóreas a fúria modera.

Por engenho ao mar trazidas
Vêm as quilhas dessecadas,
O lavrador larga os lares,
Largam o aprisco as manadas.

Os prados já não alvejam
Com saraiva enregelada,
Já Vénus os coros guia
Ante a lua prateada.

As decentes Graças travam
Co' a Ninfas alegre dança,
A compasso a terra batem,
Gira um pé que est'outro alcança:

Enquanto Vulcano abrasa
Essas bigornas ruidosas
Onde incansáveis Ciclopes
Forjam farpas sanguinosa.

Convém de flores ou murta,
Que brota aquecida a terra,
Cingir a nítida frente,
Esquecer Mavorte e a guerra.

Convém nos bosques umbrosos
Imolar com sacro rito
O que ao Fauno mais agrada,
Ovelha mansa, ou cabrito.

Indistintamente pisa
Com firme pé sempre a morte
Do pobre pastor a choça,
Do Rei o castelo forte.

Filena amada, reflete:
Da nossa vida os limites
Proíbem longa esperança;
Vive alegre, não hesites.

Já sobre nós vem descendo,
Já pesa a noite funesta;
Plutão fúnebre e os seus Manes
É quanto ao depois nos resta.

Então nas ocas moradas
Não têm lugar os festejos,
A sorte não favorece
Nem projetos nem desejos.

MARQUESA DE ALORNA

ODE 1.5

*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.*

A PIRRA

Que delicado moço em muitas rosas,
Banhado em cheiros líquidos te afaga,
Ó Pirra, sob a bela gruta? A flava
Coma para quem atas,
Singela nos enfeites? Ai que vezes
A fé e os Deuses chorarão mudados
E estranharão novel de ver os mares
Com negro vento irosos,
O que ora de ti bela goza crédulo;
Que doutro sempre isenta, sempre amável
Te espera e ignora quanto a aura engana.
Desgraçados aqueles
A quem tu brilhas não tratada: sacra
Parede no painel votivo amostra
Que eu pendurei ao deus, senhor dos mares,
Os úmidos vestidos.

*ELPINO DURIENSE**A PIRRA*

Que delicado Moço,
De descendentes bálsamos banhado,
E ornada a fronte de purpúreas rosas
Contigo foge, ó Pirra,
À grata sombra de escondida Gruta?
E por quem toucas a madeixa loira?

Tu sem pompa formosa,
Tu bela lhe pareces?... Quantas vezes
Verá quebrada a Fé, que hoje lhe juras,
Inexperto observando
Co' solto vento da inconstância tua
Revoltô o mar, que sossegado corta!

Ele, incauto, imagina
Que há de ser doutro amor teu peito intacto,
Ele, que hoje te abraça e cego espera
Que não serás mudável...
Ah néscio! Inda há de ver fugir, qual vento
Os inconstantes feminis favores?

Desgraçado daquele
A quem, tão bela, falsa não pareces!
Do Sacro Templo, o muro, onde pendente
Tenho o painel votado,
A todos mostra que ofertara ao Nume,
Ensopados, vestidos na tormenta.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

PARA PIRRA

Quem, Pirra,
agora
se lava em rosas
(pluma e latex)
na rosicama do
teu duplex?

Quem,
onda a onda,
do teu cabelo
desfaz a trança
platino-blonda?

Pobre coitado
inocente inútil
vai lamentar-se
por toda a vida.
Um deus volúvel
mais do que a brisa
muda em mar negro
seu lago azul.

Pensava que eras
dócil-macia
toda ouro mel.

Não és. Varias.
(Ah quem se fia
no fútil brilho
desse ouropel!)

Eu, por meu turno,
teu ex-aluno,
esta oferenda
ao deus Netuno
padripotente
no teu vestíbulo
deixo suspensa
(vide a legenda):
VMIDA AINDA
A TVNICA

HAROLDO DE CAMPOS

A PYRRHA

Que jovem grácil entre rosas
urge-te ungido de perfumes,
Pyrrha, em teu antro?
Pra quem singelos ornas
louros cabelos? Ele a fé
maldirá logo e instáveis deuses,
sofrendo, inábil,
mar bravo e negro vento,
pois áurea frui-te ingênuo como
se sempre livre, sempre amável
e ignora as auras
falazes. Pobres desses
que, intacta, ofuscas. Sacro muro
por um painel votivo atesta
que alcei molhada
a veste ao deus do mar.

NELSON ASCHER

ODE 1.7

*Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
aut Ephesum bimarisue Corinthi
moenia uel Baccho Thebas uel Apolline Delphos
insignis aut Thessala Tempe;
sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem
carmine perpetuo celebrare et
undique decerp tam fronti praeponere oliuam;
plurimus in Iunonis honorem
aptum dicet equis Argos ditesque Mycenas:
me nec tam patiens Lacedaemon
nec tam Larisa e percussit campus opinae
quam domus Albuneae resonantis
et praeceps Anio ac Tiburni lucus et uda
mobilibus pomaria riuis.
Albus ut obscuro deterget nubila caelo
saepe Notus neque parturit imbris
perpetuo, sic tu sapiens finire memento
tristitiam uitaeque labores
molli, Planice, mero, seu te fulgentia signis
castrâ tenent seu densa tenebit
Tiburis umbra tui. Teucer Salamina patremque
cum fugeret, tamen uda Lyaeo
tempora populea fertur uinxisse corona,
sic tristis affatus amicos:
"Quo nos cumque feret melior fortuna parente,
ibimus, o socii comitesque.
Nil desperandum Teucro duce et auspice Teucro:
certus enim promisit Apollo
ambiguam tellure noua Salamina futuram.
O fortis peioraque passi
mecum saepe uiri, nunc uino pellite curas;
cras ingens iterabimus aequor."*

A MUNÁCIO PLANCO

Uns louvem Rodes clara, ou Mitilene,
Ou Éfeso, ou da bimara Coríntio
Os muros, ou com Baco ilustre Tebas,
Ou com Apolo Delfos,
Ou os Tessálios Tempos. Outros sempre
Têm por único assunto as fortalezas
Da Virgem Palas celebrar em verso,
E pôr na frente a oliveira,
Colhida em toda a parte. Em honra a Juno
Louvam muitos a Argos de cavalos
Criadora, ou Micenas opulenta.
A mim nem a sofrida
Lacedemônia tanto me arrebata,
Nem da fértil Larissa o campo, como
Da Albúnea ressonante a casa, e o Ánio
Precipitado, e o bosque
Sagrado de Tiburno, e os seus pomares
Dos móbiles arroios orvalhados.
Bem como muita vez sereno o Noto
Do céu escuro as nuvens
Alimpa, nem produz sempre chuveiros:
Assim te lembra pôr termo à tristeza,
Ó Planco sábio; e com teu vinho abranda
Os trabalhos da vida;
Quer os reais, luzentes com as bandeiras,
Te ocupem; quer te ocupe do teu Tibur
Um dia a espessa sombra: a Salamina
Teucro fugindo, e ao padre
Dizem que as frentes em Lieu banhadas
Egrinaldara com populea c'roa;
Assim falando a seus amigos tristes:
"A qualquer parte, aonde,
Melhor do que meu pai, nos leve a Sorte,
Iremos, ó meus sócios e companhas,
Não há desaninar com Teucro guia,
E com agoureiro Teucro;
Pois que infalível prometeu Apolo,
Que uma nova terra se ergueria
À outra igual segunda Salamina,
Ó varões esforçados,
Que já peiores cousas muitas vezes
Suportastes comigo, expeli ora
Os cuidados com vinho: ao mar ingente
Amanhã tornaremos.

A NUMÁCIO PLANCO

Quantos a Rodes tecerão louvores,
A Mitilene, a Éfeso, e Corinto
De dous mares cercada,
Que em torno abraçam torreados Muros!
Outros só louvam a soberba Tebas,
A fatídica Delfos, a quem tanto
Honraram Febo e Baco,
E a fresca Tempe de Tessália ornato!

Exaltam outros a famosa Atenas,
Da intacta Palas protegida sempre:
E cantam em seus versos
A verde Oliva dos Heróis ornato.
Outros em honra da soberba Juno,
Louvam Argos, Micenas opulenta,
Que férvidos Ginetes
Cria, apascenta nos viçosos campos.

Mas nem da austera, sofredora Esparta,
Nem de Larissa as copiosas Messes,
Tanto agradar-me podem,
Quanto de Albúnea as ressonantes grutas,
Quanto me apraz do rápido Anieno
A clara límpida, os lagos transparentes,
Os Tiburtinos Bosques,
E os amenos Jardins, que as águas cortam.

Bem como o Noto, que dos Céus desterra
A tempestade solta, as nuvens negras,
Assim, prudente Planco,
Afoga em vinho os turbidos cuidados:
Desterra a vil tristeza, e torna leve
Da vida o peso, ou denodado sigas
No campo o fero Marte,
Ou nos Bosques de Tívoli repouses.

De Salamina desterrado Teucro,
Fugindo o austero Pai, diz-se que ornara
De verde choupo a frente,
Assim bradando aos pávidos amigos:
Vamos onde nos chama hoje a Fortuna,
Mais branda que meu Pai, e em vosso peito
Nutri doce esperança,
Enquanto Teucro vos defende, e guia.

Esforçados Guerreiros, quantas vezes
Mores males comigo suportásteis!
Apolo me afiança
A fundação de nova Salamina:
As mágoas desterrai; duras fadigas
Sepultai no Licor do alegre Brômio,
Amanhã sulcaremos
No proceloso Mar de novo as ondas.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

ODE 1.11

*Tu ne quaeasieris (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 punicibus mare
Tyrrenum, sapias, uina lique et spatio breui
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.*

A LEUCÓTOE

Não queiras saber quando
Terão fim, ó Leucótoe, nossas vidas,
Por números contando
As babilônias sortes proibidas,
Quais hão-de ser, se curtas, se compridas;

Se o escuro lago Averno
Havemos de ir passar, se tarde ou cedo,
Se neste horrido inverno,
Que quebra o mar no duro e alto rochedo,
E seu rigor nos põe espanto e medo.

Será melhor aviso
O são vinho gastar e a vã esperança
Da vida em festa e riso:
E pois que a idade e o tempo faz mudança,
Logra o presente e no porvir não cansa.

ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE

Tu não trates (que é mau) saber, Leucônoe,
Que fim darão a mim, a ti os Deuses;
Nem inquiras as cifras Babilônicas,
Por que melhor (qual for) sofrê-lo apures.
Ou já te outorgue Jove invernos largos,
Ou seja o derradeiro o que espedaça
Agora o mar Tirreno nos fronteiros
Carcomidos penhascos. Vinhos coa:
Encurta em tracto breve ampla 'esperança.
Foge, enquanto falamos, a invejosa
Idade. O dia de hoje colhe, e a mínima
No dia de amanhã confiança escores.

FILINTO ELÍSIO

A LEUCÓNIDIS

Ah! Não procures indagar que termo
Tenha prescripto o Fado a nossos dias;
Vedado é saber tanto;
Dos Vaticínios Babilônicos deixa,
Para aprender a suportar constante
Os acientes da Sorte.

Ou Jove te destine mais Invernos
À curta Idade, ou seja o derradeiro,
Este, que ao Mar Tirreno
As fúrias quebra nas opostas Rochas,
E nele a Parca inexorável feche
O círculo da vida.

Se és prudente, se és cauta, arrasa as Taças
De doce vinho, apouca as Esperanças
Em duração tão breve.
Enquanto assim discorro, a Idade foge:
Aproveita o presente, e não confies
Crédula no Futuro.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

A LEUCÔNOE

Saber não cures (é vedado) os deuses
 A ti qual termo, qual a mim marcaram,
 Nem consultes, Leucônoe, os babilônios
 Cálculos, por que assim melhor já sofras
 Tudo quanto vier, ou te dê Jove
 Muitos invernos, ou só este, que ora
 O mar tirreno nas opostas rochas
 Quebra. Tem siso, o vinho coa, e corta
 Em vida breve as longas esperanças.
 Ínvida [a] idade foge: colhe o dia,
 Do de amanhã mui pouco confiando.

ELPINO DURIENSE

A HENRIQUETA, MINHA FILHA

Não procures saber, querida Irene,
 Se a mim, se a ti, os Deuses concederam
 Da vida um termo próximo ou distante:
 Não convém tal exame.
 Não indagues os cálculos incertos
 Que produzem horóscopos confusos;
 Melhor será sofrer que descobri-los:
 O que vier aceita.
 Ou nos dê Jove invernos numerosos,
 Ou neste, que do Tejo açouta as águas,
 Átropos corte o fio a nossos dias,
 Recear é fraqueza.
 Gosta os fructos da Quinta do Descanso:
 Para longa esperança o espaço é breve;
 A idade foge enquanto discorremos:
 Aproveita os momentos.
 Submete o fado a tua independência,
 Une à lira suave a voz celeste,
 Doira as horas que tens, vive bem hoje,
 No porvir não te fies.

MARQUESA DE ALORNA

Não indagues, Leucônoe, ímpio é saber
 a duração da vida
 que os deuses decidiram conceder-nos,
 nem consultes os astros babilônios:
 melhor é suportar
 tudo o que acontecer.
 Quer Júpiter te dê muitos invernos,
 quer seja o derradeiro
 este que vem fazendo o mar Tirreno
 cansar-se contra as rochas,
 mostra-te sábia, clarifica os vinhos,
 corta a longa esperança,
 que é breve o nosso prazo de existência.
 Enquanto conversamos,
 foge o tempo invejoso.
 Desfruta o dia de hoje, acreditando
 o mínimo possível no amanhã.

PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

não me pergunte
— é vedado saber —
o fim
que a mim
e a ti
darão os deuses
Leucônoe
números consultes
nem babilônios
antes
o que for recebe
quer te atribua Júpiter muitos invernos
quer o último
que o mar tirreno debilita com abruptas
r
o
c
h
a
s
bebe o vinho
a longa esperança
sabe a vida e corta
enquanto falamos
foge invejoso
o tempo:
curte o dia
desamando amanhãs

AUGUSTO DE CAMPOS

não me pergunte
saber não presta
Leuconoe
que fim os deuses nos preparam
nem arrisque
níumeros de Babel
como se fosse o máximo - o que vier: fature
se o Pai te concedeu vários invernos
ou o último
agora o mar tyrrheno cepilha pedras de naufragar
filtre o vinho
sorva os coos
prazo breve
corta
a espera
a era já era
antes do tempo de dizer
estamos conversados
pega este dia
crer no próximo
não vale um nihil

PAULO LEMINSKI

ODE 2.3

*Aequam memento rebus in arduis
seruare mentem, non secus in bonis
ab insolenti temperatam
laetitia, moriture Delli,
seu maestus omni tempore uixeris
seu te in remoto gramine per dies
festos reclinatum bearis
interiore nota Falerni.
Quo pinus ingens albaque populus
umbram hospitalem consociare amant
ramis? quid obliquo laborat
lympha fugax trepidare riuo?
Huc uina et unguenta et nimium breuis
flores amoenaef ferre iube rosae,
dum res et aetas et Sororum
fila trium patiuntur atra.
Cedes coemptis saltibus et domo
uillaque, flauus quam Tiberis lauit,
cedes, et extrectis in altum
diuitiis potietur heres.
Diuesne prisco natus ab Inacho
nil interest an pauper et infima
de gente sub diuo moreris,
uictima nil miserantis Orci;
omnes eodem cogimur, omnium
uersatur urna serius ocius
sors exitura et nos in aeternum
exilium impositura cumbae.*

A DÉLIO

Lembre-te conservar nos lances duros
Ânimo igual, não menos nos felizes,
Isento de um prazer desatinado,
Ó p'recedeiro Délio;
Ou vivas sempre triste, ou com o Falerno
De oculta marca nos festivos dias
Te regales no campo reclinado
Sobre a remota grama;
Onde o grão pinho e o branco choupo folgam
Sombra hospedeira receber nos ramos,
E no torcido arroio a fugaz linfa
Com murmurinho corre.
Os vinhos para aqui e aromas manda
Trazet, e a amena flor da frágil rosa,
Enquanto os bens, e a idade, e os negros fios
Das três irmãs to sofrem.
Cederás do comprado bosque, e casa,
E da quinta, que o flavo Tibre banha:
Cederás; e a riqueza amontoada
Gozará teu herdeiro.
Pouco monta, que rico, e da linhagem
De Ínaco antigo, ou pobre, e de gentalha
Vivas ao ar, se tu vítima acabas
Do incompassivo Orco.
Todos forçados alá vamos: volve-se
Na urna a sorte a todos, que em saindo
Mais tarde, ou cedo nos porá na barca
Para desterro eterno.

EL PINO DURIENSE

A DÉLIO

Ó Délio, que inda um dia à Parca dura
 Hás de o feudo pagar, guarda seguro
 Uma alma igual na próspera Fortuna,
 Entre os golpes da Sorte.
 Ou vivas sempre da Tristeza em braços,
 Ou já nos dias festivais te encostes
 Sobre a miúda relva, onde te alegres
 C'o Bálamo Falerno:
 Onde ingente Pinheiro, e o branco Choupo
 Com a rama enlaçada a sombra of'recem,
 E donde as margens fugitivo lambe
 O trémulo Ribeiro.
 Neste Alvergue ditoso ajunta o Vinho,
 Os suaves Perfumes, frágeis Rosas,
 Enquanto o sofre a Idade, os bens, e a Parca
 Não corta os negros fios.
 Um dia deixarás Bosques viçosos,
 A Casa, os Campos, que umedece o Tíbre,
 E hão de vir a gozar riquezas tantas
 Teus sôfregos Herdeiros.
 Ou tu procedas de Ínaco opulento,
 Ou nascesses Plebeu, de que aproveita,
 Se inda hás de vir a ser vítima um tempo
 Do inexorável Pluto?
 À mesma meta caminhamos todos:
 Vivem cerradas dos Mortais as Sortes
 Nas fatais Urnas do Destino, vivem
 De todos ignoradas.
 Sobre nós foi lançada: ou cedo, ou tarde
 Se há de extrair enfim; e entrar devemos
 Na fatal Barca, que nos leve um dia
 Para eterno Degredo.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

ODE 2.6

*Septimi, Gadis aditure mecum et
 Cantabrum indoctum iuga ferre nostra et
 barbaras Syrtis, ubi Maura semper
 aestuat unda,
 Tibur Argeo positum colono
 sit meae sedes utinam senectae,
 sit modus lasso maris et uiarum
 militiaeque.
 Vnde si Parcae prohibent iniquae,
 dulce pellitis ouibus Galaesi
 flumen et regnata petam Laconi
 rura Phalanthro.
 Ille terrarum muhi praeter omnis
 angulus ridet, ubi non Hymetto
 mella decedunt uiridique certat
 baca Venafo,
 uer ubi longum tepidasque praebet
 Iuppiter brumas et amicus Aulon
 fertili Baccho minimum Falernis
 inuidet uiuis.
 Ille te mecum locus et beatae
 postulant arces; ibi tu calentem
 debita sparges lacrima fauillam
 uatis amici.*

A SEPTÍMIO

Septímio, que comigo hás de ir a Gades,
E ao Cântabro, ao nosso jugo indócil,
E às barbarescas Sirtes, onde sempre
A onda Maura ferve:
Obra do Argeu colono, oxalá Tíbur
Seja recolho a minha senectude:
Seja fim às fadigas das jornadas,
Do mar, e da milícia!
Dali se iníquas Parcas me desviam,
O Galeso, às peligeras ovelhas,
Buscarei grato rio e os campos, reino
Do Lacônio Falanto.
Mais que todas as terras me é risonho
Aquele canto; aonde a Himeto os meles
Não cedem: onde a baga apostila brios
Com o verde Venafro:
Aonde a primavera longa, e invernos
Tépidos Jove dá, e Aulon, amigo
Do fértil Baco, não inveja em nada
As uvas de Falerno.
Esse lugar, e as torres venturosa
Aos dois nos chamam: tu ali com as lágrimas
Devidas espargirás a quente cinza
Do teu amigo Vate.

ELPINO DURIENSE

A SEPTÍMIO

Tu, que os países da remota Cadiz
Foras, Septímio, viajar comigo,
E o Cântabro indomado,
Que o jugo não sentiu das armas nossas,
E as inóspitas Sirtes
Lá d'onde as ondas Mauritanas fremem.

Ah! praça aos Céus, que da velhice minha
Na Argólica Tívoli os dias passe;
Que ela seja guarida,
Onde descanse o corpo trabalhado
Das fadigas dos Mares,
Das longas marchas, das sangüíneas Guerras.

Mas se a Parca inimiga este repouso
Tão doce me negar, irei contente
Às margens do Galeso,
Onde encerada pele os velos cobre
Das simplices ovelhas;
E aos férteis campos, que regeu Falanto.

Este recanto de aprazível Terra,
Entre todas, me apraz, onde as Abelhas
Os Néctares destilam,
Que igualam, vencem Néctares de Himeto;
E a verdejante Oliva
Disputa a de Vanafro o preço e o gosto.

Aqui durável Primavera existe,
E manda Jove tépidos Invernos;
E o levantado Aulônio
De verdejantes Pâmpanos se arreia,
E os almos dons de Brômio
Em nada inveja aos de Falemo sentem.

Chama por nós a Terra afortunada,
E os seus oiteiros aprazíveis chamam:
Aqui derramar deves
Com saúda lágrimas sinceras,
Sobre as tépidas cinzas
Do Vate amigo, que verás extinto.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

ODE 2.14

*Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni nec pietas moram
rugis et instanti senectae
adferet indomita que morti,
non, si trecennis quotquot eunt dies,
amicus, places inlacrimabilem
Plutona tauris, qui ter amplum
Geryonem Tityonque tristi
compescit unda, scilicet omnibus
quicumque terrae munere uescimur
enauiganda, siue reges
siue inopes erimus coloni.
Frustra cruento Marte carebimus
fractisque rauci fluctibus Hadriae,
frustra per autumnos nocentem
corporibus metuemus Austrum:
uisendus ater flumine languido
Cocytos errans et Danai genus
infame damnatusque longi
Sisyphus Aeolides laboris.
Linquenda tellus et domus et placens
uxor, neque harum quas colis arborum
te praeter inuisas cupressos
ulla breuem dominum sequetur;
absumet heres Caecuba dignior
seruata centum clauibus et mero
tinguet pauimentum superbo,
pontificum potiore cenis.*

A PÓSTUMO

Póstumo, Póstumo, os veloces anos
da curta idade nossa fugitivos
escapando-nos vão, sem que os detenha
a constante virtude.

Nunca farás, por mais que justo sejas,
que venham tarde as rugas, e a velhice,
que sobre ti já pende, se demore,
e a indomável morte.

Cansas-te em vão por mais que em sacrifício
ao Deus Putão que nunca internece
bárbaro sangue de trezentos touros
derrames cada dia.

Terrível Deus que a Gérião disforme
de tresdobrado corpo monstro horrendo,
e o fulminante Tício retém presos
além do triste rio.

Rio fatal que todos surcaremos
quantos cá sobre a terra respiramos,
ou nós sejamos príncipes potentes,
ou pobres lavradores.

Em vão fugimos de arriscar a vida
na sangüinosa guerra, em vão tememos
do Adriático mar que se espadaça
surcar as loucas ondas.

Debalde acautelados procuramos
abrigar-nos do Austro que no Outono
das negras asas sobre nós sacode
mortíferas doenças.

Pois que havemos de ir ver Cócito escuro
que vai dormentes águas arrastando,
iremos ver de Belo as impias netas
na bárbara fadiga.

E a Sísifo infeliz pelo alto monte
nos já cansados ombros carregando
com incessante lida o enorme peso
do volúvel rochedo.

Triste um dia há de vir em que tu deixes
para nunca a ver mais a pátria terra,
o soberbo palácio, a cara esposa,
metade da tua alma.

D'árvore mil que tu cá tens plantado
de que hás de ser senhor por poucos dias,
somente irão contigo à sepultura
os lúgubres ciprestes.

E o licor de Campânia que mesquinho
debaixo de cem chaves aferrolhas,
mais digno do que tu, pródigo herdeiro
sorrindo o beberá.
O vinho que mais doce nunca viram
as pontifícias suntuosas mesas
derramará com a mão desperdiçada
no rico pavimento.

ELPINO DURIENSE¹

1. Versão provavelmente anterior à publicada, copiada de um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa por Menéndez y Pelayo (I, 325). Corrigi alguns erros evidentes.

A PÓSTUMO

Ai, ó Póstumo, Póstumo, os fugaces
Anos escapam, nem virtude as rugas
E a iminente velhice embargar pode
Nem a indomável morte:
Ai não, inda que com trezentos touros,
Em quantos dias há, amigo, aplaques
Plutão ilacrimável, que ao três vezes
Gerião corpulento
Sopeia, e a Tício com medonho rio,
Que quantos cá da terra os dons gozamos
Havemos navegar, ou reis sejamos
Ou pobres lavradores.
Em vão cruento Marte evitaremos
E de Adria rouco as embatidas ondas,
Em vão nos temeremos nos outunos
De Austro, nocivo aos corpos:
Havemos ver negro Cocito errante
Com a lânguida veia, e a prole infame
De Dânao, e penado a grão trabalho
Eólides Sísifo.
Hás de deixar a terra, a casa e a grata
Consorte, e dentre as árvoreas que crias,
Breve Senhor, te seguirão somente
Odiosos ciprestes.
Mais digno o herdeiro gatará o Cécubo,
A cem chaves guardado, e o pavimento
Com vinho tingirá, que as pontifícias
Soberbas ceias vence.

ELPINO DURIENSE

A PÓSTUMO

Fogem os anos, Póstumo, apressados;
 Religiosa Piedade em vão procura
 Deter os passos da Velhice e Morte;
 Não lhe suspende os golpes.
 Inda que intentes aplacar com sangue
 De tríplice Hecatombe os dias todos,
 O inflexível Plutão, surdo a teus votos,
 As Parcas não suspende.
 O Triplicado Gerião, e a Tício
 Nas tristes ondas prende; à Terra quantos
 Devem sustento seu, ou Reis, ou Povo,
 Têm de passar a Estige.
 Em vão se evita a Guerra, em vão fugimos
 Do Adriático Mar as ondas roucas;
 Debalde temos medo ao Sul no Outono,
 Que os corpos nos ataca.
 Do sinuoso Cocito e negro as ondas
 Perguiçosas e a vil Prole de Dânao
 E do Eólio Sísifo a pena eterna
 Verá todo vivente.
 Deve deixar-se a Terra, a Casa, a Esposa,
 E das que amaste em vida árvores tantas
 Nenhuma seguirá rápido Dono,
 Mais que o odiado Cipreste.
 Então consumirá pródigo Herdeiro
 Prenhes Toneis do Céculo espumante,
 Que ora, tão resguardado e cauteloso,
 A cem chaves ferrolha[s].
 Com profusão no rico pavimento
 O Vinho entomará, mais generoso
 Que o Falerno Licor que espuma e corre
 Nas Pontifícias Mesas.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

ODE 4.7 *

*Diffugere niues, redeunt iam gramina campis
 arboribusque comae;
 mutat terra uices et decrescentia ripas
 flumina praeterireunt;
 Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
 ducente nuda choros.
 Immortalia ne speres, monet annus et alnum
 quae rapit hora diem.
 Frigora mitescunt Zephyris, uer proterit aestas,
 interitura simul
 pomifer autumnus fruges effuderit, et mox
 bruma recurrit iners.
 Damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
 nos ubi decidimus
 quo pater Aeneas, quo diues Tullus et Ancus,
 puluis et umbra sumus.
 Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
 tempora di superi?
 Cuncta manus auidas fugient heredis, amico
 quae dederis animo.
 Cum semel accideris et de te splendida Minos
 fecerit arbitria,
 non, Torquate, genus, non te facundia, non te
 restituet pietas;
 infernis neque enim tenebris Diana pudicum
 liberat Hippolytum,
 nec Lethaea ualet Theseus abrumpere caro
 uincula Pirithoo.*

A TORQUATO

Já fugiram as neves, torna aos campos
A relva, e a grenha às árvores:
Muda a terra a estação, no leito correm
Os rios já minguados:
Com as Ninfas e irmãs gêmeas ousa a Graça
Guia despida os coros.
O ano e a hora, que o almo dia rouba,
Te avisam que não esperes
Coisa imortal: os frios se amaciam
Com os zéfiros, o estio
A primavera calca, p'recedeiro
Quando espalhar os frutos
O pomifero outono: eis volta o inverno
Inerte; mas as luas
Presto reparam os celestes danos.
Nós mal caímos onde
Eneas pio, rico Tulo e Anco,
Já somos pó e sombra.
Quem sabe os tempos de amanhã se ajuntam
Aos de hoje os altos deuses?
Foge às ávidas mãos do herdeiro quanto
Dás a teu gênio amigo.
Quando uma vez morreres, e a esplendente
Sentença te der Minos,
Nem linhagem, Torquato, nem facúndia,
Nem virtude te livra;
Que nem das trevas infernais Diana
Casto Hipólito salva,
Nem as prisões do Letes Teseu pode
Quebrar ao seu Pirítoo.

ELPINO DURIENSE

A TORCATO

Desfez-se a neve, os campos dilatados
De vicejante relva se matizam
E de virente Coma
As corpulentas Árvores se enfeitam.

Muda de face a Terra, os turvos rios
Eis já se estreitam mais nas vítreas margens:
Formam as Graças nuas
Co'as gentis Ninfas concertadas Danças.

A sucessão das Estações, das Horas,
Que os leves dias rápidas nos levam,
Com alta voz nos bradam
Que a eterna duração debalde anelas.

O rude Inverno os Zéfiros abrandam:
Sucedê à Primavera o seco Estio,
Que se retira e foge
Quando o Outono pomifero aparece.

Logo prestes retorna o frio Inverno,
Mas finda seu rigor, findam os danos:
Só nos quando descemos
Às sombras onde existe o pio Eneas,

Onde envolto jaz Anco e o rico Tulo,
Somos ligeiro pó, volantes sombras.
Quem sabe se os Destinos
Um dia mais nos guardam d'existência!

Tudo quanto ao prazer deres contente
Escapará das mãos do avaro herdeiro,
Quando da Parca o ferro
O fio te cortar da frágil vida.

Quando em seu Tribunal Minos te julgue,
Nada, ó caro Torcato, o sangue ilustre
A Eloqüênciâ, a virtude
Te há de chamar de novo à doce vida.

Das trevas infernais tirar não pode
Jamais o casto Hipólito, Diana,
Nem de prisões do Letes
Teseu desliga o pranteado Amigo.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

O sol é grande, caem co'a calma as aves,
do tempo em tal sazão, que sói ser fria;
esta áqua que d'alto cai acordar-m'-ia
do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,
qual é tal coração qu'em vós confia?
Passam os tempos vai dia trás dia,
incertos muito mais que ao vento as naves.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas águas, vi tanta verdura,
as aves todas cantavam d'amores.

Tudo é seco e mudo; e, de mestura,
também mudando-m' eu fiz doutras cores:
e tudo o mais renova, isto é sem cura!

SÁ DE MIRANDA

ODE 4.12

*Iam ueris comites, quae mare temperant,
impellunt animae linta Thraciae,
iam nec prata rigent, nec fluuii strepunt
hiberna niue turgidi.
Nidum ponit, Ityn flebiliter gemens,
infelix aus et Cecropiae domus
aeternum obprobrium, quod male barbaras
regum est ulta libidines.*

*Dicunt in tenero gramine pinguium
custodes ouium carmina fistula
delectantque deum, cui pecus et nigri
colles Arcadiae placent.*

*Adduxere sitim tempora, Vergili;
sed pressum Calibus ducere Liberum
si gestis, iuuenum nobilium cliens,
nardo uina merebere.*

*Nardi paruus onyx elicit cadum,
qui nunc Sulpiciis accubat horreis,
spes donare nouas largus amaraque
curarum eluere efficax.*

*Ad quae si properas gaudia, cum tua
uelox merce ueni; non ego te meis
immunem meditor tinguere poculis,
plena diues ut in domo.*

*Verum pone moras et studium lucri,
nigrorumque memor, dum licet, ignium
misce stultitiam consiliis breuem:
dulce est desipere in loco.*

A VIRGÍLIO

Já sócias do verão, que o mar temperam,
As trácias virações as velas incham:
Já não regela o prado, ou soam rios
 Com hiberna neve túrgidos;
Faz ninho a infeliz ave, triste a ítis
Carpindo, e a eterna infâmia de Cecrópia
Família, porque mal dos reis vingara
 As bárbaras solturas.
Com a gaita versos sobre a tenra grama
Os guardas das ovelhas nédias cantam;
E aos deuses deleitam a quem gado e outeiros
 Da negra Arcádia aprazem.
O tempo excita sede; mas se folgas,
Ó Virgílio, e a mancebos nobres caro,
Beber Caleno Baco, traze nardo,
 Porque beber mereças.
Um vasinho de nardo atrair pode
Um tonel que ora tem Sulpícia adega,
Capaz de esperançar-te e lançar fora
 Os amargos cuidados.
Se a tais gostos te apressas, vem ligeiro
Com teu presente, pois que eu não consinto
Que sem dádiva bebas dos meus copos,
 Qual rico em casa farta.
Mas a detenção e o amor do lucro deixa,
Lembrando, enquanto é dado, os negros fogos;
Com o siso mistura breve insânia:
 Doce é ser louco a tempo.

ELPINO DURIENSE

A VIRGÍLIO

Da Primavera lisonjeiros Sócios
Já sopram Trácos ventos, que encrespando
Do mar azul a trémula planície,
 Enfunam brancas velas.
Já de neve as campinas não se alastram,
Os cristalinos rios, já libertos
Dos gelados grillhões, com rouco estrondo
 Não vão cortando os campos.
A infeliz Ave, que se dói, se queixa
Da morte d'Átis, com magoado acento,
Sentido os dias tépidos fabrica
 Seu ninho industrial.
(Perpétuo opróbrio da Cecópria Casa,
Qu'ardendo em puro zelo, ardendo em fogo,
Da impureza d'um bárbaro Monarca,
 Impávida se vinga.)
Ao som da frauta agreste, já repetem,
Estendidos na relva, brandos versos
Os Pastores ao Deus que os gados preza,
 Qu'ama d'Arcádia os montes.
A suave Estação, Virgílio, acende
Em nós a sede d'espumante vinho.
Tu, valido dos Príncipes, tu podes
 Beber Caleno Néctar.
Eia, apressa-te e vem; traze contigo
Pequeno vaso de Sábios perfumes.
Ele vale um Barril, que pousa escuso
 N'Adega de Sulpício.
Almo Licor, que aviva as esperanças,
Que mil prazeres traz, que acende o rosto
E que do peito túrbidos cuidados
 Espanca para sempre.
Se tanto bem te apraz, corre apressado.
Traze contigo os bálsamos: são preço
Das invejadas dádivas de Brômio,
 Que alegre te ofereço.
Mas não de graça regalar-te intento,
Como na casa de abastado e cheio.
Esqueçam-te porém fagueiros lucros
 E acode persuroso.
Sempre lembrado da funesta Pira,
Junta à séria razão breve Estultícia:
Que uma loucura a tempo torna doce
 O peso da existência.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

A ANTÔNIO SÁ DE MENEZES

Eis nos torna a nascer o ano fermoso,
Zéfiro brando e doce Primavera,
Eis o campo cheiroso!
Eis cinge o verde Louro já a nova Hera.
Já do ar caído gera
O cristalino orvalho ervas e flores.
As Graças e os Amores,
Coroados de alegria,
Em doce companhia
De Ninfas e Pastores, ao som brando,
Doces versos de Amor vão revezando.
Após a branda Deusa do terceiro
Céu, que triunfando vai de Apolo e Marte,
E entre eles o frecheiro
O seu doce fogo, onde quer, reparte.
Fogem de toda parte
Nuvens; a neve ao Sol, té então dura,
Se converte em brandura,
E d'alta e fria serra
Caindo, rega a terra
Água já clara, a cujo som dormece
Toda fera serpente, e o Mirto cresce.
Renasce o Mundo, e torna à forma nova
Do seu dia primeiro: o Sol mais puro
Sua luz nos renova,
E afugentando vai o Inverno escuro.
O monte calvo e duro,
O vale dantes triste, e turvo rio,
Ar tempestoso e frio,
Os tornam graciosos
Aqueles amorosos
Olhos de Vénus, faces de Cupido,
Criando em toda parte um Chipre, um Gnido.
Já deixa o fogo o lavrador, já o gado
Da longa prisão solto corre e salta,
Roendo o verde prado,
Nem água clara, nem verdura falta.
Eis tira da árvore alta
Ou Progne com seu ninho, ou Filomena
Títiro, e inda sem pena
Cria a tenra ave ledo
Por esperar que cedo
Do seu fermo dom Clóris vencida
Não sofrerá ser dele em vão seguida.
Agora nós também nos coroemos,

Ó claro Antônio, de Hera, e Mirto, e Louro,
E mil odes cantemos
À branda Vénus, m'l a Apolo louro,
Que com seu raio de ouro
A escura nuvem do teu peito aclara,
Ah quanto suspirara!
Ah como desfazendo
Em tenro pranto e erguendo
Os olhos a ti, Febo, Nise triste
Chamar ó Sol, ó Sol com mágoa ouviste!
Olho claro do Céu, vida do Mundo,
Luz, que a Lua e estrelas alumias,
Ó movedor segundo
De quantas cousas cá na terra crias,
Crespo Apolo, que os dias
Trazes fermoços e as douradas horas,
Lá dess'alto, onde moras
Com tua luz clara e santa,
Que o mau Saturno espanta,
Torna a Antônio, e conserva a luz primeira,
Do puro sangue a cor e a força inteira.
Os mais brandos licores, suaves sumos
Das mais saudáveis plantas busca, e colhe
Os mais cheirosos fumos,
Que Arábia em si, em si Sabá recolhe;
Faze que onde quer que olhe
O teu bom Sá, prazer e riso, e canto
Veja; ah Febo, a quem tanto
Teu claro lume adora,
E ao Douro, que inda chora
Do seu passado medo a viva mágoa,
Não negues a um sá vida, a outro clara água,
A vida foge, como ao Sol a sombra,
Quem poder viva, em quanto a hora tarda,
Hora, que espanta, e assombra,
Nem escusa recebe, ou ponto aguarda.
Quem sua vida guarda
Para outro dia? quem no leve vento
Faz firme fundamento?
Anda o Céu, volve o ano,
Mostrando o desengano
Desta vida inconstante, e enfim mortal,
De bens escassa, pródiga do mal.
Ó meu bom Sá, enquanto nos defende
A vida breve longas esperanças,
Tu ledo esp'rito estende,
Por honestos prazeres, sás lembranças,

Livre das vãs mudanças,
Em que andam os mais em sorte ao vento postos
Co'os inconstantes rostos,
Lá sempre um, sempre inteiro,
Seguindo o verdadeiro
Caminho, que o alto Céu te chama e guia,
Contente vive o ano, o mês e o dia.

ANTÔNIO FERREIRA

ODE IX

Fogem as neves frias
dos altos montes, quando reverdecem
as árvores sombrias;
as verdes ervas crecem,
e o prado ameno de mil cores tecem.

Zéfiro branco espira;
suas setas Amor afia agora;
Progne triste suspira
e Filomena chora;
o Céu da fresca terra se namora.

Vai Vênus Citareia
com os coros das Ninfas rodeada;
a linda Panopéia,
despida e delicada,
com as duas irmãs acompanhada.

Enquanto as oficinas
dos Cíclopes Vulcano está queimando,
vão colhendo boninas
as Ninfas, e cantando,
a terra co ligeiro pé tocando.

Desce do duro monte
Diana, já cansada d'espessura,
buscando a clara fonte,
onde, por sorte dura,
perdeu Actéon a natural figura.

Assi se vai passando
a verde primavera e seco estio;
trás ele vem chegando
despois o inverno frio,
que também passará por certo fio.

Ir-se-á embranquecendo
com a frígida neve o seco monte;
e Júpiter, chovendo,
turbará a clara fonte;
temerá o marinheiro a Orionte.

Porque, enfim, tudo passa;
não sabe o tempo ter firmeza em nada;
e nossa vida escassa
foge tão apressada
que quando se começa é acabada.

Que foram dos Troianos
Hector temido, Enéias piadoso?
Consumiram-te os anos,
ó Cresso tão famoso,
sem te valer teu ouro precioso.

Todo o contentamento
crias qu'estava no tesouro ufano?
Ó falso pensamento!
Que à custa do teu dano,
do douto Sólon creste o desengano!

O bem que aqui se alcança
não dura por possante, nem por forte;
que a berm-aventurança,
durável de outra sorte,
se há de alcançar na vida para a morte.

Porque, enfim, nada basta
contra o terrível fim da noite eterna;
nem pode a deusa casta
tornar à luz superna
Hipólito da escura noite Averna.

Nem teseu esforçado,
com manha, nem com força rigorosa,
livrar pode o ousado
Pirítio da espantosa
prisão Leteia, escura e tenebrosa.

LUÍS DE CAMÕES

ODE 3.28

*Quid festo potius die
Neptuni faciam? prome reconditum,
Lyde, strenua Caecubum
munitaeque adhibe uim sapientiae.
Inclinare meridiem
sentis ac, ueluti stet uolucris dies,
parcis deripere horreo
cessantem Bibuli consulis amphoram?
Nos cantabimus inuicem
Neptonum et uiridis Nereidum comas,
tu curua recines lyra
Latonam et celeris spicula Cyntiae;
summo carmine, quae Cnidon
fulgentisque tenet Cycladas et Paphum
iunctis uisit oloribus;
dicetur merita Nox quoque nenia.*

A LIDE

Que coisa mor farei no festo dia
De Neptuno? Ligeira tira, ó Lide,
O Cécubo guardado, e a encastelada
Sabedoria força.
Vês inclinar o sol meridiano,
E como se parasse o veloz dia,
Do cônsul Bíbulo a ociosa talha
Não lhe roubas da adega?
Nós alternadamente cantaremos
Neptuno e as verdes comas das Nereidas:
Tu Latona na curva lira [e] as setas
Dirás da veloz Cintia.
A que tem Gnido e as Cícladas luzentas,
E a Pafos vai em carros de alvos cisnes
No fim se cantará; também a noite
Com a merecida endecha.

EL PINO DURIENSE

A LÍDIA

É sagrado a Neptuno este almo dia,
Ó Lídia, que faremos?

De uma austera Moral rebate a força;
De recôndita Adega extraí contente
Doce Licor do Cécubo espumante.

Metade já transpõe do curso, o Dia,
Suspenso me parece:
Tira oh Lídia de teu Celeiro
A antiga Talha, que o Licor nos guarda
Desde o tempo de Bíbulo lacrada.

Firam-se as cordas da toante Lira,
Cantemos à porfia
Ou de Neptuno a majestade, e as verdes
Madeixas das Nereidas. Tu canta
De Latona e de Cíntia as leves setas.

Depois unindo a voz, hinos diremos
À Deusa que preside
Sobre as fulgentes Cícladas, que Pafos
Busca no Carro de atrelados cisnes;
E à fria Noite entoaremos Nênia.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

Festejo quem, neste dia
Dedicado a Netuno? Assalte os redutos
Do bom senso, Lídia, e corra
A sacar do escuro o velho vinho oculto.

Declina o sol, mas parece
Haver sustado o vôo: você retém
O meter a mão na ânfora
Que vem da safra do caro cônsul Bíbulo.

Bebo e canto, abrindo o dueto,
O deus do mar e as nereidas pêlo-verde;
Lídia, lira e dedos, louve
Leto e a filha Diana com seus dardos ágeis.

No auge, exalte-se Vênus,
Que fulge nas Cícladas e atinge Pafos
No carro do par de cisnes.
(E a nênia à noite põe termo ao nosso turno).

DÉCIO PIGNATARI

ODE 4.10

*O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
insperata tuae cum ueniet pluma superbiae
et, quae nunc umeris inuolitant, deciderint comae,
nunc et qui color est puniceae flore prior rosae,
mutatus Ligurinum in faciem uerterit hispidam,
dices, heu, quotiens te speculo uideris alterum,
“quae mens est hodie, cur eadem non puer fuit,
uel cur his animis incolumes non redeunt genae?”*

A LIGURINO

A fugitiva idade
Que ora te alegra, e a todos desengana,
Quando a flor te murchar da mocidade,
Ó Ligurino, e tua graça insana,
E os teus crespos cabelos
D'ouro, te fizer já de prata vê-los;

Dirás, vendo-te ao espelho:
Oh! esquia condição, que em moço tinha,
Por que agora não tenho, cego e velho?
E a esta errada e vã vontade minha,
Já que o poder se esconde,
Por que a figura à vida não responde?

ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE

A LIGURINO

Ó tu inda cruel, e poderoso
Com as prendas de Vénus, quando o inverno
Saltear de improviso o teu orgulho,
E a coma, que ora voa por teus ombros,
Cair, e a cor, que agora melhor brilha
Que a rubra flor da rosa, demudada
Se tornar, Ligurino, em face horrenda;
Triste de mim! dirás, (quando te vires
Outro no espelho) o siso, que hoje tenho,
Por que o não tive em moço? ou por que agora,
Quando o há, outra vez a meu semblante
Não tornam salvas as formosas graças?

ELPINO DURIENSE

A LIGURINO

Ligurino cruel, e inda formoso,
E digno inda de amores,
Quando importuna, inesperada barba
Vier do rosto teu pisar o orgulho:
Quando os loíros cabelos,
Que ora nos alvos ombros te fluctuam
Forem mudados pelas mãos da idade:

Quando nas faces mórbidas e belas
A púrpura se eclipse,
Que ora a cor vence da punicea Rosa:
Quando teu rosto, que me encanta agora
Perder o viço, a graça,
E a luz dos olhos teus, lânguida e morta,
E a frente ebúmea, ríspida e rugosa²:

Ai de mim! bradarás (quando te vires
No refulcente Espelho,
Tão diverso daquele Ligurino
Agora encantador.) Por que apeteço
O mesmo que eu negava?
Por que não corresponde o rosto antigo
De novo agora aos férvidos desejos?

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

2. Falta verbo às orações dos dois versos finais dessa segunda estrofe, certamente devido a falha de revisão no livro de Macedo.

ODE 2.20

*Non usitata nec tenui ferar
penna biformis per liquidum aethera
uates neque in terris morabor
longius inuidiaque maior
urbis relinquam. Non ego pauperum
sanguis parentum, non ego quem uocas,
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohiebor unda.
Iam iam residunt cruribus asperae
pelles et album mutor in alitem
superne nascunturque leues
per digitos umerosque plumae.
Iam Daedaleo notior Icaro
uisam gementis litora Bosphori
Syrtisque Gaetulas canorus
ales Hyperboreosque campos.
Me Colchus et qui dissimulat metum
Marsae cohortis Dacus et ultimi
noscent Geloni, me peritus
discet Hiber Rhodanique portor.
Absint inani funere neniae
luctusque turpes et querimoniae;
conpesce clamorem ac sepulcri
mitte superuacuos honores.*

Da inveja vencedora, em nova forma,
Com desusadas penas, ave altiva,
Rompendo os ares líquidos, mui longe
Irei do téreo globo.
Úteis mistérios, lúcidas verdades
Me consagraram Vate; a Morte mesma
Co'a foice, envergonhada, retrocede,
Submete-me o futuro.
Não morrerei; pasmados os tiranos
Saberão que no túmulo não caibo;
Que em vão da Stígia as ondas sonolentas
Intentam comprimir-me.
Já me alveja a cabeça; as brancas plumas
Sobre todo o meu corpo se difundem;
Sinto nos ombros musculosas asas
Que do chão me remontam.
Cisne canoro, atravessando as plagas
Mais veloz do que Dédalo voando,
As margens hei de ver do ameno Tejo,
Hei de ouvir-lhe os gemidos.

MARQUESA DE ALORNA

A MECENAS

Com não usada nem com débil pluma
 Pelo líquido ar biforme vate
 Voarei, nem mais tempo sobre a terra
 Serei; maior que a inveja
 Deixarei as Cidades, nem eu, sangue
 De pobres pais, nem eu, a quem *Dileto*
 Chamas, Mecenas, morrerei, nem preso
 Serei do Estígio lago.
 Já já ásperas peles pelas curvas
 Me recrescem; por cima sou mudado
 Em alvo cisne, e pelas mãos e ombros
 Lisas plumas me nascem.
 Já mais seguro que Dedáleo Ícaro,
 Ave Canora, do gemente Bósforo
 Verei as praias, e as getúlias Sirtes,
 E os hiperbóreos campos,
 A mim conhecer-me-á o Colcho e o Dácio,
 Que da Marsa coorte o susto encobre,
 E o último Gelono; a mim o douto
 Ibero e o que ora bebe
 O Ródano. Não haja em vãs exéquias
 Endechas, torpes lutos e queixumes:
 Tu refreia o clamor, e do sepulcro
 Deixa as inúteis honras.

ELPINO DURIENSE

A MECENAS

Já não com frouxas e vulgares asas,
 Biforme Vate, os líquidos espaços
 Cortando irei ligeiro,
 Nem mais serei habitador da Terra.

Maior que a inveja, deixarei o Mundo,
 Inda que em pobre Berço me embalaram;
 Pois me amaste, Mecenas,
 Da Estige zombo, e zombarei da Morte.

De áspera pele as pernas se revestem,
 Transforma-se-me a frente em alvo Cisne;
 Leve, branca plumagem
 Povoa minhas mãos, meus ombros cobre.

Mais que Filho de Dédalo ligeiro,
 Roucas praias do Bósforo já vejo;
 Descubro, Ave canora,
 Líbicas Sirtes, Hiperbóreos Campos.

Ver-me-á Colcos e o Geta, que disfarça
 O medo, à vista da Coorte Mársia:
 Repetirão meu nome
 Frios Gelões, o Ródano, o Ibero.

Não soe em minha morte a Nênia triste,
 Nem torpe choro e fúnebres queixumes:
 Sufoca teus clamores
 E inúteis honras do Sepulcro poupa.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

ODE 3.30

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaque pars mei
uitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex:
dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.*

A MELPÓMENE

Um monumento mais que o bronze eterno
E que reais pirâmides mais alto
Arrematei, que nem voraz dilúvio,
Áquilo iroso ou série imensa de anos
Nem dos tempos a fuga estragar possa.
Eu não morrerei todo; grande parte
De mim se salvará da morte: sempre
Crescerrei novo com louvor vindouro,
Enquanto ao Capitólio o grão Pontífice
Subir com a virgem tacitura. Aonde
Soa o violento Áufido, e onde o Dauno
Pobre de água regeu agrestes povos,
Dir-se-á que eu humilde poderoso
Fui o primeiro que o eólio carme
Trouxe à itálica cítara. Melpómene,
Com soberba por méritos ganhada,
Eleva-te e de boa mente cinge
Com délfico laurel os meus cabelos.

ELPINO DURIENSE

Mais perene que o bronze um monumento
ergui, mais alto e régio que as pirâmides,
nem o roer da chuva nem a fúria
de Áquilo o tocarão, tampouco o tempo
ou a série dos anos. Imortal
em grande parte, a morte só de um pouco
de mim se apossará. Que eu sempre novo,
acrescido em louvor, hei de crescer
enquanto ao Capitólio suba o Sumo
Sacerdote e a calada vestal. Aonde
violento o Áufido espadana, aonde
depauperado de água o Dauno agrestes
povos regeu, de humilde a poderoso
dirão que eu passei: príncipe, o primeiro
em dar o eólio canto ao modo itálico.
Assume os altos méritos, Melpómene:
cinge-me a fronte do laurel de Apolo.

HAROLDO DE CAMPOS

BIBLIOGRAFIA

I. CATULO

a) Edições e comentários

D'ARBELA. Catullo. *I Carmi*. Edizione critica e traduzione a cura di Edmondo D'Arbelo. Milano, Istituto Editoriale Italiano, [1957].

DELLA CORTE. Catullo. *Poesie*. A cura di Francesco Della Corte. [Milano], Mondadori, [1982].

FORDYCE. *Catullus*. A commentary by C. J. Fordyce. Oxford, Clarendon Press, 1973.

GUBERNATIS. *Il Libro di Catullo*. Introduzione testo e commento di M. Lenchantin de Gubernatis.

Torino, Loescher, 1966.

LAFAYE. Catulle. *Poésies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris, Les Belles Lettres, 1964.

MAZZONI. Catullo. *Poesie*. A cura di G. Mazzoni. Bologna, Zanichelli, [1983].

MERRILL. *Catullus*. Edited by Elmer Truesdell Merrill. Boston, Ginn and Company, [1893].

PESTALOZZA. C. Valeri Catulli. *Carmina Scelta*. Con introduzione e note del dottor Umberto Pestalozza. Milano, Dottor Francesco Vallardi, [1922].

RIZZO. Catullo. *Le Poesie*. A cura di Tiziano Rizzo. Roma, Newton Compton, 1983.

b) Traduções

CAMPOS, H. de. Catulo 5. In POUND, *Abc da Literatura*, 170.

- CURIOSO OBSCURO. *Catulo 5*. In *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propacio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por um curioso obscuro*. Porto, Typ. da Empresa Litteraria e Typographica, s/d., [1912], 201.
- GARRETT, Almeida. *Catulo 5*. In RAMALHO, "Garrett tradutor de Catulo", 38-41.
- SILVA RAMOS. *Catulo 5*. In *Poesia Grega e Latina*. Seleção, notas e tradução direta do grego e do latim por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, [1964].

2. HORÁCIO

a) Edições e comentários

- BENNETT. Horace. *Odes and Epodes*. Translated by C. E. Bennett. "The Loeb Classical Library". London, Heinemann, 1968.
- BOND. Quinti Horatii Flacci. *Opera*. Cum novo commentario ad modum Joannis Bond. Parisiis, ex Typographia Firminorum Didot, MDCCCLV.
- CERRATI. Q. Orazio Flacco. *Odi Scelte*. Con introduzione metrica e note per cura del Dott. Michele Cerrati. Torino, Società Editrice Internazionale, [1946].
- in Usum Delphini. Quinti Orati Flaci. *Opera Omnia*. Ex editione J. C. Zeunii cum notis et interpretatione in usum Delphini variis lectionibus notis variorum recensu editionum et codicum et indice locupletissimo accurate recensita. Londini, curante et imprimente A. J. Valpy, A. M., 1825. 5 vols.
- JUVENCIUS. *Quinti Horatii Flacci Carmina Expurgata*. Cum adnotacionibus ac perpetua interpretatione Josephi Juvencii. Paris-Lisboa, Gaillard, Aillaud, 1895. 2 vols.
- LA PENNA. Orazio. *Le Opere. Antologia*. Introduzione e commento a cura di Antonio La Penna. Firenze, "La Nuova Italia", [1989].
- MONFALCON. *Oeuvres Complètes d'Horace*. Édition polyglotte publiée sous la direction de J.-B. Montalcon, M. D. Paris et Lyon, Cormon et Blanc, MDCCCLXXXIV.
- NISBET & HUBBARD. R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes – Book I*. Oxford, Clarendon, 1989².
- NISBET & HUBBARD II. R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes – Book II*. Oxford, Clarendon, 1978.
- ORELLI. Q. *Horatius Flaccus*. Recensuit atque interpre tatus est Io. Gaspar Orellius. Editio minor quinta. Curavit Io. Georgius Baiterius. Turici, Sumptibus Orellii, Fuesslini et Sociorum, MDCCCLXVIII. 2 vols.
- PLESSIS & LEJAY. *Oeuvres d'Horace* publiées avec [...] des notes par F. Plessis et P. Lejay. Paris, Hachette, s.d.¹⁰ [Avertissement: 1911].
- PLESSIS, LEJAY, GALLETTIER. *Q. Horati Flacci Opera / Œuvres d'Horace*. Texte latin avec un commentaire critique et explicatif, des introductions et des tables, par F. Plessis, P. Lejay et E. Gallettier. Paris, Hachette, 1924.
- RICHARD. Horace. *Oeuvres complètes*. Texte établi, traduit, préfacé et annoté par François Richard. Paris, Garnier, [1950]. 2 vols.
- SMITH. *The Odes and Epodes of Horace*. Edited, with introduction and notes, by Clement Lawrence Smith. Boston-New York-Chicago-London, Ginn & Company, [1903]².
- TESCARO. Quinto Orazio Flacco. *I Carmi e gli Epodi*. Commentarii da Onorato Tescari. Torino, Società Editrice Internazionale, [1944]³.
- USSANI. Orazio. *Odi ed Epodi*. Commento e note di Vincenzo Ussani. Torino, Chiantore, 1946. 2 vols.
- VILLENEUVE. Horace. *Odes et épodes*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, 1967.

WALTZ. *Oeuvres d'Horace*. Édition classique texte publié d'après les travaux les plus récents avec [...] des notes [...] par A. Waltz. Paris, Garnier, s.d.¹⁰ [Avertissement de la huitième édition: 1913].

b) Traduções

- ALORNA, Marquesa de. *Odes 1.4, 11; 2.17. Obras Poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lancastre, Marquesa d'Alorna*, Tomo II. Lisboa, Imprensa Nacional, 1844.
- ASCHER, N. "A Pyrrha". *Folha de S. Paulo*, 24.2.1990, "Letras" F-7.
- BOLÍVAR, A. "As odes de Horácio", *Romanitas* 5 (1964), 6-7 (1965), 8 (1967).
- CAMPOS, A. de. *Ode 1.11, Código 10* (dez. 1985), Salvador, Bahia.
- CAMPOS, H. de. "Para Pirra", *Revista de Letras* 16 (1974), Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 305.
- DURIENSE, Elpino. *Odes*. In *Horácio, Obras Completas*. Em traduções de Elpino Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luiz de Seabra e Francisco Antônio Picot. São Paulo, Cultura, 1941.
- ELÍSIO, Filinto. "Ode XI do 1.º livro de Horacio", *Obras Completas de Filinto Elyso*, Tomo XI.º, Paris, A. Bobée, 1819.
- LEMINSKI, P. *Ode X [-1.11], Remate de Males*, "Território da Tradução" (dez. 1984), Campinas.
- MACEDO, J. A. de. *Obras de Horácio*. Lisboa, Impressão Régia, 1806.
- PESSOA, F. "Ad Pyrrham". In *Fernando Pessoa. Hóspede e Peregrino*. Lisboa, "Divisão de Atividades Criativas e de Montagens" do Ministério da Cultura e Coordenação Científica de Portugal, 1983, p. 223.
- PETERLINI, A. A. 1.11. In NOVAK, M. G. & NERI, M. L. *Poesia Lírica Latina*. S. Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 75.
- PIGNATARI, D. "Ode 28, Livro 3". *Folhetim, Folha de S. Paulo* 5.6.1983 (= Pignatari, D. *Poesia poesia (1950-1975) po&tc (1976-1985)*). S. Paulo, Brasiliense, 1986, p. 249).
- SILVA RAMOS. *Poesia Grega e Latina*. V. acima 1b.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1953.
- ADORNO, T. W. "Lírica e Sociedade", trad. R. R. Torres Filho com assessoria de R. Schwarz. In BENJAMIN, W. et al., *Ensaios Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores), 193-208.
- ADRADOS, F. R. *El Mundo de la Lírica Griega Antigua*. Madrid, Alianza, 1981.
- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1988⁸.
- ALLEN, A. W. "'Sincerity' and the Roman Elegists", *Classical Philology* LXV 3 (July 1950), 145-160.
- ALMEIDA, G. de. *Poetas de França*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1965⁴.
- ANANDAVARDHANA. *Dhvanya-loka*. A critical edition with Introduction, English Translation and Notes by K. Krishnamoorthy. Dharwar, Karnataka University, 1974.
- ARES MONTES, J. *Góngora y la Poesía Portuguesa del siglo XVII*. Madrid, Gredos, 1956.
- BABUT, D. "Semónide e Minnerno". In Degani, E. (ed.), *Poeti Greci Giambici ed Elegiaci. Letture Critiche*. [Milano], Mursia, [1977] 77-94.
- BAKHTIN, M. *La Poétique de Dostoievski*. Trad. I. Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970.
- BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1957.

- . *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
- BARBARINO, G. "Nota sul Verso Asclepiadeo". In Vv. AA. *Problemi di Metrica Classica: Miscellanea Filologica*. Università di Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1978, 163-178.
- BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris, Seuil, [1964].
- BAYET, J. "Catulle, la Grèce et Rome". *Mélanges de Littérature Latine*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, 85-117.
- BENVENISTE, E. *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*. [Paris], Les Éditions de Minuit, [1969], 2 vols.
- BERARDINELLI, C. S. M. (ed.). *Sonetos de Camões*. Lisboa-Paris-Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.
- BERNARDES, D. *Obras Completas*. Ed. Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, 1945, 2 vols.
- BERNARDINI, P. A. *Mito e Attualità nelle Odi di Pindaro*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983.
- BO, D. *Lexicon Horatianum*. Hildesheim, Georg Olms, 1965-1966², 2 vols.
- BONANNO, M. L. *L>Allusione Necessaria: Ricerche Intertestuali sulla Poesia Greca e Latina*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.
- BORGES, J. L. *Obra Poética*. Buenos Aires, Emecé, 1972.
- BOUCHÈ-LECLERCQ, A. *Histoire de la divination dans l'Antiquité*. Bruxelles, Culture et Civilization, 1963. (4 vols. Reimpressão anastática da edição original: Paris, 1882).
- . *L'Astrologie grecque*. Bruxelles, Culture et Civilization, 1963. (Reimpressão anastática da edição original: Paris, 1889).
- BUESCU, M. L. C. *Aspectos da Herança Clássica na Cultura Portuguesa*. S/l., Instituto de Cultura Portuguesa, [1979].
- CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburg, Edinburg University Press, 1972.
- . "Horace on Other People's Love Affairs (*Odes* I, 27; II, 4; I, 8; III, 12). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 24, (1977), 121-147.
- CAMPOS, A. de. *Verso Reverso Controverso*. São Paulo, Perspectiva, [1978].
- . *Poesia 1949-1979*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- . *John Donne: O Dom e a Danação*. Florianópolis, Noa Noa, 1978.
- CAMPOS, H. de. *Xadrez de Estrelas*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- . "Da Actualidade de Goethe", *Colóquio/Letras*, 68, (julho 82), 5-10.
- . *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992⁴.
- CAMPBELL, D. A. *The Golden Lyre*. London, Duckworth, 1983.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. São Paulo, Martins, [1959], 2 vols.
- . "As Rosas e o Tempo". In *O Observador Literário*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1959, 39-46.
- CASTRO, A. *Os Amores de Horácio*. Rio de Janeiro, Brigitte, 1936.
- CITRONI, M. "Richard Heinze e la Forma dell'Ode Oraziana. Monologo, Dialogo e Comunicazione letteraria". *A.I.O.N. Sez. Fil-Let.* XII (1990), 269-284.
- COLLINGE, N. E. *The Structure of Horace's Odes*. Oxford, Oxford University Press, 1961.
- CONTE, G. B. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Trad. e pref. Charles Segal. Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- . *Generi e Lettori*. Milano, Mondadori, 1991.
- CORREIA GARÇAO. *Obras Completas*. Ed. A. J. Saraiva. Lisboa, Sá da Costa, 1982, 2 vols.
- COSTA RAMALHO, A. "Menéndez Pelayo e André Falcao de Resende". *Humanitas*, IV-V, (MXMLV-VI), 141-147.
- . "Garrett Tradutor de Catulo". *Colóquio*, 27, (fev. 1964), 38-41.
- . *Estudos sobre a Época do Renascimento*. Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1969.
- CUPAIUOLO, F. *Lettura di Orazio Lirico*. Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982.

- CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. T. Cabral com a colaboração de P. Rónai. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DAL SANTO, L. *I Metri delle Odi di Orazio*. Milano, Cooperativa Editrice Libraria Università Cattolica, 1957.
- DAVIS, G. *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*. Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991.
- DE, S. K. *History of Sanscrit Poetics*. Calcutta, Firma KLM, 1976 (vol. I); 1960 (vol. II).
- DE FALCO, V. & FARIA COIMBRA, A. de. *Os Elegíacos Gregos*. São Paulo, s/e, 1941.
- DEGANI, E. "Sul Nuovo Archiloco". In DEGANI, E. (ed.), *Poeti Greci Giambici ed Elegiaci. Letture Critiche*. [Milano], Mursia, [1977], 15-43.
- DEGANI, E. & BURZACCHINI G. *Lirici Greci*. Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, s/d. (1. ed.: 1951).
- ELIOT, T. S. "Andrew Marvell". In *Selected Essays*. London, Faber and Faber, [1971].
- FARIA E SOUSA, M. de. *Rimas Várias de Luis de Camões Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, 2 vols. (Reprodução facsimilada da edição original: Lisboa, 1685 [tomas I e II]; 1689 [tomas III, IV e VI]).
- FERREIRA, A. *Poemas Lusitanos*. Ed. Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1953, 2 vols.
- FESTUGIÈRE, A.-J. *La Vie spirituelle en Grèce à l'époque hellénistique*. Paris, A. et J. Picard, [1977].
- FILLIOZAT, P.-S. "La Poétique sanscrite". In Vv. AA. *La Traversée des signes*. Paris, Seuil, [1975], 145-170.
- FLOCCHINI, N. *Argomenti e Problemi di Letteratura Latina*. [Milano], Mursia, [1977].
- FONTÁN, A. "Análisis Estructural de la Poesía: Un Commentario a Horacio, *Od. III 30'*". *Estudios Clásicos*, X, 48, (maio de 1966), 123-133.
- FRAENKEL, E. *Horace*. Oxford, Clarendon, [1980].
- FRÄNKEL, H. *Early Greek Poetry & Philosophy*. Oxford, Blackwell, 1975.
- FRANKLIN, H. W. F. *Fifty Latin Lyrics*. [London], Longmans, [1962].
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. M. M. Curioni. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. Trad. P. E. Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, [1973].
- GAGLIARDI, D. *Studi su Orazio*. [Palermo], Palumbo, [1986].
- GENETTE, G. "Introduction à l'architexte". In Genette, G. et alii. *Théorie des genres*. Paris, Seuil, 1986, 89-160.
- GENTILI, B. "Lirica Greca Arcaica e Tardo Arcaica". In Vv. AA. *Introduzione allo Studio della Cultura Classica*. Milano, Marzorati, [1972], I, 57-105.
- . "Mimnermo". In DEGANI, E. (ed.) *Poeti Greci Giambici ed Elegiaci. Letture Critiche*. Milano, Mursia, 1977, 151-155.
- . "Storicità della Lírica Greca". In BANDINELLI (ed.). *Storia e Civiltà dei Greci*. [Milano], Bompiani, 1989² (1. ed.: 1979), I, 383-461.
- . *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica*. [Roma-Bari], Laterza, 1984.
- . *La Metrika dei Greci*. Messina-Firenze, G. D'Anna, [1984].
- . "L'Io' nella Poesia Lírica Greca". *A.I.O.N. Sez. Fil-Let.* XII, (1990), 9-24.
- GENTILI, B. & CERRI, G. *Le Teorie del Discorso Storico nel Pensiero Greco e la Storiografia Romana Arcaica*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975.
- GENTILI, B. & GIANNINI, P. "Preistoria e Formazione dell'Esametro". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 26, (1977), 38-51.
- GENTILI, B., PASOLI, E. & SIMONETTI, M. *Storia della Letteratura Latina*. [Roma-Bari], Laterza, 1986.
- GENTILI, B., STUPAZZINI, L. & SIMONETTI, M. *Storia della Letteratura Latina*. [Roma-Bari], Laterza, 1987.
- GIANOTTI, G. F. *Per una Poetica Pindarica*. Torino, Paravia, 1975.

- GONZAGA, T. A. *Obras Completas I. Poesias. Cartas Chilenas*. Ed. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- GREEN, W. C. *The Similes of Homer's Iliad*. London, Longmans, 1877.
- GRIMAL, P. *Le Lyrisme à Rome*. Paris, PUF, 1978.
- GRIMM, R. E. "Horace's *Carpe Diem*". *Classical Journal*, (1962), 313-318.
- HAMBURGER, K. *La Logique des genres littéraires*. Trad. P. Cadiot, pref. de G. Genette. Paris, Seuil, [1986].
- HARDIE, W. R. *Res Metrica*. Oxford-London, Oxford University Press-Humphrey Milford, [1920].
- HARRISON, S. J. "Deflating the *Odes*, Horace, *Epistles 1.20*", *Classical Quarterly*, 38 (ii), (1988), 473-476.
- HARVEY, A. E. "The Classification of Greek Lyric Poetry", *The Classical Quarterly*, V, (3-4), July-October 1955, 157-175.
- HAVELOCK, E. A. *Preface to Plato*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1963.
- _____. *The Muse Learns to Write*. New Haven-London, Yale University Press, [1986].
- HEGEL, G. W. F. *Estética. Poesia*. Trad. A. Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editores, [1964].
- HERNADI, P. *Beyond Genre*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1972.
- HIRIYANNA, M. *Art Experience*. Mysore, Kavayalaya, 1978.
- HULTON, A. O. "Horace, *Odes i.11.6-7*", *The Classical Review*, n. s., 8, (1958), 106-107.
- HUMBERT, J. *Syntaxe Grecque*. Paris, Klincksieck, 1960³.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Vol. I, trad. N. Ruwet. Paris, Les Éditions de Minuit, [1964].
- _____. *Questions de poétique*. Ed. T. Todorov. Paris, Seuil, [1973].
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1978.
- JOHNSON, W. R. *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, [1982].
- LAUSBERG, H. *Elementos da Retórica Literária*. Ed. e trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [1966].
- LEVIN, D. N. "Horace's Preoccupation with Death". *The Classical Journal*, vol. 63, n.º 1, (October 1967) 315-320.
- LOPES, Ó. "O Lugar Histórico do Lirismo". In *Modo de Ler: Crítica e Interpretação Literária* /2. Porto, Inova, [1969], 58-65.
- LOTMAN, I. *La Structure du texte artistique*. Trad. H. Meschonnic. Paris, Gallimard, 1973.
- LOURENÇO, E. *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa, Moraes, 1981².
- LUNELLI, A. (ed.). *La Lingua Poetica Latina*. Bologna, Patron, 1988³.
- MACHADO, A. *Obras: Poesia y Prosa*. Buenos Aires, Losada, 1964.
- MAIAKÓVSKI, V. *Poemas*. Traduções de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris, [1979].
- MAROUZEAU, J. "Horace dans la Littérature Française". *Revue des Études Latines*, XIII, (1935).
- MARTINS, H. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, [1968].
- MASSON, J. L. & PATWARDHAN, M. V. *Antarasa & Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*. Poona, Bhamdarkar Oriental Research Institute, 1969.
- _____. *Aesthetic Rapture*. Poona, Deccan College, 1970, 2 vols.
- MEDINA RODRIGUES, A. *Reflexões sobre o Cômico em Aristófanes um Estudo de As Aves*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP, 1989 (tese de livre-docência).
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Horacio en España*. Madrid, Hernando, 1926³ (Tomo I); 1885² (Tomo II).

- MERQUIOR, J. G. "Quand vous serez bien vicelle". *Razão do Poema. Ensaios de Crítica e de Estética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- _____. "Natureza da Lírica". *A Astúcia da Mímese*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- _____. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- MOISES, M. *A Criação Poética*. São Paulo, Melhoramentos-Edusp, [1977]³.
- NANINI, S. *Simboli e Metafore nella Poesia Simposiale Greca*. [Roma], Edizioni dell'Ateneo, [1988].
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. D. Santos, Fº. Lisboa, Guimarães, 1985.
- NOUGARET, L. *Traité de métrique latine classique*. Paris, Klincksieck, 1963.
- PAPANGHELIS, T. D. *Propertius. A Hellenistic Poet on Love and Death*. Cambridge, Cambridge University Press, [1987].
- PARATORE, E. *História da Literatura Latina*. Trad. M. Rosa. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [1987].
- PASQUALI, G. *Orazio Lirico*. Firenze, Le Monier, 1920.
- _____. "Arte Allusiva". In *Stravaganze Quarte e Supreme*. Venezia, Neri Pozza, 1951 11-20.
- PAVESE, C. O. *Tradizioni e Generi Poetici della Grecia Arcaica*. [Roma], Edizioni dell'Ateneo, [1972].
- PERROTTA, G. *Cesare, Catullo, Orazio e Altri Saggi*. (Scritti Minori I), a cura di B. Gentili, G. Morelli, G. Serrao. [Roma], Edizioni dell'Ateneo, [1972].
- PERRET, J. *Horace*, Paris, Hatier, [1959].
- PESSOA, F. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.
- PIGNATARI, D. *Poesia pois é Poesia*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- POUND, E. *Translations*. New York, New Directions, 1968.
- _____. *Literary Essays*. New York, New Directions, 1968.
- _____. *Selected Prose 1909-1965*. London, Faber and Faber, 1978.
- _____. *Abc da Literatura*. Trad. A. Campos e J. P. Paes. São Paulo, Cultrix, [1973].
- _____. *A Arte da Poesia*. Trad. H. L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- PRADO COELHO, J. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, Editorial Verbo, 1963².
- _____. (ed.) *Dicionário de Literatura (Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura Galega, Estilística Literária)*. Porto, Figueirinhas, 1976³, 3 vols.
- PUTNAM, M. C. *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic*. Princeton, NJ, Princeton University Press, [1982].
- _____. *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- RAGHAVAN, V. *The Number of Rasa-s*. [Madras], The Adyar Library and Research Centre, [1975]³.
- RAGHAVAN, V. & NAGENDRA (eds.). *An Introduction to Indian Poetics*. Bombay, Macmillan, 1970.
- REBELO GONÇALVES, F. "Horácio na Poesia Portuguesa do Século XVIII". In *Filologia e Literatura*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937, 247-280.
- ROCHA PEREIRA, M. H. "O Conceito de Poesia na Grécia Arcaica", *Humanitas*, XIII-XIV, (MCMLX-LXI), 336-57.
- _____. *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa, Verbo, 1972.
- _____. *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [1988].
- ROSE, H. J. *A Handbook of Latin Literature*. London, Methuen, 1954³.
- ROMAGNOLI, E. *I Poeti Lirici*. Bologna, Zanichelli, 1932.
- RÖSLER, W. "Persona Reale o Persona Poética? L'Interpretazione dell'"Io" nella Poesia Greca Arcaica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 19, n. 1, (48), (1985), 131-143.

- RUDD, N. "Horace". In KENNEY, E. J. (ed.), *The Cambridge History of Classical Literature: II. Latin Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 370-404.
- RUSSO, J. "The Meaning of Oral Poetry. The Collected Papers of Milman Parry. A Critical Re-assessment", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 12, (1971), 27-39.
- SÁ DE MIRANDA, F. *Obra Completa*. Ed. Rodrigues Lapa. Lisboa, Sá da Costa, 1942, 2 vols.
- SANTIROCCO, M. S. *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1986.
- SCHNAIDERMAN, B. "Tradução: 'Fidelidade Filológica' e 'Fidelidade Estilística' ". In CARVALHO, T. F. (org.), *I.º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986, 71-6.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. *Profile of Horace*. [London], Duckworth, [1982].
- SILVA BÉLKIOR. *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis. Tradução Impressa Revista e Inéditos*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- SILVA RAMOS, P. E. (trad.) *Poemas de François Villon*. São Paulo, Art Editora, 1986.
- SNELL, B. *La Cultura Greca e le Origini del Pensiero Europeo*. Trad. V. Degli Alberti e A. S. Marietti. [Torino], Einaudi, [1963].
. *Poesia e Società*. Trad. F. Codino. [Roma-Bari], Laterza, 1971.
- SCHILLER, H. *Métriques lyriques d'Horace*. Traduit et augmenté de *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique* par O. Riemann. Paris, C. Klincksieck, 1883.
- SCHOLES, R. & KELLOGG, R. *A Natureza da Narrativa*. Trad. G. Meyer. São Paulo, McGraw-Hill, 1977.
- SMITH, J. A. "Metonymy in Horace. *Odes*, Book I.11". *Classical Review*, 33, (1919), 27-28.
- SOUZA REBELO, L. *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, [1982].
- SPINA, S. "O Amor não tem Saída". In *Da Idade Média e Outras Idades*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1964.
. Resenha de: COSTA RAMALHO, A. "Três Odes de Horácio em Alguns Quinhentistas Portugueses". *Revista Camonianiana*, 3, (1971), 262-264.
. "Três Fases de um Processo Descritivo". *Revista da Universidade de Coimbra*, 30, (1983), 617-630.
- STAEDLER, E. *Thesaurus Horatianus*. Zum Druck besorgt von Rudolf Müller. Berlin, Akademie, 1962².
- STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Trad. C. A. Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- SVENBRO, J. *La Parola e il Marmo. alle Origini della Poetica Greca*. Trad. Pierpaolo Rosati. [Torino], Boringhieri, [1984].
- TRAINA, A. *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi Filologici - I serie*. Bologna, Patron, 1986².
- VASCONCELLOS, P. S. *Realidade Biográfica e Verdade Poética no "Romance Amoroso" de Catulo*. São Paulo, FFLCH-USP, 1990, (dissertação de mestrado).
- VEYNE, P. *L'Élegie érotique romaine*. Paris, Seuil, 1983.
- VIÉTOR, K. "L'Histoire des genres littéraires". In GENETTE, G. et alii, *Théorie des genres*. Paris, Seuil, 1986 9-35.
- WALIMBE, Y. S. *Abhinavagupta on Indian Aesthetics*. [Delhi], Ajanta, 1980.
- WARDER, A. K. *The Science of Criticism in India*. [Madras], The Adyar Library and Research Centre, [1978].
- WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. J. Palla e Carmo. Lisboa, Europa América, [1962].
- WELLEK, R. "Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*". In *Discriminations, further Concepts of Criticism*. New Haven and London, Yale University Press, 1970.
- WEST, D. *Reading Horace*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1977.
- WEST, D. & WOODMAN, T. (eds.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, [1979].

- WEST, M. L. "The Rise of the Greek Epic". *Journal of Hellenic Studies*, cviii, (1988).
- WHEELER, A. L. *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*. Berkeley, University of California Press, 1974, (1.ª ed.: 1934).
- WILKINSON, L. P. *Horace & His Lyric Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1945.
- WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Latin Poetry*. Oxford, Clarendon, [1985].
- WISEMAN, T. P. *Catullus & His World. A Reappraisal*. Cambridge, Cambridge University Press, [1986].
- WISTRAND, E. "Archilochus and Horace". In Vv. Aa. *Archiloque, "Entretiens sur l'Antiquité Classique"*, X, (1963). Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, 1964, 157-279.
- WOODMAN, T. & WEST, D. (eds.). *Quality and Pleasure in Latin Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, [1974].

ÍNDICE DE NOMES

- Abrams, M. H., 33, 43
Adorno, T. W., 37-40, 47, 67, 155
Aguiar e Silva, V. M., 45, 107, 137
Alceu, 28-30, 36, 39, 61, 64, 66, 70, 71-75,
98-99, 171, 180
Alcman, 36, 61
Allen, A. W., 43-45, 51
Almeida, G. de, 133-134
Alorna, Marquesa de, 115-117, 119
Anandavárdana, 21
Andrade, M. de, 174
Anjos, A. dos, 52, 107
Ares Montes, J., 102-103, 107
Aristipo, 93
Aristófanes, 28-31, 62, 180
Aristóteles, 33-36
Arquíloco, 36, 39, 61, 64
Ascher, N., 204-209
Asclepiôdes, 75
Augusto, 88, 96, 182

Babut, D., 64-65, 67-69
Bakhtin, M., 13-15
Bandeira, M., 171, 174, 176, 192, 201
Baquilides, 13, 18, 54, 127

Barrett, W. S., 157
Barros, B. de, 51-52
Barthes, R., 55
Baudelaire, C., 127, 137
Bayet, J., 76
Bentley, R., 179, 205
Benveniste, E., 160
Berardinelli, C. S. M., 134, 193
Bernardes, D., 103-104
Bernardini, P. A., 157
Bianco, O., 93
Bibulo, M. C., 141-142, 145-146
Bloom, H., 15
Bocage, J. M. B. du, 85, 180, 197, 201
Bolívar, A., 119, 207
Bonanno, M. G., 15
Borges, J. L., 92, 174, 183
Bornecque, H., 44
Bouché-Leclercq, A., 88-89, 96
Burzacchini, G., 68

Cabral de Melo, J. A., 197
Cabral de Mello Neto, J. v. Mello Neto
Caciro, A., 173

- Cairns, F., 18-19, 27-29, 31-32, 54, 71, 128, 131-132, 189-191, 200
 Calimaco, 75, 157
 Calino, 36
 Camões, L. de, 103-106, 111, 114, 132, 134-135, 145, 163-164, 172, 192-194, 200, 204
 Campos, A. de, 82, 102, 120-125, 136-137, 176-177
 Campos, H. de, 39, 47, 81-85, 121-122, 125, 144, 164, 173, 175, 200-204
 Cândido, A., 51-52, 77, 85, 127, 132-134, 136-137, 140
 Carew, T., 127, 136
 Carvalho, V. de, 51-52
 Castelo Branco, C., 80
 Castilho, A. F. de, 119
 Castro, A. de, 194
 Catão, 163
 Catulo, 36, 38-39, 43, 52, 74-85, 99-100, 131
Carm. 5 -, 127, 132
Carm. 8 -, 17-18, 189, 191, 193
Carm. 9 -, 25-32, 38
Carm. 11 -, 198
Carm. 16 -, 45
Carm. 30 -, 99
Carm. 58 -, 198
Carm. 64 -, 127
Carm. 101 -, 43
 Cerri, G., 162-163
 César, J., 142, 146
 Chagas, Fr. A. das, 122
 Cicero, 44, 52, 89, 110, 188, 207-208
 Cirilo, 64
 Citroni, M., 99
 Collinge, N. E., 87-90, 101, 143, 206
 Conte, G. B., 15, 17
 Costa Ramalho, A. da, 103, 106-107, 128, 198
 Croce, B., 15
 Cruz e Silva, A. D. da, 108, 195
 Cummings, E. E., 192
 Cunha, E. da, 35
 Curtius, E. R., 19, 28
 Dal Santo, L., 100, 206
 Dallas, E. S., 59
 Davis, G., 97, 99, 182
 De Falco, V., 65, 69
 Degani, E., 44, 68
 Del Grande, C., 125-126
 Diógenes Laércio, 93
 Diomedes, 36
 Dodds, E. R., 66
 Donne, J., 137-138
 Dracon, 159
 Drummond de Andrade, C., 49, 85, 174-176, 178
 Duríense, E. (Antônio Ribeiro dos Santos), 81, 108-109, 117, 119, 122, 144-147, 154-155, 168-169, 177, 179, 195-198, 203-204, 206-207
 Eliot, T. S., 75
 Elísio, F., 78-79, 81, 85, 102, 107-109, 113, 115-117, 119
 Énio, 162
 Epicuro, 93
 Erskine, J., 59
 Ésquilo, 28-30, 51, 63
 Estácio, 28-30
 Estobeu, 157
 Eurípides, 28-30, 51, 65, 127
 Falcão de Resende, A., 102-106, 119, 128, 135, 193
 Faria Coimbra, A. de, 65, 68-69
 Faria e Sousa, M. de, 134, 164-165, 192-193
 Ferreira, A., 102, 104, 106, 108, 113, 164
 Festugière, A. J., 74
 Fitzgerald, E., 116
 Fordyce, C. J., 75
 Fraenkel, E., 88, 130, 154-156, 178, 180
 Franco Barreto, J., 107
 Fränkel, H., 41, 60-61, 64, 69, 71, 73, 118
 Franklin, H. W. F., 189, 200
 Frye, N., 47, 203
 Gagliardi, D., 208
 Galhoz, M. A., 172
 Gama, B. da, 127, 136-139
 Garção, C., 108, 117, 165
 Garcilaso de la Vega, 193
 Gardel, C., 192
 Garrett, J. B. L. de A., 77-79, 84-85, 113, 116, 119
 Genette, G., 33-34, 36, 59
 Gentili, B., 28, 41, 43-44, 46, 53-54, 69-70, 99-100, 157, 162-163
 Giannini, P., 41
 Gianotti, G. F., 157
 Gilbert, P., 125
 Gilbert, W., 87
 Goethe, J. W. v., 26, 39-40, 129-130
 Gonçalves Dias, A., 148
 Góngora, L. de, 136

- Gonzaga, T. A., 77, 108, 127, 138, 165-169, 195
Carm. 4.2 -, 116
Carm. 4.7 -, 153, 173
Carm. 4.9 -, 169, 177
Carm. 4.10 -, 99, 128-132, 193
Carm. 4.12 -, 142
Epist. 1.11 -, 93
Epist. 1.4 -, 189
Epist. 1.20 -, 181-182
Epod. 13 -, 93
Epod. 15 -, 191
Sat. 1.2 -, 162
Sat. 1.5 -, 189
Sat. 1.6 -, 181
Sat. 2.3 -, 94
Sat. 2.4 -, 92
 Hubbard, M., 88-90, 92-93, 95-96, 127, 142, 179-180, 189-190, 194, 200, 205
 Hulton, A. O., 95-96
 Humbert, J., 65
 Humboldt, W. v., 59
 Jakobson, R., 37, 45-46, 48, 59
 Jauss, H. R., 19
 Jean Paul, 59
 Jerônimo, 163
 Johnson, W. R., 32, 36
 Juvenal, 28-30, 182
 Kellogg, R., 49
 Kenner, H., 122
 Klopstock, F. G., 163
 Kristeva, J., 15
 Kroll, W., 29
 Kuhn, A., 160
 La Penna, A., 181
 Lafaye, G., 96
 Lambino, 93
 Lausberg, H., 16, 28
 Leminski, P., 123
 Lépido, 182
 Licofron, 127
 Livio Andronico, 202
 Lloyd-Jones, H., 42
 Lotman, I., 16
 Lourenço, E., 173
 Lovelace, R., 127
 Luciano, 180
 Lucrécio, 35-36, 97, 162
 Lunelli, A., 29
 Lusitano, C., 63, 181
Carm. 4.1 -, 130-131, 191

Macedo, J. A. de, 109-117, 119, 122, 144-145, 147, 194-195, 197
 Machado de Assis, J. M., 50
 Machado, A., 173-174
 Mackail, J. W., 194
 Maiakovski, V., 121, 173, 177
 Mallarmé, S., 46-47, 177, 179
 Marouzeau, J., 56
 Martins, H., 176
 Marvell, A., 127, 136-138, 140
 Mata, J. A. da, 198
 Matos, G. de, 136
 Mecenas, 96, 143, 179
 Medina Rodrigues, A., 62
 Meillet, A., 160
 Mello Neto, J. C. de, 46, 197
 Menandro, 26-27
 Mendes, M., 144
 Mendes, O., 61, 64, 79, 81, 85, 109, 115-116, 145, 197
 Meneceu, 93
 Menéndez y Pelayo, M., 103-108, 110-114, 116, 163, 197-198
 Mercer, J., 192
 Merquior, J. G., 176
 Méton, 90
 Milton, J., 199-200, 206-207
 Mímmromo, 61, 68-73, 97, 191
 Moisés, M., 50-51
 Montaigne, M. de, 35
 Mosco, 76
 Mundy, J., 192
 Nietzsche, F., 187-188
 Nigílio Figulo, 96
 Nisbet, R. G. M., 88-90, 92-93, 95-96, 127, 142, 179-180, 189-190, 192, 194, 200, 205
 Nogueira Moutinho, J. G., 203
 Nougaro, L., 100, 206
 Nunes, C. A., 61
 Ong, W. J., 54
 Orelli, G., 92, 94, 142, 156, 188-190
 Ovídio, 28-31, 45, 53, 90, 96, 163, 191-192
 Page, D., 157
 Papanghelis, T. D., 191
 Paratore, E., 43
 Parny, visconde de, 127
 Pascoli, G., 100, 206
 Pasquali, G., 14-16, 98, 129, 170
 Pavese, C. O., 27-28, 33, 42-43
 Perrotta, G., 93
 Pessoa, F., 35, 50-51, 59, 117, 169-173, 197-200, 207
 Peterlini, A. A., 120
 Petrarca, F. de, 129
 Pignatari, D., 125, 133, 144, 147-149
 Pindaro, 39, 54, 61, 63, 127, 156-157, 159, 161-162, 169, 171, 180, 183
 Platão, 33-36, 41, 53
 Plauto, 202
 Porfírio, 93, 95, 127
 Posidônio, 96
 Pound, E., 47, 51, 82, 121, 201, 203
 Prado Coelho, J., 51, 103
 Propério, 45, 80, 96, 163, 191-192, 208
 Putnam, M., 130
 Putnam, M. C. J., 130, 155, 162
 Quintiliano, 29, 44-45, 51
 Ramalho, A. C., 78
 Rebelo Gonçalves, F., 108
 Reis, R., 102, 116-120, 139-140, 169-172, 197-199
 Resende, A. de, 103
 Resende, G. de, 103
 Ribeiro dos Santos, A. v. Duríense
 Rilke, R. M., 171
 Rocha Pereira, M. H. da, 108, 113, 115, 117-118, 157, 172-173
 Rodrigues Lapa, M., 167-168
 Romagnoli, E., 87
 Romero, S., 85
 Ronsard, P. de, 127, 132-134, 163
 Rösler, W., 44
 Russell, D. A., 54
 Russo, J., 36, 41
 Sá-Carneiro, M. de, 118, 120, 171
 Sá de Miranda, F., 114, 163-164, 175
 Safo, 36, 39, 46-47, 49, 99, 156-157, 169, 171
 Salusse, J., 203
 Santirocco, M. S., 142
 Santos Dicepolo, E., 192
 Saraiva, A. J., 165
 Schadewaldt, W., 67
 Schelling, F. W. J. v., 37, 59
 Schiller, H., 100, 206
 Schlegel, F. v., 37
 Schnaiderman, B., 121, 202
 Scholes, R., 49

Semônides, 35, 61, 64-68, 70, 73, 87, 97, 190-191
 Sêneca, 163
 Sila, 96
 Silva Bélkior, 117, 140, 169-170, 173
 Silva Ramos, P. E. da, 68-69, 71, 80-81, 84, 118-120, 132, 207
 Simônides, 61, 65, 73, 156
 Smith, J. A., 90, 188, 190
 Snell, B., 41-42, 66-67, 157, 159, 161-162
 Sócrates, 41-42
 Sófocles, 51
 Sousa Rebelo, L. de, 103
 Sousândrade, J. de, 197
 Spina, S., 135, 193
 Staiger, E., 37, 59
 Storrs, R., 206
 Suetônio, 146, 189
 Svenbro, J., 159-161
 Tácito, 88-89, 161
 Teócrito, 31, 128, 130, 189
 Teógnis, 29, 36, 39, 73, 128, 156-157
 Terêncio, 202
 Tertuliano, 32
 Tescari, O., 91, 188
 Tibulo, 45, 80, 191
 Tirteu, 36
 Todorov, T., 49
 Torres Fº, R. R., 39
 Traina, A., 66, 88, 92-94
 Tringali, D., 32
 Tucídides, 163
 Valéry, P., 175
 Varela, F., 51-52
 Varrão, 96
 Vasconcellos, P. S., 44, 76-77, 83
 Vendries, J., 125
 Veyne, P., 43, 45, 51, 126
 Viau, T. de, 127
 Vieira, A., 35, 145
 Viotor, K., 26
 Villencuve, F., 91, 179
 Villon, F., 127, 132-133, 140
 Virgílio, 28-30, 36, 64, 122, 130, 189
 Vischer, F. T., 59
 Vitrúvio, 96
 Wellek, R., 33
 West, D., 54, 88, 92, 155, 189-192
 West, M. L., 64, 155, 160
 Wilamowitz-Moellendorff, U. v., 64
 Wilkinson, L. P., 56, 88, 124, 143, 199-200
 Williams, G., 43, 143, 202
 Wilson, E., 204
 Woodman, T., 54, 155-156, 162-163
 Xenófanes, 67
 Yeats, W. B., 133
 Yebra, G., 36
 Young, T., 192