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

Lya Valeria Grizzo Serignolli

Baco, o Simpósio e o Poeta

São Paulo

2017

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

Lya Valeria Grizzo Serignolli

Baco, o Simpósio e o Poeta

Versão corrigida

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Letras Clássicas do Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculos da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo.

Financiada pela Fundação de
Amparo à Pesquisa do Estado de
São Paulo - FAPESP

Orientador: Prof. Dr. Paulo Martins

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ss485b Serignolli, Lya
Baco, o Simpósio e o Poeta / Lya Serignolli ;
orientador Paulo Martins. - São Paulo, 2017.
269 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Letras Clássicas.

1. Baco. 2. simpósio. 3. Horácio. 4. imagem. 5.
poética. I. Martins, Paulo, orient. II. Título.

Nome: Serignolli, Lya V. G.

Título: Baco, o simpósio e o poeta

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Banca examinadora

Prof. Dr. Adriano Machado Ribeiro (FFLCH-USP)

Prof. Dr. Alexandre Agnolon (UFOP)

Prof. Dr. Fábio Paifer Cairolli (UFF)

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (UNESP/Araraquara)

Suplentes

Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto (FFLCH-USP)

Prof. Dr. Brunno Vinicius G. Vieira (UNESP/Araraquara)

Prof. Dr. Henrique Fortuna Cairus (UFRJ)

Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa (FFLCH-USP)

Para

Mário Bianco

Agradecimentos

Agradeço a todos que contribuíram com esta tese de doutorado, que é resultado de quatro anos de pesquisa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Universidade de São Paulo, com períodos de estágios de pesquisa na Princeton University e no King's College London. Ao longo desse tempo, tive o prazer de conviver com professores, colegas e amigos que ajudaram a tornar o percurso por esta pesquisa mais gratificante. Agradeço ao meu orientador, Professor Paulo Martins, cuja parceria vem desde a iniciação científica. Aos membros das bancas de qualificação e defesa, Professores João Adolfo Hansen, Adriano Machado Ribeiro, Fábio Cairolli, João Batista Toledo Prado e Alexandre Agnolon. Aos professores do Brasil e do exterior que ministraram os cursos de pós-graduação que frequentei: João Angelo Oliva Neto (FFLCH - USP), Alexandre Hasegawa (FFLCH - USP), Marcos Martinho dos Santos (FFLCH - USP), Dennis Feeney (Princeton), Marc Domingo Gygax (Princeton), Fiachra Mac Góráin (University College London) e Caroline Barron (King's College London). Ao meu supervisor no King's College London, Professor William Fitzgerald. Ao meu supervisor na Princeton University, Professor Andrew Feldherr. Aos Professores Stephen Harrison (Oxford), Elena Giusti (Cambridge), Kirk Freudenburg (Yale) e Karl Galinsky (Austin-Texas). Aos demais professores e colegas da pós-graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, da Princeton University, do University College London e do King's College London. Aos colegas do grupo de pesquisa "Imagens da Antiguidade Clássica", Henrique Fiebig, Melina Rodolpho e Cynthia Dibbern.

À FAPESP pela concessão da bolsa de doutorado na Universidade de São Paulo (proc. 2013/07303-9) e pelo apoio financeiro para realização dos estágios de pesquisa no King's College London (proc. 2015/21921-2) e na Princeton University (proc. 2016/11825-9) e para apresentações e visitas técnicas em universidades, museus e outras instituições de pesquisa no Brasil e no exterior. Sou grata também pelos serviços prestados no The British Museum (Department of Coins and Medals e Department of Greek and Roman Antiquities), na Biblioteca Florestan Fernandes (USP), na Firestone Library (Princeton) e no Institute of Classical Studies Library (Londres).

Por fim, à toda minha família, especialmente ao meu esposo, Mário Bianco.

Quero beber! cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborca e faz em caco...
Evoé Baco!

(Manuel Bandeira)

Resumo

Baco, o Simpósio e o Poeta

Recentemente, tem aumentado o interesse acadêmico nas figurações do Baco romano, que, até então, não havia recebido tanta atenção quanto o Dioniso grego. Novos estudos têm mostrado como o repertório dionisíaco proliferou no Período Augustano, produzindo novas metáforas atreladas às transformações sociais, políticas e culturais da época. Horácio, o poeta que mais desenvolveu os temas dionisíacos entre os augustanos, apresenta diversas facetas do deus em diferentes gêneros poéticos, reservando a ele um lugar de destaque em suas *Odes*. Esta pesquisa preenche uma lacuna nos estudos de poética latina, discutindo questões associadas a Baco e ao simpósio em Horácio, tendo em vista os papéis do deus como herói deificado, divindade simpótica e orgiástica e patrono da poesia, em associação a temas como o amor, a política, a guerra, a patronagem e a composição poética. A tese divide-se em seis capítulos: dois capítulos introdutórios em que são considerados antecedentes e aspectos gerais de Baco e do simpósio, e quatro capítulos com a análise desses temas em Horácio. No terceiro capítulo, o enfoque é sobre o furor dionisíaco como impulso poético. Nos capítulos quatro e cinco, o simpósio - presidido por Líber - é observado como um cenário metafórico em que a persona poética de Horácio relaciona-se com amantes, patronos, poetas e amigos; um lugar onde o vinho combina com política, guerra, amor, amizade e poesia. No capítulo final, são analisadas questões de composição poética associadas ao engenho e ao furor poético dionisíacos.

Palavras-chave: poesia augustana, Horácio, imagem, Baco, simpósio, poética

Abstract

Bacchus, the Symposium and the Poet

Recently, scholarly interest in the representations of the Roman Bacchus has increased, which had not received as much attention as the Greek Dionysus. New studies have shown how the dionysiac repertoire proliferated in the Augustan Age, producing new metaphors linked to cultural, social and political transformations that took place in the period. Horace, who is the most prolific of the Augustan poets in the use of dionysiac imagery, presents different aspects of the god in different genres, reserving a special place to him in his *Odes*. This research fulfills a gap in the studies of Latin poetics, exploring issues associated with Bacchus and the symposium in Horace, considering the god's roles as deified hero, sympotic and orgiastic divinity and patron of poetry in association with themes such as love, politics, war, patronage and poetic composition. The thesis is divided into six chapters, with two introductory chapters on the antecedents and general aspects of Bacchus and the symposium, and four chapters with an analysis of these themes in Horace. In the third chapter, I investigate the Bacchic enthusiasm as a metaphor for the poetic impulse. In chapters four and five, I observe the symposium - presided over by Liber - as a metaphorical setting where the poet interacts with lovers, patrons, other poets and friends; a place where wine combines with politics, war, love, friendship and poetry. In the last chapter, I consider issues of poetic composition connected with dionysiac *ingenium* and poetic furor.

Keywords: Augustan poetry, Horace, image, Bacchus, symposium, poetics

Sumário

Introdução.....	1
1. Baco	3
1.1. As figurações de Líber	5
1.2. As Dionísias	16
1.3. A Liberália	20
1.4. As Bacanais	30
2. O simpósio	33
2.1. Os banquetes públicos e privados	33
2.2. Crenças e costumes simpóticos	39
2.3. O consumo de vinho	45
2.4. Música e poesia no simpósio	48
2.5. A poesia convivial arcaica	51
3. A persona dionisiaca de Horácio	55
3.1. Baco como patrono da poesia	55
3.2. Os paradoxos da celebração dionisiaca	61
3.3. Entusiasmo báquico e furor poético	67
4. Simpósio, vinho e amor	84
4.1. Horácio como <i>amator</i> dionisiaco	86
5. Baco e patronagem	96
5.1. Líber como modelo divino	97
5.2. O simpósio como lugar para cantar sobre Augusto	100
5.3. Baco e apoteose	107
5.4. Líber e a celebração da <i>pax</i> augustana	115
5.5. Líber, poesia e imortalidade	119
5.6. Líber e <i>amicitia</i> no simpósio	122
5.7. <i>Libertas</i> , <i>licentia</i> e patronagem	131
6. Baco, engenho e composição poética	138
6.1. Baco e engenho	138
6.2. As misturas de água e vinho na composição poética	142
Conclusão	147
Referências bibliográficas	149
Abreviaturas	170
Anexo I. Tabelas	173
Anexo II. Traduções	178
Anexo III. Horácio. Cronologia	224
Anexo IV. Figuras	225

Baco, o simpósio e o poeta

Introdução

Christopher Faraone, na introdução do livro “Masks of Dionysus”, atribui o interesse de poetas e intelectuais das mais diversas áreas pelos temas dionisiacos, em parte, ao caráter paradoxal do deus, considerado o inventor do vinho e do banquete, que são símbolos de civilidade e deleite, mas que podem ser fontes de intoxicação e de loucura.¹ Recentemente, as figurações do Baco romano tem recebido maior atenção dos pesquisadores, antes reservada quase que exclusivamente ao seu antecedente grego. Estudos têm mostrado como o repertório dionisiaco proliferou no período augustano, produzindo novas metáforas atreladas às transformações sociais, políticas e culturais da época.²

Horácio, o poeta que mais desenvolveu os temas dionisiacos entre os augustanos, apresenta Baco (Bacchus/ Liber/ Lyaeus/ Lenaeus) como patrono da poesia, divindade simpótica e orgiástica e herói deificado. Como patrono da poesia, o deus é fonte de impulso poético e engenho.³ Como divindade simpótica e orgiástica, seus poderes libertadores ligam-se à excitação e ao êxtase da celebração. Como herói deificado, ele simboliza poder civilizador, libertação da tirania, triunfo e apoteose. Horácio faz jus às linhas da *Arte Poética* que incluem a bebida sagrada de Baco entre os principais temas da lírica (*libera vina*, os vinhos que libertam),⁴ dando, em suas *Odes*, um lugar de destaque ao deus, citado em dezenove poemas e temática central em três deles: 1.18, 2.19 e 3.25. Na ode 1.18, a ênfase é na atitude da persona poética em relação aos poderes de Baco, e nas odes 2.19 e 3.25, o enfoque é no papel do deus como patrono da poesia, que, por meio da posseção, promove o impulso poético.

¹ Carpenter e Faraone (1993, 1).

² Para pesquisa recente sobre Baco no período augustano: em Horácio, cf.: Harrison (2017) sobre os paralelos entre Baco, Horácio e Augusto em *C.* 2.19; Giusti (2016) para as conexões entre temas dionisiacos, política e ditirambo no epodo 9; Feldherr (2010) para a política da representação na imagem de Cleópatra em *C.* 1.37; Schiesaro (2009), para as funções de Baco como deus da poesia nas *Odes* de Horácio; ver também: Batinski (1991); Silk (1969); Commager (1957). Em Virgílio, cf.: Cucchiarelli (2011), (2011a); Mac Góráin (2017), (2014a), (2014b), (2013). Nas artes: Scapini (2016); Wyler (2015a), (2015b), (2013a), (2013b), (2012), (2018), (2006); Simone (2011); Fabre-Serris (2009).

³ Para Baco como patrono da poesia, cf. Hor., *C.* 2.19, 3.25; Prop. 3.17; Ov., *Met.* 4.17; *Trist.* 5.3, *Virg.*, *G.* 2; Hunter (2006, 42); Nisbet e Hubbard (1970, 316-7). Para Baco e engenho, cf.: Hor., *Epod.* 11.11; Prop. 4.7.75-76.

⁴ Hor., *Ars P.* 85. Para Líber como tema da poesia lírica, cf. também Hor., *C.* 1.32.9-10: *Liberum ... canebat*.

Esta pesquisa preenche uma lacuna nos estudos de poética latina ao discutir questões associadas a Baco e ao simpósio em Horácio, considerando os papéis do deus como patrono da poesia, herói deificado e divindade simpótica e orgiástica, em associação a temas como o amor, a política, a guerra, a patronagem e a composição poética. Fazem parte do *corpus*: *Epod.* 9 e 11, *C.* 1.1, 1.7, 1.12, 1.16, 1.17, 1.18, 1.19, 1.20, 1.27, 1.32, 1.37, 2.7, 2.19, 3.8, 2.19, 3.21, 3.25, 4.1., 4.8, 4.15; *Sat.* 1.4, *Epist.* 1.19 e 2.1 e *Ars P.* 295-380, 453-476, 408-418. A tese divide-se em seis capítulos: dois capítulos introdutórios em que serão considerados aspectos gerais de Baco e do simpósio, e quatro capítulos com a análise desses temas em Horácio. O terceiro capítulo é sobre a persona poética de Horácio e o furor dionisíaco como impulso poético. Nos capítulos quatro e cinco, observamos o simpósio - presidido por Líber - como um cenário metafórico para as relações da persona poética de Horácio com amantes, amigos, poetas e patronos, considerando o modo como essas relações podem se dar por intermédio do - ou pela identificação com o - ambivalente Baco, e os problemas e oportunidades que essas associações podem trazer. No capítulo final, são analisadas questões de composição poética associadas ao engenho e ao furor poético dionisíacos. Em anexos, foram disponibilizadas: I) as tabelas do mapeamento do *corpus* de pesquisa, II) as traduções dos poemas selecionados no *corpus*, III) uma cronologia das publicações e dados biográficos de Horácio e IV) as figuras citadas ao longo da tese, com referências técnicas, bibliografia e comentários.

Capítulo 1

Baco

... parent matresque nurusque
telasque calathosque infectaque pensa reponunt
turaque dant Bacchumque vocant Bromiumque Lyaeumque
ignigenamque satumque iterum solumque bimatrem;
additur his Nyseus indetonsusque Thyoneus
et cum Lenaeo genialis consitor uvae
Nyteliusque Eleleusque parens et Iacchus et Euan,
et quae praeterea per Graias plurima gentes
nomina, Liber, habes.⁵

... as matronas e as recém-casadas obedecem, deixando de lado os teares, as cestas e seus trabalhos por fazer, e acendem incensos, invocando Baco, Brômio, Lieu, ignígeno, nascido duas vezes, o único que tem duas mães; e a estes acrescentam Niseu, Tioneu de longos cabelos, Leneu, semeador da festiva videira, Nictélio, *Pater* Eleleu, Iaco, Evan, e, além destes, outros nomes que possuis, Líber, entre os povos gregos.

Neste capítulo serão considerados antecedentes e aspectos gerais do Baco romano, que serão úteis para orientar a análise das figurações do deus em Horácio.⁶

Baco era conhecido na Grécia e Roma por seus diversos dons e especialmente como patrono da poesia e do teatro, herói deificado, deus da vegetação, da fertilidade, do vinho, do êxtase e da loucura. Além de associar-se a diversos animais (principalmente leão, tigre, leopardo, urso, serpente e touro) e vegetais (hera e videira), ele pode figurar em diferentes idades: criança, jovem, adulto ou ancião.⁷ Os cabelos, normalmente longos, são adornados com uma guirlanda de hera ou ramos de videira. Quando não é figurado inteiramente nu, veste túnicas esvoaçantes sobrepostas por peles de animais (raposa, felino e cervo). Seus atributos são o tirso (*thyrsus*) e o cântaro: o primeiro consiste em um bastão adornado de hera e pâmpanos com uma pinha na ponta, também usado pelas bacantes, que teria o poder de fazer brotar rios de

⁵ Ov., *Met.* 4.9-17.

⁶ Para Dioniso na Grécia: Isler-Kerényi (2007), Bernabé (2013), Seaford (2006), Otto (1956), Carpenter (1993), Versnel (1990), Graf e Johnston (2007). Para Baco em Roma e na Itália: Mac Góráin (2017), Wiseman (2008), Bruhl (1953), Pailler (1998), Montanari (1984).

⁷ Para Macróbio, essas figurações de Dioniso em diferentes fases da vida remetiam às estações do ano, marcadas pelos solstícios e equinócios, cf. Macrob., *Sat.* 1.18.10: *Hae autem aetatum diversitates ad solem referuntur, ut parvulus videatur hiemali solstitio, qualem Aegyptii proferunt ex adyto die certa, quod tunc brevissimo die veluti parvus et infans videatur: exinde autem procedentibus augmentis aequinoctio vernali similiter atque adolescentis adipiscitur vires, figuraque iuvenis ornatur: postea statuitur eius aetas plenissima effigie barbae solstitio aestivo, quo tempore summum sui consequitur augmentum: exinde per diminutiones veluti senescenti quarta forma deus figuratur.*

vinho, leite e mel (simbolizando o desabrochar da natureza em uma Era de Ouro), além de produzir o êxtase ou a loucura. O cântaro (*cantharus*), por sua vez, é uma taça de grandes proporções, com duas alças laterais, para consumo de vinho (**figs. 17, 21, 31, 32, 34, 39**).

A epifania (manifestação/ aparição) é um aspecto marcante da caracterização de Dioniso, fortemente associada ao séquito de sátiros (**figs. 11, 14, 18, 23, 26, 29, 38, 39**), mônades (**figs. 21, 23, 30**), ninfas (**figs. 18, 25**) e silenos (**figs. 11, 12, 14, 16, 23 e 24**), que anuncia a sua chegada com procissões (*thiasus*, tiaso), cantos e danças em orgias em picos de montanhas, bosques e cavernas.

As mônades, também conhecidas como bacantes, *lenai*, tíades ou coribantes (estas últimas ligadas ao culto de Cibele na Lídia) são as seguidoras de Baco, participantes das orgias e aliadas em seus confrontos com tiranos.⁸ Na presença do deus, elas ficam imbuídas de seu poder e podem igualmente produzir milagres, êxtase ou loucura com o tirso. Além do tirso, elas possuem outros atributos semelhantes aos de Dioniso: os cabelos longos adornados com hera ou entrelaçados com serpentes, as vestes esvoaçantes sobrepostas com peles de animais (cervo, raposa ou felinos). Elas representam a excitação e a força da possessão na celebração dionisiaca, com seus cantos e danças ao som de tambores, címbalos e flautas (instrumentos dos cultos orgiásticos de Cibele).

Os sátiros são seres híbridos de humano e animal: de aparência juvenil, eles podem ter patas, orelhas e cauda de caprinos ou equinos. São associados a lugares agrestes e às procissões do falo nos festivais dionisiacos, sendo os principais representantes da liberdade, da brincadeira e da lascívia da celebração (*libertas*, *iocus*, *ludus e lascivia*). Eles figuram junto a ninfas e mônades em gestos e atitudes sugerem excitação sexual, bem como junto ao deus em simpósios ou orgias, tocando instrumentos e agitando o tirso.⁹ Sileno também é um ser agreste, com a aparência de um adulto de baixa estatura, barriga proeminente e misto de humano e animal, com pelos por todo corpo. É apresentado nos textos como pai, líder e professor dos sátiros, bem como guardião e educador de Dioniso. Sileno também é conhecido pelo gosto por vinho. Nas *Éclogas* de Virgílio, é descrito dormindo em uma caverna, depois do banquete, com as veias do pescoço salientes em decorrência do alto consumo da

⁸ Para as bacantes nas tragédias gregas, cf. Schleiser (2013, 89-114); como coribantes, cf. Eur., *Bacch.* 125. Para as coribantes em Horácio, cf. *C.* 1.16.9.

⁹ Para os sátiros nas artes gregas e romanas, cf.: Wyler (2015b), Lissarrague (1993).

bebida, a guirlanda no chão e o cântaro pendurado ao lado.¹⁰ Nas artes, figura com frequência em cenas de iniciação dionisiaca e como companheiro de Baco nas celebrações.

Sileno e os sátiros são personagens do único drama satírico que chegou até nós, *Os Ciclopes* de Eurípides, em que a trajetória do séquito dionisiaco vai da prisão à liberação e retorna à servidão.¹¹ A primeira fala do drama pertence a Sileno e é endereçada a Baco (1-23), para quem seu fiel seguidor enumera os problemas que enfrentou em sua companhia: as viagens por terras distantes com o deus enlouquecido por Hera, a gigantomaquia e o sequestro pelos piratas do Tirreno, sendo este último o tema a partir do qual se desenrola o drama. O episódio situa-se no intervalo de tempo em que Dioniso fica refém dos piratas, quando Sileno e os sátiros, apartados de seu mestre, são levados por ventos adversos para a ilha dos ciclopes, no Monte Etna. Detidos por Polifemo, eles são obrigados a preparar e servir indigestos banquetes de carne crua. Ao final, são libertados por Ulisses e ficam felizes por poder voltar a servir Dioniso.

1.1. As figurações de Líber

A etimologia dos diversos nomes de Baco pode ligar-se a determinados aspectos de sua caracterização. Na passagem do quarto livro das *Metamorfoses* de Ovídio (parte de um hino das tebanas a Baco), citada na epígrafe deste capítulo, são enumerados vários desses nomes e epítetos, a maioria de origem grega, e somente um itálico: Líber. Dentre os nomes gregos, Baco (*Bacchus*) é o mais mais usado pelos poetas augustanos, associando-se às celebrações simpóticas e orgias, chamadas *bacchationes*. O verbo *bacchor* significa participar desses festejos. Os seguidores das procissões dionisiacas eram chamados bacantes (*bacchae*, em Latim, e *bakkai* e *bakkoi* em Grego) devido à identificação com o deus por meio da possessão (*enthousiasmos*).¹² O nome Tíoneu, por sua vez, liga-se à sua genealogia como filho

¹⁰ Para Sileno, cf.: Eur., *Cyc.*; Virg., *Ecl.* 6.13-17: *Chromis et Mnasyllus in antro/ Silenum pueri somno uidere iacentem,/ inflatum hesterno uenas, ut semper, Iaccho;/ certa procul tantum capiti delapsa iacebant/ et grauis attrita pendebat cantharus ansa.*

¹¹ Para as relações entre os sátiros e o drama satírico, cf. Wiseman (1988).

¹² Para as *bacchationes*: Cic., *Verr.* 2.1.33.3-4: *Sileatur de nocturnis eius bacchationibus ac vigiliis;* Hyg., *Fab.* 4.8. Para o verbo *bacchor*, cf.: Virg., *Aen.* 6.77; Cic., *Cat.* 1.10.26: *quibus gaudiis exsultabis? quantā in voluptate bacchabere?* Plaut., *Amph.* 703-4: *Bacchae bacchanti si velis advorsarier, ex insana insaniorem facies, feriet saepius.* Hor., *C.* 2.7.27: *bacchabor.* Para a etimologia do nome Baco e a identificação do deus com seus seguidores, cf.: Schlesier (1993, 93-94); Pailler (1995, 112-114).

de Sêmele, que passa a ser chamada Tione após ser deificada por Dioniso. Os epítetos ignígeno (nascido do fogo) e *bimatrix* têm relação com seu nascimento: no ventre da mãe, foi atingido pelo raio de Júpiter, que o resgatou das chamas, gestando-o em sua coxa.¹³ O nome Niseu remete à lendária Nisa (associada a vários lugares, como a Índia, a Líbia ou a Fenícia).¹⁴ O autor do *Hino Homérico* 1 tenta explicar porque Baco foi criado em Nisa (para o autor, localizada na Fenícia), dizendo que ele teve que ser levado um lugar distante a fim de escapar da ira de Juno, sedenta de vingança pela traição de Júpiter com Sêmele. Na versão de Nono, Mercúrio recebe o bebê Dioniso logo após seu nascimento e o conduz ao monte Nisa, entregando-o às ninfas dos rios, filhas de Lamos, e depois para Ino, irmã de Sêmele (**fig. 25**).¹⁵ O desabrochar espontâneo da natureza após seu nascimento é lugar-comum da tópica da Era de Ouro, frequente na poesia e nas artes do Período Augustano, especialmente em associação com os temas da *pax* e da abundância nos campos depois de um recente período de guerra civil.¹⁶

Baco tem em comum com seu protetor, Mercúrio, a capacidade transitar por diferentes mundos.¹⁷ O primeiro, voando com suas asas talaes, velozmente conduz pelos ares e livra dos perigos. Dioniso, por sua vez, ao passar em procissão com suas danças e coros, atrai e arrasta para os caminhos perigosos do êxtase, do furor e da mania. Baco possui o epíteto *mainomenos*, o enfurecido, do qual deriva o nome de suas seguidoras, as mônades (*maenas*, do Grego *mainas*: enfurecida, frenética).¹⁸ O Dioniso *mainomenos* é figurado nos textos (mas nem sempre nas artes) como um jovem de aparência delicada, que revela sua força ao ser confrontado, com frequência transformando-se em um leão, urso ou outro animal selvagem. Entre as lendas associadas ao Dioniso juvenil, incluem-se a dos piratas do Tirreno e as de reis tiranos, como Licurgo e Penteu. Nos embates com esses personagens, devido à aparência frágil, o deus é menosprezado pelo opositor, mas surpreende ao vencer pela força e com o seu dom de produzir delírios e loucura.

Entre as lendas do jovem Dioniso, consta o episódio em que é enlouquecido por Hera e passa a vagar por terras longínquas acompanhado por Sileno. Depois de

¹³ Para Tioneu, cf. Hor., *C.* 1.17.23; Ov., *Met.* 4.13.

¹⁴ Nisa compõe uma etimologia do nome Dioniso: Dio (Zeus) + nisos (de Nisa).

¹⁵ Para Mércurio transportando Dioniso para as ninfas e depois para Ino: Nono, *Dion.* 9.16-110.

¹⁶ Para elementos dionisíacos associados à tópica da Era de Ouro na poesia, cf.: Virg., *Ecl.* 4; Hor., *C.* 4.15.

¹⁷ Para Baco como psicompo ou divindade de passagem, cf. Pailler (1995, 103-104).

¹⁸ Para o uso do epíteto *mainomenos*, cf. Hom., *Il.* 6.132.

passar pelo Egito e Síria, é recebido por Cibele e purificado por Réa na Frígia, onde aprende os ritos de mistérios. Então, passa a usar uma vestimenta ritual (*stole*) e parte para a Trácia, cenário da trama envolvendo Licurgo, o rei dos edônios. Como punição pela hostilidade e rejeição a Dioniso, Licurgo passa a sofrer alucinações e, em um surto de loucura, ataca o filho com um machado, supondo estar destruindo uma videira.¹⁹

O *sparagmos* (desmembramento) é símbolo da violência da loucura dionisíaca, que é justificada, na lenda de Zagreu, por Dioniso ter morrido desta maneira nas mãos dos Titãs. Zagreu era conhecido como filho de Júpiter e Prosérpina, associado ao mundo subterrâneo. Hera, ressentida com a traição de Júpiter da qual nasceu Zagreu, instiga os Titãs contra o menino, que é aniquilado por *sparagmos*. Comovido, Zeus concede nova vida e o dom da metamorfose ao filho, que nasce como o “novo Dioniso”, surgindo ora criança, ora jovem, ora adulto ou animal (bode, leão, cavalo, serpente, tigre ou touro).²⁰

Em suma, Dioniso adquire o poder de proporcionar aos seus opositores os mesmos padecimentos que sofreu: a loucura e a destruição pelo *sparagmos*. Paradoxalmente, a loucura atrela-se ao seu caráter civilizador, que a princípio consiste em explorar e conquistar novas terras de maneira pacífica, introduzindo cantos, danças e ritos. Esse paradoxo é central nas tragédias áticas: nas *Bacantes* de Eurípides, Baco é caracterizado como filho de Sêmele e Júpiter, ligando-se aos fundadores de Tebas pela linhagem de Cadmo. Quando jovem, viaja por terras estrangeiras (Trácia, Frígia, Lídia, Arábia e Pérsia), aprendendo e introduzindo os rituais de seu culto. Ao retornar à Tebas acompanhado de um séquito de bacantes lídias, é visto com um estrangeiro. Penteu, seu primo (filho de Agave, irmã de Sêmele), não reconhece sua natureza divina, rejeitando o seu culto e aprisionando-o.

¹⁹ Para Dioniso enlouquecido por Hera, cf.: *Hymn. Hom.* 1.8; Apolodoro 3.5.1.; vagando com Sileno por terras longínquas: Eur., *Cyc.* 3-5. Para Dioniso na Arábia, cf. Hdt. 1.38; no Egito (adoração, procissões, ritos e sacrifícios): Hdt. 2.47-50; na Fenícia: *Hymn. Hom.* 1.9. Para Dioniso e a ligação com Réa e os ritos orgiásticos de Cibele na Frígia: Eur., *Bacch.* 58-87. Para as visitas de Dioniso a diferentes regiões, cf. Diod. Sic. 3.62; Strab. 15.1.7-9. Para Dioniso e Licurgo: Hom., *Il.* 6.130; Soph., *Ant.* 955; Nono, *Dion.* 21.166; 32.125-50; Apolodoro 3.5.1; Hyg., *Fab.* 132; Serv., *Com. Virg. Aen.* 3.14. Licurgo também foi tema de uma tragédia de Nêvio e de uma tetralogia de Eurípides. Para o *sparagmos* como uma inversão do rito, cf. Obbink (1993, 69-75), que observa que, no rito, oferecia-se ao deus carne de animais domésticos, cujas partes eram cuidadosamente cortadas para a libação; enquanto no *sparagmos* (como tópica poética, não há evidências que essa tenha sido efetivamente uma prática dos seguidores de Baco), a vítima é sacrificada violentamente, desmembrada e sua carne é consumida crua.

²⁰ Para a lenda de Zagreu como novo Dioniso, cf. Nono, *Dion.* 5.562-585; nascimento: 6.155-168; *sparagmos*: 6.169-205.

Baco pune com rigor e violência os que não aceitam seu culto de pacíficas danças, coros e brincadeiras. No confronto, suas armas e estratégias fogem do convencional: o tirso, a despeito de realizar milagres (fazer brotar mel, leite e vinho), também produz furor, alucinações e loucura. O exército de bacantes age de maneira violenta, matando por *sparagmos* seguido de omofagia (consumo de carne crua da vítima). Penteu sofre esquartejamento: em delírio, ele veste-se como uma bacante e segue para as montanhas, onde mistura-se ao tiaso. Agave, possuída pelo furor báquico, mata, desmembra e leva a cabeça do filho para a casa como um troféu, pensando ter caçado um leão.²¹ Assim, o caráter do deus é marcado por sua paradoxal relação com a plenitude e a destruição da vida.

Furor e delírio também são centrais no episódio dos piratas do Tirreno.²² No *Hino Homérico* 7, Dioniso, caracterizado como um jovem de cabelos longos e aparência inofensiva, é avistado à beira-mar e conduzido para dentro do navio por piratas, plenos de más intenções. Acuado, o deus assume a aparência de animais selvagens (leão e urso), cuja fúria aterroriza e afugenta seus algozes, que lançam-se ao mar, transformados em golfinhos. Em seguida, Baco dirige-se ao capitão do navio (que foi poupado por tê-lo reconhecido como um deus) e apresenta-se como Dioniso *Epibromos* (o poderoso rugidor). O epíteto Brômio (*Bromius*: do Grego *Bromios*, o ruidoso) associa-se à capacidade de gerar espanto e tumulto por meio do som: seja com o rugido de um animal, com os gritos de excitação do tiaso (*euho!*, expressão ditirâmbica ligada ao epíteto *Euhios*, Évio) ou com dos excitantes instrumentos musicais dos ritos orgiásticos de Cibele.²³ A violência desmedida (*hybris*) faz emergir a faceta ruidosa de Dioniso, ligada à sua força e liberdade, que nem correntes, paredes ou grades conseguem deter.²⁴ Os nomes Líber (itálico) e Lieu (*Lyaeus*, de origem grega, variante de *Lysios*, libertador) remetem a esses poderes libertadores.²⁵

²¹ Para o terremoto no palácio de Penteu: Eur., *Bacch.* 585-603. Para Penteu e a rejeição do caráter divino de Baco: Eur., *Bacch.* 500-502 e 587.

²² Para a lenda dos piratas do Tirreno, cf.: Hymn. Hom. 7; Prop. 3.17.25-26; Ov., *Met.* 3.582-691.

²³ Para *Dionisos epibromos*, cf. Hymn. Hom. 7.56; 26.1. Para a ninfa Broma, que teria criado Baco, cf. Ov., *Met.* 4.11. Para o uso do epíteto Brômio, cf.: Eur., *Bacch.* 66, 536, 546, 584; Pind., frag. 70b; Otto (1965, 93). Para a relação de Brômio com o tumulto dos festivais, cf. Petron., *Sat.* 41.6. Para a adoração de Brômio junto a Apolo em Delfos, cf. Luc. 5.73-4: *mons Phoebo Bromioque sacer, cui numine mixto/ Delphica Thebanae referunt trieterica Bacchae*.

²⁴ Para a *hybris* contra Dioniso, cf. Eur., *Bacch.* 516, 555, 1279, 1374.

²⁵ Para *Lyaeus* (Bacchus / Liber) como libertador, cf.: Virg., *Ecl.* 5.69; Hor., *C.* 1.7.17-23, 2.11.17, 3.8.13-17, 3.21.15-16; *Epod.* 9.37-38, 13.17-18. Para os efeitos libertadores do vinho: Hor., *Epist.* 1.5.16-21: *quid non ebrietas dissignat? operta recludit, ... contracta quem non in paupertate solutum?* (*dissigno*, revelar algo; *solutum*, ideia de libertação pela embriaguez); Kilpatrick (1986, 64), Putnam

Era comum em textos filosóficos associar os dons e benfeitorias dos deuses a diferentes origens e genealogias. Cícero, em diálogo com o estoico Balbo, apresenta dois Líberes:

Suscepit autem vita hominum consuetudoque communis ut beneficiis excellentis viros in caelum fama ac voluntate tollerent. hinc Hercules hinc Castor et Pollux hinc Aesculapius hinc Liber etiam (hunc dico Liberum Semela natum, non eum quem nostri maiores auguste sancteque Liberum cum Cerere et Libera consecraverunt, quod quale sit ex mysteriis intellegi potest; sed quod ex nobis natos liberos appellamus, idcirco Cerere nati nominati sunt Liber et Libera, quod in Libera servant, in Libero non item) – hinc etiam Romulum, quem quidam eundem esse Quirinum putant. quorum cum remanerent animi atque aeternitate fruerentur, rite di sunt habiti, cum et optimi essent et aeterni.²⁶

Ocorreu, pois, que a vida dos homens e os costumes tornaram prática conceder a deificação de renome e gratidão a homens excelentes por suas benfeitorias. Assim ocorreu com Hércules, Castor e Pólux, Esculápio e até mesmo com Líber (refiro-me ao Líber nascido de Sêmele, e não àquele Líber a quem nossos ancestrais solene e religiosamente consagraram com Ceres e Líbera, cuja natureza pode ser conhecida através dos mistérios; chamamos nossos filhos *liberi*, por que os filhos de Ceres são chamados Líber e Líbera - tal associação remanesceu para Líbera, mas não para Líber);²⁷ do mesmo modo, Rômulo, que outros chamam Quirino: esses benfeitores são adorados como deuses e considerados ótimos e eternos, porque seus espíritos subsistiram e desfrutaram da eternidade.

Cada um deles liga-se a um aspecto de seu caráter civilizatório: o Líber, filho de Ceres e irmão de Líbera, associa-se aos ritos ancestrais itálicos (culto do Aventino); e o filho de Júpiter e Sêmele, à figura do herói deificado, como Quirino, Rômulo e Hércules, que Cícero descreve como benfeitores, homens excelentes e eternos, adorados como deuses.

Cícero inclui Líber (filho de Júpiter e Sêmele) no catálogo de heróis deificados, na maioria de origem grega (com exceção de Rômulo e Quirino), como Hércules, os Dióscuros e Esculápio, com nomes romanizados (*hinc Hercules hinc Castor et Pollux hinc Aesculapius hinc Liber etiam (hunc dico Liberum Semela natum)*). Na cultura grega, tais figuras eram reverenciadas no culto do herói (*heros*), cuja ação civilizatória consistia em fundar cidades ou socorrer em momentos de guerra e crise. Pródico de Céos (sofista, 465-395 a.C.) talvez tenha sido primeiro a fazer das lendas dos heróis um apólogo moral, apresentando Hércules como modelo de virtude (areté). O surgimento dos ritos dedicados ao *heros*, teria surgido, segundo esse autor, porque os homens adoravam tudo que os beneficiava, primeiro as forças da

(2006, 394). Para as conexões entre Líber (*liberator*) e Dioniso *Eleuthereos* (o libertador, patrono da Dionísia Urbana em Atenas), cf.: Wiseman (1998, 36); Mac Górain (2017, 326).

²⁶ Cic., *Nat. D.* 2.62.5-18.

²⁷ Em outras palavras: Líbera é lembrada como filha de Ceres, porém o mesmo não se ocorre com Líber, cujo nome ficou associado a filho como termo genérico.

natureza e depois os homens de valor. Um exemplo do culto dos heróis na Grécia é o de Brásidas (general espartano que participou da guerra do Peloponeso, comparado a Aquiles por Platão), para quem, após a morte, eram oferecidos sacrifícios anuais em Anfípolis²⁸ Cícero usa a noção grega de herói, mas não fala em heroização, e sim em homens excelentes (*excellentes viri*), que, por suas benfeitorias (*beneficiis*), são adorados como deuses após a morte segundo os costumes dos antepassados (*mos maiorum*). Um elemento essencial desse culto é a *voluntas*, a gratidão popular as esses benfeitores por sua ação civilizatória.

Rômulo era considerado fundador de Roma, guardião do Palatino, identificado como Quirino (originalmente deus sabino da guerra, que depois formou tríade com Júpiter e Marte) após a deificação. Esculápio é a versão romana de Asclépio, deus da cura ligado a Apolo. Nas lendas, ele é apresentado como um mortal, que foi treinado pelo centauro Quíron na caça e nas artes da cura. Asclépio era venerado em mais de duzentas localidades na Grécia, sendo Epidauro o centro de seu culto. Havia templos também em Atenas, Cós e Pérgamo. Tito Lívio (10.477) e Valério Máximo (1.82) situam a introdução do seu culto em Roma cerca de 291 a.C., que teria sido determinada após consulta aos Livros Sibílinos, para propiciar a eliminação da peste que assolou Roma durante a terceira guerra samnita (298-290 a.C.).²⁹

Hércules, por sua vez, associa-se à lenda da fundação de Roma no fórum Boário, para onde ele teria levado o gado roubado de Gerião (gigante de três cabeças). Chamado Héracles pelos gregos, ele personifica o herói sofredor, que realiza penosos e funestos trabalhos antes de ser divinizado. Entre esses heróis, ele é o que mais se aproxima de Baco, por ser odiado por Juno, que também o instiga à loucura. Tomado de fúria, ele mata sua mulher (Mégara) e filhas. Depois, segue para Delfos consultar o oráculo, que determina que ele realize os doze trabalhos para se purificar.

Pólux e Castor não são considerados heróis fundadores, associando-se à epifania do guerreiro que surge em momentos decisivos de perigo, guerra e combate. Os Dióscuros são personagens de uma lenda romana sobre a batalha do Lago Regilo,

²⁸ Para os heróis deificados e o culto dos benfeitores romanos, cf.: Cic., *Nat. D.* 2.62.5-18, *Leg.* 2.19; Hor., *Epist.* 2.1.1-17; C. 3.3.9-16; Plin., *H. N.* 2.5; Tuc. 6.11; Varrão, em August., *De Civ. D.* 4.27; Brink (2011, 39-42). Para Pródico de Céos e o culto dos heróis gregos cf.: Xenofonte, *Memor.* 2.1.21; Mayor e Swainson (2009, 166-7). Para Brásidas: Pl., *Symp.* 221C.; Hdt. 4.70-3.

²⁹ Ovídio, em *Met.* 15.736-74, dá ênfase à relação genealógica de Asclépio com Apolo, sugerindo que os embaixadores consultaram o oráculo de Delfos, que determinou o filho de Apolo (Asclépio), fosse adorado para livrar Roma da peste. Para paralelos entre Apolo, Augusto e Asculápio, cf. Miller (2009, 362).

em que teriam favorecido a vitória romana sobre a liga latina, logo após a fundação da República Romana. A batalha teria ocorrido no consulado de Aulo Postúmio (496 a.C., o mesmo a quem Dioniso de Halicarnasso atribui a construção do templo da tríade aventina), que liderou a infantaria romana contra o exército dos volscos, sob o comando de Tito Tarquínio (filho de Tarquínio, o Soberbo).³⁰

Como herói deificado, Líber é um caso à parte. Em Roma, no plano político, Líber representava a *libertas* como qualidade fundamental da República.³¹ Como símbolo de *libertas*, Líber era associado a Dioniso *Eleuthereos* (o libertador), alinhando cronologicamente a lenda da fundação da República Romana (com a queda e expulsão dos Tarquínios em 509 a.C.) à libertação de Atenas dos tiranos pisístradas, em 508 a.C., quando Hípias foi destituído pelo rei espartano Cleômenes e sucedido pelo alcmeônida Clístenes. Lúcio Júnio Bruto era chamado libertador (*liberator*) por ter liderado a expulsão de Tarquínio, o soberbo, em 509 a.C., sendo considerado o primeiro cônsul da recém-fundada República. Sua figura simbolizava a libertação da tirania e a introdução de um novo sistema político em Roma.³²

Um integrante do séquito de Baco, chamado Mársias, o sátiro da Frígia (**fig. 29**), também era símbolo da *libertas* republicana.³³ A mais conhecida lenda grega de Mársias é sobre sua disputa musical com Apolo: com o aulo de Atena ele compete com Apolo na lira. Ao ser derrotado, o sátiro é torturado por seu adversário, que arranca sua pele e o acorrenta. Por fim, é resgatado por Líber. A oposição entre Mársias e Apolo nessa lenda pode ter adquirido um sentido político em Roma: enquanto Apolo, com seu templo no Palatino, era o deus oficial da aristocracia; Líber, no culto do Aventino, tinha forte apelo à plebe. O templo de Ceres, Líber e Líbera era a sede dos edis da plebe, que realizavam no local assembleias para deliberações (*plebiscita*) em prol dos interesses das camadas populares.³⁴ Mársias foi adotado pela plebe romana como símbolo do discurso livre e da luta da contra a opressão política. Sua estátua foi colocada no Fórum Romano (326-313 a.C), tendo sido encomendada por um membro da *gens* de Márcio Rútílio, que clamava ser descendente do sátiro frígio. Foram encontradas outras estátuas (provavelmente réplicas da imagem do

³⁰ Liv. 2.19; Dion. Hal., *Ant. Rom.* 1.66.

³¹ Para a associação os aspectos políticos e sociais da *libertas* romana, cf. Fantham (2006); Wiseman (2008).

³² Para o caráter civilizador de Líber, cf.: Fabre-Serris (2009, 290), Wiseman (1998, 36).

³³ Para Mársias como símbolo da *libertas* republicana, cf. Wiseman (2004, 68-9).

³⁴ Para a atuação política da plebe no templo de Ceres, Líber e Líbera, cf. Wiseman (2004, 66-8), (1998, 37-8).

comitium romano) em Alba Fucens (303 a.C.) e em Pesto (273 a.C.), que possivelmente simbolizavam a abolição da escravidão por dívidas.³⁵

Além das duas genealogias de Líber mencionadas acima, Cícero distingue ainda cinco Dionisos (nome que não é usado pelos poetas augustanos):³⁶

Dionysos multos habemus, primum Iove et Proserpina natum, secundum Nilo, qui Nysam dicitur interemisse, tertium Cabiro patre, eumque regem Asiae praefuisse dicunt, cui Sabazia sunt instituta, quartum Iove et Luna, cui sacra Orphica putantur confici, quintum Nyso natum et Thyone, a quo trieterides constitutae putantur³⁷.

Temos muitos Dionisos, o primeiro nascido de Júpiter e Prosérpina; o segundo, do Nilo, é conhecido por ter matado Nisa; o terceiro, cujo pai é Cabiro, dizem ter sido rei na Ásia, e que as Sabázias foram instituídas em sua honra; o quarto é filho de Júpiter e Luna, e acredita-se que os rituais órficos eram celebrados em seu louvor; o quinto é nascido de Niso e Tione, e considera-se que ele estabeleceu as Trietérides.

O Dioniso do Nilo é o Osíris egípcio, associado ao Baco grego desde tempos remotos, especialmente quando o Egito foi governado pela dinastia ptolomaica. Dioniso, em sua identificação com Osíris, confundia-se também com a personificação do Nilo e sua ação fertilizante. Na elegia 1.7 de Tibulo (dedicada a Messala), o deus é ora chamado Baco (39, 41), ora Osíris (27, 29), além de ser identificado com o Nilo (que recebe o epíteto romano *pater*, 23). Esse poema dá ênfase ao caráter civilizatório e pacífico do deus, enumerando suas diversas benfeitorias como inventor da agricultura, da semeadura, da colheita, da viticultura, e exaltando-o como deus da poesia, da música, dos coros e das danças. Essa caracterização como uma divindade deus essencialmente pacífica é significativa em um momento em que o Egito havia passado para o controle de Roma, depois de um turbulento período de guerra civil, que chegou ao fim com a vitória de Otaviano sobre Marco Antônio e Cleópatra em Ácio. Os poetas augustanos, e particularmente Horácio, que dialoga com Tibulo na ode 2.19 (apresentando Baco como um deus não só de coros e danças, mas também de guerras), esforçaram-se para aproximar a figura de Dioniso, antes modelo de Marco Antônio, de Augusto e dos temas da *pax* augustana.

³⁵ Para as lendas de Mársias: Hdt 7.26.3; Ov., *Fast.* 6.703-708; Diod. Sic. 3.59.2-5; 5.75.3; Para Mársias como ancestral de Rutilio, cf. Plin., *H. N.* 3.108. Para a estátua de Mársias no Fórum Romano, cf.: Wiseman (1998, 37); Hor., *Sat.* 1.6.120, em que Horácio apresenta-se como filho de um liberto (*libertino patre natum*, 45-46).

³⁶ Genealogias semelhantes podem ser encontradas em Ampélio, *Liber Memorialis* 9.11.1-5: *Liberi quinque: primus ex Iove et Proserpina; hic agricola et inventor vini; cuius soror Ceres; secundus Liber ex Melone et Flora †cuius nomine fluvius est Granicus†; tertius de Cabiro qui regnavit in Asia; quartus ex Saturnio et Semela * * * dicunt; quintus Nisi et Thyonae filius.*

³⁷ Cic., *Nat. D.* 3.58-59.

Luna (identificada com Selene e Ísis) é mencionada por Cícero como uma das mães de Dioniso. Outros panteões associam o deus do vinho com deusas análogas a essa, mas em outras relações. No Egito, Osíris (Baco) e Selene (Ísis/Luna), além de serem irmãos, formavam um casal (figuração adotada por Cleópatra como Ísis-Selene e Marco Antônio como Osíris-Baco). No panteão etrusco, *Fufluns* (Líber), deus do vinho e da vegetação, figura junto a Tuir (Luna/Diana) em espelhos e cistas. *Fufluns* era inseparável e sofreu processo de fusão com o deus solar *Paccha* (também *Catha* ou *Pakka*, ligado a Hélios e Apolo, tão soberano quanto Júpiter no panteão etrusco), antes de ser assimilado por Baco/Líber (*Baccha*, *Bacchus*, *Leiber*).

Segundo Cícero, o Dioniso filho de Cabiro é associado à Ásia e celebrado nas Sabázias, festival frígio em honra a Sabázio (ou Zagreu, filho de Perséfone e Júpiter). O Sabázio frígio associa-se ao Bassareu lídio (citado na ode 1.18 de Horácio) por sua ligação com os rituais orgiásticos de Réa ou de Cibele. O nome Bassareu (*Bassareus*), de origem asiática, deriva de *bassara*, palavra lídia para raposa, de cuja pele era feita a vestimenta das lendárias bassárides (bacantes da Lídia, que compõem o séquito de Dioniso nas *Bacantes* de Eurípedes).³⁸

Macróbio menciona as figurações de Líber nas quatro fases da vida (criança, jovem, adulto e ancião) e ressalta que a figura do ancião corresponde, na estatuária, a Bassareu, ou Briseu dos gregos, adorado na Campânia como *Hebon*.³⁹ O Bassareu descrito por Macróbio remete ao Dioniso tipo Sardanapalo (ou Baco indiano), recorrente em estátuas (**fig. 28**), hermas e relevos (**figs. 13, 14**) romanos: um ancião viril, de aspecto imponente, vestido com uma túnica longa e volumosa, cabelos fartos presos na altura da nuca, que se misturam com a barba abundante, ondulada, caindo em cascata sobre o peito.

Em vasos áticos, que circularam em larga escala na Etrúria, o Baco adulto e barbado (**figs. 37, 38 39**) figura preponderantemente entre 580 e 425 a.C. e coexistiu com descrições do deus como um jovem delicado na poesia (*Hinos Homéricos*, as *Bacantes* de Eurípedes) até cerca de 420 a.C., quando o tipo juvenil torna-se predominante também nas artes, no âmbito do programa de Péricles da renovação das

³⁸ Para Bassareu, cf. Ridgeway (1896, 21); Daremberg e Saglio (1877, 598-). Para *bassara* ou *bassaris* (a túnica das bassárides), cf. Daremberg e Saglio (1877, 681). Para Dioniso o tipo Sardanapalo na estatuária, cf.

³⁹ Macrob., *Sat.* 1.18.9: *Item Liberi patris simulachra partim puerili aetate partim iuvenis fingunt: praeterea barbata specie, senili quoque, uti Graeci eius quem βασσαπέα, item quem Βρισεά appellant, et ut in Campania Neapolitani celebrant Ἡβωνα cognominantes.*

imagens de culto. A mudança é clara na estatuária, em moedas e vasos.⁴⁰

O indício mais antigo de Dioniso na Itália é uma inscrição gravada em um vaso funerário de Gabi (900-800 a.C.), com a palavra EOUIN ou EULIN, considerada por alguns pesquisadores como equivalente a evoé (*euhoē*), o grito dos seguidores de Baco; porém, ainda pairam dúvidas quanto a essa interpretação.⁴¹ Nas colônias gregas do sul da Itália, figurações dionisiacas, principalmente as associadas ao tema do banquete, proliferaram na arte funerária, em pinturas de tumbas e vasos. Em vasos da Apúlia, do século IV a.C., são comuns temas como o confronto de Dioniso com Licurgo e cenas de simpósio com Ariadne (**fig. 40**). Entre os séculos VI e IV a.C., a Etrúria e o Lácio foram grandes importadores de vasos áticos, com as lendas do Dioniso grego (**figs. 37 a 39**). Além disso, entre os séculos IV e II a.C., circularam em larga escala pela Itália, cistas e espelhos etruscos, produzidos em Vulci, Orvieto e Preneste, com inscrições e imagens dionisiacas. O Baco etrusco, chamado *Fufluns* (recebe também o nome *Leiber*, como em inscrição na cista de Preneste, do século IV a.C., ILLRP 1198), figura nesses objetos como um jovem, em associação a personagens como Eros, Sileno, Ariadne (*Areatha* ou *Esia*), Vesuna (deusa da vegetação), Sêmele (*Semla*, por vezes junto a *Tinia*, Zeus), Apolo (*Apulu*) e Hermes (*Turms*).⁴² Um dos espelhos apresenta o busto do deus com cabelos longos e encaracolados adornados com folhas de hera (**fig. 15**). Em outro, *Fufluns* aparece com os cabelos parcialmente presos em um coque no alto da cabeça e adornados com uma guirlanda, os pés calçando um coturno e o restante do corpo nu. Está abraçado a Eros e Sileno, cujas posições corporais sugerem movimento, remetendo à procissão dionisiaca (**fig. 16**). Em um terceiro espelho, o deus, seminu, segurando um cântaro junto a um felino, figura em pose sensual com Ariadne, ao lado de uma cratera de vinho (**fig. 17**). A partir do século III a.C., *Fufluns-Pacha* surge na arte funerária etrusca como psicopompo, protetor da passagem do mundo subterrâneo ao celeste. Assim, as figurações do *Fufluns* etrusco e do Líber itálico são indissociáveis das lendas dionisiacas gregas, assimiladas à cultura local por diversas vias.

Em meio a essa profusão de lendas, genealogias e atributos citados nos textos latinos e gregos, somados aos motivos dionisiacos nas artes gregas, etruscas e itálicas, tem sido um problema para os pesquisadores tentar distinguir as características de um

⁴⁰ Para as versões do Dioniso adulto barbado e do jovem imberbe nas artes gregas, cf. Carpenter (1993, 185-206).

⁴¹ Para a inscrição EOUIN ou EULIN, cf. Wiseman (2004, 13), Mac Góráin (2017).

⁴² Para *Fufluns* (Pacha), cf.: Bonfante (1993, 221-235), Pailler (1995, 79-99).

Líber romano em contraste com divindades estrangeiras ou locais. A antiga divindade itálica do vinho e da vegetação, ao longo dos séculos, assimila características diversas no contato com outras culturas, adquirindo significados simbólicos de acordo com as circunstâncias sociais, políticas e culturais de cada época. Como diz Richard Seaford, “Dioniso é o resultado de uma contínua adaptação da deidade para novos interesses em questão”.⁴³ De acordo com Dumézil, a assimilação das funções e características do Dioniso grego pelo Líber *Pater* das cidades latinas pode ser considerada completa por volta do final do século III a.C..⁴⁴ Após a Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.), quando Roma tenta definir-se em relação ao mundo grego, as figurações de Dioniso nas artes e na poesia evidenciam um posicionamento quanto à incorporação de elementos estrangeiros em novas circunstâncias. Historicamente, com a conquista romana do Oriente, que teve seu ápice em meados do século II a.C., o repertório dionisiaco tornou-se ainda mais presente em Roma, na poesia, na numismática, em utensílios simpóticos, pinturas, esculturas, relevos, mosaicos e outros objetos da decoração de casas particulares, templos e edifícios públicos. Com a pilhagem de obras de pintores e escultores gregos renomados, novas perspectivas do mundo grego, e também de Baco, se estabelecem em Roma.

Apesar das restrições às Bacanais em 186 a.C., a proliferação das imagens ligadas ao repertório dionisiaco continuou intensa e persistente entre os séculos II e I a.C.. Moedas com o busto de Líber ou com motivos dionisiacos (**figs. 1 a 9**) circularam em Roma ao longo de todo o século I a.C., uma figuração que, por fim, é assimilada ao repertório augustano. Ainda na arte pública, nos relevos da Ara Pacis, como demonstra Sauron, predominam os motivos dionisiacos vegetais: hera, acanto e videira, associados à tópica de uma nova Era de Ouro, ligada a Augusto, e presente também na poesia, como se observa, por exemplo, na quarta écloga de Virgílio.⁴⁵ Na arte privada, Líber nunca esteve tão presente em Roma como no Período Augustano, ornamentando propriedades de nobres, como a casa de Augusto, no Palatino; os *Horti* de Mecenas (**fig. 10**) e a Vila Farnesina, que possivelmente pertenceu a Marcos Agripa e Júlia, filha de Augusto (**figs. 11, 12, 13, 25, 26**). O Dioniso ancião (tipo Sardanapalo) é motivo recorrente em relevos do Período Augustano (**figs. 13 e 14**), um deles, da Vila Farnesina, e também em estátuas que ornamentavam casas de

⁴³ Seaford (2006, 146).

⁴⁴ Dumézil (1970, 516).

⁴⁵ Para os motivos dionisiacos na Ara Pacis de Augusto, cf. Sauron (2013, 65-77).

aristocratas romanos (**fig. 28**), que possivelmente baseiam-se em um modelo helenístico com características arcaizantes. A versão criança de Baco também era comum na arte romana, podendo ser observada em uma pintura parietal da Vila Farnesina, em que o deus é amamentado por uma ninfa (**fig. 25**).⁴⁶ O Dioniso jovem, imberbe, é frequente em pinturas, mosaicos e moedas romanas, bem como na arte etrusca, como observamos anteriormente (**figs. 15 a 17**). Um dos exemplares mais notáveis do Baco juvenil se encontra na megalografia da Vila dos Mistérios (séc. I a.C.) em Pompeia (**fig. 23**), em que o deus, sentado, com o tirso no colo, desfalece, lânguido, nos braços de uma figura feminina (possivelmente Ariadne e alternativamente Vênus ou Sêmele), como estivesse em transe ou embriagado. Moedas romanas do séc. I a.C. apresentam o busto do Líber jovem imberbe, com cabelos longos adornados com uma guirlanda de hera e presos em um coque na altura na nuca, a partir do qual pendem cachos esparsos (**figs. 2, 3, 4, 5 e 9**). Em um mosaico da Casa do Centauro em Pompeia (**fig. 21**), a versão juvenil do deus aparece junto a uma mênade e um bando de Cupidos subjugando um leão. Ele segura um cântaro, e sua expressão, assim como na megalografia de Pompeia, sugere a embriaguez.

1.2. As Dionísias

Os gregos e romanos estavam mais habituados do que nós a ver nos deuses potencial tanto para favorecer como para prejudicar. Líber era associado à *libertas*. *Libertas* e *licentia* são termos próximos e, por vezes, sinônimos, sugerindo não só liberdade em vários âmbitos, mas também independência, franqueza, ousadia ou atrevimento. Ambas as palavras podem sugerir o excesso, isto é, a liberdade sem freio, arbitrariedade, ousadia excessiva, extrapolação de limites ou licenciosidade, seja ela verbal, sexual ou política. Os festivais dionisiacos caracterizavam-se por dar expressão à *libertas* de diversas maneiras.

Na Grécia, as Grandes Dionísias ou Dionisiacas (Urbanas e Rurais) eram os principais festivais dedicados a Dioniso (além destes, também a Lenaia e a Antestéria), que era celebrado sob o epíteto *Eleuthereos* (o libertador), deus dos coros e dos falos (*phalloi*), da fertilidade e da fartura. As Dionísias Urbanas ocorriam em Atenas no início da primavera, com duração de seis dias, marcando a abertura da

⁴⁶ Na estatuária, um modelo célebre de Hermes carregando o infante Dionoso é atribuído a Cefisódoto, o Velho (c. 400-360 a.C.), cf. Plin., *H.N.* 34.87.

temporada de navegação e o início ano agrícola.⁴⁷ O ritual de entrada com Dioniso na cidade (*katagogia*) representava a chegada do deus a Atenas trazido de *Eleutherai* (fronteira norte da Ática, objeto de disputa com a Beócia). Nas *Bacantes* de Eurípides (408 a.C.), este ritual associa-se ao retorno do deus da Frígia, depois da iniciação ao culto de Cibele.⁴⁸

As festas dionisíacas em Atenas enfatizavam não só a liberdade, mas a fertilidade, a exuberância e a plenitude como dons de Baco. Csapo, em seu artigo “*The Dionysian parade and the poetics of plenitude*”, argumenta que as Dionísias eram festivais vibrantes e coloridos, “um exercício de representação da plenitude de uma Era de Ouro”.⁴⁹ Comida, bebida, música, dança, fantasia e licenciosidade eram apresentados ou representados com exuberância. A parada dionisíaca coincidia com a data em que aliados, como os Jônicos, pagavam seus tributos a Atenas, levando gado, grandes somas em dinheiro e representações de falos para serem exibidos na procissão.⁵⁰ O desfile era, acima de tudo, um símbolo do poder de Atenas sobre as regiões conquistadas.⁵¹

Por ocasião das Dionísias, constituía-se um dos maiores e mais frequentados mercados do Leste do Mediterrâneo, que atraía visitantes e comerciantes estrangeiros para a cidade.⁵² O desfile (*pompe*), que abria o festival, enfatizava as conexões de Dioniso com navios, falos, sacrifícios, música e danças, exibindo de animais, odres de vinho (*askophoroi*) e carruagens repletas de ouro, joias e outras riquezas.⁵³ Desfilavam também centenas de coros, entre eles os coros fálicos: os *phallophoroi*, fantasiados de sátiros, que carregavam a imagem de um enorme falo amarrado a um vagão em formato de um navio; e os *ithyphalloi* (falos eretos), adornados com formas fálicas acopladas a diferentes partes de seus corpos. Os sátiros simbolizam a lascívia e a liberdade na procissão do falo. Os integrantes dos coros encenavam diversas formas de transgressão verbal e física, como brincadeiras sexuais, troca de ofensas verbais, gracejos e zombarias.

⁴⁷ Para as Dionísias, cf. Csapo (2013). O ano agrícola era orientado pela posição das Plêiades no céu: começava em março ou abril e terminava em outubro ou novembro. Na celebração da Antestéria, uma imagem de Dioniso era conduzida do mar para a cidade, abrindo a temporada de navegação.

⁴⁸ Sobre a *katagogia*, cf. Eur., *Bacch.* 85.

⁴⁹ Csapo (2013, 30).

⁵⁰ Meritt (1936), “A New Date in the Fifth Century”, citada por Csapo (2013, 8).

⁵¹ Miller (1997), citado por Csapo (2013, 9).

⁵² Csapo (2013, 3).

⁵³ Para a *pompe* nas Dionísias, cf. Csapo (2013, 32).

A procissão do falo é associada à lenda de Icário como introdutor do cultivo da videira em Atenas.⁵⁴ O agricultor ateniense teria recebido uma videira como presente de Dioniso, a partir da qual teria produzido uma nova bebida, o vinho, que oferece aos seus amigos. Estes confundem os efeitos da embriaguez com envenenamento e, acreditando terem sido enganados por Icário, o matam. Dioniso, ultrajado, amaldiçoa os atenienses com uma doença em seus órgãos genitais, uma espécie de priapismo (ou satirismo, ereção persistente), terrivelmente desconfortável. Desesperados, eles consultam o oráculo de Delfos, que profetiza que a única maneira de curar a doença seria reverenciar o deus com a adoração do falo, e assim teriam surgido as faloforias em honra a Dioniso. A herma itifálica (associada a Priapo, Hermes e Dioniso) é motivo recorrente em vasos áticos do século V a.C., que circulavam em larga escala na Etrúria e no Lácio, bem como em pinturas, esculturas e relevos do Período Augustano (**fig. 10**), com frequência, em conexão com cenas de iniciação dionisíaca.

Era parte do ritual, depois do desfile, sacrificar um touro a Dioniso. No dia seguinte, começavam as competições dramáticas, com apresentações de tragédias, comédias e dramas satíricos no teatro de Dioniso aos pés da Acrópole, que podia acomodar até vinte e cinco mil pessoas. Ocorriam também competições de ditirambos (hinos aos deuses) em que participavam coros de homens e de rapazes, cada um com cinquenta integrantes, totalizando cerca de mil participantes.⁵⁵ A tragédia as *Bacantes* foi produzida e encenada na Dionísia Urbana logo após a morte de Eurípides, rendendo ao autor um prêmio póstumo. De acordo com Richard Seaford, um dos cultos tebanos que pode ter servido como referência para Eurípides nas *Bacantes* é o de Lísio (*Lysios*, o Libertador) em Tebas. Pouco se sabe sobre esse culto, mas possivelmente estaria ligado à comemoração da libertação de prisioneiros.⁵⁶

O alcance de Baco na Grécia não se limitava à Ática, mas atingia todo o território grego, ganhando força depois que Alexandre, o Grande, passou a ser associado a essa divindade como símbolo da riqueza e do poder dos reis macedônicos. Heródoto associa a lenda de Midas (rei a quem Baco concedeu o dom de transformar em ouro tudo o que tocava) aos ancestrais da dinastia dos argéadas, dizendo que foi

⁵⁴ Para a lenda de Icário: Hyg., *Astr.* 2.4, *Fab.* 130; Nono, *Dion.* 47.34-264. Para a procissão do falo e a lenda de Icário, cf. Csapo (2013, 10).

⁵⁵ Para as competições dramáticas nas Dionísias, cf. Eurípides, *Cyclops* (2001, 3-10), introdução de Konstan.

⁵⁶ Para o culto de Dioniso em Tebas, cf. Paus. 9.16.6; Seaford (2011, 38).

no bosque desse rei, onde habitava Sileno, que Argéas (general, ancestral de Alexandre) começou a conquistar a Macedônia.⁵⁷ Argéas é considerado o introdutor do culto de Dioniso (*bakkhika*) na Macedônia. A lenda do triunfo de Baco era particularmente associada à Alexandre, que teria descoberto a Nisa de Baco na Índia, e desde então, adotado a imagem do deus para simbolizar o seu triunfo como conquistador.⁵⁸ Plutarco refere-se à ligação de Olímpia (mãe de Alexandre) com serpentes e cistas (símbolos das religiões de mistérios órfico-báquicas, adotados por reis helenísticos) na lenda em que Zeus teria se manifestado para ela como serpente para gerar Alexandre.⁵⁹

Após a morte de Alexandre, reis helenísticos passaram a adotar Baco como divindade oficial. O teatro, as paradas e os oráculos eram os principais meios de divulgação das associações das famílias reais helenísticas essa divindade. Os ptolomeus do Egito e os atálidas de Pérgamo adotaram a patronagem do culto de Dioniso, incluindo os ritos de mistérios no culto oficial e dando suporte às associações de *technitai* (artistas teatrais dionisiacos: uma comunidade teatral que surgiu com o poeta trágico Filisco de Córcira, sacerdote dos mistérios de Eleusis, e floresceu na primeira metade do III a.C., sob o reinado de Ptolomeu II Filadelfo).⁶⁰

Ptolomeu II Filadelfo (280-275 a.C.) apresentava Baco como símbolo de opulência e fertilidade em grandes paradas, e teria se tornado patrono dos *technitai* no Egito e em outras regiões sob seu domínio.⁶¹ O quarto Ptolomeu, Filopator (221-204 a.C.), atribuiu a si próprio o título de “Novo Dioniso” e tentou assumir o controle dos cultos privados de mistérios dionisiacos por todo o seu território. A dinastia ptolomaica continuou a adotar o deus como símbolo por vários séculos, até Cleópatra, que, como Ísis-Selene, fazia par com Marco Antônio como Osíris-Dioniso.

Em Pérgamo, Baco simbolizava realzeza e liderança pelo menos desde o século II a.C.. Os reis atálidas dedicavam culto ao Dioniso *Kathegemon* (o líder). A fim de promover associações entre os monarcas e o deus, oráculos anunciavam o rei de Pérgamo, Átalo, como descendente de Dioniso, chamando-o de “filho do touro” ou “o que tem chifres the touro” (o touro é um dos animais de Dioniso, e os chifres são

⁵⁷ Hdt. 8.137-8.

⁵⁸ Diod. Sic. 2.38. Para a associação com Alexandre, o Grande, cf. Heráclito ap. Clem. Alex., *Prot.* 30.

⁵⁹ Plut., *Vit. Alex.* 2-3. Para evidências de cultos báquicos na Macedônia, cf. Burkert (1993, 261).

⁶⁰ Para Filisco de Córcira, cf. Ath., *Deip.* 5.198b-c.

⁶¹ Para Ptolomeu Filopator, Dioniso e a opulência das paradas, cf.: Calixeno ap. Ath., *Deip.* 5.196a-203b; Mac Góráin (2013, 8), Burkert (1993, 264).

símbolo de poder e riqueza).⁶² Eumenes II emitiu cistoforos em Pérgamo (166 a.C.) com a imagem da cista mística (*kiste*) da qual emerge uma serpente (motivo ligado aos mistérios dionisíacos) como símbolo da origem divina da dinastia atálide.

O culto de Dioniso tinha forte ligação com o teatro e com os *technitai* (artesãos do teatro). Os atores, chamados *boukoloi* (literalmente, pastores de gado, ligação com origens bucólicas), compunham o corpo principal dos *mustai* (iniciados aos mistérios báquicos). Uma inscrição pergamena a Dioniso *Kathegemon*, do final do século II a.C., refere-se a um altar dedicado por Heróides, líder dos *boukoloi* (*arkhiboukolos*), sugerindo que a função desses atores seria primordialmente estabelecer uma ligação entre Dioniso (na figura do touro) e a origem divina do rei.⁶³

Os centros de culto báquico estendiam-se pelo Mar Negro, Tessália, Macedônia, Magna Grécia e Creta. Textos de Heráclito, Heródoto, Ésquines, Demóstenes e Platão fornecem informações sobre os cultos. Importantes registros epigráficos sobre os cultos datam dos séculos VI a IV a.C., entre eles: os tablets de Olbia, sobre um grupo de *orphikoi*; os tablets de ouro de *Hipponium* (400 a.C.), do chamado Grupo B. De acordo com Burkert, o cultos helenísticos, entre III-II a.C., parecem ter mantido e adaptado esses rituais. Relevos de um altar em Cós (150 a.C.), que ficou sob o domínio de Pérgamo e depois dos romanos (166 a.C.), apresentam uma rara figuração do jovem Dioniso acompanhado de duas coribantes (sacerdotisas de Cibele também consideradas bacantes, figuradas com címbalos).⁶⁴

1.3. A Liberália

A despeito da riqueza de indícios arqueológicos e fontes escritas sobre Baco e os cultos dionisíacos, não se sabe exatamente como os festivais e ritos dionisíacos foram introduzidos em Roma. Na Itália, Líber e Líbera eram homenageados como deuses da colheita, especialmente da uva, no festival da Liberália. Seu culto diz respeito à semente liberada, à fertilidade de maneira abrangente, dos campos e da idade de reprodução. Líbera era identificada com Ariadne, a princesa cretense abandonada por Teseu e resgatada por Dioniso.⁶⁵ O despertar de Ariadne de um sono

⁶² Para Átalo como filho do touro, cf. Paus. 10.15.3. Para Dioniso como um touro, cf. Eur., *Bacch.* 1017; Para Dioniso figurado com chifres na poesia augustana, cf.: Hor., *C.* 2.19.29-30; Tib. 2.1.3: *Bacche, veni, dulcisque tuis e cornibus uva/ pendeat.* Ov., *Am.* 3.15.16-17: *aurea de campo vellite signa meo!/ corniger increpuit thyrsos gravior Lyaeus.*

⁶³ Inscrição: AA 1979, 321-23; SEG 29, n. 1264. Para os *boukoloi*, cf. Burkert (1993, 267).

⁶⁴ Burkert (1993, 270-5).

⁶⁵ Ov., *Fast.* 3.510-512, cita a mudança do nome de Ariadne para Líbera após a deificação.

profundo e seu resgate por Dioniso simbolizam o renascimento, o florescer natureza no início de um novo ciclo. Uma das principais fontes antigas sobre o festival oficial de Líber e Líbera são os *Fastos* de Ovídio, que situa a celebração no terceiro dia depois dos Idos (*D LIB · AGON · NP*, equivalente a 17 de março):⁶⁶

Tertia post Idus lux est celeberrima Baccho:
Bacche, fave vati, dum tua festa cano.⁶⁷

O terceiro dia depois dos idos celebra Baco:
Baco, favorece este vate, enquanto canto sobre tua festa.

A tríade Ceres, Líber e Líbera simbolizava a fertilidade, a liberdade e a proteção do povo contra a fome e era cultuada em Roma ao menos desde o século V a.C., quando estima-se que foi construído seu templo no Aventino, próximo ao Circo Máximo. O culto romano dessas divindades - do qual pouco se sabe - pode ter mesclado elementos do culto grego da tríade Deméter, Dioniso e Perséfone (Koré) em Eleusis com o da Tríade Capitolina (Júpiter, Juno e Minerva). A datação do templo permanece controversa. Segundo Dionísio de Halicarnasso, o templo teria sido votado por Aulo Postúmio Albo Regilense (general que venceu os latinos na Batalha do Lago Regilo), depois de uma colheita mal sucedida (que ameaçou deixar o exército romano sem provisões para a batalha) e consulta aos Livros Sibilinos, três anos antes do início da construção, concluída entre 496 e 493 a.C.. Tácito refere-se a um incêndio em 31 a.C., que destruiu o templo, que foi incluído no programa de reconstrução empreendido por Augusto, tendo sua reforma finalizada por Tibério, em 17 d.C.. São escassas as referências sobre os detalhes arquitetônicos e a ornamentação: Vitrúvio menciona terracotas e bronzes etruscos ornamentando os frontões; e Plínio, o Velho, pinturas e esculturas de Damófilo e Górgaso, artesãos gregos, no interior do templo. A arquitetura possivelmente apresentava semelhanças com o templo de Mater Matuta (490 a.C.), em Satricum, dos quais restaram fragmentos da decoração, como antefixos com faces de sátiros e mênades (**fig. 30**).⁶⁸

⁶⁶ Para Líber *Pater* e a Liberália, cf.: Varro, *Ling.* 6-14; Mac Góráin (2017, 327), Wiseman (1998), Bruhl (1953).

⁶⁷ Ov., *Fast.* 3.713-15.

⁶⁸ Para o templo da tríade aventina: Dion. Hal., *Ant. Rom.* 6.17; Tac., *Ann.* 2.49; Halicarnasso tem como fonte o historiador Aulo Postúmio Albino (cônsul em 151 a.C.), descendente do general a quem é atribuída a construção do templo; Wiseman (1998, 35-37); Mac Góráin (2017, 325). Para a ornamentação do templo, Vitruv., *De Arch.* 3.3.5: *ornanturque signis fictilibus aut aereis inauratis earum fastigia tuscanico more, uti est ad Circum Maximum Cereris*. Plin., *H. N.* 35.154, cita Varrão como fonte, ao dizer que todos os templos eram etruscos em Roma, até que o templo de Ceres foi decorado por Damófilo e Górgaso: *Plastae laudatissimi fuere Damophilus et Gorgasus, iidem pictores, qui Cereris aedem Romae ad circum maximum utroque genere artis suae excoluerant, versibus inscriptis*

Embora Líber não fosse uma divindade central na religião pública romana, sua figura ligava-se a questões importantes referentes à origem da República Romana, que envolviam liberdade ou liberação (*libertas*). O festival de Líber e Líbera celebrava a tanto a fecundidade da natureza como a *libertas/licentia* de modo geral, no ócio ou na vida pública. O ano civil terminava com o *Regifugium* (24 de fevereiro), que representava a passagem da tirania à liberdade, com a expulsão dos reis; e começava com a Liberália. Os magistrados assumiam os cargos nos Idos de março, que antecedia o festival. Na Liberália, ocorria a cerimônia pública da entrega da toga viril (*toga virilis* ou *toga libera*) para jovens de dezessete anos, marcando o ingresso na vida pública.⁶⁹

Na poesia augustana, é tópico apresentar os romanos como herdeiros da cultura grega, inclusive no que toca ao repertório dionisiaco. Virgílio é o primeiro dos poetas augustanos a dar enfoque especial à figura de Baco. O segundo livro das *Geórgicas* começa com a invocação do deus do teatro e da prensa de vinho (Baco / Leneu, 2.2.4-7) e o convite para que retire os coturnos (botas usadas pelos atores) e participe da pisa das uvas, isto é, para que deixe momentaneamente o drama a fim de presidir a poesia que ensina sobre o cultivo das árvores.⁷⁰ O nome Leneu (*Lenaeus*), frequente na poesia augustana, evoca diversas associações, especialmente com a Lenaia (festival dionisiaco realizado em Delfos e Atenas, que celebrava a renovação dos ciclos do vinho e da videira, durante o qual ocorriam competições dramáticas) e com as ménades (também chamadas *lenai*).⁷¹ Esse festival era ligado ao culto de Eleusis: o escoliasta de *As Rãs* de Aristófanes indica que o Dioniso dos mistérios de Eleusis era celebrado na Lenaia como Iaco (nome associado à figura do Dioniso

Graece, quibus significarent ab dextra opera Damophili esse, ab laeva Gorgasi. ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro, et ex hac, cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse, item signa ex fastigiis dispersa. Plin., H.N. 35.99, faz menção também a uma pintura de Líber e Ariadne atribuída a Aristides de Tebas (pintor grego ativo entre 360-330 a.C.), que podia ser vista no templo de Ceres: *item Liberum et Ariadnen spectatos Romae in aede Cereris.*

⁶⁹ Para *toga libera*, cf. Ov., *Fast.* 3.777-8.

⁷⁰ Virg., *G.* 2.2-8: *nunc te, Bacche, canam ... huc, pater o Lenae, ueni, nudataque musto tinge nouo mecum dereptis crura coturnis.* Para Baco/Leneu como deus da prensa de vinho; Hor., *C.* 3.25.19; Ov., *Met.* 4.14; Serv., *Verg. Aen.* 4.207.9-10: *nam Liber Lenaeus dicitur, quia torculis praeest, qui et Graece ληνοί dicuntur: nam cum sit Graecum, a mentis delenimento non potest accipi.* Tib. 2.3.63: *et tu, Bacche tener, iucundae consitor uvae.* Leneu como divindade simpótica: Virg., *Aen.* 4.207: *gens epulata toris Lenaeum libat honorem.* Tib. 3.6.38: *Odit Lenaeus tristia verba pater.* Para Baco na *Geórgicas* de Virgílio, cf.: Mac Góráin (2014b), Nappa, (2005, 69).

⁷¹ Para a Lenaia, as *lenai* e a celebração de *Iacchos*, cf.: Guía (2013, 100-117), Seaford (2011, 39). Aristófanes e Crátino (*Plutoi*, 429 a.C.; *Satyroi*, 424 .C.) teriam participado da Lenaia; cf. Bakola (2010, 4).

criança). Sófocles, em *Antígona*, descreve as tíades (ou *lenai*) dançando ao redor de Iaco, filho de Sêmele, renascido como líder da dança das estrelas e provedor de fartura.⁷² Podemos observar, nessa passagem das *Geórgicas*, a comparação entre os festivais dionisíacos itálicos e os atenienses:

Texendae saepes etiam et pecus omne tenendum,
 praecipue dum frons tenera imprudensque laborum;
 cui super indignas hiemes solemque potentem
 siluestres uri adsidue capraeque sequaces
 inludunt, pascuntur oues auidaeque iuuencae. (375)
 frigora nec tantum cana concreta pruina
 aut grauis incumbens scopulis arentibus aestas,
 quantum illi nocuere greges durique uenenum
 dentis et admorsu signata in stirpe cicatrix.
 non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris (380)
 caeditur et ueteres ineunt proscaenia ludi,
 praemiaque ingeniis pagos et compita circum
 Thesidae posuere, atque inter pocula laeti
 mollibus in pratis unctos saluere per utres
 nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni (385)
 uersibus in comptis ludunt risuque soluto,
 oraue corticibus sumunt horrenda cauatis,
 et te, Bacche, uocant per carmina laeta, tibiue
 oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.
 hinc omnis largo pubescit uinea fetu, (390)
 complentur uallesque cauae saltusque profundi
 et quocumque deus circum caput egit honestum.
 ergo rite suum Baccho dicemus honorem
 carminibus patriis lancesque et liba feremus,
 et ductus cornu stabit sacer hircus ad aram
 pinguique in ueribus torrebimus exta columnis. (2.369-396)

É também necessário entrelaçar as cercas e encurralar todo o gado, principalmente enquanto a folhagem é jovem e desprevenida dos males. Pois além dos invernos cruéis e do sol forte, os búfalos selvagens e as tenazes cabras constantemente brincam ao seu redor, as ovelhas e as ávidas novilhas alimentam-se dela. Nem o frio, espesso com a branca geada, nem o rigoroso verão que resseca os rochedos, a prejudicam tanto quanto os rebanhos, o veneno de seu duro dente e a cicatriz impressa no tronco pela mordida. Não por outro crime um bode é sacrificado a Baco em todos os altares, os antigos dramas são encenados e os Tesidas estipularam prêmios pelo engenho nos povoados e encruzilhadas; bebendo, felizes, eles dançavam pela relva macia sobre peles de bode ungidas. Assim também os colonizadores ausônios, povo enviado de Troia, recitam versos rudes com riso solto; e usam medonhas máscaras de cortiça cavada; e te invocam, Baco, com canções alegres; e penduram, para ti, no alto pinheiro, pequenas imagens que oscilam ao vento. Por isso, toda vinha cobre-se de frutos, e ficam repletos os côncavos vales, as profundas clareiras e qualquer lugar para onde o deus volte sua nobre face. Assim, segundo o rito, dedicaremos a Baco as devidas honras nas canções de nossos pais, e ofereceremos pratos e libações; e o bode consagrado, conduzido pelo chifre, ficará diante do altar, e assaremos a robusta carne em espetos de azeiteira.

⁷² Soph., *Ant.* 1115-1152.

Virgílio associa os costumes dos itálicos (ausônios, 385)⁷³ com os dos atenienses (*Thesidae*, 383, os descendentes de Teseu, o herói ateniense) nos festivais de Baco, referindo-se ao sacrifício do bode (*ob culpam Baccho caper ... caeditur*, 380-1), que não era uma prática romana, à encenação de antigos dramas (*ueteres ineunt proscaenia ludi*, 381), aos prêmios pelo engenho (*praemiaque ingeniis*, 382) e à dança ritual sobre peles de bode (394, em Grego: *askoliasmos*). Segundo Virgílio, nessas ocasiões, era costume recitar versos em linguagem rude (*versibus imcomptis*, 386), usar máscaras de cortiça (387), invocar Baco com canções alegres (*carmina laeta*, 388) e pendurar *oscilla* (pequenas imagens ou máscaras dedicadas a Baco ou Saturno) nos pinheiros (389). Esses elementos são introduzidos no cenário romano dos vilarejos (*pagi*) e encruzilhadas (*compitae*).

Horácio, na epístola 2.1, também faz referência aos versos rudes recitados pelos camponeses em ocasiões festivas, embora sem citar o festival de Líber:

agricolae prisci, fortes parvoque beati,
condita post frumenta levantes tempore festo (140)
corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem
cum sociis operum et pueris et coniuge fida
Tellurem porco, Silvanum lacte piabant,
floribus et vino Genium memorem brevis aevi.
Fescennina per hunc inventa licentia morem (145)
versibus alternis opprobria rustica fudit,
libertasque recurrentis accepta per annos
lusit amabiliter, donec iam saevos apertam
in rabiem coepit verti iocus et per honestas
ire domos inpune minax. doluere cruento (150)
dente lacesiti; fuit intactis quoque cura
condicione super communi; quin etiam lex
poenaque lata, malo quae nollet carmine quemquam
describi: vertere modum, formidine fustis
ad bene dicendum delectandumque redacti. (155)
Graecia capta ferum victorem cepit et artis
intulit agresti Latio. sic horridus ille
defluxit numerus Saturnius et grave virus
munditiae pepulere; sed in longum tamen aevum
manserunt hodieque manent vestigia ruris. (160)
serus enim Graecis admovit acumina chartis
et post Punica bella quietus quaerere coepit,
quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent. (2.1.139-163)

Os antigos agricultores, vigorosos e satisfeitos com pouco, depois da colheita dos grãos, a fim de aliviar o corpo - e também a mente, que havia suportado o duro labor na expectativa de chegar ao fim - em dias de festa, com seus filhos e fiel esposa, companheiros de trabalho, ofereciam em sacrifício um porco a Terra, leite a Silvano e flores e vinho a Gênio, sempre atento à brevidade

⁷³ Segundo Thomas (1998, 227), o termo ausônio inicialmente era aplicado aos habitantes da Campânia, e depois da Itália. Em Virgílio, ganha relação com os troianos. Enquanto na *Eneida* ausônio não se refere aos troianos, nessa passagem das *Geórgicas* a preocupação é estabelecer uma transição entre Grécia (*Thesidae*, 383) e Itália (*Ausonii, Troia gens missa, coloni*, 385).

da vida. Por meio desse costume, entrou em uso a licença fescenina, que, em versos alternados proferia ofensas rústicas; e a liberdade, bem-vinda a cada ano, brincava de modo agradável, até que o gracejo começou a tornar-se selvagem e abertamente violento, circulando impunemente pelas casas honestas de modo ameaçador. Os que foram atacados por seu cruento dente padeceram. Mesmo os que não haviam sido atingidos preocupavam-se com a situação da comunidade; quando finalmente foi elaborada uma lei que impediu que qualquer pessoa fosse objeto de canto abusivo. Por medo da vara, o tom mudou e resgatou-se o discurso correto e agradável. A Grécia capturada capturou o selvagem vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio. Então o rude verso saturnino desapareceu e a polidez baniu o ofensivo veneno. Mas por muitos anos permaneceram, e ainda hoje persistem, traços dessa rusticidade. Pois ele⁷⁴ tardiamente começou a aplicar sua agudeza aos escritos gregos e a questionar que benefícios Sófocles, Téspis e Ésquilo poderiam trazer.

Horácio especifica a licença fescenina (*fescenina licentia*, 2.1.145) como característica da brincadeira que consistia em uma troca de zombarias ou ofensas (*opprobria rustica*, 146) por meio de um diálogo - uma espécie de repente - em versos alternados (*versibus alternis*, 146). Duas hipóteses tentam explicar por que essa linguagem era chamada fescenina: uma delas sugere que o costume de trocar ofensas em versos pode ter se originado das canções nupciais (*carmina nuptialia*) da cidade etrusca de Fescennium; e outra, é o nome ter surgido a partir da palavra *fascinum* (falo), uma vez que um símbolo do falo era carregado em procissões dionisiacas, quando era permitido exercer a licença fescenina.⁷⁵

Na epístola 2.1, Horácio refere-se a dois extremos dessa brincadeira dos camponeses, com seu potencial para gerar prazer (*lusit amabiliter*, 2.1.148) ou para ferir com crueldade (*saevus iocus*, 148; *verti rabiem*, 149). A brincadeira amável liga-se ao discurso correto e agradável (resgatado após a aprovação da lei proibindo as ofensas: *ad bene dicendum delectandumque redacti*, 139-156), que substituiu a linguagem abusiva e cruel.

Virgílio, nas *Geórgicas*, usa o verbo *ludo* em referência à recitação ou composição desses versos rudes, que provocam o riso (*versibus incomptis ludunt risuque soluto*, 2.386). Esse verbo se aplica a uma gama de atividades, entre elas, encenações teatrais, jogos, combates gladiatoriais, danças, sexo, brincadeiras infantis e composição de poesia. Essas atividades, que em geral simulam ou preparam para determinadas situações, são subordinadas a regras e ao mesmo tempo permitem certas formas *licentia*.⁷⁶ Um termo próximo de *ludus* (*ludo*, *ludius*) é *iocus* (*iocor*, *iocosus*,

⁷⁴ O selvagem vencedor (*ferum victorem*), isto é, os romanos.

⁷⁵ Serv., *Com. Virg. Aen.* 7.695: *carmina nuptialia*.

⁷⁶ Habinek (2005, 177- 181).

iocularia, ioculariter), ambos associados ao discurso livre e à brincadeira em versos dos jovens itálicos. Tito Lívio usa a expressão *iocularia versibus* (gracejos em versos), em referência aos versos recitados pelos jovens itálicos:

actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit; et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis ludi quoque scenici - noua res belicoso populo, nam circi modo spectaculum fuerat - inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; ceterum parua quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde eos iuuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, coepere; nec absoni a uoce motus erant. accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. uernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen histrionibus. inditum; qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant.⁷⁷

E a peste durou até o ano seguinte, no consulado de Caio Sulpício Pético e Caio Licínio Estolão. Nada digno de lembrança foi feito, a não ser a instituição de um lectistérnio, o terceiro desde a fundação da cidade, para solicitar a paz dos deuses. Mas como nem a contribuição humana nem a providência divina conseguiam atenuar a violência da epidemia, diz-se que as almas dos homens foram tomadas pela superstição, e, assim, entre outras tentativas de aplacar a ira dos deuses, foram também instituídas as encenações teatrais, uma novidade para um povo belicoso, cujo único espetáculo até então havia sido o Circo. Essas coisas começaram, no entanto, com pouco, como quase tudo no princípio, e isto também, que era algo estrangeiro: dançarinos profissionais eram trazidos da Etrúria; não havia canção, nem os movimentos imitavam uma canção, eles dançavam ao ritmo das flautas e moviam-se com gestos graciosos à maneira etrusca. Depois, os jovens começaram a imitá-los, trocando entre si gracejos em versos e harmonizando gesto e voz. Essa tornou-se uma brincadeira, mantida com prática frequente. A palavra etrusca para dançarino é *histrião*, e por isso foi dado esse nome aos artífices nativos. Estes não lançavam versos alternados rudes, desarmônicos e improvisados como o fescenino, mas cantavam versos satíricos bem arranjados metricamente e adaptados às notas da flauta, estas acompanhadas de movimentos apropriados.

Tito Lívio refere-se aos *ludiones*, dançarinos etruscos que foram modelos para as danças ao som da flauta que acompanhavam as recitações dos jovens itálicos. Lívio diferencia os versos recitados por esses jovens dos fesceninos, por não serem rudes e improvisados mas versos satíricos bem arranjados metricamente. Como podemos notar, o gracejo e a brincadeira (*iocus, ludus*) são característicos desses versos, sejam eles rudes ou adequados às notas da flauta, que eram recitados não só em festivais agrícolas, mas também em outras ocasiões marcadas por grande excitação, como triunfos e casamentos.⁷⁸ Dionísio de Halicarnasso descreve coros de *satyristai* (fantasiados de sátiros e silenos) participando de triunfos e procissões funerais

⁷⁷ Liv. 7.2.1-6.

⁷⁸ Para a linguagem obscena em festas e triunfos, cf.: Adams (2002, 7), Thomas (1998, 226), Rudd (1989, 97-99).

aristocráticas em Roma com brincadeiras, zombarias e uma dança semelhante às *sikkinis* gregas (danças do drama satírico).⁷⁹ Os sátiros representavam a brincadeira e a lascívia da celebração, isto é, o *iocus*, o *ludus* e a *libertas* dionisiacas. A *licentia* anárquica desses seres híbridos de humano e animal, ligados ao mundo agreste e ao drama satírico, parece destoar dos antigos valores morais republicanos.⁸⁰ Segundo hipótese de Wiseman, embora não seja possível provar a existência do drama satírico em Roma (cujo nome evidencia a relevância dos sátiros como personagens), elementos desse gênero foram assimilados pelo drama latino. As *Fabulae Atellanae*, segundo Diomedes, seriam semelhantes aos dramas satíricos gregos por seus argumentos e palavras jocosos (*argumentis dictisque iocularibus similes satyricis fabulis Graecis*).⁸¹

São atribuídas várias razões para o uso de linguagem fescenina nesses diálogos em versos, entre elas, que a brincadeira teria um caráter apotropaico, com base na crença de que este era um modo de afastar o mau-olhado da inveja gerada em grandes comemorações. Catulo menciona versos jocosos (*Fescennina iocatio*, 61.120) cantados durante o cortejo de matrimônio pelas ruas.⁸² Um tema comum da canção fescenina seria a ligação do noivo com um *concupinus* (amante, escravo favorito ou um *puer delicatus*). Como parte de um ritual, o coro endereçava o canto ao *puer* e depois ao noivo.

O discurso livre também poderia servir para atenuar a formalidade (*severitas*) de determinadas ocasiões. Suetônio cita os versos obscenos cantados jocosamente (*ioculariter*) pelos soldados no triunfo de César sobre a Gália:

Gallico denique triumpho milites eius inter cetera carmina, qualia currum prosequentes ioculariter canunt, etiam illud uulgatissimum pronuntiauerunt:

Gallias Caesar subegit,⁸³ Nicomedes Caesarem:
ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias,
Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem.⁸⁴

Finalmente, no seu triunfo sobre a Gália, os soldados, que seguiam os carros, entre outros versos costumeiros, cantavam jocosamente as conhecidíssimas linhas:

Cesar subjugou a Gália; Nicomedes, César:
Veja: César, que subjugou a Gália, agora triunfa,

⁷⁹ Dion. Hal., *Ant. Rom.* 7.72.10.

⁸⁰ Para os sátiros e os gêneros de poesia latina, cf. Wiseman (1998, 1-13).

⁸¹ Diomedes, *Ars Gramm. III*, in: Kiel (1857, pp. 489-90).

⁸² Para os versos fesceninos em casamentos, cf.: Plin., *H. N.* 15.86; Sen., *Contr.* 7.21: *Inter nuptiales fescenninos in cruce generi nostri iocabantur*.

⁸³ Há um jogo com o duplo sentido do verbo *subigo*, que, de maneira geral, quer dizer dominar ou subjugar, e, particularmente, em sentido erótico, refere-se à posição dominante no ato sexual.

⁸⁴ Suet., *Iul.* 49.4.

Nicomedes, que subjogou César, não triunfa.

Os textos antigos citam os festivais de Ana Perena, a Liberália, a Florália e a Saturnália como ocasiões para o exercício do discurso livre. No festival de Ana Perena, as jovens cantavam obscenidades.⁸⁵ Na Florália, as prostitutas participavam dos mimos (farsa teatral, com gracejos e situações cômicas), quando despiam-se em público e faziam uso de linguagem chula. Na Liberália, imagens dos genitais feminino e masculino eram dedicadas a Líber e Líbera e carregadas em um vagão pelas encruzilhadas em uma procissão que saía do campo em direção à cidade.⁸⁶ Um verso de Névio sugere que a Liberália era uma ocasião apropriada para o exercício do discurso livre:

Líbera linguá loquemur lúdis Liberálibus

Falemos com língua livre nos jogos de Líber.⁸⁷

A passagem acima também indica que nos festivais de Líber ocorriam *ludi*. Tais *ludi* incluíam, além de jogos, as representações teatrais mencionadas por Virgílio (*prosaenia ludi*) e Tito Lívio (*ludi scenici*).⁸⁸ Ovídio, nos *Fastos*, também menciona os *ludi* da Liberália, que atraíam os camponeses para a cidade:

Rusticus ad ludos populus veniebat in Urbem. (3.783)

E o povo do campo vinha para os jogos na cidade.

E sugere que, em sua época, eles já não mais ocorriam na Liberália, mas no festival de Ceres:⁸⁹

*luce sua ludos uvae commentor habebat,
quos cum taedifera nunc habet ille dea* (3.785-6)

o inventor da uva possuía jogos no seu dia, que agora ele compartilha com a deusa da tocha.⁹⁰

Cerca de cinquenta dias por ano ocorriam encenações teatrais em Roma,

⁸⁵ Para o festival de Ana Perena: Ov., *Fast.* 3.675.

⁸⁶ Para a procissão do falo, cf. August., *De Civ. D.* 7.21.2-4. Santo Agostinho cita como fonte o texto perdido de Varrão (*Antiquitates rerum divinarum*) sobre o festival fálico da fertilidade em honra a Líber. Mac Góráin (2014b, 5-6) sugere que Virgílio (*G.* 2.380-89) suprime o elemento fálico da celebração, provavelmente graças ao conservadorismo religioso à época de Augusto.

⁸⁷ Naev., *Palliatae* 112, Ribbeck (1898). Sobre esse fragmento de Névio, cf. Wiseman (1998, 42-43); Mac Góráin (2017, 326).

⁸⁸ Virg., *G.* 2.381; também em Liv. 7.2.1-6.

⁸⁹ De acordo com Peter Wiseman (1998, 42), não se sabe por quanto tempo os *ludi* podem ter ocorrido na Liberália, porém evidências numismáticas indicam que eles foram transferidos para o festival de Ceres (em abril) antes de 78 a.C.

⁹⁰ *Dea taedifera*: Ceres.

organizadas por edis, também em outros festivais, como a Florália e a Megalésia. Este último, em honra a Cibele, incluía procissões com coros vestidos de personagens do tiaso dionisiaco.⁹¹

Na poesia augustana, *iocus* e *ludus* podem ligar-se à composição poética. Virgílio, nas *Geórgicas*, usa o verbo *ludo* para referir-se à composição das canções pastoris sobre Títiro nas *Éclogas*:

carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.⁹²

Eu, que compus canções pastoris, e na audaz juventude, Títiro, cantei sobre ti sob a sombra de uma faia de largos ramos.

O nome Títiro associa-se aos sátiros e outros personagens do tiaso dionisiaco, chamados *tityroi* (silenos e bacantes) e *tityristai* (dançarinos sátiros).⁹³ Na écloga 1, esse personagem diz tocar (*ludere*) a flauta rústica, evidenciando o caráter lúdico e agreste da poesia bucólica de Virgílio:

et ipsum
ludere quae uellem calamo permisit agresti (1.9-10)

E, com sua permissão, eu toco o que quiser com a flauta rústica.

Na écloga 6, em que Títiro é assimilado pela persona de Virgílio, o verbo *ludo* aparece em associação à poesia pastoral de Teócrito:

Prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra neque erubuit siluas habitare Thalea. (6.1-2)

Nossa Tália primeiro dignou-se a compor em verso de Siracusa,⁹⁴ e não enrubesceu por não habitar nos bosques.

Os poetas augustanos, sugerem que a rudeza, ligada ao caráter agreste dos primórdios da poesia latina, foi atenuada, e Calímaco é referência para essa suavização. Virgílio, tendo como modelo uma passagem dos *Áitia* de Calímaco, descreve uma cena epifânica em que Apolo dirige-se ao poeta, chamando-o pelo nome do pastor Títiro, para aconselhar suavidade na poesia:⁹⁵

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

⁹¹ Para os festivais de teatro em Roma, cf. Wiseman (1988, 9).

⁹² Virg., *G.* 4.565-6.

⁹³ Para os *tytirstai* como dançarinos sátiros e os *tityroi* como *silenoi* e *bacchoi*, cf. Wiseman (1988, 7).

⁹⁴ Referência a Teócrito.

⁹⁵ Callim., *Aet.* fr. 1.21-28 Pf..

Quando ia cantar sobre reis e guerras, Apolo solicitou minha atenção e advertiu: pastor, Títiro, convém engordar o gado, mas compor um poema frugal.

A frugalidade, simplicidade ou modéstia na composição (*deductum carmen*, 5) consistiria na eliminação de excessos, à maneira de Calímaco, paradigma da busca por refinamento, inovação e brevidade, elemento marcante na poesia augustana.

A rudeza dos versos dos antigos agricultores parece estar associada não apenas à linguagem, mas também à métrica. Horácio, na epístola 2.1, associa a rudeza à inelegância dos versos saturninos. Esse aspecto métrico da poesia latina é contrastado com a herança grega, cujas artes teriam chegado ao agreste Lácio e banido o verso saturnino (*sic horridus ille/ defluxit numerus Saturnius*, 157-8), embora os vestígios dessa rusticidade tivessem permanecido (*manent vestigia ruris*) até que, após a guerra púnica, começou-se a pensar no valor de Ésquilo, Sófocles ou Téspis.

Como havíamos dito, os poetas augustanos apresentam-se como herdeiros da cultura grega, e tais associações são significativas no que diz respeito à imagem que constroem de sua poesia. No que diz respeito ao repertório dionisiaco, a *libertas*, o *iocus* e o *ludus* são elementos fundamentais da poesia latina desde tempos remotos, que foram moldados e adaptados para se adequar às novas circunstâncias políticas, sociais e culturais do Período Augustano.

Os autores antigos, desde Varrão e Tito Lívio até os poetas augustanos e autores latinos mais tardios, tendem a estabelecer ligações entre a celebração da liberdade na Liberália (festival de Líber e Líbera) e as festas dionisiacas gregas. Por outro lado, as evidências arqueológicas, como as que observamos anteriormente, indicam também outros caminhos pelos quais o repertório dionisiaco é assimilado pelo mundo romano, passando pela Etrúria, a Campânia e as colônias gregas do sul da Itália.

1.4. As Bacanais

Não resta dúvida que determinados cultos e ritos dionisiacos na Itália foram fortemente abalados com o decreto de 186 a.C., o *Senatus Consultum Bacchanalibus*. Porém, as evidências não nos permitem especificar quais cultos teriam sido efetivamente afetados pelas restrições às Bacanais impostas pelo decreto de Quinto Márcio Filipo e Espúrio Postúmio Albino. Os pesquisadores tendem a considerar que as celebrações oficiais dedicadas a Líber, que prosperava em Roma há vários séculos,

não foram afetadas.⁹⁶ O bosque de Estímula (*Lucus Stimulae*. *Stimula*: nome latino para *Thyone*, ou Sêmele) - que ficava próximo ao templo de Ceres, Liber e Líbera, aos pés do Aventino, e era conhecido como a morada das lendárias mênades ausônias (*maenadae ausoniae*) - é mencionado em textos antigos como o centro das Bacanais em Roma.⁹⁷

O único documento da época da proibição é o texto do decreto (CIL I 581), transcrito em placas de bronze que eram expostas nas cidades em locais de grande visibilidade (**fig. 27**), no qual não constam quaisquer referências a escrúpulos religiosos ou morais como causas para a proibição dos ritos noturnos de Baco. Entre as cláusulas restritivas, estipulava-se que: 1) nenhum homem deveria ser sacerdote; 2) os encontros somente poderiam ser praticados na presença de um pretor; 3) o cultos deveriam ser restritos a cinco participantes; 4) os seguidores desses ritos não poderiam fazer juramentos, votos ou promessas. Na prática, essas restrições, se levadas à risca, minariam a expansão desses cultos. Com base neste texto, não é possível afirmar que havia uma imposição religiosa na base de tal resistência a esses cultos, embora fontes escritas posteriores reforcem essa ideia.

Cícero e Tito Lívio referem-se a este decreto do senado.⁹⁸ Tito Lívio, em *Ab Urbe Condita* 39 (27-25 a.C.), dá um aspecto dramático às circunstâncias que cercam a repressão, tendo como um dos modelos para sua narrativa as *Bacantes* de Eurípides, especialmente no que diz respeito ao papel atribuído às bacantes no confronto das Bacanais com a ordem cívica. Lívio não menciona a Liberália, mas a *Bacchanalia* (39.9), descrita com um mal (*morbus*), vindo da Etrúria, que espalhou-se por toda a Itália. Ele ressalta a origem estrangeira da religião (*religio externa*) e o papel prevalente da mulher em orgias descontroladas e em transgressões legais, como a falsificação de testamentos. Em suma, os ritos noturnos a Baco seriam um método de corrupção. Os cultos incluíam um período de dez dias de resguardo (*castimonia*, castidade de corpo), seguido de um banquete (*cena*) e purificação (39.9.4). A narrativa evidência o lado perturbador dos ritos, com referência a celebrações noturnas com bebida em excesso e danças e coros de bacantes com seus címbalos e tímpanos, que soavam tão alto a ponto de encobrir os gritos de socorro das vítimas de

⁹⁶ Para o *Senatus Consultum Bacchanalibus*, cf. Peter Wiseman (1998, 42-43); Pailler (1990), (1995); Terrenato (2013, 48).

⁹⁷ Wiseman (2008, 86), (1998, 37-38). Sobre o bosque de Estímula: Ov., *Fast.* 6.503-4: *lucus erat, dubium Semelae Stimulaene vocetur;/ maenadas Ausonias incoluisse ferunt.*

⁹⁸ Cic., *Leg.* 2.37; Liv. 39.8-19.

estupro e assassinato (39.9.6).

Como bem notou Mac Góráin, a trama dionisiaca de Tito Lívio - cujos personagens principais são: Postúmio (senador), Hispala Fecência (cortesã, nome que lembra fescenina: licenciosa, lasciva), Ebútio (herdeiro de Hispala) e Pácula Mínia (ou *Paculla Annia*, sacerdotisa da Campânia) - possui características não só trágicas, mas também cômicas: os personagens são estereotipados, o mal é punido, a ordem cívica é restaurada e o bem é recompensado.⁹⁹ A narrativa apresenta uma dialética em que um Dioniso estrangeiro está contra Roma.¹⁰⁰ O caráter moralizante do discurso - uma hipérbole do excesso báquico - parece ecoar a nova ordem política instituída por Augusto, em que a *licentia* e o furor (elementos dionisiacos) deveriam ser refreados. Horácio e os demais poetas augustanos, como veremos, evidenciam a loucura báquica como algo estrangeiro, uma ameaça à ordem cívica, personificada principalmente na figura de Marco Antônio, ao mesmo tempo em que alinham a *libertas* republicana do Líber itálico à figura de Augusto.

⁹⁹ Mac Góráin (2017, 330).

¹⁰⁰ Sobre essa dialética cívica, cf. Pailler (1995, 108).

Capítulo 2

O simpósio

Neste capítulo, investigaremos aspectos gerais dos simpósios romanos que possam proporcionar melhores condições de investigarmos, nos próximos capítulos, o jogo poético de Horácio com os temas simpóticos. Refiro-me a banquetes que, em sua maioria, eram acessíveis apenas a uma pequena parcela da população de Roma, uma aristocracia, que cultivava determinados hábitos e ritos em suas celebrações. Estudos recentes sobre os simpósios gregos e romanos nos mostram como tem sido trabalhoso, com as evidências que possuímos, dar conta de reconstituir essas celebrações. Um banquete na Atenas de Péricles obviamente tem diferenças com um da época de Alexandre e dos reis helenísticos, assim como um simpósio romano difere de um etrusco. Está além da minha competência dizer em que medida os banquetes romanos adotavam costumes locais ou assimilados da Grécia, da Etrúria ou do Sul da Itália. No entanto, com base em evidências arqueológicas, fontes escritas e estudos recentes, podemos distinguir certas peculiaridades e aspectos culturais desses banquetes na decoração e na arquitetura de templos, tumbas e casas, em utensílios simpóticos; bem como em fontes escritas, entre as quais podemos citar: Cícero, Varrão, os poetas augustanos, Plínio, o Jovem; Plutarco, Marcial, Juvenal, Ateneu e uma gama de inscrições, majoritariamente tumulares. Ao tomar estes textos como evidência, devemos considerar a presença de tópicos de gênero no discurso, como o exagero satírico ou referências arcaizantes.¹⁰¹

2.1. Os banquetes públicos e privados

Os banquetes eram o centro da vida social e religiosa dos romanos e podiam ser públicos ou privados, religiosos ou profanos. Em Latim há diversos termos referentes ao banquete (*deipon* em Grego): *daps* (ou *dapis*), *epulae*, *convivium* e *cena*, que são próximos, porém com algumas distinções. *Daps*, em geral, refere-se ao

¹⁰¹ Para os banquetes romanos e gregos, cf.: Dosi e Schnell (1984), Donahue (2003), Dunbabin (2003), (1996) (1993); Jori (2016), Murray (1991), (1990), (1985); Murray e Tecusan (1995), D'Arms (1991), Slater (1991), Corner (2005).

banquete sacrificial, solene, com propósitos religiosos, oferecido em honra a uma divindade ou em memória de um ente familiar. *Epulum* pode ser especificamente o jantar formal oferecido em festivais religiosos ou outras ocasiões de natureza pública. O plural *epulae* (com sentido singular) bem como o termo *cena* podem referir-se a jantares ou refeições de qualquer espécie. A palavra *convivium* é a mais abrangente, evidenciando a importância que os romanos davam ao hábito de compartilhar os rituais de comer e beber e de desfrutar da convivência social em uma celebração. Cícero dá a dimensão da relevância ao dizer que enquanto os gregos possuíam simpósios (*symposia*, equivalente a *compotationes* em Latim, beber junto) ou jantares (*symdeipna*, equivalente a *concentrationes* em Latim, comer junto), os romanos tinham os *convivia*, que significa literalmente “viver com”, ou seja, viver junto.¹⁰²

Podemos resumidamente considerar ao menos três diferenças básicas entre os banquetes gregos e romanos: quanto à presença feminina, quanto ao tratamento dos convivas e quanto ao modo e momento de consumir o vinho. O termo simpósio (*symposion*) refere-se especificamente à etapa do banquete grego, após o jantar (*deipnon*), destinada à degustação do vinho, e aproxima-se do que os romanos chamavam de *comissatio*.¹⁰³ Os gregos bebiam pouco durante o jantar, reservando o simpósio para tal fim. Os romanos, por sua vez, poderiam consumir o vinho em outras etapas do banquete além da *comissatio*. O banquete romano começava com a *mensa prima*, que incluía aperitivos (possivelmente servidos no átrio), entradas e até dois pratos principais (em uma sala de jantar). A *mensa secunda* incluía sobremesas e alternativamente vinho. Depois das refeições, teria início a *comissatio*, cuja relevância era menor do que a do *symposion* como momento destinado especificamente à degustação do vinho, não sendo necessariamente uma etapa do banquete.¹⁰⁴ O termo *comissatio*, por vezes, era até mesmo usado com sentido pejorativo, em referência ao abuso da bebida e à extrapolação dos limites da liberdade.

As celebrações simpóticas podiam ocorrer em jantares módicos (*cena modica*, um jantar simples, com início no final da tarde) ou em suntuosos banquetes (que

¹⁰² Cic., *Fam.* 9.24.3: *qui est in conviviis dulcissimus, ut sapientius nostri quam Graeci; illi 'συνπόσια' aut 'σύνδειπνα', id est compotationes aut concentrationes, nos 'convivia', quod tum maxime simul vivitur.*

¹⁰³ Varro, *Ling.* 7.89.1: *apud Ennium: 'si voles advortere animum, comiter monstrabitur.' comiter hilare ac lubenter, cuius origo graeca κῶμος, inde comisatio latine dicta et in Graecia, ut quidam scribunt, comodia[m].*

¹⁰⁴ Para a *comissatio* e o consumo do vinho em banquetes romanos, Dunbabin (1993, 129). Para a *comissatio*, cf.: Cic., *Mur.* 6.13; Liv. 40.13.3; Suet., *Calig.* 55; Mart. 12.48.11; Gell. 1.9.9. Cic., *Cael.* 15.35; Cat. 2.5.10; Varr., *Ling.* 7.89.; Liv. 1.57.5; Sen., *Ben.* 6.3.1.

poderiam ter início no meio da tarde).¹⁰⁵ Os banquetes eram considerados momentos de ócio (*otium*) em oposição a uma vida de trabalho (*negotium*), marcando uma pausa das obrigações da vida pública. O calendário agrícola e as guerras eram centrais na definição da agenda dos banquetes públicos. Os irmãos arvais (*fratres arvales*: antigo colégio de sacerdotes romanos, cujo culto foi resgatado por Augusto) presidiam os rituais da colheita, oferecendo sacrifícios a Ceres e um banquete na Ambarvália. Os sális, sacerdotes de Marte, por sua vez, ofereciam suntuosos banquetes no início e no final das guerras, quando realizavam ritos para a consagração e purificação das armas.¹⁰⁶

Os banquetes públicos (*epulum publicum* ou *convivium publicum*, termos que aparecem em inscrições dedicatórias) não eram necessariamente religiosos, como os que comemoravam o triunfo de um comandante militar (depois da conquista do Oriente, esses banquetes adquiriram aspectos religiosos) ou à admissão de alguém a um cargo público.¹⁰⁷ Os romanos costumavam comemorar certas ocasiões familiares com banquetes, que, em determinadas circunstâncias, poderiam adquirir um caráter público.¹⁰⁸

1) o aniversário do *pater familias*, com a celebração do Gênio (divindade que preside o nascimento) como protetor da família;¹⁰⁹

2) nascimentos: sete dias depois do nascimento, quando havia uma cerimônia de purificação e a criança recebia o prenome (antes disso, o recém-nascido era considerado impuro, pois acreditava-se que havia retornado do mundo dos mortos);

3) casamentos: o ritual solene do matrimônio chamava confarreação (*confarreatio*), e a comemoração incluía duas festas: a *cena nuptialis*, na casa da noiva no dia da cerimônia, quando uma porca era oferecida em sacrifício para Juno, a fim de garantir a fecundidade no matrimônio; e a *repotia*, uma celebração com vinho e aperitivos na casa do noivo no dia seguinte (a *repotia* poderia ocorrer no dia seguinte de qualquer ocasião festiva), quando era oferecida uma espécie de *fogazza* de trigo como libação para Júpiter.¹¹⁰

¹⁰⁵ Para a *cena modica*, cf.: Hor. *Epist.* 1.5.1-2 (com Torquato): *Si potes Archiacis conviva recumbere lectis/ nec modica cenare times*; C. 3.29.14-115 (com Mecenas): *mundaeque parvo sub lare pauperum/ cenae sine aulaeis et ostro*.

¹⁰⁶ Para os banquetes dos sális, cf.: Hor., *C.* 1.36.12; 1.37.2; Rudd (2004, 93).

¹⁰⁷ Para o *epulum publicum*, cf. Donahue (2003, 95-104).

¹⁰⁸ Para as celebrações familiares, cf. Jori (2016, 260-3).

¹⁰⁹ Cf. Tib. 1.7, dedicado à celebração do aniversário de Messala.

¹¹⁰ Para a *repotia*, cf. Hor., *Sat.* 2.2.60; *confarreatio*, cf. Plin., *H. Nat.* 18.1.

4) óbitos, em duas ocasiões: 1) *cena funeralis*, um jantar simples, com ovos, verdura, frango, pão e sal, no dia da morte na tumba do defunto; 2) *cena novendialis*, um jantar suntuoso e formal oito dias depois da morte na casa do falecido, quando era oferecido um sacrifício aos Manes (os espíritos dos mortos, ou as divindades do mundo dos mortos). Os participantes usavam uma veste específica, chamada *vestis cenatoria*, e as crianças vestiam roupas brancas e coroas de flores.

Havia, ainda, outras ocasiões de banquete, tais como:

5) a *cena adventicia*, um jantar de boas vindas oferecido um amigo ou familiar para celebrar o retorno para casa depois de viagens, exílios ou guerras;¹¹¹

6) a *cena aditialis*, um jantar pontifical, oferecido a um magistrado ao assumir o cargo.¹¹²

A distinção entre público e privado em determinados banquetes poderia ser maleável na medida em que esses eventos dessem acesso e oferecessem benefícios à população. Evidências de jantares fúnebres públicos (*funus publicum*) aparecem em inscrições romanas datadas entre 327 - 27 a.C. (entre o final da República e o início do Principado, em Roma, essa prática ficou restrita aos governantes). Esses banquetes ganharam força entre os aristocratas como um modo de medir poder, com oferecimento de benefícios à população (os colégios, *collegia*, eram os principais beneficiários), inicialmente com a distribuição de carne de sacrifício (*visceratio*) em larga escala e posteriormente incluindo outros itens, como vinho, pão.¹¹³

Após guerras e triunfos, os banquetes públicos eram frequentados separadamente de acordo com as hierarquias sociais: um era oferecido exclusivamente para os membros do senado no templo de Júpiter Capitolino (divindade que presidia as celebrações das vitórias romanas), e outro para os membros da classe dos *equites* (ordem equestre, segunda na hierarquia, abaixo dos senadores) em casas particulares.¹¹⁴ Não era costume romano realizar triunfos ou *ovationes*

¹¹¹ Para a celebração do retorno de Pompeu (amigo com quem Horácio estudou em Atenas e lutou em Filipos) a Roma, cf. Hor., C. 2.7. Para a celebração do retorno de Numida (aristocrata romano) da Espanha a Roma, cf. C. 1.36.

¹¹² Para admissão de Murena (Licínio Murena, cunhado de Mecenas; ou A. Terêncio Varro Murena, cônsul em 23 a.C.) como áugure, cf.: Hor., C. 3.19; Nisbet e Hubbard (2004, 228).

¹¹³ Para os banquetes fúnebres públicos, cf. Donahue (2003, 100). Os banquetes fúnebres podiam ocorrer também nos chamados *dies volaris* (dia das violetas) e *dies rosalis* (dia das rosas), em que eram oferecidas flores nos túmulos. Para os benefícios oferecidos aos *collegia* (associações de libertos e/ou escravos dedicados ao culto de determinada divindade e normalmente ligados a um patrono) nos banquetes, cf. Donahue (2003, 104-106).

¹¹⁴ Para os banquetes oferecidos ao senado em triunfos, cf.: Liv. 45.39.13, Val. Max. 2.8.6; aos *equites*, cf.: Liv. 2.29.5, Plut., Vit. Luc. 37.6.

(ovação, triunfo menor) depois de guerras civis. Os triunfos de Júlio César, por suas vitórias sobre a África (46 a.C) e a Espanha (45 a.C.), que eram contra estrangeiros, porém com referências a adversários romanos, causaram indignação. Plutarco (*Vit. Caes.* 55) e Suetônio (*Iul.* 38) descrevem os banquetes suntuosos oferecidos por Júlio César, em que mesas com comida e bebida (grãos, óleo, carne e vinho de boa qualidade) eram dispostas às margens das vias que conduziam ao Fórum. Com o aumento dos domínios de Roma e da população, os grandes banquetes foram substituídos pela distribuição de víveres. Otaviano reduziu consideravelmente o luxo dos triunfos, mas mesmo assim celebrou com uma *ovatio* sua vitória em Náuloco (36 a.C.) sobre Sexto Pompeu (caracterizado, em Horácio, como um inimigo, na figura de um pirata, que, com seus seguidores escravos, ameaçava a integridade de Roma).¹¹⁵ Por esta vitória, foi concedida a Otaviano a honra de um banquete anual no Capitólio.¹¹⁶ Além deste, um banquete público era oferecido em seu aniversário (*dies natalis*) pelo sacerdócio dos irmãos arvais (*fratres arvales*).¹¹⁷

Banquetes públicos ocorriam em Roma durante festivais como o de Ana Perena (comemorava o ano novo com banquete ao longo do Tibre para os plebeus), a Compitália (festa nas encruzilhadas), a Parília (festival rural, com banquete a céu aberto), a Saturnália (começava com sacrifício no templo de Saturno e terminava com um banquete público), a Vinália (consagração do vinho), as *Feriae Latinae* (em honra a *Jupiter Latiaris*), os *Ludi Romani* e os *Ludi Plebeii* (com um banquete a Júpiter, *epulum Iovis*) e a Liberália (festival de Líber e Líbera), entre outros.¹¹⁸ Na Liberália, era oferecido um banquete solene para as famílias dos jovens que recebiam a toga viril em cerimônia oficial. Segundo Varrão, no dia do festival, os restaurantes fechavam, e a população fazia as refeições nas ruas. As matronas montavam mesas em frente às suas casas, e senhoras coroadas com guirlandas de hera vendiam bolos de mel (*liba*), preparados em grelhas portáteis nas ruas:

Liberalia dicta, quod per totum oppidum eo die sedent
sacerdotes Liberi anus hedera coronatae cum libis et foculo pro
emptore sacrificantes.¹¹⁹

¹¹⁵ Para a caracterização de Sexto Pompeu como inimigo: Hor., *Epod.* 9.7-8; Zanker (1990, 40-41).

¹¹⁶ Para o banquete anual oferecido a Otaviano pela vitória em Náucolo, cf.: Dio Cass. 49.15.1; Mankin (1995, 161-2).

¹¹⁷ Dio Cass. 54.30.5.

¹¹⁸ Para os banquetes públicos em festivais religiosos romanos, cf.: Donahue (2003, 101-4), Dosi-Schnell (1984, 304-6). Para a Saturnália, cf. Agnolon (2017).

¹¹⁹ Varro, *Ling.* 6.14.1.

A Liberália é assim chamada porque neste dia velhas senhoras usando guirlandas de hera, como sacerdotisas de Líber, ficam por toda a cidade com bolos e pequenos braseiros, fazendo oferendas em nome dos compradores.

Embora a libação fosse uma prática comum em cerimônias religiosas (*libo*, fazer libação, literalmente: despejar, fazer jorrar), ela possuía um significado especial no festival de Líber. Ovídio conecta etimologicamente Líber com libação, dizendo que este deus foi o primeiro a colocar oferendas nos altares, e por isso elas são chamadas *libamina*. Os termos latinos mais usados em referência às oferendas aos deuses além de *libamen*, são: *libamentum*, *libatio* e *libum*. Este último pode referir-se especificamente aos bolos de mel dedicados a Líber (considerado o inventor do mel) na Liberália, ou ter o sentido genérico de oferenda aos deuses, incluindo também o vinho, o leite, o incenso e animais sacrificados. A libação simbolizava a comunhão entre os participantes do rito e o deus homenageado e poderia ter diversos fins, como fazer um voto, pedir proteção e fartura, agradecer um benefício, apaziguar ou compensar uma ofensa.¹²⁰

Em banquetes públicos, os sacrifícios eram desempenhados por um sacerdote e seus auxiliares, os émulos (*epulones*); e em ritos domésticos, pelo *pater familias*. As oferendas deveriam ser de origem local, a fim de propiciar uma boa colheita e a fecundidade dos rebanhos. Apenas animais domésticos e saudáveis - normalmente porcos, ovinos ou bovinos - poderiam ser oferecidos em sacrifício. Animais selvagens eram considerados inapropriados por terem relação com a caça, que era ligada à guerra. Cavalos tampouco serviam como libação, a não ser no encerramento do ciclo militar (*Equus Octobris*, em honra a Marte); e nem caprinos, a despeito das várias referências nos textos (particularmente na poesia augustana) ao bode como oferenda a Baco.¹²¹

O animal sacrificado era coberto por uma mistura de grão triturado e sal, chamada *mola salsa* (expressão da qual deriva o verbo *immolare*), e oferecido em

¹²⁰ Para as libações na Liberália, cf. Ov., *Fast.* 3.754-728. Líber, como deus das libações e mediador entre os deuses e os mortais, tem relação com Soma, o antigo deus Védico da vegetação, personificação da libação, que teria nascido da coxa de Indra (como Dioniso, ele nasce da coxa de Zeus). Soma também é o nome de uma planta usada em libações. A bebida desta planta era considerada um elixir de força e imortalidade; cf. Daremberg e Saglio (1877, 592). Para *liba* como bolos de mel dedicados a Líber, cf. Ov., *Fast.* 3.735-6: *liba deo fiunt, sucis quia dulcibus idem/ gaudet, et a Baccho mella reperta ferunt*. Para os sacrifícios e libações em banquetes romanos, cf. Scheid (2007, 263-271). Para os rituais de sacrifício, cf. Donahue (2003, 309-310).

¹²¹ Fontes latinas do sacrifício do bode: Varro, *Rust.* 1.2.19-20: *sic factum ut Libero patri, repertori vitis, hirci immolarentur, proinde ut capite darent poenas*; Virg., *G.* 2.380-81: *non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris/ caeditur*; Hor., *Epod.* 10.23: *libidinosus immolabitur caper*; C. 3.8.6-7: *voveram dulcis epulas et album/ Libero caprum*.

libação acompanhado de oferendas de vinho, leite e incenso. Depois, o animal era aberto, para que parte das vísceras (*exta*: pulmão, coração, vesícula biliar e fígado) fosse analisada pelo arúspice (*haruspex*) nos augúrios e ofertadas aos deuses. A carne, cujo corte era cuidadosamente realizado por um escravo treinado (*scissor*), era destinada ao banquete, e o restante das vísceras, reservado para a preparação de alimentos. A ingestão da carne durante o banquete simbolizava a consumação do sacrifício. Em determinadas cerimônias religiosas romanas flautistas (*subulones*) e possivelmente citaristas eram contratados para acompanhar com música o ritual do sacrifício.¹²²

2.2. Crenças e costumes simpóticos

Na Grécia, a sala específica para simpósio era chamada *andron* (para homens), que normalmente possuía formato retangular, e cujo tamanho dependia do número de leitos (*klinai*), que variava entre três e quinze (cada um cerca de 1,90 m X 0,9 m, acomodando uma ou duas pessoas). Esses leitos eram posicionados junto às paredes, contornando a sala (que por isso era também chamada *triklinos* ou *penteklinos*), e cada qual possuía sua própria mesa, como sugerem as evidências encontradas em casas de Olinto (sécs. V e IV a.C) e da Eretria (séc. III a.C.). O número de participantes poderia variar de três a trinta.

Na transição do *deipon* para o *symposion*, era costume adornar os cabelos com guirlandas e perfumá-los com óleos aromáticos. Como parte do ritual sagrado do simpósio cantava-se uma peã a Apolo, enquanto uma taça de vinho puro circulava entre os participantes para brindar ao *agathos daimon* (bom daímon, uma espécie de Gênio, espírito intermediário entre os deuses e os mortais). No centro do *andron*, ficava uma cratera com o vinho previamente coado e misturado com água (variando entre 4 medidas de água para uma de vinho, ou 3 partes de água para quatro de vinho).

Em Roma, indícios, a partir do século II a.C, sugerem que os simpósios ocorriam tanto em ambientes internos (no átrio e em salas de jantar) como externos (no peristilo, junto a fontes e jardins). Nos simpósios romanos, eram usados triclinios (*lecti triclinares* ou *triclinia*, sofás ou leitos com três lugares) de madeira, bronze ou

¹²² Para o uso de flautas em cerimônias religiosas, cf.: Virg., *G.* 2.193-4: *inflauit cum pinguis ebur Tyrrhenus ad aras,/ lancibus et pandis fumantia reddimus exta*; Liv. 9.30.5, Plin., *H. N.* 16.172. Para o *scissor*: Petron., *Sat.* 36.6.

alvenaria, parecidos com camas. Um banquete privado romano contaria idealmente com um total de nove convidados, ocupando três triclinios (*lectus imus, medius e summus*) dispostos em formato de U ao redor de uma mesa. Porém, raramente havia esse número exato de participantes, e os excedentes poderiam ocupar outros leitos, permanecer em pé ou superlotar um triclínio. Tal como os gregos, os romanos também usavam guirlandas e perfumavam os cabelos com óleos aromáticos para a celebração.

Nos banquetes romanos, determinados hábitos, como lavar cuidadosamente as mãos antes e depois das refeições (mais que higiene, esta ação consistia em uma *lustratio*, purificação), possuíam um caráter apotropaico, ligando-se a uma necessidade de aplacar os mortos herdada dos etruscos. A sala de banquete era vista como o ponto de intersecção entre o mundo dos deuses e o dos mortos. O teto representava a morada dos deuses (por vezes, era figurado como o céu); o chão, o domínio dos mortos; no ponto intermediário, a mesa (que alude ao altar - *ara* - como lugar sagrado de sacrifício) e o triclínio (como lugar de descanso, dedicado ao ócio), simbolizando o paradoxo da eternidade e da fugacidade do tempo, a vida e a morte ritualizadas. A relação com os mortos determinava hábitos e crenças, tais como: se o alimento caísse no chão, passava ao domínio dos mortos e por isso não poderia ser consumido, devendo ser oferecido aos Lares. Em todo aniversário de morte, era ofertada comida na tumba do falecido. Havia também a *caristia*, um banquete para os mortos, que eram representados por efígies, as chamadas *larvae conviviales*, formas de caveiras encontradas nas mais diversas artes e utensílios simpóticos. Em determinadas datas (equivalentes a 24 de agosto, 5 de outubro e 18 de novembro), acreditava-se que abria-se o *mundus* (a porta do mundo infernal), e os mortos invadiam a cidade para jantar com os vivos. Na cerimônia solene de abertura do *mundus*, era ofertada uma cesta de grãos, que simbolizava a renovação dos ciclos da natureza.¹²³ A lembrança da morte (*memento mori*) é lugar-comum da tópica do *carpe diem*, que evidencia urgência de desfrutar os dons da vida no simpósio, como o vinho, o amor, as danças e as brincadeiras. O *memento mori* está presente não só na poesia, mas das artes ligadas ao simpósio (pinturas, mosaicos, relevos, utensílios do simpósio e mobiliário).¹²⁴ A imagem da caveira é emblemática desse lugar-comum nas artes,

¹²³ Para os rituais religiosos nos banquetes romanos, cf. Jori (2016, 239-244). Para os banquetes dedicados aos mortos, cf. Jori (2016, 261-2).

¹²⁴ Para a tópica do *carpe diem* na poesia, cf. Hor., *Epod.* 13; *C.* 1.11.

como se observa em um mosaico de Pompeia, em que um esqueleto figura como copeiro, segurando recipientes para servir o vinho (**fig. 22**).

Comer e beber em posição reclinada era um costume adotado por gregos, romanos, etruscos, egípcios, assírios e outros povos da antiguidade. A figuração do banquete reclinado, com frequência o próprio deus do vinho, é recorrentes nas artes, podendo ser encontrada em utensílios simpóticos (**fig. 37, 40**), ornamentos (**fig. 32**), pinturas parietais e relevos (**fig. 14**). A posição corporal mais comum, segundo Dunbabin, é com o torso elevado, apoiado no cotovelo esquerdo, pernas estendidas lateralmente no leito, normalmente com o joelho direito flexionado. O exemplar mais antigo dessa figuração se encontra em um relevo assírio (Nínive, séc. VII a.C.), com Assurbanipal reclinado em um banquete com a rainha sentada à sua frente. Na Grécia, o indício mais antigo data do século VI a.C., em cerâmicas de Corinto.¹²⁵

Nos textos antigos, uma evidência do costume de reclinar entre os romanos é o banquete propiciatório chamado *lectisternium* (*lectisternium*, nome derivado de *lectum sternere*, estender um leito), em homenagem a diversas divindades, cujas imagens eram coroadas com guirlandas e dispostas em posição reclinada sobre um aparato chamado *pulvinar* (um travesseiro ou leito coberto por uma colcha), como se fossem participantes do simpósio. *Lectisternium* era o termo usado para o banquete dedicado especificamente às deidades masculinas; quando dedicado às femininas, era chamado *sellisternium*, e as deusas não eram colocadas em posição reclinada, mas sentadas em cadeiras (*sellae*). Esses banquetes podem ter origem grega ou etrusca, não se sabe ao certo. Segundo Tito Lívio, teriam sido instituídos em Roma em 399 a.C., após consulta aos Livros Sibílicos, a fim de aplacar os deuses por ocasião de uma peste. O primeiro deles, com duração de oito dias, teria incluído celebrações públicas e privadas em honra a Apolo, Latona, Diana, Hércules, Mercúrio e Netuno.¹²⁶

Os banquetes gregos e romanos diferiam quanto à participação feminina. O simpósio grego consistia essencialmente em um encontro de pessoas do sexo masculino, e a presença feminina normalmente restringia-se a cortesãs (*hetairai*),

¹²⁵ Para as figurações de banqueteantes e o costume de reclinar nos banquetes gregos e romanos, cf. Dunbabin (2003, 11-35). Para as salas e o mobiliário dos simpósios gregos e romanos, cf. Dunbabin (2013, 36-49).

¹²⁶ Para o *lectisternium*, cf.: Dunbabin (2003, 12), Landolfi (1990, 22-8); Liv. 8.25; 21.62; 22.1; 5.13: *cuius insanabili perniciiei quando nec causa nec finis inueniebatur, libri Sibyllini ex senatus consulto aditi sunt. duumviri sacris faciundis, lectisternio tunc primum in urbe Romana facto, per dies octo Apollinem Latonamque et Dianam, Herculem, Mercurium atque Neptunum tribus quam amplissime tum apparari poterat stratis lectis placauere*. Para o *sellisternium*, cf. Festo, *De Verborum Significatione*, pág. 298, linha 52.

flautistas e dançarinas. Somente as cortesãs podiam reclinar no simpósio com os homens; as demais, quando tinham permissão para frequentar o mesmo ambiente (normalmente fariam a refeição em outro local), deveriam permanecer sentadas. O ato de reclinar era expressão de poder. Nos reinos helenísticos, as mulheres casadas de elevada posição social vivendo em grandes cidades, em algum momento, possivelmente adquiriram o direito de juntar-se aos banquetes e adotar a postura reclinada, embora não hajam evidências consistentes a esse respeito (Cleópatra certamente participava de banquetes com Marco Antônio). Há indícios de que na Etrúria as mulheres participavam dos banquetes e podiam reclinar junto aos seus parceiros, como se observa em pinturas da Tumba dos Leopardos (início do séc. V a.C.), na Tarquínia, e de sarcófagos de Cerveteri e Murlo (séc. VI a.C.). Em Tarento, no sul da Itália, as pinturas da Tumba do Triclínio (séc. V. a.C) apresentam figuras de banquetantes reclinados de ambos os sexos em um simpósio. Em Pesto, as pinturas da Tumba do Mergulhador (480-70 a.C.) apresentam o simpósio à maneira grega, com homens reclinados ocupando leitos aos pares. Exemplares de pinturas de Pompeia sugerem a presença de matronas no *convivium* romano (reclinadas ou sentadas), embora houvessem banquetes destinados somente a homens. Os deuses raramente figuram nas artes em situações de banquete, com exceção de Dioniso, que aparece com frequência como banquetante, seja sozinho ou acompanhado de seu séquito, de Ariadne ou de Hércules.¹²⁷

O simpósio grego pressupunha igualdade no tratamento dos participantes durante a comemoração, a despeito das diferenças sociais, e o discurso de cada participante deveria ser inclusivo e igualitário. O convite era direcionado a um grupo específico de adultos do sexo masculino (adolescentes somente acompanhados do pai ou como *eromenos* de algum convidado), que poderia levar um ou mais amigos (*akletos epi deipnon*, categoria de não convidado), que eram introduzidos como membros igualitários do grupo. Além destes, era comum a presença de parasitas (*parasitoi*), também conhecidos como caçadores de jantar (*trekhdeipnoi*), que não eram propriamente membros do grupo e, embora não fossem profissionais remunerados, negociavam sua participação entretendo os convidados com gracejos (*gelotopoi*os, o bufão) ou com discurso elogioso (*kolax*, o bajulador).¹²⁸

¹²⁷ Para as pinturas de cenas de banquete em Pompeia e Herculano, cf. Dunbabin (2003, 52-60).

¹²⁸ Para os participantes dos simpósios gregos, cf. Corner (2005, 51-2).

O simpósio romano, por sua vez, era marcadamente hierarquizado, e o tratamento dos convivas - desde o lugar onde se sentavam até a comida que consumiam - diferia de acordo vários fatores, principalmente, a posição social, política e financeira.¹²⁹ Um cônsul sentaria na posição central, próximo ao anfitrião. Quanto mais afastado da mesa central, menos favorecida seria a posição. Assim como nos simpósios gregos, os convidados (ricos e nobres) poderiam levar outras pessoas consigo para o jantar: seus escravos e as sombras (*umbrae*, clientes ou pessoas de posição social inferior); e também eram comum a presença do chamado parasita (*parasitus*: papa-jantar). Havia uma espécie de parasita conhecido como *scurra* (personagem comum em diversos gêneros, como a comédia e a sátira), que não é simplesmente um papa-jantar, mas uma espécie de bufão urbano, que normalmente era um profissional contratado para divertir os convidados com bajulação e gracejo (ou alguém que exercesse a mesma função, mesmo não sendo profissional). Sua presença era ao mesmo tempo um prazer, ao agradar com discurso bajulador os privilegiados, e uma ameaça, com seu potencial para ferir com brincadeiras cruéis os estavam aquém das expectativas do grupo.¹³⁰

Nos banquetes, determinados momentos eram reservados ao silêncio e outros à fala. Durante os rituais religiosos (libações e preces), o silêncio era imperativo. Em outras circunstâncias, principalmente durante o *symposion* ou a *comissatio*, priorizava-se o diálogo. O simpósio grego incluía brincadeiras como o *kottabos* (que consistia em acertar determinados alvos com resíduos de vinho) e a resolução de enigmas.¹³¹ Nos banquetes romanos, uma brincadeira para estimular a conversação consistia em associar cada um dos convivas a uma das nove Musas, e cada um dos três triclinios a uma Graça. As medidas de vinho a serem consumidas também eram associadas a essas deidades: as três Graças correspondiam a três cíatos (unidade de medida), simbolizando a moderação, enquanto as nove Musas equivaliam a nove medidas, dosagem considerada alta, ligada ao furor dionisíaco.¹³² Outra brincadeira simpótica mencionada tanto em epigramas helenísticos como na poesia latina é a disputa com vinho puro (*certare mero*), intermediada pelo simposiarca (*magister bibendi*), que envolvia uma espécie de competição verbal entre os convivas e o

¹²⁹ Para o caráter hierárquico do simpósio romano, cf. Donahue (2003, 104-9), Faas (2003, 97-62). Para o caráter político do simpósio grego, cf. Landolfi (1990, 75-110).

¹³⁰ Para a figura do *scurra*, cf. Habinek (2005, 182-4).

¹³¹ Para os costumes nos simpósios gregos, cf. Corner (2005, 48-62).

¹³² Para a menção às Musas e Graças em referência as dosagens de vinho, cf. Hor., C. 3.19.11-17.

consumo de grandes quantidades de vinho (porfia). Na poesia helenística (Meleagro e Calímaco), essas competições podiam incluir um brinde a um amante.¹³³

O banquete (*deipon*) era tema do gênero satírico desde Lucílio. Pseudo-Acrão, no proêmio do comentário do primeiro livro das *Sátiras*, associa o gênero satírico a Líber como deus do vinho e dos banquetes:

Satyra dicitur lancis genus tractum a choro Liberi patris, qui est minister vini et epularum.

Diz-se que a sátira é uma espécie de prato preparado pelo coro de Líber *Pater*, que preside o vinho e os banquetes.

Na sátira, a comida tem maior destaque do que o vinho (que, segundo Horácio, é tema apropriado aos versos líricos: *libera vina*, os vinhos que libertam. *Ars P.* 85). O prato da sátira, cheio e misturado (*lanx satura*, prato de satura, iguaria formada de uma mistura de frutas e legumes diversos, possivelmente uma oferenda a Líber como deus da vegetação), faz lembrar que o gênero satírico se caracteriza pela ênfase na mistura e nos excessos, inclusive no que diz respeito aos usos e costumes do *convivium*.

Horácio, na sátira 2.8, descreve um banquete com nove convivas. Mecenas, convidado de honra, ocupa o triclinio central (*medius lectus*), com duas *umbrae*: Vibídio e Balatro, ambos *scurrae* (bufões), que consomem altas quantidades de vinho. No *sumus lectus*, três homens de letras: Vário, Visco e Fundânio (possivelmente também *umbrae* de Mecenas). E no *imus lectus*, o anfitrião, Nasidieno, com dois personagens típicos da sátira: Nomentano e Pórcio (que come como um porco), que engolia bolos inteiros de uma só vez, despertando o riso. Esta sátira explora a ostentação e a vulgaridade às vezes demonstrada pelos ricos e bem como a erudição pronunciada dos epicuristas. A persona do anfitrião, Nasidieno, como demonstrou Kirk Freudenburg, seria uma mistura de dois tipos comuns em comédias e mimos: o cozinheiro arrogante e a bruxa velha (ligando-se à figura de Canídia, mencionada no

¹³³ Para a disputa com vinho (*certare mero*), ou porfia, na poesia latina, cf.: Hor., *Epist.* 1.19.10.11; *C.* 4.1.31; Thomas (2011, 99); ver também *certare ioco*, em Hor., *C.* 2.12.18. Na poesia helenística, cf.: Callim., *Anth. Pal.* 12.51 (brinde a um *eromenos*, Díocles); Mel., *Anth. Pal.* 5.136 (brinde a Heliodora). Para a porfia como brincadeira simpótica em que se consumiam altas doses de vinho; cf., Plut., *Vit. Alex.* 114.

final da sátira, 95), ao usar a comida, os temperos e os vinhos como se fossem afrodisíacos para seduzir o convidado de honra, Mecenas.¹³⁴

2.3. O consumo de vinho

Os simpósios normalmente contavam com organizadores, administradores e serviçais. A principal função era de simposiarca (*magister bibendi* ou *arbiter bibendi*), conviva designado para presidir o banquete. Entre os romanos, sua escolha se dava pela sorte nos dados (quem tirasse Vênus, equivalente a dois seis). Suas funções podiam variar entre escolher o vinho, designar um escravo como auxiliar (que na poesia latina é chamado *puer*), determinar as medidas de água e vinho a serem consumidas e zelar pela harmonia do banquete (esperava-se que ele evitasse excessos de qualquer espécie, inclusive na sua conduta).¹³⁵ Ao menos um serviçal auxiliava o simposiarca, assumindo diversas tarefas, como administrar as doses, esquentar a água, servir o vinho (*poculi minister*, *vini minister*, *ministrator* ou *pocillator*), limpar o chão e as mesas e até mesmo vigiar o comportamento dos convivas para avaliar quem merecia ser convidado novamente.¹³⁶

Os recipientes mais usados para o consumo do vinho eram o cântaro (*cantharus*, taça com duas alças, símbolo de Baco) (**figs. 17, 31, 32, 34**) e o copo (*poculum* ou *scyphus*) (**figs. 31, 35**). Para transferir o vinho da cratera para a jarra ou para libações era usado um pequeno recipiente em forma de cone ou chifre, chamado ríton (*rython*), como o que se observa nas mãos de um esqueleto como copeiro em um mosaico de Pompeia (**fig. 22**). Para a mediação das doses era usado o cíato (*cyathus*) (**figs. 36, 38**), uma espécie de concha de metal ou cerâmica, cuja capacidade corresponde a 45 ml.¹³⁷

O costume de misturar vinho com água era sinal de civilidade e distinguiu gregos e romanos dos povos que eles chamavam de bárbaros (tais como os trácios), famosos por beber vinho puro (*merum*) em grandes quantidades. Ateneu cita uma

¹³⁴ Para a caracterização dos personagens em Hor., *Sat.* 2.8, cf. Fairclough (1942, 236-7), in: Horácio. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Para a relação entre Canídia e a figura de Nasidieno em Hor., *Sat.* 2.8, cf. Freudenburg (1995, 207-19).

¹³⁵ Para a figura do *arbiter bibendi*, cf. Hor., *C.* 2.7.25. Para Horácio como *magister bibendi*, cf. *C.* 3.19. Para o simposiarca grego, cf. Pl., *Leg.* 1.640A-641D. Para os deveres do simposiarca, cf. Cairns (2012, 265); Smith (1984, 259); Nisbet e Rudd (2004, 229); Faas (2003, 76-101).

¹³⁶ Para o copeiro ou auxiliar de simpósio na poesia (*puer*), cf.: Hor., *C.* 3.19.10. CIL 6.8815-7. Inscrições, epitáfios de serviçais: CIL 6.8815-7: *cyathos*; CIL 9.1880 = ILS 5170: *poculi minister*; CIL 6.8866 = ILS 1793: *lagona*. Sobre os serviçais do simpósio romano, cf. Dunbabin (2003, 150-6).

¹³⁷ Hor., *Sat.* 1.1.55; *C.* 3.8.13; 3.19.13, 15.

lenda sobre a mistura de vinho com água, que diz que os gregos beberam vinho puro até o dia em que Zeus enviou uma tempestade tão forte que completou com água suas taças.¹³⁸ Desde então, teriam adotado o hábito de misturar água ao vinho, que passou a ser considerado um modo mais seguro e adequado de consumir a bebida. Assim, o consumo de vinho diluído passou a ser associado a Zeus, e de vinho puro a Dioniso, o inventor da bebida.

Os romanos diferiam dos gregos quanto ao modo de misturar água ao vinho e de servir a bebida, bem como no uso feito de utensílios simpóticos.¹³⁹ Na cultura grega, a cratera era usada para misturar vinho com água de acordo com proporções predeterminadas. Devido a essa função, tornou-se símbolo de civilidade, associando-se ao consumo equilibrado e ao êxtase; em contraste com o hábito de beber vinho puro, ligado ao comportamento bárbaro, à embriaguez e às rixas.¹⁴⁰ Não há evidências de que os romanos tenham feito o mesmo uso da cratera (*cratera*, *creterra* ou *crater*) nesse estágio da preparação do vinho. Apesar disso, de acordo com Dunbabin, esta peça também era fundamental no simpósio romano como um vaso intermediário entre a ânfora e a jarra.¹⁴¹ Por outro lado, há inúmeras referências ao costume romano de misturar água e vinho diretamente nas taças, de acordo com as medidas de preferência de cada conviva.

Textos do final da República mencionam o vinho misturado com gelo, água quente ou gelada.¹⁴² Varrão descreve um luxuoso banquete em que era servida água quente e fria (*cum et aqua calida et frigida ex orbi ligneo mensaque*).¹⁴³ Quanto aos gregos, faltam referências quanto à temperatura da água usada no simpósio. Ateneu pergunta se os gregos bebiam água aquecida em seus banquetes e cita fontes que falam apenas do consumo de água quente pura, e não misturada ao vinho.¹⁴⁴ A água poderia ser aquecida para o simpósio em uma peça luxuosa chamada autepsa (*authepsa* ou *miliarium*; do Grego *miliarion*). Foram encontrados alguns exemplares em Atenas e cerca de dez na Campânia (sécs. II a.C - I d.C.).¹⁴⁵ Havia diferentes

¹³⁸ Ath., *Deip.* 15.675a.

¹³⁹ Para o uso dos utensílios em banquetes gregos e romanos, cf. Dunbabin (1993, 116-41).

¹⁴⁰ Ath., *Deip.* 10.426-31.

¹⁴¹ Para os usos da cratera, Dunbabin (1993, 138).

¹⁴² Para o uso da água quente e fria no *convivium*: Sen., *Ep.* 78.23; Petron., *Sat.* 65; Juv. 5.36; Mart. 14.105: *Frigida non deerit, non deerit calda petenti. / Sed tu morosa ludere parce siti.*

¹⁴³ Varro, *Rust.* 3.5.15-16.

¹⁴⁴ Ath., *Deip.* 3.123.

¹⁴⁵ Para a autepsa, cf. Cic., *Rosc. Am.* 133.5: *Domus referta vasis Corinthiis et Deliacis, in quibus est authepsa illa quam tanto pretio nuper mercatus est.* Ver também *Scriptores Historiae Augustae* 19.3.1.

modelos: um deles, de Pompeia, possui formato cilíndrico, com pés em forma de patas de leão e dois compartimentos: um na base para colocar carvão e outro na parte superior para a água, além de uma torneira para servir a bebida.¹⁴⁶

O vinho é frequentemente mencionado nos textos antigos como um paliativo para preocupações e tristezas.¹⁴⁷ A embriaguez (*ebrietas*) também poderia - mas não necessariamente seria - vista como uma fraqueza moral. O decoro ou adequação no uso da bebida dependia, entre outros fatores, da distinção entre *otium* e *negotium*. Os banquetes, sendo considerados momentos de ócio, até certo ponto legitimavam o hábito de beber. Sêneca recomenda a embriaguez no *convivium* em nome da alegria peculiar à celebração (*ad ebrietate ueniendum ... hilaritas in conuiuio*).¹⁴⁸ O consumo livre da bebida (*liberalior potio*) era permissível determinadas ocasiões, como em comemorações de vitórias militares e na *cena adventicia* (celebração do retorno de um amigo ou familiar para casa depois de viagens, exílios ou guerras).¹⁴⁹ Porém, fora do triclinio, em hora de trabalho, a intemperança com o vinho era um indicador de incapacidade para conduzir um negócio, uma típica acusação de ineficiência no jargão jurídico e militar.¹⁵⁰ Manter o decoro (*decorum*) no banquete consistia no controle do apetite pela comida e bebida e dos gestos ao beber.¹⁵¹ Esperava-se que um *vir bonus* (bom cidadão) observasse a *salubris moderatio*, isto é, a medida da dignidade (*dignitas*) do sábio, que deve evitar a embriaguez (*ebrietas*).

Marco Antônio era desacreditado por seu gosto pelo vinho, sendo acusado de intemperança com a bebida (*intemperantia bibendi*). Nas *Filípicas*, Cícero o qualifica como *perbacchatus* (de *bacchor*: festejar os ritos de Baco, embriagar-se. O uso do prefixo *per* enfatiza o excesso ou abuso), acusando-o de comportar-se como um farrista bárbaro, cuja conduta era inapropriada em lugares públicos e privados.¹⁵² Plínio, o Velho, faz menção a uma obra atribuída a Marco Antônio, intitulada *De Sua Ebrietate*, que ele pode ter escrito (Plínio diz que ele “vomitou” esse texto: *evomit*)

¹⁴⁶ Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 73018.

¹⁴⁷ D'Arms (1991, 316).

¹⁴⁸ Cf. Sen., *Ep.* 9.17.8-11; *Tr. An.* 17.9; D'Arms (1991, 304).

¹⁴⁹ Comemorações em vitórias militares: cf. Hor., *Epod.* 9; *C.* 1.37; no retorno de um amigo: Hor., *C.* 1.36 (Numida); 2.7 (Pompeu, amigo com quem Horácio estudou em Atenas e lutou em Filipos).

¹⁵⁰ Cucchiarelli (2011, 232).

¹⁵¹ Para o decoro, cf.: Cic., *Off.* 1.93-104.

¹⁵² Cic., *Phil.* 2.7; 2.25.63; 2.104: *At quam multos dies in ea villa turpissime es perbacchatus! Ab hora tertia bibebatur, ludebatur, vomebatur.*

com a intenção de defender-se dessas acusações, ou então para atacar adversários políticos.¹⁵³

No entanto, havia uma relativização dessa moral, e nem sempre o gosto pela bebida levaria ao descrédito. O rigor quanto à observação da moderação variava, e o decoro era elástico a ponto de poupar certos aristocratas. Um *vir bonus* poderia ter momentos de excitação dionisíaca sem sofrer qualquer repúdio. Sêneca, Plínio, o Velho, e Suetônio citam personas públicas conhecidas pelo seu gosto pela bebida: Novélio Torquato (pretor) era notável por conseguir beber cinco jarros de vinho de uma só vez; Lúcio Pisão (cônsul em 15 a.C.) bebia desde o amanhecer; e Cosso (cônsul, séc. V a.C.), embriagado (*mersus et uino madens*), dormiu no senado e teve que ser carregado para casa.¹⁵⁴ Essas e outras figuras, como Mecenas, o jovem Catão, Petrônio e Caio Licínio Muciano eram consideradas altamente eficientes na vida pública, sendo vistas como personalidades paradoxais, que combinavam indústria e luxo.

2.4. Música e poesia no simpósio

Os pesquisadores têm se esforçado no sentido de elucidar determinadas práticas e costumes simpóticos, que no entanto, ainda permanecem bastante controversas, como, por exemplo, a presença de instrumentos acompanhando recitação de poesia nos simpósios romanos. Ficaremos atentos, em nossa análise da poesia de Horácio, a esses e outros elementos que compõem o cenário do banquete como metáforas associadas a tópicos de gênero e de composição poética.

Em Horácio, os instrumentos musicais normalmente são associados a divindades, como Baco e seu séquito, Mercúrio, Apolo e as Musas, e podem ser observados como referências ao metro, à matéria ou à elocução caraterísticos de diferentes gêneros poéticos. A lira (*lyra*, *fides* ou *barbiton*) liga-se a Mercúrio como inventor; a Apolo e às Musas como símbolo da arte poética, da erudição e do gênero lírico; bem como ao *iocus* da celebração simpótica.¹⁵⁵ A flauta berecintia (*tibia*

¹⁵³ Para o *De Sua Ebrietate*, cf.: Scott (1929); Plin., *H.N.* 14.147-8: *sed nimirum hanc gloriam auferre Cicero voluit interfectori patris sui M. Antonio. is enim ante eum avidissime adprehenderat hanc palmam edito etiam volumine de sua ebrietate, quo patrocinaris sibi ausus adprobavit plane, ut equidem arbitror, quanta mala per temulentiam terrarum orbi intulisset. exiguo tempore ante proelium Actiacum id volumen evomuit, quo facile intellegatur ebrius iam sanguine civium et tanto magis eum sitiens.*

¹⁵⁴ Cf. Sen., *Ep.* 83.14; Plin., *H. N.* 14.144; Suet., *Tib.* 42.3; D'Arms (1991).

¹⁵⁵ Para Mercúrio como inventor da lira: Hor., *C.* 1.10: *parens lyrae*. Para Apolo e a lira: *C.* 4.6.25: *doctor arguatae fidicen Taliae*; 4.15.1-2: *Phoebus increpuit lyra*.

Berecyntia ou *Berecyntius cornu*),¹⁵⁶ os tambores frígios (*tympana*) e a siringe ou flauta de Pã (*fistula*)¹⁵⁷ associam-se a Baco e aos ritos orgiásticos de Cibele, podendo sugerir a excitação e o ritmo ágil do ditrambo e do iambo.

Na ode 3.19 de Horácio, as flautas berecintia e de Pã (*Berecyntia tibia*, 18-9; *fistula*, 20) e a lira (*lyra*, 20) aparecem como instrumentos apropriados para a celebração no banquete dedicado a Murena por sua admissão como áugure (*cena aditialis*):

insanire iuvat: cur Berecyntiae
cessant flamina tibiae?
cur pendet tacita fistula cum lyra? (3.19.19-20)

Agrada-me ensandecer: por que a flauta berecintia ainda não começou a soar? Por que a flauta de Pã pende com a lira silenciosa?

Também na ode 4.1, os sons da lira e das flautas berecintias se misturam (*tibia Berecyntia*, 22-3; *fistula*, 24) no banquete em honra a Vênus na casa de Paulo Máximo (aristocrata romano):

illic plurima naribus
duces tura lyraque et Berecyntia
delectabere tibia
mixtis carminibus non sine fistula. (4.1.21-24)

Ali inalarás muito incenso e apreciarás o som da lira acompanhando a flauta berecintia, sem faltar a flauta de Pã.

Na ode 1.17, que tem como cenário a fazenda Sabina de Horácio, um *locus amoenus*, a lira (*fides*)¹⁵⁸ é indicada como instrumento usado para acompanhar os poemas eróticos de Anacreonte:

fide Teia
dices laborantis in uno
Penelopen vitreamque Circen (1.17.18-20)

ao som da lira Teia,¹⁵⁹ cantarás sobre Penélope e a hialina Circe, que sofrem pelo mesmo homem.

E na ode 1.1, a lira (*barbitos*) e a flauta (*tibia*) ligam-se às Musas, na descrição da apoteose do poeta em meio a sátiros e ninfas:

si neque tibiae

¹⁵⁶ *Tibia Berecyntia* (flauta berecintia): flauta dupla com um dos tubos encurvados. *Berecyntius*: adjetivo derivado de Berecinto, monte da Frígia consagrado a Cibele. Para a *barbara tibia*, flauta dos sacerdotes de Cibele, cf. Catul. 64.264; Quinn (1980, 161).

¹⁵⁷ *Fistula* (flauta de Pã): flauta dupla com tubos de comprimentos desiguais

¹⁵⁸ Para a *fides*, cf.: Hor., C. 1.12.11 (associada a Orfeu), 1.14.14, 1.26.10.

¹⁵⁹ Lira de Anacreonte. Para Anacreonte em Horácio, cf. *Epod.* 14.10: *Anacreonta Teium*.

Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton. (1.1.32-4)

se Euterpe não detiver as flautas, e nem Polímnia recusar-se a afinar a lira de Lesbos.

A lira de Lesbos (*Lesboum barbiton*, 34), que Horácio associa à Polímnia (cujo nome em Grego significa “muitos hinos”), pode ser uma referência Safo e Alceu, que são originários desta ilha, como modelos de Horácio. A flauta (*tibia*), por sua vez, ligada à Euterpe (cujo nome significa deleite), pode remeter à lírica coral de Píndaro (a lírica coral era acompanhada pela flauta, enquanto a monódica, pela lira).¹⁶⁰

Na ode 1.12, a flauta e a lira (*tibia* e *lyra*), desta vez associadas a outra Musa, Clio (a que celebra), aparecem como instrumentos apropriados para celebrar os feitos de homens ou de heróis:

Quem virum aut heroa lyra vel acri
tibia sumis celebrare, Clio? (1.12.1-2)

Que homem ou herói escolhes celebrar com a lira ou com a aguda flauta, Clio?

No epodo 9, é mencionada a flauta de notas notas bárbaras, que acompanha o modo dórico na lira, no esperado banquete em comemoração ao triunfo militar de Otaviano em Ácio:

sonante mixtum tibiis carmen lyra,
hac Dorium, illis barbarum? (9.5-6)

enquanto a lira soa a música dórica misturada às notas bárbaras das flautas?

Segundo Plutarco, o modo dórico na lira era apropriado para guerreiros; e a flauta e a lira eram adequadas para celebrar vitórias militares.¹⁶¹

Na ode 4.15, a flauta lídia (*tibia Lydia*, 30) acompanha a poesia de louvor à homens virtuosos do passado nos banquetes presididos por Líber:

nosque et profestis lucibus et sacris (25)
inter iocosi munera Liberi
cum prole matronisque nostris
rite deos prius adprecanti
virtute functos more patrum duces
Lydis remixto carmine tibiis (30)

Nós, em dias de trabalho e em feriados religiosos, entre os dons do jocoso Líber, com nossos descendentes e esposas, tendo antes invocado os deuses segundo os

¹⁶⁰ Para a relação da flauta de Euterpe com a lírica coral de Píndaro, cf. West (1995, 6).

¹⁶¹ Plut., *Marc.* 22.2; *De Mus.* 1136E: cita as flautas para a celebração de uma *ovatio*.

ritos; no poema, ao som das flautas lídias, cantaremos, à maneira de nossos pais, sobre a virtude dos líderes que provaram seu valor, sobre Troia, Anquises e a progênie da Vênus nutriz.

Platão considera a flauta lídia (*tibia Lydia*) como adequada para o acompanhamento da poesia lírica e também para o simpósio, por ser suave.¹⁶²

2.5. A poesia convivial arcaica

Apesar das diversas menções à poesia acompanhada de música no simpósio, como nos exemplos que observamos acima, não há comprovação de que esta era efetivamente uma prática romana. A relação entre música e poesia no simpósio na poesia augustana pode ser vista como uma referência arcaizante, que remete à poesia convivial dos antepassados, na tópica de resgate dos costumes antigos. Assim, encerro este capítulo tocando brevemente na questão da poesia nos simpósios romanos arcaicos e seu significado para os autores augustanos. Refiro-me à suposta poesia de louvor aos antepassados (*carmina convivalia*), que teria circulado nos banquetes desde os tempos lendários de Numa até o século IV a.C..¹⁶³ Não restaram exemplares dessa poesia romana arcaica, a despeito das diversas menções a ela em Varrão, Cícero, Valério Máximo, Catão e na poesia augustana.¹⁶⁴ Cícero, em *Brutus*, cita Catão como fonte ao mencionar os *carmina* de louvor aos homens insígnies de gerações passadas, supostamente cantadas nos banquetes:

Recte, inquam, Brute, intellegis. atque utinam exstarent illa carmina, quae multis saeculis ante suam aetatem in epulis esse cantitata a singulis convivis de clarorum virorum laudibus in Originibus scriptum reliquit Cato. (75.1-5)

Se entendes bem o que eu digo, Bruto, eu gostaria que ainda existissem aqueles poemas de louvor de homens insígnies, que, há muitos séculos, eram cantados por cada conviva nos banquetes, tal como Catão deixou escrito nas *Origens*.

Varrão, no *De Vita Populi Romani*, sugere que essa poesia era recitada (ou cantada?) por meninos com ou sem o acompanhamento da flauta:

<sic aderant etiam> in conuiuiis pueri modesti ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant maiorum et assa uoce et cum tibicine (84.1-3)

¹⁶² Plato, *Rep.* 2.39.8e; Harrison (2007, 205).

¹⁶³ Para os *carmina convivalia*, cf.: Zorzetti (1990, 289-306); Murray (1991, 94-ss), (1985, 41-43), Lowrie (2009, 48-60), Goldberg (2005, 1-15).

¹⁶⁴ Fontes que fazem referência aos *carmina convivalia*: Cic., *Tusc.* 1.3.10-3: *sero igitur a nostris poëtae vel cogniti vel recepti. quamquam est in Originibus solitos esse in epulis canere convivas ad tibicinem de clarorum hominum virtutibus.* Cic., Val. Max. 2.1.10.1-4: *Maiores natu in conuiuiis ad tibias egregia superiorum opera carmine comprehensa † pangebant, quo ad ea imitanda iuuentutem alacriorem redderent. quid hoc splendidius, quid etiam utilius certamine?* Cato, apud Gell. 11.2, *Carmen de Moribus* (fr. 2 Jordan): *"Poeticae artis honos non erat: si quis in ea re studebat aut sese ad convivia adplicabat, crassator vocabatur"*.

Nos banquetes os meninos castos <apresentavam-se> para cantar os poemas antigos de louvores aos antepassados sem acompanhamento musical ou com a flauta.

De acordo com essas descrições, essa poesia convivial parece ser a expressão de uma sabedoria aristocrática, em que era essencial o louvor aos antepassados (*laude maiorum*). Assim como nós, esses autores aparentemente não tiveram contato com essa poesia, que, de acordo com Cícero, já pertencia ao passado e havia se perdido em sua época. Não sabemos se esses *carmina* - se é que existiram - versavam sobre os heróis, como em poemas gregos, ou se limitavam-se à exaltação dos feitos de homens distintos (*laudes facta*). Os *carmina saliares*, dos sacerdotes sális, poderiam ter raízes nesse período longínquo.¹⁶⁵ Nos textos, não há referências a autores dessas *carmina*, cuja composição talvez ficasse a cargo de amadores, que poderiam ter outras carreiras e escrever poesia em louvor a pessoas distintas como atividade secundária.

Cícero e os outros autores que referem-se a essa poesia convivial arcaica parecem estar preocupados em estabelecer relações com poetas mais recentes, como Nêvio, Lucílio e Ênio. Um dos pressupostos das relações simpóticas romanas era a *sodalitas* aristocrática (sacerdotes cívicos, que tinham seus próprios ritos e grupos de clientes). Cícero refere-se a Ênio como o poeta que canta nos simpósios louvores ao seu patrono, Marco Fúlvio Nobilior (general romano, que, depois da captura da Ambrácia, 189 a.C., dedicou o templo de Hércules e as Musas para o seu triunfo em 187 a.C.).¹⁶⁶ Essas associações indicam preocupação com a questão do louvor aos patronos por meio da poesia.

A chegada na Itália dos poetas e atores profissionais gregos (os *technitai*, atores e poetas de Dioniso) em organizações corporativas, a partir do final do século IV a.C. e ao longo do século III a.C., acompanhou uma nova organização cultural, coincidindo com o início dos *ludi romani* (jogos romanos, em honra a Júpiter, 366 a.C.) e dos festivais teatrais em Roma (*ludi scaenici*, 364 a.C.).¹⁶⁷ Plauto, em *Estico*, compara os poetas e atores profissionais gregos (*technitai*) com o parasita de banquete, na figura de Gelasiano, cujo nome faz lembrar *gelotopoios* em Grego (o

¹⁶⁵ Para os *carmina saliares*, cf. Virg., *Aen.* 8.285-288; Hor., *C.* 1.37.2; 1.36.12; 4.1.28; *Epist.* 2.1.86.

¹⁶⁶ Cic., *Tusc.* 1.3.13-17: *honorem tamen huic generi non fuisse declarat oratio Catonis, in qua obiecit ut probum M. Nobiliori, quod is in provinciam poetas duxisset; duxerat autem consul ille in Aetoliam, ut scimus, Ennium.*

¹⁶⁷ Para um estudo sobre os vários jogos (*ludi*) que ocorriam em Roma, cf.: Bernstein (2007).

bufão), contratado para participar de simpósios a fim de divertir e bajular os convivas.¹⁶⁸

O teatro romano tem papel importante nessa transformação cultural, como parte dos *ludi* (festejos, triunfos, jogos), onde se exercitava o *iocus* (brincadeira) e a *libertas* dionisiacos. Desde o final do século IV a.C., os *technitai* de Dioniso já haviam se estabelecido em Tarento. No século III a.C., o drama romano já possuía características próprias, com Lívio Andrônico (284-204 a.C.) participando dos *Ludi Romani* com tragédias e comédias em verso saturnino (das quais restaram não mais que sessenta fragmentos).

De acordo com Peter Wiseman, concomitantemente aos *ludi scaenici*, introduzidos no século IV a.C., é possível que existisse uma espécie de encenação dramática comum em simpósios. Imagens gravadas em cistas e espelhos etruscos (figs. 15 a 17) podem aludir a esse gênero, mais breve e menos formal que o teatro, chamado *paignion* (termo correspondente a *ludus* ou *ludicrum*), ligado ao teatro ateniense, porém com características próprias.¹⁶⁹ As figuras sugerem a encenação de temas eróticos com os atores (homens e mulheres) despidos, talvez como parte de um ritual. Essas evidências contrariam as explicações de Varrão, Horácio, Virgílio, Tito Lívio sobre a herança direta dos gregos nas origens do drama romano, indicando outras possíveis vias.

Líber liga-se não só ao *iocus*, *ludus* e à *licentia* das orgias e dos simpósios, mas também à *libertas* republicana. Com sua paradoxal vocação tanto para a guerra como para a brincadeira, o deus apresenta-se ao mesmo tempo como um problema e uma solução para os poetas augustanos. A *libertas* discursiva (tópica *in vino veritas*, ligada à figura de Líber como deus que revela segredos) é determinante da poesia latina, ligando-se a antecessores, como Nêvio e Lucílio. Lidar com essa liberdade, tornou-se um problema, porque os poetas augustanos precisaram adequar a licença poética às novas circunstâncias políticas, sociais e culturais de seu período, em que a ordem era refrear os excessos em nome da antiga moral republicana. Por outro lado, Líber foi uma solução para os poetas augustanos, pois, como herói deificado, símbolo da *libertas* republicana, ligava-se ao culto romano dos benfeitores, um tema que adequa-se ao panegírico de Augusto. Os poetas augustanos estavam cientes que explorar os domínios de Líber era no mínimo perigoso (Hor., *C.* 3.25.18-19: *dulce*

¹⁶⁸ Figura do bufão, cf. Plaut., *Stich.* 400-1, 454-5: *Gelasianus* (γελασῖνος; de γελάω, rir).

¹⁶⁹ Wiseman (2008, 119-121).

periculum est, / o Leneae, sequi deum), pois esse deus era ligado à adoração em vida de monarcas desde pelo menos Alexandre, o Grande, e também ao luxo excessivo e à depravação atribuída ao Oriente, elementos que eram rejeitados pela moral republicana.

Capítulo 3

A persona dionisiaca de Horácio

Tendo considerado alguns aspectos básicos da caracterização de Baco e do simpósio em Roma, começo agora a análise desses elementos na poesia de Horácio. Neste capítulo, investigaremos as diversas formas como Horácio descreve o furor dionisiaco como metáfora para o impulso poético e os efeitos que causa sobre sua persona poética nas *Odes*, nos *Epodos* e nas *Sátiras*.

3.1. Baco como patrono da poesia

Baco não é a única divindade da poesia em Horácio, dividindo espaço com Apolo, as Musas, Mercúrio e Vênus; cada qual movendo o poeta à sua maneira. Apolo, junto às Musas, é deus da lira, das artes e das fontes sagradas; além de possuir seu lado bélico, associado à épica e atrelado ao louvor das conquistas e do legado de Augusto.¹⁷⁰ Mercúrio possui aspectos em comum com Baco e Apolo, ligando-se também a Augusto. Como inventor da lira (C. 1.10.5), conecta-se a Apolo. É também assimilado à Augusto como vingador de César (*Caesaris ultor*, C. 1.2.44), além proteger o poeta, conduzindo-o para longe dos perigos do campo de batalha (*sed me per hostis Mercurius celer/ denso paventem sustulit aere*, C. 2.17.13-14).¹⁷¹ Vênus, assim como Baco, associa-se ao simpósio, à guerra e ao amor, solicitando o poeta para participar de suas milícias (C. 1.19, 4.1). Apesar das semelhanças, Baco diferencia-se desses deuses em alguns aspectos, pois não é fonte de disciplina, estudo (*ars*) e erudição como Apolo e as Musas, mas de *iocus*, engenho e entusiasmo poético (comparado ao furor dionisiaco); e nem protege como Mercúrio (embora ambos possam conduzir por diferentes mundos), mas expõe o poeta aos perigos que podem vir junto com a liberdade, o furor e o êxtase dionisiacos (*dulce periculum est, o Lenae, sequi deum*, C. 3.25.18-19).

Horácio apresenta-se como um poeta de *iocus* e *ludus*, elementos associados Dioniso e à poesia simpótica. Na ode 1.32, o verbo *ludo* é usado em referência à composição em versos líricos:

¹⁷⁰ Apolo marca presença tanto em Calímaco (Callim., *Aet.* fr. 1.21-28 Pf., na cena epifânica em que instrui o poeta sobre como escrever poesia), como nas épicas homérica (Hom., *Il.* 1.43-54, em que desce com toda veemência atirando setas contra os Aqueus) e latina (Virg., *Aen.* 8.671-13, como protetor de Augusto).

¹⁷¹ Para Mercúrio e Augusto, cf. Martins (2017). Para Apolo na poesia augustana, cf. Miller (2009).

Poscimus, si quid vacui sub umbra (1)
 lusimus tecum, quod et hunc in annum
 vivat et pluris, age dic Latinum,
 barbite, carmen,
 Lesbio primum modulate civi, (5)
 qui ferox bello tamen inter arma,
 sive iactatam religarat udo
 litore navim,
 Liberum et Musas Veneremque et illi
 semper haerentem puerum canebat (10)
 et Lycum nigris oculis nigroque
 crine decorum.
 o decus Phoebi et dapibus supremi
 grata testudo Iovis, o laborum
 dulce lenimen mihi cumque salve (15)
 rite vocanti.

Eu peço, se em um momento de ócio sob a sombra, eu compus contigo um poema que perdure por este ano e além, vamos, minha lira grega, canta um poema latino. Fostes primeiro modulada por um cidadão de Lesbos,¹⁷² um guerreiro feroz, que, no entanto, entre os combates, ou, depois de amarrar seu navio, jogado pelas ondas, na areia molhada, costumava cantar sobre Líber, as Musas, Vênus e o menino, que está sempre junto,¹⁷³ e o belo Lico com seus negros olhos e negra coma. Ó glória de Febo, lira,¹⁷⁴ que és bem-vinda nos banquetes do supremo Júpiter, ó doce consolo dos labores, recebe minha saudação enquanto eu te invoco de acordo com os ritos.

Nessa ode, com características de hino, são dedicados louvores à lira (instrumento de Apolo), que associa-se à poesia Alceu (cidadão de Lesbos). Líber, Vênus e Cupido são apontados como temas líricos desse poeta, que são recorrentes no primeiro livro de *Odes* de Horácio.¹⁷⁵ *Ludus* e *iocus* seguem relevantes nos demais livros de *Odes*. O segundo livro começa com o poeta suplicando para que sua Musa não abandone o *iocus* (*sed ne relictis, Musa, procax iocis*, 2.1.37). Na ode 2.19, Baco, como patrono da poesia de Horácio, é apresentado como um paradoxal deus de *iocus* e *ludus*, que no entanto, também é apto para a guerra (*quamquam choreis aptior et iocis/ ludoque dictus non sat idoneus/ pugnae ferebaris*, 25-7). No terceiro livro, ao final da ode 3.3, Horácio, depois de ter dedicado louvores a Augusto como herói deificado (1-16), recusa os temas elevados, afirmando não serem apropriados à jocosa lira (*non hoc iocosae conveniet lyrae*, 69). Na ode 3.21, o jocoso Lieu (*iocosus Lyaeus*, 16) promove a eloquência, ao produzir o relaxamento característico do ambiente simpótico na celebração dedicada à Messala, em que a embriaguez acrescenta engenho ao discurso filosófico. Encontramos, ainda, na ode 4.15, um

¹⁷² Alceu.

¹⁷³ Cupido.

¹⁷⁴ *testudo*: carapaça de tartaruga, de que era feita a lira.

¹⁷⁵ Cupido: *puer haerens* (10), lembra a ode 1.2.33-34, em que *Iocus* faz parte do séquito: *Erycina ridens, / quam Iocus circum volat et Cupido*. Cf. Líber, Vênus e Cupido também na ode 1.19.1.

jocosus Líber (*iocosus Liber*, 26) associado à celebração dos antepassados, da *pax* e do legado de Augusto.¹⁷⁶

Horácio constrói sua persona dionisiaca como um conviva, bebendo junto a amigos e cortesãs no simpósio, e não raro assumindo o papel de *magister bibendi*; além de apresentar-se como participante das orgias de Baco em lugares remotos, em meio ao séquito de sátiros, ninfas e bacantes. Na ode 1.1, endereçada a Mecenas, Horácio enaltece a vida de ócio dos poetas, em contraste com outras profissões e seus vários legados à República Romana:¹⁷⁷

est qui nec veteris pocula Massici
nec partem solido demere de die
spernit, nunc viridi membra sub arbuto
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae (1.1.19-23)

Há quem não despreze uma taça de Mássico envelhecido
e nem o descanso em parte do dia de trabalho
ora deitado debaixo de um verdejante arbuto,
ora junto a uma suave fonte de água sagrada.

Esse pode ser um retrato da persona poética de Horácio (*est qui*: o poeta), compondo poesia enquanto bebe vinho Mássico (*veteris pocula Massici*, 19) à sombra de uma árvore ou próximo a uma fonte sagrada (*aquae sacrae*, 23), elementos respectivamente dionisiacos (vinho) e apolíneos (fontes) ligados ao ócio necessário para o ofício do poeta.¹⁷⁸ Horácio encerra essa ode justificando sua devoção pela poesia, que, assim como as outras profissões citadas ao longo do poema, pode ser um meio de contribuir com a República Romana, além de conduzi-lo a imortalidade junto aos líricos gregos:

me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum menus (30)
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibias

¹⁷⁶ Para Horácio como poeta de *iocus*, cf. Hor., *C.* 2.1.37. Para Baco e *iocus*, cf.: Hor., *C.* 3.21.14-16: *iocosus Lyæus*; *C.* 4.15.26: *iocosus Liber*; Para *iocus* e a lira, cf. Hor., *C.* 3.3.69: *iocosa lyra*. Para a poesia como *ludus*, cf. Hor., *Epist.* 1.14.36. Para o vinho como fonte de *iocus* e alívio para as preocupações, cf.: Hor., *C.* 2.11.17: *dissipat Euius curas edaces*; Virg., *Ecl.* 5.69: *et multo in primis hilarans conuiuia Baccho*.

¹⁷⁷ Para a persona dionisiaca de Horácio, cf.: Hor., *C.* 1.1.21-22, 29-37; 1.16.22-25; 1.18; 1.19; 1.27, 2.7.6-8, 21-28; 2.19; 3.25; 4.5.38-40; 4.8.34; 4.15; *Epod.* 11.13; Davis (2010, 118). Para o ofício dos poetas em contraste com outras profissões: Solon 1.43-ff; Bacchyl. 10.38; Pind., fr. 221; Safo 16; Prop. 3.9; Hor., *Sat.* 2.1.27; Nisbet e Hubbard (1970, 2).

¹⁷⁸ Para o vinho Mássico: Hor., *Sat.* 2.451, *C.* 2.7.21, 3.21.5. Para os vinhos em Horácio: La Penna (1995, 266-282). Para as águas sagradas como fonte de conhecimento poético: Lucr., *R. N.* 1.927-28, 4.2-3: *iuuat integros accedere fontis atque haurire*; Lucil., *Sat.*, frag. 30.2: *quantum haurire animus Musarum e fontibus gestit*. Ov., *Pont.* 4.2.47: *Aonius fons*; Am. 1.15.35-36: *Castalia aqua*. Para o rio Permesse: Virg., *Ecl.* 4.64; Prop. 2.10.25-26; Mart. 1.76.11, 8.70.3; Paus. 9.29.5 (Termesso). Para a figura do poeta na natureza: Juv. 7.58-9; Quint., *Inst. Or.* 10.3.22-4.

Euterpe cohibet nec Polyhymnia
 Lesboum refugit tendere barbiton.
 quodsi me lyricis vatibus inseres,
 sublimi feriam sidera vertice. (1.1.29-36)

A coroa de hera, prêmio das fronteiras douradas, coloca-me entre os deuses acima; o bosque gelado e os coros de leves ninfas com sátiros separam-me da multidão, se Euterpe não detiver as flautas, e nem Polímnia recusar-se a afinar a lira de Lesbos. Porém, se me incluíres entre os vates líricos, com cabeça nas alturas, atingirei as estrelas.

O poeta será coroado com a hera (*hedera*, adorno dionisíaco) em um bosque (*nemus*, também um refúgio dos poetas) onde ocorrerá sua apoteose. Horácio parece querer suavizar o tema solene da apoteose, possivelmente jogando com o duplo sentido de *ferio* (*sublimi feriam sidera vertice*, 36), que pode significar: atingir (a apoteose) ou ferir-se (chocar a cabeça). Como diz Stephen Harrison, Horácio pode estar sugerindo que poderá obter, além da glória eterna, uma terrível dor de cabeça.¹⁷⁹

Alcançar a glória significa igualar-se aos vates líricos. A palavra vate (*vates*) inicialmente referia-se ao oráculo ou adivinho que fazia profecias em versos, e posteriormente passou a ser aplicada também aos poetas.¹⁸⁰ Segundo Cícero, foi usada por Ênio em relação a Nêvio: *quem in vatibus et Faunis adnumerat Ennius*. (A quem Ênio inclui entre os vates e Faunos). A associação entre Nêvio, vate e a figura do Fauno (divindade agreste) pode sugerir a *libertas*, seja na linguagem ou na métrica, dos antigos.¹⁸¹ Na epístola 2.2, o poeta vate aparece junto ao coro de escritores como um cliente de Baco, caracterizado como um deus pacífico, que ama o sono e a sombra.¹⁸²

i nunc et versus tecum meditare canoros.
 scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem,
 rite cliens Bacchi somno gaudens et umbra:
 tu me inter strepitus nocturnos atque diurnos
 vis canere et contracta sequi vestigia vatium? (2.2.76-80)

Vai agora e compõe versos melódicos. Todo o coro de escritores ama os bosques e foge da cidade, praticando os ritos de Baco, a quem agrada o sono e a sombra: tu queres que eu cante em meio aos ruídos noturnos e diurnos e que eu siga o caminho estreito dos vates?

¹⁷⁹ Para o humor no uso de *ferio*, cf. Harrison (1998, 674).

¹⁸⁰ Plaut., *Mil.* 911: *Bonus vates poterat esse nam quae sunt futura dicis*.

¹⁸¹ Cic., *Brut.* 66, sobre Nêvio: *tamen illius, quem in vatibus et Faunis adnumerat Ennius, bellum Punicum quasi Myronis opus delectat*. Cic., *Brut.* 71, sobre a poesia dos Faunos em associação aos vates antigos: *quid, nostri veteres versus ubi sunt? 'quos olim Fauni vatesque canebant*.

¹⁸² Hor., *C.* 2.1.39, 3.4.40, 4.3.11, *Epist.* 2.2.77.

A expressão *cliens* evidencia uma analogia entre Baco como deus da poesia e a figura do patrono, que garante a vida de ócio para que o poeta possa exercer seu ofício.¹⁸³ Os termos *vates*, *sacerdos* (sacerdote) e *poeta* eram correntes na poesia augustana em referência ao poeta.¹⁸⁴ A etimologia de *poeta* (do Grego: *poietes*, aquele que faz) liga-se ao aspecto técnico do ofício (compor poesia). *Vates*, por sua vez, tem relação com a figura do profeta visionário, como mencionamos acima, e *sacerdos* liga-se ao exercício da religião como ofício público.¹⁸⁵

O poeta como *vates* ou *sacerdos* liga-se aos deuses da poesia - Baco, Apolo e as Musas - e à composição de *carmina* em Horácio. Na ode 2.20, a persona poética anuncia sua transformação em vate biforme (*vates biformis*, 2-3), que sofre metamorfose em um cisne (animal símbolo de Apolo, da poesia e da apoteose). Essa transformação é precedida pela epifania de Baco (deus da metamorfose) como patrono da poesia na ode 2.19, que ensina *carmina* em seus longínquos refúgios (*Bacchum in remotis carmina rupibus/ vidi docentem*, 1). A ação de ensinar é com frequência atribuída a Apolo como deus da poesia, mas é assumida por Baco nessa ode, que prepara o poeta para cantar temas mais graves. A metamorfose do vate biforme na ode 2.20 (última do segundo livro), antecede uma alteração da matéria nas primeiras odes do livro seguinte, que adquirem um tom mais elevado e sóbrio, com o desenvolvimento de temas ligados à épica (*Odes Romanas*, 3.1-6), em que as Musas assumem o papel de divindades da poesia.

Na ode 3.1, Horácio assume a persona do sacerdote das Musas (*Musarum sacerdos*, 3):

Odi profanum volgus et arceo.
favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto. (3.1.1-4)

Odeio e me esquivo da multidão profana. Silenciai: como sacerdote das Musas, canto um poema nunca antes ouvido para moços e moças.

A metáfora do poeta como sacerdote, como foi mencionado, evoca o caráter público da função do poeta, como intermediário da voz divina para uma audiência específica. Na ode 3.4, sugerindo ainda estar sob o efeito da *amabilis insania* (furor

¹⁸³ Brink (1982, 310-11).

¹⁸⁴ Para o poeta como *sacerdos*, cf.: Hor., C. 3.1.3: *Musarum sacerdos*; Prop. 3.1.3: *primus ego ingredior puro de fonte sacerdos/ Itala per Graios orgia ferre choros*.

¹⁸⁵ Virg., *Aen.* 7.27; 9.34; Hor., C. 1.1.35; 2.20.3; 4.6.44; 4.9.28.

dionisiaco), que o possuiu nos livros anteriores, o poeta diz estar ouvindo o canto de Calíope:

Descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu voce nunc mavis acuta,
seu fidibus citharave Phoebi.
auditis? an me ludit amabilis (5)
insania? audire et videor pios
errare per lucos, amoenae
quos et aquae subeunt et aurae. (3.4.1-8)

Desce do céu, vem e canta um poema longo, rainha Calíope, com a flauta, ou, se preferir agora, com tua voz penetrante, ou com a lira ou cítara de Febo. Ouvis? Acaso me ilude um amável devaneio? Eu pareço ouvir e errar pelos bosques sagrados, percorridos por águas e brisas amenas.

Tal como Apolo, as Musas presidem não só a arte da poesia (o conhecimento, a técnica e o estudo necessários à formação do poeta), mas simbolizam elementos associados a Calímaco, como a polidez e a erudição na composição.¹⁸⁶ Sob a tutela dessas divindades, o poeta se estabelece como *sacerdos* (como anunciado na 3.1), uma espécie de porta-voz dos deuses na comunidade, estreitando a ligação entre o exercício de seu ofício e Augusto como objeto de louvor. *Melos*, palavra de origem grega, aproxima-se do termo latino *carmen* em referência à canção. A lira de Apolo sugere uma canção mais sóbria do que as cantadas ao som das flautas de Dioniso.

Essa sobriedade apolínea, que se mantém ao longo das *Odes Romanas*, é substituída pelo furor dionisiaco ainda no livro três. Na ode 3.19, encontramos a figura do vate delirante (*attonitus*, atordoado, entusiasmado, em delírio), que deseja beber a dose de vinho mais alta (nove cíatos, das Musas) na comemoração dedicada a Murena:

tribus aut novem
miscentur cyathis pocula commodis.
qui Musas amat imparis,
ternos ter cyathos attonitus petet
vates (3.19.11-15)

Que sejam misturados três ou nove cíatos apropriadamente nos copos. O vate atônito, que ama as Musas ímpares, pede três vezes três cíatos.

Esse modo de referir-se ao entusiasmo dionisiaco como metáfora para o entusiasmo poético aproxima-se de Arquíloco, que sugere que o efeito atordoante do vinho ajuda a compor o ditirambo de Dioniso:

ὥς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος

¹⁸⁶ Para as Musas e Apolo, cf. Hor., C. 1.32.9, 2.10.19, 3.4, 4.6, C. Saec. 62.

οἶδα διθύραμβον οἶνωι συγκεραυνωθείς φρένας.¹⁸⁷

Pois eu sei como cantar o ditirambo, a bela melodia de Dioniso, quando meus sentidos estão tomados pelo vinho.

Nessa passagem, o particípio passado *synkeraunothēis* (literalmente, atingido por um raio) aproxima-se de *attonitus* (de *attono*, tornar atônito pelo raio) ao sugerir que o efeito entorpecedor do vinho pode ser comparado ao de um raio. A alusão ao raio também faz lembrar a lenda do nascimento de Dioniso. Atingido pelo raio de Zeus no ventre da mãe, é como se ele adquirisse o mesmo poder de fogo do pai, atingindo o peito (*phrenas*) como um raio e gerando o furor dionisiaco.¹⁸⁸

3.2. Os paradoxos da celebração dionisiaca

Horácio dedica três odes a Baco: 1.18, 2.19 e 3.25. Na 1.18, endereçada a Varo, a persona poética exalta os dons de Líber, mas recomenda moderação.¹⁸⁹ Essa ode possui características de hino, com repetidas invocações ao deus com uso de diferentes nomes e epítetos. Os louvores ao vinho aproximam-se das aretologias dos ditirambos (testemunho do poder divino, uma espécie de biografia que reconta os dons e benfeitorias de deuses, principalmente de Dioniso) e da lírica coral grega (Píndaro e Baquírides).¹⁹⁰ O poema começa com um lugar-comum da tópica dos poetas bebedores de vinho (associados ao engenho de Dioniso) e de água (ligados à arte e à erudição de Apolo e das Musas):

Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem
circa mite solum Tiburis et moenia Catili.
siccis omnia nam dura deus proposuit neque
mordaces aliter diffugiunt sollicitudines. (1.18.1-4)

Varo, jamais prefira plantar outra árvore que não a sagrada videira nas cercanias das muralhas de Catílio e no fértil solo de Tíbur. Pois o deus determinou que tudo fosse duro aos abstêmios, e não há outro modo de desgarrar-se das mordazes preocupações.

Alceu é o modelo dessa passagem (3-4) em que o vinho aparece como um alívio para as preocupações e dificuldades, em comparação com a vida dos abstêmios, que é mais difícil (*dura*) por determinação do deus (Baco).¹⁹¹

¹⁸⁷ Archil., frag. 120 W.

¹⁸⁸ Ov., *Met.* 4.12.

¹⁸⁹ O destinatário desta ode pode ser Quintílio Varo, cf. Hor., *C.* 1.24; ou Alfeno Varo, advogado de Cremona, nascido em 82 a.C., cônsul em 39 a.C., cf.: Virg., *Ecl.* 6.6-12, 9.26-29; Cat. 10, 22 e 30.

¹⁹⁰ Pind., fr. 124 a.b, Bacchyl., fr. 20B.

¹⁹¹ Alc., fr. 342: μηδ' ἐν ἄλλο φντεύσης πρότερον δένδριον ἀμπέλῳ.

Em seguida, Baco *Pater* e Vênus *decens* (decente, bem proporcionada, harmoniosa) são mencionados como temas prediletos de conversas no simpósio:

quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat?
quis non te potius, Bacche pater, teque, decens Venus? (1.18.5-6)

Quem, depois do vinho, irá lastimar-se da gravidade da guerra e da miséria?
Quem não teria predileção por ti, *Pater* Baco, e por ti, graciosa Vênus?

Os temas graves (guerras, misérias) são recusados em favor desses deuses ligados à vitalidade e ao prazer. O epíteto *pater*, atribuído a Baco, é significativo no mundo romano, associando-se à figura do pai como representante da família no sistema patriarcal (*pater familias*) e também a autoridades políticas (*pater patriae*: pai da pátria, como Cícero e Augusto), além de ser um título de honra de divindades importantes do panteão romano, como Júpiter e Quirino.¹⁹² Esse epíteto evoca sobriedade, liderança e autoridade suprema da figura do benfeitor e remete também ao caráter hierárquico da sociedade romana, arraigado aos velhos preceitos morais do patriarcado. A combinação do sóbrio epíteto romano *pater* com o nome grego Baco (ligado ao entusiasmo e à loucura das celebrações dionisiacas) evidencia o caráter paradoxal do deus, bem como a mescla de elementos gregos e itálicos que o caracterizam em Horácio e na poesia augustana de modo geral.

Por outro lado, esses prazeres simpóticos, quando em excesso, podem provocar esquecimento, torpor e instigar o comportamento excessivo e caótico. A rixa dos centauros contra os lápitas (povo lendário da Tessália) e o castigo dos Sitônios são apresentados como exemplos das consequências dos excessos da vida simpótica:

ac ne quis modici transiliat munera Liberi,
Centaurea monet cum Lapithis rixa super mero
debellata, monet Sithoniis non levis Euius,
cum fas atque nefas exiguo fine libidinum
discernunt avidi. (1.18.7-11)

E que ninguém seja excessivo nos dons do módico Líber. Esta é a lição que se tira da rixa entre os Centauros, embriagados com vinho, e os lápitas, que terminou em luta fatal; por isso a dureza de Évio contra os Sitônios, que, com sua libido desenfreada, mal distinguem os limites entre o lícito e o ilícito.

O epíteto *modicus* (módico, moderado, que obedece a medida apropriada), atribuído a Líber, evidencia uma medida ou limite. Os centauros são famosos pelo gosto por vinho puro (*merum*) em grande quantidade, simbólico do modo de consumir dos bárbaros (os povos da Trácia são citados com frequência como paradigma dos

¹⁹² Martins (2017, 12-3) discute a relação entre *pater familias* e *pater patriae*.

hábitos bárbaros e rixas no simpósio).¹⁹³ Os centauros, personagens recorrentes na poesia e nas artes gregas (por exemplo, nas métopes do Partenon, hoje no Museu Britânico) e romanas, nem sempre são identificados por seu comportamento bárbaro: Quíron é caracterizado na *Iliada* de Homero como o mais justo dos centauros, tutor de Aquiles nas artes da guerra e da lira; e na *Odisseia*, Eurício é descrito como o centauro excelente, apesar de ter reagido mal aos efeitos entorpecedores do vinho na casa de Pirítoos.¹⁹⁴

Ovídio, no livro 12 das *Metamorfoses*, narra a ação dos centauros nas bodas de Hipodâmia e Pirítoos (líder dos lápitas): a rixa começa com um deles, Êurito, tentando violar a noiva.¹⁹⁵ Teseu consegue resgatá-la, mas o caos e o terror já estavam instalados, com os outros centauros molestando as mulheres da festa. Começa um embate de grandes proporções com os lápitas, que passam a usar utensílios e outros objetos do banquete como armas. Teseu arremessa uma cratera de misturar vinho na cabeça de Êurito, matando-o instantaneamente (a cratera, símbolo de civilidade, transforma-se em instrumento de selvageria). Dois irmãos do centauro morto conclamam os demais ao embate, que transforma-se em uma batalha sangrenta. A exemplo de Teseu, os centauros passam a usar os objetos sagrados do banquete para lutar: Ámico (centauro) mata Celadonte (guerreiro lápita) com um candelabro. Em represália, Pelates de Pela mata Ámico com uma mesa. Grineu (centauro) atira o altar contra os lápitas, matando Brótea e Orio. Exádio (lápita) mata Grineu com uma galhada de cervo (oferta votiva). Reto (centauro) atira uma tora em brasa do altar na cabeça de Charaxo e segue matando outros lápitas. A rixa sintetiza o paradoxo da celebração simpótica, mostrando que a civilidade facilmente pode se converter em barbárie. Com o *modicus* Líber na ode 1.18, Horácio procura evidenciar a medida da civilidade (ver também *verecundus Bacchus* na ode 1.27.3).¹⁹⁶

Antes de Ovídio e Horácio, Virgílio, no segundo livro das *Geórgicas*, cita a rixa dos centauros para exemplificar os excessos no simpósio, sugerindo que os

¹⁹³ Para a rixa dos centauros, cf. Hor., *C.* 1.18.8, 2.12.5. Para as rixas como hábito bárbaro, cf.: Hor., *C.* 1.27.1-4; Virg., *G.* 2.454-57; Hom., *Od.* 21.295. Para rixas motivadas pela paixão, cf. Hor., *C.* 1.13.10-11: *inmodicae mero rixae*. Para Baco e os excessos da vida simpótica na poesia Augustana, cf. Cucchiarelli (2011, 264); Cf. La Penna (1995, 271); Quinn (1980, 160-161).

¹⁹⁴ Para Quíron como instrutor de Aquiles nas artes da cura, cf. Hom., *Il.* 11.831-36. Para Eurício, cf. Hom., *Od.* 21.295-304.

¹⁹⁵ Para os centauros nas bodas de Pirítoos, Ov., *Met.* 12.210-535. Para a libido e a embriaguez dos centauros, cf. Ov., *Met.* 12.220-221: *Euryte, quam vino pectus, tam virgine visa/ ardet, et ebrietas geminata libidine regnat*.

¹⁹⁶ Para erotismo e violência no repertório dionisíaco, cf. Battaile (1989).

centauros não honraram as crateras, ao transformá-las em armas (*cratere minantem*, 2.457).¹⁹⁷ Em contraste com o comportamento selvagem dos centauros, Virgílio apresenta os agricultores como modelos de atitude civilizada, moderada e pacífica, descrevendo as libações dedicadas a Leneu, em que as crateras são honradas, ao serem coroadas com guirlandas (*et socii cratera coronant*, 2.528). Baco, com seu tiaso de deidades rurais (Pan, Silvano e as ninfas), é fonte de conhecimento e de fartura para os agricultores. A cultura da videira simboliza o retorno à abundância e à paz no campo após um longo período de guerra civil e de confisco de terras (possivelmente incluindo confisco das terras da família de Virgílio, em Mântua).

Virgílio compara o uso equilibrado dos dons de Baco no campo com a loucura dionisiaca da cidade, onde o furor entorpece a mente, manifestando-se de maneira violenta na loucura do fórum (*insanum forum*, 503) e na fascinação dos aspirantes a políticos ao assistir os discursos na Rostra (*hic stupet attonitus rostris*, 508). Os termos *stupeo* e *attonitus* pertencem ao repertório dionisiaco de Horácio: *attonitus* caracteriza o poeta como vate delirante (*attonitus vates*, C. 3.19.14), e *stupeo* (estar atarrecido, admirado) é usado no símile do poeta como mênade (*non secus in iugis/exsomnia stupet Euhias*, C. 3.258-9).

Na ode 1.18, Horácio apresenta ainda outro exemplo dos excessos da vida simpótica: a punição de Évio aos Sitônios (*Sithoniis non levis Euhius*, 10). Essa lenda não foi tão explorada pelos poetas augustanos quanto o episódio do centauros. Os Sitônios eram um povo de uma região da Trácia conhecida por sua associação com a lenda da gigantomaquia, em que Dioniso participa lutando junto a outros deuses em favor de Júpiter. Os Sitônios também são ligados a episódios de incesto. Nono menciona um personagem chamado Sitônio, que apaixona-se pela filha, Palene, incorrendo, assim, na ira de Baco, que o leva a uma morte trágica.¹⁹⁸ Os Sitônios associam-se também a Licurgo (opositor de Dioniso), o lendário rei da Trácia. Segundo versão de Higino, ao negar o caráter divino de Baco, Licurgo teria sido punido pelo deus com um surto de delírio desencadeado pela embriaguez, que o teria levado a agredir sexualmente sua mãe.¹⁹⁹ O nome Évio (*Euhius*, que grita evoé!) sugere o pandemônio causado pelos gritos dos participantes do tiaso ao anunciar a manifestação do deus, reforçando a ideia de furor báquico, que pode levar ao êxtase

¹⁹⁷ Para os centauros em Virgílio, cf.: Virg., *G.* 2.454-457; Mac Góráin (2013, 8); Nappa (2005, 98-9).

¹⁹⁸ Nono, *Dion.* 48.90-273.

¹⁹⁹ Hyg., *Fab.* 132.

ou à loucura.²⁰⁰ Como podemos notar, Évio, nessa ode, possui uma severidade que contrasta com seu caráter extasiante e relaxante (Hor., C. 2.11.17-8: *dissipat Euhius/curas edacis*. Évio dissipa as vorazes preocupações). Em suma, o furor gerado pelo vinho em associação às paixões eróticas podem transformar o ambiente simpótico, destinado ao cultivo de costumes civilizados, em um campo de batalha.

Horácio faz menção também a aspectos rituais das orgias de Baco:

non ego te, candide Bassareu,
invitum quatiam nec variis obsita frondibus
sub divum rapiam. (1.18.11-13)

Quanto a mim, cândido Bassareu, não te agitarei²⁰¹ contra tua vontade e nem apresentarei à luz do dia o que²⁰² está encoberto sob variadas folhagens.

A persona poética expressa cautela na aproximação com os mistérios sagrados de Bassareu (o deus barbado da Lídia, dos mistérios de Cibele, que aqui recebe o epíteto *candidus*, brilhante, claro, uma característica que remete à sua presença luminosa, própria dos deuses), dizendo que não irá tocar seus objetos sagrados sem ser solicitado (*invitum*). A revelação dos mistérios de Baco seria uma transgressão das leis divinas (*nefas*), tal como os crimes dos centauros e dos Sitônios.

Não é estranho que um poema dedicado a Baco mencione o tiaso, símbolo da manifestação e da presença do deus. Vimos, na ode 1.1, que Horácio projeta sua futura apoteose em um bosque junto a um séquito de sátiros e ninfas. Porém, na ode 1.18, o tiaso é formado por personificações que não são normalmente pertencentes ao séquito dionisíaco:

saeva tene cum Berecynthio
cornu tympana, quae subsequitur caecus amor sui
et tollens vacuum plus nimio gloria verticem
arcanique fides prodiga, perlucidior vitro. (1.18.13-16)

Silencia os selvagens tambores frígios²⁰³ e a flauta Berecintia²⁰⁴, que são seguidos de perto pelo cego Amor próprio, por Glória, que mantém a vazia cabeça erguida demais, e por Fidelidade, pródiga em revelar segredos, mais translúcida que o vidro.

Esse tiaso atípico, formado pelas personificações do Amor, da Fidelidade e da Glória, parece evidenciar as consequências nefastas dos excessos com os dons de

²⁰⁰ Para o uso do epíteto Évio (*Euhius*): Hor., C. 1.18.9, 2.11.17; Porph. 2.11.17018: *EUHIUS a uoce bacchantium Liber pater dicitur*. Lucr., R. N. 5.742; Hor., C. 1.18.9; 2.11.17; Ov., A. A. 1.563.

²⁰¹ Baco como metonímia do instrumento pelo possessor. Agitar o tirso é uma referência à celebração dos mistérios de Baco; cf. Quinn (1980, 161).

²⁰² Os emblemas divinos de Baco.

²⁰³ *Tympana*: tambores frígios usados nas orgias e mistérios de Cibele.

²⁰⁴ Flauta dos sacerdotes de Cibele (Quinn, 1980, 161).

Baco. Amor é o único personagem de fato ligado a Baco, porém é cego (*caecus*, 14, figuração incomum na poesia augustana),²⁰⁵ um atributo que talvez sugira cobiça e paixão cega.

Fidelidade, paradoxalmente, é prodiga com os segredos (*arcanique fides prodiga, perlucidior vitro*, 16). Como um estimulante da fala, a embriaguez traz à tona segredos (*arcana*).²⁰⁶ Há um epigrama de Meleagro que evidencia o paradoxo de Baco como promotor da eloquência, dizendo que o deus dos mistérios, que mantém os seus arcanos bem guardados, é menos escrupuloso em manter ocultos os segredos dos outros.²⁰⁷ A fluência no discurso promovida pela embriaguez nem sempre é considerada conveniente. A *Fides* que espalha segredos (*arcana*, 1.18.6) e o receio de revelar os mistérios do deus (1.18.11-13) podem soar como advertências sobre a necessidade de controlar o impulso da *libertas* báquica no discurso, acenando para a discrição, acentuada no tocante a temas políticos em Horácio.²⁰⁸

Outro membro do séquito na ode 1.18 é Glória. Vimos que, na ode 1.1.36, Horácio refere-se à sua expectativa de atingir a glória com poeta, descrevendo sua apoteose em meio ao séquito dionisiaco, quando irá igualar-se aos vates líricos: *sublimi feriam sidera vertice* (com cabeça nas alturas, atingirei as estrelas, 36). A Glória personificada na ode 1.18, por sua vez, tem a cabeça elevada demais (*et tollens vacuum plus nimio gloria verticem*, 15), e a menção ao excesso (*plus nimio*) parece soar como uma advertência contra a soberba, como lugar-comum da tópica das ilusões passageiras geradas pela embriaguez.²⁰⁹

²⁰⁵ Talvez esta seja a única ocorrência em toda a poesia augustana. No Renascimento a figuração do *caecus* Cupido é explorada com mais intensidade, ganhando uma dimensão que não possuía entre os poetas augustanos.

²⁰⁶ Para a tópica *in vino veritas*, cf.: Alc., frag. 333: οἶνος γὰρ ἀνθρώπων διοπτρον; Ésquilo, frag. 393. A epístola 1.5 de Horácio, endereçada a Torquato (aristocrata pertencente a uma família conhecida pela *severitas*), é outro exemplo do poder do vinho de liberar a fala e trazer à tona aquilo que está oculto: ... *quid non ebrietas dissignat?* (16) ... *fecundi calices quem non fecere disertum?* (19) (Quem o fecundo cálice não torna eloquente? ... O que a embriaguez não revela?). *Dissero* sugere o discurso fluente, e *dissigno*, que traduzimos por “revelar”, parece ao mesmo tempo sugerir a ação abrir uma garrafa de vinho, selada com fumo (*dis-signare*, tirar o lacre), como uma imagem para simbolizar a liberação proporcionada por Baco.

²⁰⁷ Mel., *Anth. Pal.* 12.199.5-6; Watson (2003, 371).

²⁰⁸ Para a discrição política de Horácio, cf. Hor., *Sat.* 1.5, cujo tema é uma viagem para Brundisio, cujo intuito era chegar a um acordo com Marco Antônio em nome de Otaviano, porém o caráter político da viagem não é mencionado. A menção à proibição de revelar os mistérios de Deméter também pode ser observada como uma metáfora para a discrição política de Horácio: Hor., *C.* 3.2.25-32: *vetabo, qui Cereris sacrum/ volgarit arcanae*; cf. Quinn (2002, 246), Rudd (2004, 145).

²⁰⁹ Hor., *Epist.* 1.5.20: *contracta quem non in paupertate solutum?* (Quem não se livra das amarras da pobreza?).

Em suma, a ode 1.18 evidencia a moderação da persona poética perante os dons do módico Líber, cujos limites não devem ser ultrapassados (*ac ne quis modici transiliat munera Liberi*, 7). Como sugerem Nisbet e Hubbard: “exortações ditirâmicas à sobriedade soam estranhas, a menos que se perceba os complicados meandros do jogo poético de Horácio”.²¹⁰

3.3. Entusiasmo báquico e furor poético

Apesar das advertências à moderação na ode 1.18, as forças dionisiacas atuam com veemência sobre o poeta. Nas odes 2.19 e 3.25, com Baco no papel de patrono de sua poesia, epifania (aparição/ manifestação) e possessão dionisiaca associam-se à composição poética. Na 2.19, Horácio diz ter visto Baco ensinando *carmina* a um coro de ninfas e sátiros:

Bacchum in remotis carmina rupibus (1)
vidi docentem, credite posteri,
Nymphasque discentis et auris
capripedum Satyrorum acutas.
euhoe, recenti mens trepidat metu (5)
plenoque Bacchi pectore turbidum
laetatur, euhoe, parce Liber,
parce gravi metuende thyrsos. (2.19.1-7)

Eu vi Baco ensinando poesia em longínquos penhascos, acreditei, futuros leitores, as ninfas aprendendo e os sátiros caprípedes de orelhas em pé. Evoé, a mente se agita com recente medo e é tomada de alegria confusa; e o peito está pleno de Baco. Evoé! Poupa-me, Líber! Poupa-me, temível senhor do aterrorizante tirso!

Na 3.25, o deus o arrasta para lugares selvagens para que componha um poema:²¹¹

Quo me, Bacche, rapis tui
plenum? quae nemora aut quos agor in specus
velox mente nova? quibus
antris egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iovis?
dicam insigne, recens, adhuc
indictum ore alio. (3.25.1-8)

Para onde, Baco, me arrastas pleno de ti? Para que bosques ou para que cavernas sou velozmente levado com mente nova? Em que grutas serei ouvido ao preparar-me para colocar a eterna glória do egrégio César nas estrelas e no consílio de Júpiter? Cantarei tema insigne, recente, até então nunca dito por outros lábios.

²¹⁰ Nisbet e Hubbard (1970, 229).

²¹¹ Para Hor., C. 3.25, cf.: West (2002, 207-213), Oliensis (1998, 127-131), Lowrie (1997, 317-325), Quinn (1980, 285-287), Nisbet e Rudd (2004, 296-309), Parker (1992, 304-309), Connor (1971), Aricò (1985), Fraenkel (1957, 257-260), Xynue (2015, 156-161), Harrison (1998, 675).

Na ode 2.19, o poeta declara estar pleno de Baco (*plenoque Bacchi pectore*, 6) antes de começar a cantar louvores ao deus; e na 3.25, diz estar possuído por Baco (*Bacche ... tui plenum*, 1-2) e então anuncia que irá cantar louvores a Augusto. A possessão báquica é descrita como um estado em que a mente é sacudida e violentamente tomada de sensações contrastantes de prazer/êxtase e medo/perigo (*recenti mens trepidat metu ... turbidum laetatur*, 2.19.5-7; *mente nova... dulce periculum*, 3.25.3, 18).²¹² Descrições de epifanias, como as que observamos acima, são frequentes em poemas gregos e latinos, em que se atribuem a certas divindades (Baco, Apolo, Vênus, Cupido ou as Musas) poderes de interferir - especificando matéria, métrica ou elocução - na composição poética.²¹³ Um dos principais modelos desta tópica é a epifania de Apolo no prólogo dos *Áitia* de Calímaco, em que o deus instrui o poeta sobre como escrever poesia, aconselhando-o a manter sua Musa leve e a seguir o caminho nunca antes trilhado, metáforas para elegância e inovação na poesia.²¹⁴ Nas odes 2.19 e 3.25, a diferença é que Baco - e não Apolo - desempenha o papel de patrono da poesia, agindo de maneira peculiar. Enquanto nos *Aitia* Apolo dirige-se ao poeta, na ode 2.19, Baco ensina *carmina* para sátiros e ninfas, enquanto o poeta é apenas um observador. Além disso, o Baco de Horácio, na ode 3.25, age de maneira mais veemente que o Apolo de Calímaco, arrastando o poeta para lugares remotos a fim de que componha um poema sobre a imortalidade de Augusto.

Na ode 2.19, após a descrição do estado de possessão (1-7), são usadas estruturas do hino (vocativo e anáforas do pronome *tu*), com a enumeração dos feitos e milagres de Baco, procedimento semelhante a uma aretalogia (tal como observamos na ode 1.18).²¹⁵

fas pervicacis est mihi Thyiadas
vinique fontem lactis et uberes (10)
cantare rivos atque truncis
lapsa cavis iterare mella,
fas et beatae coniugis additum
stellis honorem tectaque Penthei
disiecta non leni ruina (15)
Thracis et exitium Lycurgi.
tu flectis amnis, tu mare barbarum,
tu separatis uvidus in iugis

²¹² Para *mente nova* como possessão divina, cf.: Sen., *Ag.* 720; Luc. 5.167.

²¹³ Para epifanias de deuses na poesia augustana: Virg., *Ecl.* 6.3-8; Ov., *Am.* 1.1.1-6; Prop. 1.9.1-10.

²¹⁴ Callim., *Aet.* fr. 1.21-28 Pf. Para essa tópica na poesia latina: Lucr., *R. N.* 1.925-27: *quo nunc instinctus mente vigenti/ avia Pieridum peragro loca nullius ante/ trita solo*; Virg., *Ecl.* 6.3-5. Harrison (2017, 240) nota que Hor., *C.* 3.25 “claramente refere-se à inovação nas *Odes*, usando linguagem ligada aos caminhos nunca antes trilhados, conectando-se a Lucrécio e Calímaco (linhas 12-13).”

²¹⁵ Para outros exemplos de aretalogias na poesia latina, cf.: Hor., *C.* 3.21; Virg., *Aen.* 8.239; Sen., *Ag.* 384; Nisbet e Hubbard (1991, 324).

nodo coerces viperino
 Bistonidum sine fraude crinis. (20)
 tu, cum parentis regna per arduum
 cohors gigantum scanderet inopia,
 Rhoetum retorsisti leonis
 unguibus horribilique mala;
 quamquam choreis aptior et iocis (25)
 ludoque dictus non sat idoneus
 pugnae ferebaris; sed idem
 pacis eras mediusque belli.
 te vidit insons Cerberus aureo
 cornu decorum leniter atterens (30)
 caudam et recedentis trilingui
 ore pedes tetigitque crura. (2.19.9-32)

É-me permitido cantar as sobre as perversas tíades e sobre a fonte de vinho e os rios manando leite, e cantar novamente sobre o mel escorrendo dos troncos dos das árvores. É permitido cantar sobre a coroa de tua afortunada cômputo, inserida entre as estrelas; o teto de Penteu destruído por violento desabamento e a ruína do trácio Licurgo. Tu desvias os rios e o bárbaro mar. Tu, em remotas montanhas, levemente embriagado, sem causar dano, atas os cabelos das bistonídes com um laço viperino. Tu, quando a ímpia tropa de gigantes escalou a montanha que levava ao reino de teu pai, repeliste Reto violentamente com garras de leão e terrível mandíbula. Embora diga-se que sejas mais apto para danças, brincadeiras e jogos, e não sejas considerado suficientemente capaz para lutas, tu estavas igualmente presente na paz e em meio à guerra. Cérbero, manso, te viu adornado (30) com áureo corno, e, afavelmente esfregando a cauda em ti enquanto saías, ele lambeu teus pés e pernas com suas três línguas.

Nas aretologias, é lugar-comum referir-se ao testemunho ocular e apelar para a crença da audiência nos milagres do deus, tal como observamos no início da ode 2.19, com o uso de *vidi* e da expressão *credite posterii* (2), embora, neste caso, o discurso não seja religioso. Essas estruturas pertencem à tópica das credenciais do poeta, que apresenta-se como alguém capaz de compor um hino à altura do deus. Ao enumerar as benfeitorias de Baco, Horácio faz menção sumária à poesia elevada, mesmo procedimento usado por Propércio e Ovídio.²¹⁶ O uso repetido de *fas est* (é lícito ou permitido, 9 e 13) indica que o deus autoriza o poeta a cantar sobre os temas dionisíacos conhecidos no drama e na épica.²¹⁷

Horácio evidencia o caráter paradoxal de Baco, que ora distribui bênçãos, ora leva à ruína. O primeiro tema mencionado são as bacantes (9-12), que na presença do extático deus tornam-se fortes e incansáveis (*pervicaces*).²¹⁸ A principal fonte desta

²¹⁶ Prop. 3.17; Ov., *Fast.* 3.715-ss. Para a alusão à poesia sofisticada nessa passagem, cf. Nisbet e Hubbard (1991, 316); Nisbet e Rudd (2004, 316), Davis (2010, 117-119), Harrison (2017,).

²¹⁷ Apesar da proximidade com os hinos homéricos 1, 7 e 17, dedicados a Dioniso, Horácio omite os principais temas mencionados nessas obras: a infância em Nisa e o confronto com os piratas do Tirreno.

²¹⁸ Para as ménades em estado de possessão, cf. também Hor., *C.* 3.25.9, 16: *exsominis, valentes*. Segundo Pausânias (10.4.3), as tíades eram mulheres áticas que iam ao Parnaso a cada dois anos para

passagem é a tragédia *As Bacantes* de Eurípides. Segundo Stephen Harrison, o uso de *iterare* (12) pode sugerir que se quer recontar este tema conhecido na tragédia; e, *cantare* (11) pode aludir à substituição da métrica dos versos trágicos (trímetro iâmbico), mais próxima da fala, pela métrica lírica (nesse caso, a estrofe alcaica), mais próxima do canto.²¹⁹

O poder miraculoso de Baco e das bacantes de fazer brotar fontes de vinho, rios de leite e mel pelo toque do tirso inclui-se entre as manifestações epifânicas ligadas à exuberância uma Era de Ouro, tópica encontrada também em outras fontes, como o *Íon* de Platão e as *Geórgicas* e *Éclogas* de Virgílio.²²⁰ Esses prodígios contrastam com o poder destruidor de Baco em seus confrontos com tiranos, como Penteu e Licurgo. Penteu bane o culto de Baco e o aprisiona em seu palácio. Horácio refere-se especificamente à destruição do palácio com um terremoto (*tectaque Penthei/ disiecta non leni ruina*, 14-15), estratégia usada por Baco para livrar-se da prisão. Embora não haja deus mais presente (*praesentior*)²²¹ do que Dioniso, ele torna-se invisível para os incrédulos, a quem pune com veemência. É o que ocorre nas *Bacantes* com Penteu, que não consegue enxergar o caráter divino de Dioniso, e também com Licurgo, que o rejeita e expulsa da Trácia, episódio também mencionado por Horácio (*Thracis et exitium Lycurgi*, 16).²²²

Esta ode, que começa com o poeta como testemunha ocular de uma epifania em que Baco aparece ensinando poesia no alto das montanhas (*Bacchum in remotis carmina rupibus/ vidi docentem* 1-2), termina com uma descrição do deus retornando das profundezas do Hades, desta vez sob a perspectiva de Cérbero (a fera que guarda os portões entre os mundos), que o vê em todo seu esplendor com seus cornos dourados (*te vidit insons Cerberus aureo/ cornu decorum*, 29-30). Os chifres dourados conferem luz divina à sua figura e simbolizam vitalidade, poder e liderança (os chifres aludem ao touro, animal de Dioniso, adotado como símbolo pelos reis atálidas).²²³ O poder de entrar e sair de diferentes mundos (catábasis, descida ao mundo subterrâneo) remete a Orfeu, que entra no Hades para tentar resgatar Eurídice;

realizar a orgia de Dioniso com as mulheres de Delfos. Para a caracterização das tíades, cf. Versnel (1990, 137-138).

²¹⁹ Harrison (2017, 228).

²²⁰ Vir., *G.* 1.125-35, *Ecl.* 4.18-30; Eur., *Bacch.* 142-3; Pl., *I.* 534.

²²¹ Ov., *Met.* 3.658-9: *nec enim praesentior illo/ est deus*.

²²² Para Baco em Eurípides, cf. Segal (1982), (1987); Winnington Ingram (2003).

²²³ Baco era adorado como um touro em Pérgamo (dinastia atálida) e em Élis (região ocidental do Peloponeso).

Hermes, psicopompo, que transporta as almas após a morte; e a personagens épicos, como Eneias, que no livro 6 da *Eneida* consegue encontrar Anquises nos Campos Elísios.²²⁴ Além destes, heróis deificados equiparados a Baco também são notáveis por essa capacidade, como Hércules (cujo décimo segundo trabalho consistia em capturar o cão de três cabeças) e os Dióscuros (que se alternavam entre o Olimpo e o mundo subterrâneo). A capacidade de amansar Cérbero, que garante a travessia dos portais do Hades em vida, simboliza poder civilizador, de ordenar o universo diante de forças caóticas.

O livre acesso de Baco ao mundo subterrâneo tem relação com os Mistérios de Eleusis (tríade Dioniso, Perséfone e Deméter) e o tema da apoteose. Dois personagens, Sêmele e Ariadne (respectivamente, mãe e consorte de Baco), exemplificam a imortalidade como benefício concedido pelo deus: Sêmele é conduzida em apoteose ao Olimpo, e Ariadne, deificada por catasterismo (transformação em constelação), ascende ao céu na carruagem de Dioniso, puxada por tigres.²²⁵ O tema do catasterismo de Ariadne, lugar-comum da poesia helenística também mencionado por Horácio (*beatae coniugis additum stellis honorem*, 13-14) na ode 2.19, dialoga com as odes 3.3 e 3.25, em associação à apoteose de heróis, como Hércules, Castor e Pólux, bem como de Augusto.²²⁶

Como podemos notar, a ode 2.19, evidencia o caráter ambivalente de Baco, evidente também na passagem abaixo, em que o deus é descrito como apto tanto para a paz - com suas brincadeiras, jogos e danças (*ludus, iocus, chorea*) - como para a guerra:

quamquam choreis aptior et iocis
ludoque dictus non sat idoneus
pugnae ferebaris; sed idem
pacis eras mediusque belli. (2.19.25-28)

Embora diga-se que sejas mais apto para danças, brincadeiras e jogos, e não sejas considerado suficientemente capaz para lutas, tu estavas igualmente presente na paz e em meio à guerra.

²²⁴ Para Hermes como psicopompo, cf. Hor., *C.* 1.10.17-20; 2.18.37-40; Orfeu: Virg., *G.* 4.483. *katabasis* de Baco: Ar., *Ran.* (uma paródia); Appolod., *Bibl.* 3.5.3; Diod. Sic. 4.25.34; Paus. 2.37.5.

²²⁵ Para a apoteose de Sêmele, cf. Appolod. 3.5.3; Paus. 2.37.5; Mayor (2009, 122).

²²⁶ Para o resgate de Ariadne, cf.: Cat. 64.251-264; Ov., *Fast.* 3.509-516. Para a ruína de Penteu, cf. Eur., *Bacch.* 595. Para a menção às punições a Penteu e Licurgo, cf. Prop. 3.17.23-4. Para outras fontes da ode 2.19, cf.: Nisbet e Rudd (2004, 314), Harrison (2017). Para a coroa de Ariadne na poesia helenística: Callim., *Aet.* fr. 110.59 Pf.; Ap. Rhod., *Argon.* 3.1001-3; na poesia latina, cf. Cat. 66.60-61, traduzindo Calímaco: *ex Ariadnaeis aurea temporibus/fixa corona foret*.

Horácio, assim como Baco, trata de assuntos de paz e da guerra, especialmente em conexão com Augusto. Na ode 2.1.37, Horácio suplica para que a Musa dê preferência ao *iocus* e deixando de lado temas tristes, como as guerras (*sed ne relictis, Musa, procax iocis*. Porém, Musa insolente, não abandona as brincadeiras).²²⁷ Apesar da recusa da épica, Horácio canta sobre as guerras e triunfos de Augusto em versos líricos.²²⁸

Na ode 3.25, Horácio anuncia que irá cantar louvores a Augusto sob a tutela de Baco e sugere que ser um seguidor do deus é um doce perigo:

dulce periculum est,
o Leneae, sequi deum
cingentem viridi tempora pampino. (3.25.18-20)

Doce perigo, ó Leneu, é seguir o deus, com minha cabeça coroada de verdejantes folhas de pântano.

Quais seriam, então, os riscos e benefícios de seguir este caminho perigoso, embora apazível, que leva às remotas paisagens de Baco? A resposta para esta questão requer um aprofundamento da análise de alguns aspectos da experiência dionisíaca tal como é apresentada por Horácio. O ambivalente Baco é ao mesmo tempo selvagem e civilizador, e essas facetas contrastantes tendem a ser apresentadas em diferentes cenários. Como deus das orgias, Baco é frequentemente associado a rituais em cavernas, bosques e montanhas. Como agente civilizador, ele é celebrado como inventor do vinho e herói deificado, para quem libações são oferecidas nos banquetes.

A ode 3.25 começa com o poeta perguntando ao deus para onde está sendo levado (*quo me, Bacche, rapis tui plenum?*, 1). A posição privilegiada deste verso chama atenção para a relevância da paisagem no poema. A menção a locais remotos, como bosques, grutas, topos de montanhas (*nemus*, 2, 13; *specus*, 2; *antrum*, 4; *ripae/rupes*, 13; *iugae*, 8) e regiões da Trácia associadas aos rituais menádicos (o rio Ebro e a cadeia de montanhas Ródope, 10-13) evidenciam a faceta selvagem de Baco no papel de patrono da poesia.²²⁹

A possessão dionisíaca era usada como metáfora para o entusiasmo poético por gregos e romanos. Vimos, no início deste capítulo, que Arquíloco talvez seja o

²²⁷ Para os paralelos entre Baco, Horácio e Augusto em Hor., C. 2.19, cf. Harrison (2017, 225).

²²⁸ Para Baco, guerra e política em Horácio: *Epod.* 9.38; C. 1.7.3, 23; 1.12.22; 1.37.1-2, 31-32; 2.11.17; 2.19; 3.3.13; 3.8; 3.16.34-35; 3.25; 4.5.38-40; 4.12.14.15, 28; 4.15.26.

²²⁹ Para o Ebro na Trácia em associação a Orfeu, cf., Virg., *G.* 4.524-25.

primeiro poeta grego a conectar Baco e entusiasmo poético.²³⁰ Platão, no *Íon*, faz Sócrates comparar poetas líricos e épicos com bacantes possuídas.²³¹ O entusiasmo (ou furor) poético - que pode ser entendido como um estado além da razão - não era necessariamente ligado a Dioniso.²³² A tópica do poeta que fala com - ou por meio de - um deus era amplamente usada pelos gregos. Platão, nas *Leis*, usa o símile do poeta como uma fonte de água, para descrever o modo como conhecimento das Musas seria transmitido.²³³ A persona poética de Píndaro normalmente aparece como intérprete das - e não possuído pelas - Musas.²³⁴

A mais antiga referência ao *enthousiasmos* poético é de Demócrito, que diz que tudo que o poeta escreve com entusiasmo é belo.²³⁵ Cícero, comentando essa passagem de Demócrito, traduz *enthousiasmos* como *inflammatio animorum* ou *adflatus furoris*, um estado de excitação e violenta agitação mental.²³⁶

saepe enim audiui poetam bonum neminem (id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt) sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris

pois eu sempre ouvi (aquilo que, como dizem, Platão e Demócrito deixaram escrito) que ninguém pode ser um bom poeta sem entusiasmo na alma e sem ter sido tocado por algo como um furor.

A palavra *enthousiasmos* deriva de *entheos* (estar pleno de - ou possuído por - um deus) e corresponde às expressões *plenoque Bacchi pectore* (C. 2.19.6) e *Bacche tui plenum* (C. 3.25.1-2), usadas por Horácio para descrever a possessão dionisíaca. A possessão báquica é descrita por esses autores como algo penetrante, que toma posse e se instala no interior do corpo, no peito e nos órgãos vitais de modo geral.

Na poesia latina, é lugar-comum a menção à força penetrante, ameaçadora e irresistível do tirso (o bastão de Baco, cujo toque produziria milagres e induziria a uma excitação próxima do êxtase ou da loucura) como fonte de entusiasmo poético e

²³⁰ Archil., fr. 120 W.

²³¹ Pl., *Íon* 533e.4; Demócrito, fr. 21.

²³² Para entusiasmo báquico e *furor poeticus*, cf.: Sperduti (1950), Tigerstedt (1970), Aricò (1985), Hunter (2006, 44), Schiesaro (2010, 61-79), Kilpatrick (1986, 19), Rudd (1989, 199), Mckinlay (1953), Dodds (1951, 82).

²³³ Pl., *Leg.* 719C.

²³⁴ Pind., fr. 150 S. (137 B.), *Pyth.* 4.279, *Pae.* 6.6 (fr. 40 B).

²³⁵ Demócrito, fr. B.18 Diels-Kranz: ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν.

²³⁶ Cíc., *De Or.* 2.46.194; também em: Cíc., *Div.* 1.38.80: *negat enim sine furore quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato.* Hor., *Ars P.* 295-8.

engenho.²³⁷ Na ode 2.19 de Horácio, em que Baco desempenha o papel de patrono da poesia, o poeta suplica para ser poupado do temível tirso (*parce Liber, parce gravi metuende thyrsos*, 7-8). Lucrécio foi o primeiro a usar esta metáfora, dizendo, no *De Rerum Natura*, que o penetrante tirso infundiu em seu peito o suave amor das Musas, instigando-o a escrever seu poema:

sed acri
percussit thyrsos laudis spes magna meum cor
et simul incussit suavem mi in pectus amorem
Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti
avia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo.²³⁸

Mas grande expectativa de louvor atingiu-me com o acre tirso e incutiu em meu peito o suave amor das Musas; movido por ele, com mente vigorosa, eu sigo pelos caminhos das Piérides, nunca antes trilhados.

Virgílio, nas *Geórgicas* 2, embora sem mencionar o tirso, também usa a metáfora do poeta atingido, tocado ou atravessado (*percussus*) por um amor:

Me uero primum dulces ante omnia Musae,
quarum sacra fero ingenti percussus amore
accipiant caelique uias et sidera monstrent.²³⁹

Quanto a mim, primeiramente, que as Musas, doces acima de tudo, de quem carrego os emblemas sagrados, tocado por imenso amor, recebam-me e mostrem-me os caminhos celestes e as estrelas.

Depois de descrever este estado de excitação, o poeta enumera lugares remotos na natureza sobre os quais deseja cantar, entre eles Táigelo (montanha do Peloponeso meridional), onde se podia avistar mulheres praticando os ritos de Baco.²⁴⁰

o ubi campi
Spercheosque²⁴¹ et uirginibus bacchata Lacaenis
Taygeta!²⁴²

Ó, aqueles campos e Esperquio e Táigelo, onde as virgens espartanas desempenham os ritos de Baco.

O impulso poético é apresentado como o estado propício para acessar o conhecimento, concedido pelas Musas, das causas da natureza (*felix qui potuit rerum*

²³⁷ Para o tirso com instrumento de Baco e das bacantes, cf.: Eur., *Bacch.* 113, 710; Pl., *I.* 534a; Otto (1965, 96). Para o tirso como fonte de *ingenium*: Lucr., *R. N.* 1.922; Prop. 2.30.38; Ov., *Am.* 3.15, *Trist.* 4.1.43, *Pont.* 2.5.67; Juv. 7.60; Nisbet e Hubbard (1970, 235); Quinn (2002, 237).

²³⁸ Lucr., *R. N.* 1.922-927.

²³⁹ Vir., *G.* 2.475-477.

²⁴⁰ Gowers (2016, 151-2).

²⁴¹ Rio da Tessália.

²⁴² Virg., *G.* 2.486-488.

cognoscere causas, 2.490) e dos deuses agrestes (*fortunatus et ille deos qui nouit agrestis*, 493), temas bucólicos desenvolvidos em gênero didático nas *Geórgicas*.

Virgílio, Lucrécio e Horácio igualmente descrevem o entusiasmo poético como uma força penetrante que se instala no peito. Sem dúvida, nas odes de Horácio em que Baco desempenha o papel de patrono da poesia (2.19 e 3.25) o entusiasmo poético é mais fortemente associado à possessão nas orgias do que aos efeitos extasiantes do vinho no simpósio. As expressões usadas para descrever o furor dionisiaco da possessão (*metu ... turbidum laetatur*, C. 2.19.6-7; *dulce periculum*, 3.25.18) evidenciam o caráter paradoxal desse estado, descrito como um êxtase confuso, que é ao mesmo tempo doce e perigoso e que sacode a mente, gerando medo e alegria.²⁴³ Expressões semelhantes são usadas por Horácio para descrever os efeitos da embriaguez pelo vinho em poemas simpóticos, tais como: “suave tormento” na ode 3.21 (*lene tormentum*, 13), “agrada ensandecer” na 3.19 (*insanire iuvat*, 18) e “doce furor” (*dulcis furor*) na 2.7.²⁴⁴

non ego sanius
bacchabor Edonis: recepto
dulce mihi furere est amico. (2.7.26-8)

Eu festejarei loucamente como um edônio: é doce devanear no reencontro com um amigo.

O doce devaneio do furor dionisiaco, nesta ode, associa-se à embriaguez na celebração pelo retorno de Pompeu, amigo com quem Horácio teria estudado em Atenas e servido o exército em Filipos sob o comando de Marco Júnio Bruto. O poeta diz que irá festejar (*bacchabor*, 27) como um edônio (povo da Trácia conhecido tanto pelo hábito de consumir vinho puro como por sua associação ao culto de Dioniso), sugerindo, assim, a excitação dionisiaca da celebração. Vale lembrar que a comemoração do retorno de um amigo (*cena adventicia*) era uma das ocasiões em que era permitido beber livremente. Desse modo, mesmo no excesso dionisiaco, Horácio sugere que há um decoro ou adequação à circunstância (o retorno do amigo: *amico*, 28).

Também na ode 4.12, endereçada a Virgílio (provavelmente o poeta de Mântua), a doçura do êxtase combina com a loucura, na tópica do *carpe diem*:

verum pone moras et studium lucri
nigrorumque memor, dum licet, ignium

²⁴³ Para o furor dionisiaco, cf. Hor., C. 3.4.5: *amabilis insania*.

²⁴⁴ Para a expressão *dulcis furor* em Horácio, cf. La Penna (1995, 273-275).

misce stultitiam consiliis brevem:
dulce est desipere in loco. (4.12.25-8)

Na verdade, não demora, esquece a ambição por lucro, tem em mente a fumaça, e, enquanto é possível, mistura um pouco de loucura às preocupações: é doce ensandecer na ocasião adequada.

Nessa passagem, tal como na ode 2.7, Horácio sugere que é doce ensandecer, mas, ao usar a expressão *in loco*, sinaliza que a atitude é adequada para a ocasião, justificando, assim, o excesso de furor dionisíaco.²⁴⁵

Podemos concluir que o furor dionisíaco, seja nas orgias ou na embriaguez, é descrito como um paradoxo que combina sensações contrastantes prazer e perigo. Desse modo, na ode 3.25 (que, como havíamos dito, privilegia a descrição da possessão menádica), a ligação com o simpósio também pode estar implícita na expressão *dulce periculum* (18). Como notou Stephen Harrison, com a ironia na linguagem horaciana, *dulce periculum* pode sugerir que o confuso entusiasmo do poeta esteja também ligado ao consumo excessivo do vinho (um dos principais dons de Baco, *munera Bacchi*), como convém ao poeta simposiasta.²⁴⁶

Dulcis é uma qualidade ligada ao prazer do *iocus* e *ludus* da celebração dionisíaca. Outros elementos do *convivium* além do vinho, são qualificados como *dulcis*, tais como a comida, o amor, a amizade e a poesia: é um atributo de Cupido, que tal como Lieu, é uma divindade simpótica com poderes extasiantes e liberadores, além de caracterizar Mecenas como companheiro de Horácio nos simpósios e a poesia em sua função de deleitar e mover os afetos. Paradoxalmente, a doçura pode ligar-se a temas graves, como morrer pela pátria, lugar-comum em que o termo adquire um sentido sublime, elevado, evocando a honra do benfeitor: *dulce et decorum est pro patria mori* (É doce e decoroso morrer pela pátria, C. 3.2.13).²⁴⁷ Gostaria chamar atenção para a ligação entre a doçura de Baco no simpósio, política e guerra. No

²⁴⁵ Segundo Thomas (2011, 237), Horácio usa deliberadamente nessa passagem o termo coloquial *desipere*, que significa enlouquecer, em consonância com o conselho do poeta para que o amigo abandone a seriedade por um momento.

²⁴⁶ Harrison (1998, 675).

²⁴⁷ Para os usos de *dulcis*: associado a Baco/vinho, cf.: Hor., *Epod.* 9.37-38: *dulcis Lyaeus*; C. 3.12.1-2: *dulci mala/ vino lavere*; 3.13.2: *dulci mero*; 1.7.19: *mollis merum*. Cupido/Amor: Hor., C. 4.1.4-5: *dulcium/ mater saeva Cupidinum*; 1.9.15: *dulcis amores*; Safo, Frag. 130 Voigt.: Ἔρος γλυκύπικρος (Eros doce-amargo). Comida: Hor., C. 3.8.6-8: *voveram dulcis epulas et album/ Libero caprum prope funeratus/ arboris ictu*; cf.: Gowers (1993, 126-179), Bramble (1974, 44-59). Mecenas: Hor., *Epist.* 1.7.12; C. 1.1.2: *dulce decus meum*. Poesia: Hor., *Ars P.* 99: *non satis est pulchra esse poemata: dulcia suntu*. (Não basta que os poemas sejam belos, eles devem ser doces); cf. Rudd (1989, 167). Para Hor., C. 3.2.13 como reformulação de Tirteu, cf. Quinn (1980, 245). Para o topos do soldado valente que tem satisfação em dar sua vida para o bem da *patria* em Horácio, cf.: Hor., C. 3.19.2, 4.9.51-2.

epodo 9 (primeiro exemplo de poética dionisíaca ligada a Otaviano em Horácio), o doce Lieu aparece como um remédio que ajuda a aliviar a ansiedade e o medo em tempos de incertezas.²⁴⁸

curam metumque Caesaris rerum iuvat
dulci Lyaeo solvere. (9.37-8)

É agradável dissipar a preocupação e o medo da situação de César com a ajuda do doce Lieu.

O verbo *solvo* (desatar, dissolver, livrar) reforça um aspecto do deus que está implícito na etimologia de seu nome, Lieu (*Lyaeus*, aquele que relaxa, desdobra, liberta). Nesse caso, a função do doce Lieu não é provocar a loucura (atributo do Dioniso *mainomenos*), mas aliviar o furor da guerra civil (*furor civilis*), funcionando como válvula de escape para a excitação com a situação política. A referência à preocupação, ao medo e à doçura (*cura*, *metus*, *dulcis*, 37-8) remete ao desafio de seguir Baco na ode 3.25: *dulce periculum est/ o Lenaeae, sequi deum* (19-20), sintetizando o paradoxo, que combina o prazer de render-se aos dons relaxantes do deus com o perigo de ser arrastado por suas forças aterrorizantes. Esse paradoxo pode sugerir o estado mental em que a poesia é concebida e também pode ser visto como alusão aos prazeres e perigos de escrever poesia para o *princeps*.

A adoção de Baco como patrono da poesia parece uma maneira oportuna de justificar o panegírico a Augusto na lírica, um gênero em que “preponderam as associações ao simpósio, e não ao encômio”.²⁴⁹ Ser um seguidor de Baco envolve riscos, sendo o maior deles afrontar o deus, que promove retaliações, punindo com loucura e morte violenta (por exemplo, Penteu nas *Bacantes* de Eurípedes ou os piratas do Tirreno no Hino Homérico 7). Vimos que, na ode 1.18, a persona poética expressa cautela ao dizer que não tocará os objetos sagrados de Baco e nem revelará seus mistérios sem permissão (*non ego te, candide Bassareu,/ invitum quatiā nec variis obsita frondibus/ sub divum rapiam*, 11-3). Baco, como patrono da poesia, na ode 2.19, permite (*fas est*, 9 e 13) que o poeta cante sobre temas elevados, e, na 3.25, literalmente o arrasta (*rapio*, 1) para um nível mais alto a fim de que componha um panegírico a Augusto.²⁵⁰ A despeito dos perigos, o poeta sela seu compromisso com

²⁴⁸ Para o epodo 9 como sinal da reconciliação de Horácio com o regime augustano, cf. Giusti (2016).

²⁴⁹ Harrison (1998, 675): “seria este poema uma justificativa do louvor de Augusto na lírica, que tem mais aspectos simpóticos do que encomiásticos?”

²⁵⁰ Comparar com a *recusatio* em Hor., C. 1.6.10-13, em que a imbele Musa lírica impede a persona poética de escrever sobre temas épicos: *inbellisque lyrae Musa potens vetat/ laudes egregii Caesaris et tuas/ culpa deterere ingeni*.

Leneu (e consequentemente com Augusto), cingindo sua testa com a guirlanda de pâmpano (*cingentem viridi tempora pampino*, C. 3.25.20).²⁵¹

Um dos perigos de aceitar o desafio colocado pelo deus na ode 3.25 pode residir na tentativa de emular Píndaro (que escreveu ditirambos dedicados ao elogio de patronos) no panegírico a Augusto.²⁵² Além deste, podemos acrescentar outros desafios, considerando a relação desta ode com outros poemas sob a perspectiva dos gêneros poéticos. O entusiasmo dionisiaco, tanto em orgias como na embriaguez, é concebido como um estado de excitação que facilmente leva ao excesso. Na ode 1.18, Horácio elogia os dons de Líber, tanto no simpósio como nos rituais, mas adverte que ninguém deve ultrapassar os limites do módico deus. O vinho, em associação com os prazeres do simpósio, pode ser um remédio para as preocupações; no entanto, em excesso, pode levar ao comportamento inadequado. Assim, o ambivalente Baco pode ser *inverecundus* (impudente, descarado), quando o excesso de bebida provoca intoxicação, o descontrole e a loucura; ou *verecundus* (módico, modesto), quando o consumo equilibrado da bebida promove a harmonia, o relaxamento e o êxtase.²⁵³

Líber, com seu caráter jocosos (*iocosus*) e impudico (*inverecundus*), em conexão com a tópica simpótica *in vino veritas*, associa-se a diferentes gêneros poéticos, como a lírica, o iambo, a elegia, a comédia e a sátira. Em gênero baixo, Líber pode ser fonte de sarcasmo, violência e riso invectivo. Na ode 1.16, o furor (*fervor ... misit furem*, 24-5) poético que origina o violento e célere iambo (*criminosus, tristis, celer*) é comparado a forças estarecedoras, entre elas a possessão dionisiaca, que estremece a mente (*quatit mentem ... Liber*):

O matre pulcra filia pulcior, (1)
quem criminosus cumque voles modum
pones iambis, sive flamma
sive mari libet Hadriano.
non Dindymene, non adytis quatit (5)
mentem sacerdotum incola Pythius,
non Liber aequae, non acuta
sic geminant Corybantes aera,

²⁵¹ Para o uso de *cingentem* no verso 20, cf. Nisbet e Rudd (2004, 308). Outra interpretação é atribuir *cingentem* a Baco, isto é, o deus estaria sendo coroado. No entanto, este uso provavelmente daria um sentido menos expressivo à passagem, uma vez que o foco é sobre o poeta, especialmente ao final da ode. Contrastar com o uso do Part. Perf. no epíteto em C. 4.8.33: *Liber ornatus viridi tempora pampino*. Para a guirlanda como símbolo da entrega do poeta ao entusiasmo báquico, cf. Quinn (2002, 287). Para Hor., C. 3.25 como uma analogia incomum para o compromisso do poeta com Augusto, cf. Nisbet e Rudd (2004, 299).

²⁵² Para associações pindáricas em Horácio, cf.: C.1.6; 2.20; 3.1; 4.2 e 3.25; Schiesaro (2009, 68), West (2002, 209), Lowrie (1997, 238-42).

²⁵³ Hor., *Epod.* 11.13-14 (*inverecundus*): *simul calentis inverecundus deus/ fervidiore mero arcana promorat loco*. Hor., C. 1.27.3-4 (*verecundus*): *verecundumque Bacchum/ sanguineis prohibete rixis*.

tristes ut irae, quas neque Noricus
deterret ensis nec mare naufragum (10)
nec saevos ignis nec tremendo
Iuppiter ipse ruens tumultu.
fertur Prometheus addere principi
limo coactus particulam undique
desectam et insani leonis (15)
vim stomacho adposuisse nostro.
irae Thyesten exitio gravi
stravere et altis urbibus ultimae
stetere causae, cur perirent
funditus inprimeretque muris (20)
hostile aratrum exercitus insolens.
conpesce mentem: me quoque pectoris
temptavit in dulci iuventa
fervor et in celeres iambos
misit furem: nunc ego mitibus (25)
mutare quaero tristia, dum mihi
fias recantatis amica
opprobriis animumque reddas.

Ó filha ainda mais bela do que a bela mãe, que tu ponhas fim aos criminosos iambos do modo que quiseses, seja com a chama, ou, se preferires, com o mar Adriático. Nem Dindimena,²⁵⁴ nem o habitante do templo da Pítia,²⁵⁵ nem mesmo Líber agita a mente de tal maneira; nem as coribantes,²⁵⁶ quando fazem ressoar seus penetrantes címbalos;²⁵⁷ ou terríveis surtos de ira, que nem a espada de Nórico²⁵⁸ pode deter; nem um naufrágio marítimo, nem incêndios cruéis, nem o próprio Júpiter ao cair fulminante com a assustadora tempestade.

Dizem que quando Prometeu foi obrigado a adicionar ao barro primordial uma partícula extraída de toda criatura, ele colocou em nosso estômago a violência de um leão. Foi a ira que lançou Tieste à violenta ruína, e que tem sido a principal causa da completa destruição de cidades de grande estatura, e de exércitos insolentes derrubarem os muros com o hostil arado.

Controla a mente: um fervor no peito também inquietou-me na doce juventude e lançou-me enfurecido aos céleres iambos. Agora, eu quero trocar a violência pela mansidão, contanto que, retratados os meus insultos, tu te tornes minha amiga e correspondas à minha afeição.

Nesta ode, Horácio refere-se à linguagem abusiva do iambo com a mesma palavra (*opprobrium*, 27) que usou para descrever a brincadeira em versos dos jovens itálicos nos festivais agrícolas (*opprobria rustica*, *Epist.* 2.1.146), que teria se tornado cruel a ponto de passar a ser regulada por lei (*quin etiam lex poenaeque lata*, 152-3). Horácio sugere que o furor do iambo deve ser atenuado, ao dizer que quer retratar-se das ofensas com um novo poema (*recantatis*, 1.16.27), em que a violência (*tristia*, 26) será substituída pela mansidão (*mitia*, 25). O criminoso iambo (*criminosus*, 2: difamante, que envolve o dolo, a intenção de ferir) pode ser observado em paralelo

²⁵⁴ *Dindymene*: Cibele ou Magna Mãe, adorada no Monte Dindimo, na Frígia; cf. *Cat.* 63.21-30.

²⁵⁵ *Sacerdotum incola Pythius*: antonomásia para Apolo.

²⁵⁶ Sacerdotisas de Cibele.

²⁵⁷ *Aes*: sinédoque para címbalo, que era feito de bronze.

²⁵⁸ *Noricus*: metonímia para aço. Nórico era uma região ao sul do Danúbio, famosa pela extração de ferro.

com a licença fescenina dos versos dos camponeses, que tornou-se ofensiva, mas após as restrições legais voltou a ser uma brincadeira amável, resgatando-se o discurso correto e agradável (*lusit amabiliter ... ad bene dicendum delectandumque redacti*, 148-155). A ode 1.16 evidencia uma busca pela moderação (*conpesce mentem*, 21) e pelo controle da violência desmedida (*hybris*), como podemos observar também na ode 1.18, dedicada a Baco, com exemplos que advertem sobre as consequências fatais que atingem os que transgredem os limites do módico Líber (*ac ne quis modici transiliat munera Liberi*, 7).

O furor dionisiaco associa-se à composição poética também no epodo 11, em que o poeta diz não conseguir mais escrever versinhos depois de ter sido atravessado por um amor:

Petti, nihil me sicut antea iuvat
scribere versiculos amore percussum gravi,
amore, qui me praeter omnis expetit
mollibus in pueris aut in puellis urere. (11.1-4)

Pétio, em nada me agrada escrever versinhos como antes, tendo sido golpeado gravemente por Amor. Amor, que mais que a todos me solicita para arder em chamas por delicados moços ou moças.

O participio *percussus* (2) refere-se ao impulso poético ao atingir o peito, de modo semelhante às passagens de Lucrécio (*sed acri percussit thyrsos*, *R. N.* 1.922-23) e de Virgílio (*ingenti percussus amore*, *G.* 2.476), que observamos anteriormente.

Horácio descreve sua poética como conviva, evidenciando os sintomas do amor revelados no calor da embriaguez, que fizeram com que se tornasse objeto de rumores e zombarias:

heu me, per urbem – nam pudet tanti mali –
fabula quanta fui, conviviorum et paenitet,
in quis amantem languor et silentium
arguit et latere petitus imo spiritus. (11.7-10)

Ai! quantas vezes – agora envergonho-me de tantos males - eu fui assunto pela cidade, e arrependo-me dos banquetes, em que o langor e o silêncio e suspiros do fundo do peito revelaram-me como amante.

Baco é caracterizado como impudente (*inverecundus*) deus, que traz à tona segredos bem guardados.²⁵⁹

'contrane lucrum nil valere candidum
pauperis ingenium' querebar adplorans tibi,
simul calentis inverecundus deus
fervidiore mero arcana promorat loco. (11-14)

²⁵⁹ Ver também Ov., *Pont.* 1.10.29: *immodico Lyaeo*.

‘Contra o dinheiro de nada vale o brilhante engenho de um pobre’ eu lamentava, chorando, a ti, enquanto eu me aquecia com o mais ardente vinho, e o impudente deus fazia-me revelar segredos bem guardados.

O calor do entusiasmo produzido por Baco (*calentis inverecundus deus/ fervidiore mero*, 13-4) leva ao ridículo e ao rebaixamento, circunstância que é descrita como uma disputa entre personagens comuns em elegias e comédias romanas: o amante pobre e o rico (*pauper amator* e o *dives amator*). Como *pauper amator*, em plena desvantagem, o poeta lamenta-se (o caráter lamentoso remete ao amante elegíaco) porque seu brilhante engenho (*candidum ingenium*, 11) - certamente instigado pelo consumo de vinho puro (*merum*) - de nada vale como estratégia de sedução em face da riqueza de seu rival.

A liberação da fala decorrente do consumo de vinho puro faz emergir segredos (*arcana promorat loco*, 14), que podem ser inconvenientes e embaraçosos (*nam pudet tanti mali*, 7). Do mesmo modo, a bÍlis aparece como um elemento desencadeador do entusiasmo que favorece a *libertas* discursiva:

'quodsi meis inaestuēt praecordiis (15)
libera bilis, ut haec ingrata ventis dividat
fomenta volnus nil malum levántia,
desinet inparibus certare summotus pudor.' (11.15-18)

Mas, se a bile fervesse livre em minhas entranhas, de modo a fazer-me espalhar aos ventos esses ingratos lenitivos, que nada aliviam a maligna ferida, eliminada a causa da vergonha, eu cessaria de disputar com desiguais.

A expressão *praecordiis libera bilis* (15-6) assemelha-se a outras usadas por Horácio nas *Odes* em referência à possessão dionisiaca, tais como: *Bacche tui plenum* (2.19.1-2) e *plenoque Bacchi pectore* (3.25.6). *Libera* pode sugerir o poder libertador de Líber.²⁶⁰ *Praecordia* (entranhas ou órgãos vitais) é um termo frequente em gêneros baixos, correspondente ao peito (*pectus*, ode 3.25.6) como assento das paixões.²⁶¹ *Bilis* também é uma palavra comum em gêneros baixos, normalmente traduzida como raiva, de acordo com a noção aristotélica de que a bile negra poderia causar tal afecção. A bÍlis, tal como o vinho, associa-se ao entusiasmo poético, segundo uma passagem de Pseudo-Aristóteles (*Problema* 30.1), que diz que a bile negra, quando aquecida, pode desencadear o furor poético.²⁶²

²⁶⁰ Névio, *Palliatae* 113 (NB. Paul. Fest. 116M): *Libera linguá loquemur lúdis Liberálibus*.

²⁶¹ *Praecordia* refere-se literalmente aos órgãos vitais abaixo do coração. Para *praecordia* como assento das paixões, cf. Hor., *S.* 1.4.89; *Epod.* 5.95.

²⁶² Para bile negra e furor, cf. *Ps.-Arist.*, [Pr.] 30.1.954a.15-25. Para o furor e o entusiasmo poético, cf. *Ps.-Arist.*, [Pr.] 30.1.954a.35. Para a bÍlis como fonte de furor e engenho poético, cf. Hor., *Ars P.* 301-

Outra expressão do furor dionisiaco em gênero baixo pode ser observada na sátira 1.4, cujo tema central é a *libertas* no discurso, e que tem como cenário o simpósio, onde o cultivo da amizade (*amicitia*) é central. Nessa sátira, Horácio tenta definir sua persona satírica em relação aos seus antecessores, expoentes da *libertas* discursiva, entre eles Lucílio, o principal representante da sátira, gênero genuinamente romano, segundo Quitiliano (*Satura quidem tota nostra est, in qua primus insignem laudem adeptus Lucilius, Inst. Or. 10.1.93.4-5*).

Horácio define o caráter de um conviva de comportamento abusivo, que bebe sem limites, zomba de outros convidados e lança acusações infundadas:

'laedere gaudes'
inquit 'et hoc studio pravus facis.' unde petitum
hoc in me iacis? est auctor quis denique eorum, (80)
vixi cum quibus? absentem qui rodit, amicum
qui non defendit alio culpante, solutos
qui captat risus hominum famamque dicacis,
fingere qui non visa potest, commissa tacere
qui nequit: hic niger est, hunc tu, Romane, caveto. (85)
saepe tribus lectis videas cenare quaternos,
e quibus unus amet quavis aspergere cunctos
praeter eum qui praebet aquam; post hunc quoque potus,
condita cum verax aperit praecordia Liber:
hic tibi comis et urbanus liberque videtur (90)
infesto nigris: ego si risi, quod ineptus
pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum,
lividus et mordax videor tibi? (1.4.78-93)

“Te agrada ferir”, diz alguém, “e com intento vicioso.” De onde surgiu esta acusação contra mim? Enfim, há alguém com quem eu tenha vivido que confirme isso? Aquele que fala mal de um amigo ausente e que não o defende quando outro o acusa, que procura o riso solto dos homens e a fama de zombeteiro, que inventa aquilo que não viu e que não é capaz de guardar segredos é perverso; tu, romano, tem cuidado com ele.

Com frequência verás quatro jantando em cada um dos três leitos, e entre eles haverá um que deleita-se em molhar de qualquer modo todos os outros exceto aquele que serve a água, e depois que está embriagado, este também, quando o veraz Líber revela os segredos guardados no peito. Ele pode parecer cortês, espirituoso e franco para ti, que és inimigo dos perversos. Quanto a mim, se eu ri porque o inepto Rufilo fede pastilha, e Gargônio, bode, parecerei maledicente e mordaz?

Líber recebe o epíteto *verax* (89), por promover a franqueza (afeto regulado pela tópica simpótica *in vino veritas*), que pode ser excessiva e trazer à tona segredos.²⁶³ O conviva descrito nessa passagem é descrito como alguém aparentemente *dicax* (83), *comis*, *liber* e *urbanus* (90), ou seja, é engenhoso e sabe

2: o ego laevus./ qui purgor bilem sub verni temporis horam. Para a *bilis* como raiva, cf.: Hor., *S.* 1.9.66: *meum jecur urere bilis*; Archil., frag. 234 W.: *χολήν γὰρ οὐκ ἔχεις ἐφ' ἥπατι*. Para *bilis* e entusiasmo poético, cf. Giusti (2017).

²⁶³ Hor., *Sat.* 1.4.89.

promover o *iocus* (brincadeira) no simpósio, provocando gargalhadas e atraindo a audiência com sua presença de espírito e fluência. Porém, sua brincadeira é excessiva, viciosa e fere.²⁶⁴ Em contraste com esse conviva pernicioso, que bebe livremente e torna públicos os segredos dos amigos (81-91), Horácio qualifica sua persona como *sanus* (129), livre dos vícios que levam à ruína.²⁶⁵

ex hoc ego sanus ab illis
perniciem quaecumque ferunt, mediocribus et quis (130)
ignoscas vitiis teneor. fortassis et istinc
largiter abstulerit longa aetas, liber amicus,
consilium proprium; (1.4.129-132)

Graças a isso eu sou livre de vícios que trazem toda sorte de desgraça, embora sujeito a pequenas fraquezas, dignas de perdão. E talvez estas diminuirão muito no decorrer dos anos, com um amigo franco e decisão própria.

Nessa passagem, *liber* (132) traduz-se em uma franqueza livre de vícios, de um amigo (*liber amicus*), que ajudará a diminuir as desgraças; diferente do conviva vicioso, que parece ser franco (*liberque videtur*, 90), mas é mordaz e usa sua liberdade para ferir. Horácio diz estar livre de vícios, graças à educação que recebeu de seu pai (um liberto):

liberius si
dixero quid, si forte iocosius, hoc mihi iuris
cum venia dabis: insuevit pater optimus hoc me,
ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando.
cum me hortaretur, parce frugaliter atque
viverem uti contentus eo quod mi ipse parasset. (1.4.103-108)

Se aquilo que eu disser soar licencioso demais, ou porventura muito jocoso, tu me concederás esse direito com benevolência. Meu excelente pai ensinou-me a evitar os vários vícios pela observação dos exemplos. Quando ele encorajava-me a viver com parcimônia e contente com o que ele podia me oferecer.

No início desta sátira, a *libertas* discursiva sem freio aparece como uma prerrogativa de poetas cômicos gregos e de satiristas romanos, como Lucílio (*multa cum libertate notabant*, 5). A *libertas* de Horácio, controlada e livre de vícios, está ligada à sua discrição política e à polidez de seu discurso, particularmente no uso da invectiva pessoal.

Quanto às expressões do furor báquico em diferentes gêneros poéticos em Horácio, podemos dizer que é tênue a linha que separa o êxtase da loucura, a liberdade da escravidão e a elocução elevada da baixa.

²⁶⁴ Para a *libertas* poética nas *Sátiras* de Horácio, cf. Dessen (1967, 78-9), Schlegel (2000, 103), Oliva Neto (2003, 88-90), Freudenburg (2004, 15-51).

²⁶⁵ Hor., *Sat.* 1.4.81-91.

Capítulo 4

Simpósio, vinho e amor

Si, Mimnermus uti censet, sine amore iocisque
nil est iucundum, vivas in amore iocisque.²⁶⁶

Se, como julga Mimnermo, sem amor e
brincadeira nada é agradável, vive com amor e
brincadeira.

Na poesia latina, vinho e amor, com frequência, andam juntos, e os efeitos causados pelo consumo da bebida de Baco variam de acordo com diferentes gêneros e autores. Como diz Conte, “o consumo de álcool na poesia latina é uma questão de poética: metaforicamente, o poeta lírico bebe muito e o elegíaco nem tanto”.²⁶⁷ Isto é, na lírica, o vinho ajuda a cantar e a escrever poesia e é uma espécie de antídoto para o amor infeliz, um verdadeiro *remedium amoris*; enquanto na elegia, o vinho normalmente contribui, não para curar o amor, mas para exacerbar o lamento do poeta, que tende a ser fiel a um único amor. Neste capítulo, observaremos especificamente o modo como Horácio constrói sua persona como *amator* sob os efeitos do entusiasmo dionisíaco em simpósios noturnos e diurnos, no campo ou na cidade.

Líber, Vênus e Eros personificam forças ou furores que produzem efeitos libertadores, afetando a razão ao gerar euforia e entusiasmo. No *De Inventione*, Cícero define o amor e a embriaguez, que estão sob a tutela desses deuses, como afecções da alma (*animi affectionis*), ímpetos ou impulsos que anulam o raciocínio:

Causa tribuitur in inpulsionem et in ratiocinationem. impulsio est, quae sine cogitatione per quandam affectionem animi facere aliquid hortatur, ut amor, iracundia, aegritudo, vinolentia et omnino omnia, in quibus animus ita videtur affectus fuisse, ut rem perspicere cum consilio et cura non potuerit et id, quod fecit, impetu quodam animi potius quam cogitatione fecerit.²⁶⁸

A causa de um ato é atribuída ao impulso ou à premeditação. O impulso é aquilo que instiga alguém a fazer algo sem pensar, por causa de alguma afecção da alma, como o amor, a ira, a aflição, embriaguez e, assim, todo estado em que a alma pareça ter sido afetada, de modo que não se consiga observar os atos com cuidado e prudência e aquilo que se fez tenha sido movido por um ímpeto da alma e não pela reflexão.

²⁶⁶ Hor., *Epist.* 1.6.65-66.

²⁶⁷ Conte (1991, 150).

²⁶⁸ Cic., *De Inv.* 2.17.

Os deuses do amor e do vinho, ora civilizadores e harmoniosos, ora selvagens e destrutivos, possuem semelhante *modus operandi*: a aparência doce e delicada seduz, escondendo a ferocidade e frieza com que atingem suas vítimas.

Na poesia e nas artes gregas, essas divindades passam a figurar juntas com maior frequência a partir do século V a.C., uma tendência que se mantém no período helenístico (sécs. III a I a.C) e chega à Roma augustana.²⁶⁹ Em mosaicos de Pompeia e Roma, Baco figura com frequência junto a Cupidos (**figs. 16, 19, 20, 21, 23, 35**) e felinos (**figs. 5, 17, 19, 20 e 21, 35, 41**), animais que simbolizam a força, *vis*, desses deuses, como impulso. Um mosaico da Casa do Fauno em Pompeia (**fig. 20**) apresenta uma figura intrigante, que mescla atributos de Baco e de Eros: um menino alado e nu, montado em um animal com características de diferentes felinos (juba de leão e pele de tigre). Esse menino possui as características de Cupido, como criança alada e nua. Por outro lado, apresenta também atributos de Dioniso: a guirlanda, o felino (que também é associado a Eros nas artes), o cálice e o tirso (que está no chão, estrategicamente sob a pata do animal, como se este assumisse o poder simbolizado pelo instrumento de Baco), além das máscaras de teatro e folhagens emoldurando a figura. Esse mosaico pode ser comparado a modelos gregos encontrados em casas de Delos (hoje no Museu Arqueológico de Delos), como o mosaico de Dioniso montado em um leopardo, da Casa das Máscaras (120-80 a.C.); e o da Casa de Dioniso (séc. II a.C.), em que um adulto do sexo masculino, alado, coroado com uma guirlanda e segurando um tirso está montado em um tigre. Para Dunbabin, a figura dionisiaca da casa de Dioniso em Delos, devido à presença das asas, pode ser um *daímon* (ser que mescla atributos divinos e humanos) dionisiaco, e não o deus.²⁷⁰ De acordo com a descrição do Museu de Nápoles, o menino alado da Casa do Fauno em Pompeia é um Dioniso criança (chamado Iaco nos mistérios de Eleusis). Porém, em outros modelos (estátuas e pinturas), o Dioniso criança não apresenta asas. Gemas que pertencem ao acervo do Museu Britânico trazem figuração semelhante (uma criança alada montada em um felino), porém a dúvida permanece por parte dos pesquisadores quanto à sua interpretação, categorizada como “Eros ou Dioniso” (**fig. 41**). De minha parte, persiste a dúvida. Seria a enigmática figura alada do Casa do Fauno um *daímon* do Dioniso criança? Ou uma fusão das figurações Dioniso e Eros, em uma sobreposição

²⁶⁹ Para as figurações de Dioniso e Eros juntos nas artes gregas e romanas, cf. Guerreri (2007, 36).

²⁷⁰ Dunbabin (2011, 43).

de atributos de diferentes divindades, comum na arte augustana?²⁷¹ Faltam elementos para uma resposta definitiva, porém acredito que essa imagem possa dar a dimensão da proximidade entre as figurações dessas duas divindades simpóticas. Belos, sedutores e paradoxais, Eros e Dioniso personificam forças e impulsos extáticos, que promovem o *iocus* e o *ludus* e que são potencialmente violentos, colocando em risco a paz, a harmonia e a civilidade, objetivos da celebração.

4.1. Horácio como *amator dionisíaco*

Como havíamos visto, *ludus* e *iocus* incluem-se no campo semântico da brincadeira, dos jogos, das lutas, da composição poética, do teatro e do amor. Na poesia erótica, *ludus* é frequentemente usado em referência aos prazeres da juventude e é ligeiramente mais próximo do sentido de ato sexual do que *iocus*.²⁷² *Iocus* raramente aparece como personificação.²⁷³ Um raro exemplo encontra-se na ode 1.2 de Horácio, em que figura junto a Cupido gravitando ao redor da deusa do amor, reproduzindo, assim, uma ação comum dos Eroses:

cui dabit partis scelus expiandi
Iuppiter? tandem venias precamur (30)
nube candentis umeros amictus
augur Apollo;
sive tu mavis, Erycina ridens,
quam Iocus circum volat et Cupido (1.2.29-34)

A quem Júpiter dará o papel de expiar nosso crime? Que, por fim, venhas, rogamos, com os ombros brilhantes, envolto em nuvem, águia Apolo. ou tu, se mais te apraz, Ericina ridente, ao redor de quem voam Iocus e Cupido.

Curiosamente, nesta ode, Vênus, *Iocus* e Cupido, as personificações do amor e da brincadeira, não atuam no simpósio ou nas orgias de Baco, mas ligam-se à questão bélica, sendo incluídos em um catálogo de deuses que poderiam ser eleitos para solucionar o impasse da guerra civil. Vênus Ericina, *Genetrix* e *Victrix*, era reverenciada nas vitórias militares romanas e apresentada como ancestral da *gens* Iulia, como mãe de Eneias. Na *Eneida* de Virgílio, Vênus e Cupido são cúmplices em ardis, tendo o simpósio como cenário para uma ação decisiva na trama, que garante que o herói não desvie de sua trajetória épica. Vênus trama, e Cupido executa o plano

²⁷¹ Para outras sobreposições com a figuração de Eros, cf. Serignolli (2013, 138-141).

²⁷² Para *iocus* e *ludus* com sentido erótico, cf. Adams (1982, 162). Para as associações entre Vênus, Cupido, *iocus* e *ludus* na poesia latina, cf. Serignolli (2013, 59-67).

²⁷³ Para o *Ludus* personificado, cf. Plaut., *Bacch.* 114-188: {PISTOCLERVS} Húc. {LYD.} Quid huc? quis istíc habet? /{PIST.} Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium, / Iocus, Lúdus, Sermo, Suavisaviatio. / {LYD.} Quid tibi commercist cum dis damnosissimis?

que leva à destruição de Dido com seu malfadado amor por Eneias.²⁷⁴ No episódio que se desenrola a partir do verso 661 do Livro I, com repercussões no Livro IV, Amor desempenha uma ação determinante, que consiste em acender em Dido a paixão por Eneias. Sob o comando de Vênus, o deus menino assume a figura de Ascânio por uma noite, a fim de aproximar-se da rainha.²⁷⁵ O banquete é o cenário em que o plano de Vênus é levado a cabo por seu filho:

ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
occultum inspires ignem fallasque ueneno.' (1.685-88)

Pois, quando Dido alegríssima, contra o seu peito apertar-te durante o régio festim, o inebriante perfume do néctar, e te cobrir de dulcíssimos beijos e ternos amplexos, fogo invisível lhe inspires com teus enganosos venenos.²⁷⁶

A rainha cartaginesa desfruta dos dons de Lieu (que liberta, relaxa) no banquete oferecido a Eneias e seus companheiros. Esse momento de celebração, talvez o mais doméstico de toda a *Eneida*, é a semente da tragédia de Dido. Ironicamente, os deuses a quem a apaixonada rainha oferece honras e libações - Vênus e Baco - não se comovem com seus apelos, estabelecendo circunstância e o cenário em que é selado o seu destino sangrento.²⁷⁷ Quando Amor, tendo assumido a forma de Ascânio, abraça Dido, transmite a chama da paixão por Eneias, que irá levá-la do êxtase à pira. Eneias, por sua vez, participa do episódio de maneira mais passiva e distante: ele é objeto da paixão, enquanto Dido é protagonista - a amante por excelência - que dá voz ao *páthos* amoroso. Embora esses deuses aparentemente estejam agindo no âmbito do amor pessoal, suas funções são épicas: Cupido trabalha sob as ordens da mãe para redirecionar o irmão (ambos são filhos de Vênus) de volta ao seu destino heroico, sem o qual Roma jamais existiria.

Na ode 1.19 de Horácio, Baco, Vênus e os Cupidos associam-se à Licença personificada:

Mater saeva Cupidinum
Thebanaeque iubet me Semelae puer
et lasciva Licentia
finitis animum reddere amoribus. (1.19.1-4)

²⁷⁴ Para Vênus e Cupido na *Eneida*, cf. Serignolli (2013, 68-79).

²⁷⁵ Verg., *Aen.* 1.657-660. Eros também tem papel relevante nos livros 3 e 4 da *Argonáutica* de Apolônio de Rodas, associando-se aos encantamentos de sedução e às amarguras da paixão de Medeia por Jasão.

²⁷⁶ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

²⁷⁷ Para as libações de Dido a Baco, cf. Virg., *Aen.* 1.733: *adsit laetitiae Bacchus dator et bona Iuno*.

A mãe cruel dos Cupidos, o filho de Sêmele Tebana e a lasciva Licença ordenam que eu traga de volta ao peito amores do passado.

Baco é identificado por sua genealogia, na perífrase *Thebanaeque Semelae puer* (2), que faz lembrar sua origem no cenário de uma paixão trágica, como semente da discórdia no triângulo amoroso de Sêmele, Júpiter e Hera, que envolve traição e vingança. Havíamos visto no capítulo três, que na ode 1.18, uma formosa Vênus (*decens*) figura ao lado de um respeitável Baco *Pater* (*quis non te potius, Bacche pater, teque, decens Venus*, 6).²⁷⁸ Na 1.19, a deusa do amor recebe o epíteto *saeva* (cruel, selvagem, qualidade normalmente atribuída ao filho).²⁷⁹ A persona poética de Horácio, por sua vez, que havia se comprometido a não extrapolar os limites da modéstia na ode anterior, surge como presa dessas divindades, que, unidas à lasciva Licença, trazem de volta os amores do passado:

urit me Glycerae nitor
splendentis Pario marmore purius,
urit grata protervitas
et voltus nimium lubricus adspici. (1.19.5-8)

Queima-me o brilho de Glicera, mais resplandecente que o mármore pário mais puro. Queima-me seu delicioso atrevimento, sua face é resplandecente demais para ser vista.

O nome da amada, Glicera, é sugestivo da relação com a tópica de Eros doce-amargo (*glukupikros*, de Safo).²⁸⁰ Ao contrário da *Eneida*, em que Vênus trama para que Eneias não se perca de seu destino épico, na ode 1.19, a deusa impede que o poeta siga o caminho da épica heroica, para que continue com suas milícias (*militia amoris*):

in me tota ruens Venus
Cyprum deseruit nec patitur Scythas (10)
et versis animosum equis
Parthum dicere nec quae nihil attinent.
hic vivum mihi caespitem, hic
verbenas, pueri, ponite turaque
bimi cum patera meri: (15)
mactata veniet lenior hostia. (1.19.9-16)

Vênus desertou Chipre e lança-se sobre mim com toda força. Ela não admitirá versos sobre citas, nem sobre impetuosos cavaleiros persas em recuo, e nada que seja irrelevante. Ponde aqui, meninos, ramos de ervas frescas, verbenas e incenso com uma taça de vinho puro de dois anos: honrado o sacrifício, ela virá mais branda.

²⁷⁸ Hor., C. 1.18.5-6. Para Líber com Vênus e as Graças, cf. Hor., C. 3.21.20-24; Para Liber, Vênus e Cupido: Hor., C. 1.32.9.

²⁷⁹ Cupido como *saevus*, cf. Tib. 1.6.3; Ov., *Am.* 1.15; 1.6.34.

²⁸⁰ Frag. 130 Voigt.: Ἔρος δηῦτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει, γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον. “Éros de novo – o solta-membros – me agita, doce-amarga inelutável criatura”. Tradução de Giuliana Ragusa.

Esses deuses promovem a *licentia* e o *iocus* no simpósio, sem apelo à moderação.

Na ode 1.27, em que o poeta assume o papel de *magister bibendi*, o amor e o vinho são parte da brincadeira (*iocus*) e assunto no simpósio:

Natis in usum laetitiae scyphis (1)
 pugnare Thracum est: tollite barbarum
 morem verecundumque Bacchum
 sanguineis prohibete rixis.
 vino et lucernis Medus acinaces (5)
 immane quantum discrepat: inpium
 lenite clamorem, sodales,
 et cubito remanete presso.
 vultis severi me quoque sumere
 partem Falerni? dicat Opuntiae (10)
 frater Megyllae, quo beatus
 volnere, qua pereat sagitta.
 cessat voluntas? non alia bibam
 mercede. quae te cumque domat Venus,
 non erubescendis adurit (15)
 ignibus, ingenuoque semper
 amore peccas. quidquid habes, age
 depone tutis auribus. a miser,
 quanta laborabas Charybdi,
 digne puer meliore flamma. (20)
 quae saga, quis te solvere Thessalis
 magus venenis, quis poterit deus?
 vix inligatum te triformi
 Pegasus expediet Chimaera.

Os copos foram feitos para a alegria, é hábito Trácio usá-los para lutar. Abandonai este costume bárbaro e livrai o verecundo Baco das sangrentas rixas. O sabre dos medos não combina nem um pouco com vinho e candeias. Acabai com essa gritaria brutal, amigos, e ficai firmes à mesa. Quereis que eu também beba parte do severo falerno?

Que o irmão de Megila Opúncia diga com que ferida, com que seta morre feliz. Já não há vontade? Não beberei por outros termos. Seja qual for a Vênus que te dome, não é necessário corar por causa das paixões abrasadoras, sempre pecas por casto amor. O que quer que guardes contigo, vamos, confia aos meus fiéis ouvidos. Ah, mísero, que grande Caribde te atormentava, menino digno de melhor chama! Que feiticeira? Que mago com poções da Tessália? Que deus poderá te libertar? Pégaso mal poderá livrar-te das garras dessa Quimera triforme.

Como *magister bibendi*, a persona poética tenta controlar o humor dos convivas para evitar rixas, ao mesmo tempo em que brinca com os segredos amorosos de um deles, o irmão de Megila (não é associado a personagens históricos). A tópica da rixa no simpósio, que já havíamos observado na ode 1.18 em associação ao módico Líber, aparece aqui mais uma vez sob os auspícios de um Baco respeitável e discreto (*verecundus Bacchus*, 3). O comportamento bárbaro novamente é exemplo dos

perigos da violência no simpósio, e Baco, como agente civilizador, não permite que as forças fujam ao controle (*sanguineis prohibete rixis*, 4).

Uma das atribuições do *magister bibendi* é controlar o humor do convivas, e faz parte da brincadeira estimular a conversação sobre os assuntos ligados aos impulsos de Vênus e Baco. Ele solicita ao jovem que confie seus segredos, revelando seu amor proibido por uma incógnita mulher. O nome Vênus é usado como metonímia para essa libertina ou matrona com quem o irmão de Megila mantém uma relação secreta. Diferente da formosa (*decens*) Vênus na ode 1.18, essa mulher é descrita como uma Quimera triforme (*triformis Chimaera*, 23-4, fera híbrida de diferentes animais, que lança fogo pelas ventas), uma figura jocosa, inapropriada ao jovem conviva.

Na ode 3.19, a persona poética trata dos detalhes do banquete em homenagem a Murena:

Quantum distet ab Inacho (1)
 Codrus pro patria non timidus mori,
 narras et genus Aeaci
 et pugnata sacro bella sub Ilio:
 quo Chium pretio cadum (5)
 mercemur, quis aquam temperet ignibus,
 quo praebente domum et quota
 Paelignis caream frigoribus, taces.
 da lunae propere novae,
 da noctis mediae, da, puer, auguris (10)
 Murenarum: tribus aut novem
 miscentur cyathis pocula commodis.
 qui Musas amat imparis,
 ternos ter cyathos attonitus petet
 vates; tris prohibet supra (15)
 rixarum metuens tangere Gratia
 nudis iuncta sororibus:
 insanire iuvat: cur Berecynthiae
 cessant flamina tibiae?
 cur pendet tacita fistula cum lyra? (20)
 parcentis ego dexteris
 odi: sparge rosas. audiat invidus
 dementem strepitum Lycus
 et vicina seni non habilis Lyco.
 spissa te nitidum coma, (25)
 puro te similem, Telephe, Vespero
 tempestiva petit Rhode:
 me lentus Glycerae torret amor meae.

Falas sobre o intervalo de tempo entre Ínaco e Codro, que não temeu morrer pela pátria e sobre a genealogia de Éaco e os combates sob a sagrada Ílio. Mas calas sobre qual preço podemos comprar um cado de quios,²⁸¹ sobre quem aquecerá a água, e na casa de quem e a que hora poderei escapar deste frio peligno.

²⁸¹ Vinho originário de Quios.

Prepara, rápido, menino, um brinde à lua nova, à meia-noite, a Murena como áugure: que sejam misturados três ou nove cíatos apropriadamente nos copos. O vate atônito, que ama as Musas ímpares, pede três vezes três cíatos. Graça, de braços dados com suas irmãs nuas, temendo rixas, proíbe mais que três. Agrada-me ensandecer: por que a flauta berecintia ainda não começou a soar? Por que a flauta de Pã pende com a lira silenciosa? Eu odeio mãos avaras. Que espalhem-se as rosas. Que o invejoso Lico ouça a algazarra enlouquecida, e a vizinha mal apropriada ao velho Lico.

Télefo, tu que com teu cabelo espesso brilhas como a clara Vésper, és requisitado por Rode, adequada a ti. Em mim, persiste ardendo o amor por minha Glicera.

Como *magister bibendi*, ele determina as medidas de água e vinho a serem consumidas no simpósio. Como havíamos visto, uma das brincadeiras (*ludus*) para estimular a conversação no banquete envolvia as Graças e Musas. Nesta ode, o número de Musas (nove) e Graças (três) associam-se às medidas de vinho consumidas no simpósio. As Graças, por medo de rixas, proibem dosagens maiores que três cíatos (*tris prohibet supra/ rixarum metuens tangere Gratia*, 15-16). As Musas, por sua vez, favorecem alto consumo (nove doses: *ternos ter cyathos*, 14), sendo a escolha do poeta dionisiaco (*attonitus vates*, 14). A menção ao ardor por Glicera (*me lentus Glycerae torret amor meae*, 28) liga esta ode à 1.19, em que esta personagem também é objeto de paixão do poeta, ao ser vitimado pelas forças eróticas e dionisiacas (*urit me Glycerae nitor*, 8).

O amor, como parte do *iocus* da celebração simpótica, é tema recorrente na poesia augustana. Horácio difere dos elegíacos na apresentação dos afetos eróticos de suas personas poéticas lírica e iâmbica. Os elegíacos trabalham com maior ênfase na tópica da fidelidade por uma mulher (personificação da poesia), como Propércio por Cíntia (cuja *fides* pela amada é enfatizada nos livros 1 e 2)²⁸². Tal a embriaguez, o amor também provoca furor:

ei mihi, iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen adversos cogor habere deos.²⁸³

Oh, esse furor não me abandona há mais de um ano, e ainda sou obrigado suportar a adversidade dos deuses.

O poeta elegíaco procura, sem sucesso, remédios para sua paixão:

aut vos, qui sero lapsum revocatis, amici,
quaerite non sanī pectoris auxilia.
fortiter et ferrum saevos patiemur et ignes,
sit modo libertas quae velit ira loqui.
ferte per extremas gentes et ferte per undas,

²⁸² Para o amor de Propércio e Cíntia nos Livros 1 e 2, cf. Serignolli (2015).

²⁸³ Prop. 1.1.7-8.

qua non ulla meum femina norit iter²⁸⁴

E vós, amigos, que tardiamente reconvocais alguém já caído, buscai remédios para um coração doente. E corajosamente suportarei ferro e fogo cruéis, contanto que seja livre para dar voz à ira. Levai-me por terras longínquas e levai-me pelos mares, para onde nenhuma mulher conheça o meu caminho.

O poeta tenta, mas não consegue, libertar-se das amarras do *servitium amoris*, e os remédios não funcionam para o coração atingido pela doença do amor (*non sani pectoris*, 26). Como diz Newman, o *servitium amoris* é uma condição humilhante que não deve ser tomada como algo sério. Essa tópica pressupõe uma circunstância específica, o simpósio, que não é somente da elegia, mas do iambo, da sátira, da lírica e da comédia.²⁸⁵ A expressão *libertas loqui* (28), remete ao poder libertador de Líber, que permite dar voz à ira. A mesma liberdade é reivindicada pelo *amator* iâmbico no epodo 11 de Horácio: padecendo de furor erótico, ele deseja liberar o furor dionisiaco associado à bília (*libera bilis*, 16), que, como vimos no capítulo três, remete ao mesmo tempo à ira e ao furor poético (tal como o vinho). Nesse epodo, a persona poética menciona três circunstâncias amorosas ao seu interlocutor (Pétio). A primeira delas, uma paixão do passado, por Ináquia:

hic tertius December, ex quo destiti
Inachia furere, silvis honorem decutit. (11.5-6)

Pela terceira vez dezembro faz cair o adorno dos bosques desde que deixei de endoidecer de amor por Ináquia.

Nota-se a semelhança com a expressão utilizada por Propércio para referir-se ao furor erótico na elegia 1.1 (*furor hic non deficit anno*, 7). Porém, enquanto o poeta elegíaco padece por um único amor, de quem não consegue desvencilhar-se, a persona iâmbica de Horácio revela diversos interesses e relações, como a paixão por Licisco, um *puer delicatus*:

nunc gloriantis quamlibet mulierculam
vincere mollitia amor Lycisci me tenet. (11.23-4)

Agora me possui o amor de Licisco, que vangloria-se em vencer qualquer mulherzinha em molícia.

E, ao final do poema, o *amator* iâmbico sugere que possíveis futuros amores por meninos ou meninas podem servir como remédio para o *servitium amoris*:

unde expedire non amicorum queant

²⁸⁴ Prop., 1.1.25-30.

²⁸⁵ Newman (1997, 205).

libera consilia nec contumeliae graves,
sed alius ardor aut puellae candidae
aut teretis pueri longam renodantis comam. (11.25-8)

Dele não podem livrar-me os francos conselhos dos amigos, nem contumélias graves, mas outro ardor por moças cândidas ou tenros moços que desatam a longa coma.

Determinados remédios são apresentados como ineficazes para combater o amor: os conselhos de amigos (*libera consilia*), ou seja a franqueza característica da amizade no simpósio (faz lembrar: *liber amicus* em Hor., *Sat.* 1.4.132), que pode ser excessiva, como na sátira, promovida pelo *verax Liber* (1.4.89). As contumélias, ou seja, os insultos graves do iambo (como em Arquíloco), tampouco funcionam. O único remédio eficiente é pertinente à tópica do *carpe diem*: outro amor (*alius ardor*, 27), seja por moças ou *pueri delicati*, um elemento essencial da brincadeira (*iocus e ludus*) no simpósio.

A *licentia* dionisiaca é característica dos relacionamentos amorosos na poesia simpótica de Horácio, especialmente nos *Epodos* e no primeiro livro de *Odes*. No quarto livro de *Odes*, nota-se uma transformação no *ethos* de Horácio como amante, e Líber deixa de ser mencionado como aliado de Vênus nos simpósios. Na ode 4.1, a deusa do amor retorna cruel, demandando que o poeta participe de suas milícias:

Intermissa, Venus, diu
rursus bella moves? parece precor, precor.
non sum qualis eram bonae
sub regno Cinarae. desine, dulcium
mater saeva Cupidinum, (5)
circa lustra decem flectere mollibus
iam durum imperiis; abi,
quo blandae iuvenum te revocant preces.
tempestivius in domum
Pauli purpureis ales oloribus (10)
comissabere Maximi,
si torrere iecur quaeris idoneum.
namque et nobilis et decens
et pro sollicitis non tacitus reis
et centum puer artium (15)
late signa feret militiae tuae,
et quandoque potentior
largi muneribus riserit aemuli,
Albanos prope te lacus
ponet marmoream sub trabe citrea. (20)
illic plurima naribus
duces tura lyraque et Berecynthia
delectabere tibia
mixtis carminibus non sine fistula;
illic bis pueri die (25)
numen cum teneris virginibus tuum
laudantes pede candido
in morem Salium ter quatient humum.

me nec femina nec puer
 iam nec spes animi credula mutui (30)
 nec certare iuvat mero
 nec vincere novis tempora floribus.
 sed cur heu, Ligurine, cur
 manat rara meas lacrima per genas?
 cur facunda parum decoro (35)
 inter verba cadit lingua silentio?
 nocturnis ego somniis
 iam captum teneo, iam volucrem sequor
 te per gramina Martii
 campi, te per aquas, dure, volubilis. (40)

Depois de longa trégua, Vênus, de novo promove guerras? Poupa-me! Eu imploro! Eu imploro! Não sou mais tal como era sob o reino da boa Cínara. Mãe cruel dos doces Cupidos, cessa de mover alguém próximo aos cinquenta anos, já duro, para os teus tenros impérios. Parte para onde as brandas preces dos jovens te convidam a retornar.

Mais oportunamente, voando nas asas de alvos cisnes, farás festa na casa de Paulo Máximo, se buscas abraçar um coração propício. Pois ele é nobre e elegante e não se cala em defesa de réus ansiosos. Jovem de muitas artes, ele conduzirá por largo espaço as insígnias de tua milícia, e, quando ele tiver rido ao superar os dons do pródigo rival, colocará, sob teto de limoeiro, tua estátua de mármore junto ao lago Albano.

Ali inalarás muito incenso e apreciarás o som da lira acompanhando a flauta berecintia, sem faltar a flauta de Pã. Ali, duas vezes por dia, moços com tenras virgens, louvando o teu nume, baterão, com cândido pé, no chão três vezes, à maneira dos sális. Já não me agradam nem mulher, nem moço, nem esperança crédula de paixão correspondida, nem disputar com vinho, nem coroar-me com flores frescas.

Mas, por que, ai!, Ligurino, por que escorre rara lágrima pelas minhas faces? Por que minha língua eloquente, em meio às palavras, cai em indecoroso silêncio? Em sonhos noturnos, ora eu te possuo cativo, ora te persigo enquanto voas, cruel, sobre a relva do Campo de Marte ou pelas águas que correm.

O quinto verso dessa ode é idêntico ao primeiro da 1.19 (*mater saeva Cupidinum*), em que Baco, os deuses do amor e a Licença têm como alvo o poeta, que arde de amor por Glicera. Na 4.1, Horácio constrói o *ethos* do amante maduro, que alega inadequação (pela idade: *circa lustra decem*, 6) ao recusar os desígnios desses deuses ligados aos prazeres da juventude. Assim como na 1.19, ele tenta apaziguar Vênus, igualmente intensa, apontando um novo alvo: Paulo Máximo, um aristocrata romano, apresentado como um jovem de muitas artes, adequado para oferecer suntuosos simpósios aos deuses do amor.

O *iocus* simpótico já não agrada mais: disputar com vinho (*certare mero*, 31), coroar-se de flores frescas ou lutar nas milícias de Vênus. A despeito da recusa, o poema termina com o surgimento de outro personagem, Ligurino, um *puer delicatus*, objeto de paixão. Paulo Máximo e Ligurino apresentam características que os aproximam dos *Cupidines* de Vênus: o primeiro, jovem de muitas artes (*centum puer artium*, 15), é apto para combater nas milícias de Vênus (*signa feret militiae tuae*, 16).

E Ligurino, o *puer delicatus*, por sua vez, possui os atributos físicos e anímicos de Amor: um jovem alado (*volucer*, 38) e cruel (*durus*, 40). A paixão por Ligurino (que lembra o interesse por Licisco no epodo 11, outro *puer delicatus*), porém, não passa de um sonho em que o poeta, consumido de paixão, lança-se como ave de rapina sobre o objeto de desejo (como Zeus no rapto de Ganimedes) e lamenta-se por não ter seu amor correspondido.²⁸⁶

Concluimos que, em Horácio, Baco associa-se a outras divindades e personificações simpóticas (Vênus, Cupido, as Graças, as Musas, *Iocus* e Licença), que atuam como forças que movem o *ludus* e o *iocus* nas relações amorosas. Quanto se trata de amor, Líber promove a *licentia*. No simpósio, revelar segredos faz parte da brincadeira, é risível e adequado.

²⁸⁶ Para as semelhanças de Paulo Máximo e Ligurino com os Cupidos em Hor., C. 4.1, cf. Serignolli (2013, 85-90). Para a relação dos versos finais da ode 4.1 com o epodo 11 de Horácio, cf. Thomas (2011, 99).

Capítulo 5

Baco e patronagem

Si meliora dies, ut vina, poemata reddit, scire
velim, chartis pretium quotus adroget annus.²⁸⁷

Se os poemas, como o vinho, melhoram com o
tempo, quero saber quantos anos poriam preço
aos escritos.

Neste capítulo prosseguiremos com a discussão sobre o modo como o entusiasmo báquico afeta as relações da persona poética de Horácio, agora com enfoque em seus patronos, Augusto e Mecenas, e outros assim chamados *amici* (amigos), caracterizados nos poemas como companheiros nos simpósios. Horácio, com frequência, descreve sua persona poética desfrutando dos prazeres do vinho e do *iocus* da celebração simpótica junto aos *amici* e companheiros (*sodales*), com quem compartilha o interesse em questões políticas, bélicas e outros negócios da República. O principal personagem apresentado nesse cenário é Mecenas, além de outros patronos, poetas, políticos e aristocratas romanos, como Messala, Virgílio e Varo, com quem o poeta comemora ou relaxa de preocupações com questões, em grande parte, relacionadas a Augusto. Observaremos poemas em que essas relações são mediadas por Baco, seja como divindade simpótica e orgiástica ou como herói deificado.²⁸⁸

Os mais importantes patronos da poesia na Roma Augustana eram: Augusto (que, por força de sua posição como *princeps*, sobrepunha-se aos demais), Caio Clínio Mecenas (70-8 a.C.) e Marco Valério Messala Corvino (64 a.C.-8 d.C., cônsul em 31 a.C.), entre outros, como Caio Asínio Polião (65 a.C.-4 d.C., cônsul em 40 a.C.) e Lúcio Volcácio Tulo (cônsul em 33 a.C.).²⁸⁹ Mecenas era patrono de Virgílio, Horácio e Propércio; e Messala, de Tibulo, Sulpícia e, mais tarde, possivelmente de Ovídio. A palavra patrono (que, de maneira geral, poderia ser um defensor, como um advogado, ou qualquer outra pessoa em posição de autoridade que prestasse auxílio e proteção em troca de fidelidade e apoio de clientes), está sendo usada aqui em

²⁸⁷ Hor., *Epist.* 2.1.34-5.

²⁸⁸ Para Baco, patronagem e *amicitia* em Horácio, cf. *Sat.* 1.4.89; *Epod.* 9.38; *C.* 2.6.18-20; 2.7.26-28; 2.11.17; 3.3.13; 3.8.7; 3.16.34; 3.21.16; 3.25; 4.5.38-40; 4.8.34; 4.15.26; *Epist.* 1.19.4; 2.1.5.

²⁸⁹ Para Mecenas como patrono/*amicus*: Hor., *Epod.* 1, 3; *C.* 1.1, 1.20, 2.20, 3.8, 3.29; *Epist.* 1.19; Virg., *G.* 2.41. Para Messala como amigo de Horácio: Hor., *C.* 3.21; como patrono de Tibulo: Tib. 1.7. Para Polião: Virg., *Ecl.* 4.11-12; *Ecl.* 3.83-88, Hor., *C.* 2.1.14. Para Tulo: Prop. 1.6, 1.14, 1.22.

referência a autoridades que investiam nos poetas, fazendo circular seus livros e concedendo outros benefícios que davam suporte ao ofício. O esclarecimento é necessário, uma vez que essa espécie de patronagem possuía contornos específicos à época de Horácio e a relação de troca entre as partes diferencia-se da concepção atual.

290

Um termo usado para designar essas relações nos textos antigos é *amicitia* (amizade). Na poesia simpótica, como havíamos visto, é comum o uso da tópica *in vino veritas*. Baco, como deus do vinho, promove o discurso livre entre os personagens de um simpósio. Em Horácio, o impulso báquico pode fazer o discurso tender à elevação, como no panegírico dedicado a Augusto como herói deificado e libertador da República (C. 3.3 e 3.25). Por outro lado, pode favorecer o discurso sem freio, que é comum nas relações eróticas no simpósio (*Epod.* 11), e que pode também estar associado, de maneira peculiar, às relações de *amicitia* (C. 3.21 e *Epist.* 1.5). Na poesia endereçada aos patronos, a *libertas* dionisiaca de Horácio, como tópica discursiva, esbarrou nos limites impostos pela política augustana, que visava refrear a *licentia* em diversos aspectos, como tentativa de evidenciar o resgate de antigos valores morais republicanos. Essa restrição repercutiu particularmente na expressão da invectiva a personas públicas, um aspecto marcante da poesia de antecessores de Horácio, como Lucílio e Catulo.

5.1. Líber como modelo divino

Havíamos visto no capítulo inicial que a *libertas* era uma questão fundamental na política romana, ligada aos primórdios da República, e que Líber era uma divindade que correspondia a esse aspecto sob as mais diversas perspectivas. O papel de Líber como libertador é tão antigo em Roma que se confunde com as lendas dos fundadores da República, que foram chamados de libertadores por sua atuação na expulsão dos reis. Líber e *libertas*, especialmente a política, estavam arraigados à mente romana, e as lideranças políticas achavam interessante estabelecer essa ligação. Os poetas augustanos procuraram evidenciar as características de Líber como herói deificado, símbolo de triunfo e poder civilizatório, em associação à figura de Augusto.

Quando Otaviano venceu a batalha de Ácio, o uso político de deuses (não só Líber, mas também Netuno, Apolo e Mercúrio) não era algo novo em Roma e ganhou

²⁹⁰ Para patronagem da poesia na Roma augustana, cf. Gold (1987, 111-176), (1982); White (1978, 74-92).

força como resultado da divinização de Júlio César, que, como membro da *gens* Iulia, clamava ser descendente de Vênus. Por volta do final dos anos 40 e ao longo da década de 30 a.C., vários líderes políticos adotaram divindades como patronos e modelos, por exemplo, Sexto Pompeu como Netuno e Marco Antônio como Hércules e Dioniso. Embora a afiliação mais evidente de Otaviano, naquele momento, fosse a Apolo, Dioniso era interessante como modelo, uma vez que esse deus, de um lado era fortemente associado a Alexandre o Grande (como símbolo da conquista do Oriente) e, de outro, há muito havia sido assimilado ao deus itálico da vegetação e do vinho, Líber *Pater*, ligado aos antigos valores republicanos.²⁹¹

Nem mesmo a adoção de Dioniso como patrono por Mitridates VI Eupator, do Ponto (132-63 a.C), forte adversário dos romanos na Ásia Menor, foi suficiente para abalar esse apelo. Esse rei adotou o sobrenome Dionisos por volta de 102-101 a.C., e à época do confronto com os romanos (90-89 a.C.) passou a identificar-se como o jovem Dioniso. O busto de Líber jovem começa a figurar em moedas romanas no início do século I a.C. Entre as décadas de 90 e 70 a.C., foram emitidos denários com os bustos de Líber (**figs. 1, 2, 3**), parte deles comissionados pelos Cássios, uma família que defendia os interesses dos plebeus, ligada ao culto do deus na tríade aventina. Estas moedas simbolizam o apoio das classes populares a Roma. Cerca de vinte anos mais tarde, são emitidas em Roma novas moedas com o busto de Líber: em 48 a.C, com Ceres no reverso (**fig. 4**); e em 42 a.C., com um altar com símbolos dionisiacos (tirso, pantera e guirlanda) no reverso (**fig. 5**).

Em 39 a.C., Marco Antônio emite cistóforos em Éfeso com seu busto e o de Otávia (na época, sua esposa); e com Dioniso (no reverso) segurando um cálice e o tirso em cada uma das mãos, sobre a cista mística. Duas serpentes entrelaçadas emolduram a figura (**fig. 6**). Baco havia sido adotado por Marco Antônio como modelo pelo menos desde 41 a.C., data de seu triunfo em Éfeso, quando proclamou-se o Novo Dioniso. Posar como Dioniso era uma indicação de poder monárquico, e

²⁹¹ Para a adoção de modelos divinos por líderes políticos em Roma, cf. Cucchiarelli (2011a, 157). Para Líber, Augusto e Marco Antônio no Período Augustano, cf. Castriota (1995); em Horácio: Giusti (2016), Feldherr (2010), Harrison (2017, 240-3), Lowrie (1997, 317-352); *Epod.* 9, *C.* 1.37; somente Augusto: *C.* 2.19, 3.3, 3.25, 4.15, *Epist.* 2.1. Para Baco e Augusto em Virgílio, cf.: Virg., *Ecl.* 4.15-17; *Aen.* 6.788-795, 8.678-688; Nappa (2005), MácGórain (2013) e (2014). Para Marco Antônio como Dioniso, cf.: Plut., *Vit. Ant.* 24 e 60; Dio Cass. 50.5.3; Sen., *Suas.* 1.6: *Nam cum Antonius uellet se Liberum patrem dici et hoc nomen statuis subscribi iuberet, habitu quoque et comitatu Liberum imitaretur, occurrerunt uenienti ei Athenienses cum coniugibus et liberis et Διόνυσον salutauerunt.* Para Augusto e Netuno: Martins (2005, 91-118), (2013, 165-87). Para Augusto e Apolo: Miller (2009); Martins (2013, 251-75), (2017b, 440-70).

marcou Antônio no Oriente como sucessor de reis helenísticos, que clamavam ascendência divina desse deus.

Cícero e os poetas augustanos contribuíram para que Baco passasse a ser associado a Augusto. Tirando proveito do caráter ambivalente do deus, esses autores passaram a atribuir seus aspectos mais sombrios a Marco Antônio, como o excesso de luxo, a decadência moral, a loucura e a embriaguez; ao passo que reservaram a Augusto os seus aspectos mais brilhantes, na figura do herói triunfante, filho de um deus, que surge como um novo líder, agente de transformação e símbolo de civilidade, paz e fartura de uma Era de Ouro.

Cícero talvez possa ser considerado como precursor do que Cucchiarelli chama de “retórica dos modelos divinos”, utilizada pelos poetas augustanos como um modo de aproximar a política da poesia.²⁹² Como vimos no segundo capítulo, em *Filípicas* 2.104, Cícero usa o termo *perbacchatus* em referência à indulgência de Marco Antônio com os dons de Baco, fazendo-o assemelhar-se a Dioniso como um estrangeiro com vícios e luxos reprováveis aos velhos princípios morais romanos, um inimigo da República. Por outro lado, em *Filípicas* 5.43, ele elogia Otaviano, apresentando-o como o adolescente divino (*divinus adulescens*) enviado dos céus para defender e libertar a República de seu pior inimigo, Marco Antônio.²⁹³ Embora Cícero não associe diretamente Otaviano a Dioniso, essa caracterização evoca aspectos inerentes a esse deus como libertador e símbolo de uma Era de Ouro.

Virgílio e Horácio contribuíram para construir a imagem de Augusto como governante, apresentando Baco como um símbolo do poder do *princeps*. Na *écloga* 4, Virgílio descreve o nascimento da criança divina, um herói, em um berço de hera, nardo e acanto (motivos vegetais dionisiacos), que traria harmonia, abundância e paz universal para Roma em uma nova Era de Ouro, governada por Apolo.²⁹⁴ Virgílio, sem citar nomes, identifica este jovem herói como um líder reconhecido pelos deuses.²⁹⁵ Como a situação política ainda era instável no consulado de Polião, a figura

²⁹² Cucchiarelli (2001a).

²⁹³ Cic., *Phil.* 5.42-43.

²⁹⁴ Para epifânias do nascimento de Baco em uma Era de Ouro, cf. Eur., *Phoen.* 649–654. Virg., *Ecl.* 4. 4.18-23: *at tibi prima, puer, nullo munuscula cultu/ errantis hederas passim cum baccare tellus/ mixtaque ridenti colocasia fundet acantho./ ipsae lacte domum referent distenta capellae/ ubera, nec magnos metuent armenta leones;/ ipsa tibi blandos fundent cunabula flores*. Motivos vegetais dionisiacos podem ser observados na Ara Pacis de Augusto: a videira, o acanto e a hera; cf. Sauron (2013, 65-77).

²⁹⁵ Virg., *Ecl.* 4.15-17: *ille deum uitam accipiet diuisque uidebit/ permixtos heroas et ipse uidebitur illis,/ pacatumque reget patriis uirtutibus orbem*.

dessa criança, que seria o novo líder dos romanos, iria revelar sua identidade com o tempo. Esperava-se que o casamento de Marco Antônio com a irmã de Otaviano em 40 a.C., que politicamente representava a esperança de paz, produzisse um herdeiro em comum, que seria um candidato adequado para esse papel. No entanto, em pouco tempo, esse casamento terminaria, bem como o Pacto de Brundísio e toda a expectativa de pôr fim ao conflito. De acordo com Clausen, é provável que Virgílio tenha feito ajustes na sua quarta écloga antes de publicá-la, mantendo o mistério em relação à identidade dessa criança divina.²⁹⁶ Quem quer que estivesse ao lado de Otaviano naquele momento de turbulência política facilmente atribuiria ao ébrio Marco Antônio o fracasso daquele projeto de paz, portanto restava a Otaviano assumir o sonho de liberdade como se fosse seu.²⁹⁷

5.2. O simpósio como lugar para cantar sobre Augusto

Dois poemas simpóticos de Horácio, o epodo 9 e a ode 1.37, apresentam elementos dionisíacos associados ao tema da guerra civil e à expectativa pela almejada paz. Cada um desses poemas dá enfoque aos adversários de Augusto na batalha de Ácio (uma batalha decisiva para Roma, que os poetas augustanos esforçaram-se em fazer parecer ser contra um inimigo estrangeiro): o epodo 9 a Marco Antônio, e a ode 1.37 a Cleópatra. Como havíamos dito, Marco Antônio havia sido aclamado como o Novo Dioniso em Éfeso em 41 a.C.. No epodo 9, Horácio explora os aspectos mais baixos de Baco em associação à figura do general romano. Na passagem abaixo, podemos notar os contrastes entre as personas dionisíacas de Marco Antônio e Otaviano:

Romanus eheu – posteri negabitis –
 emancipatus feminae
 fert vallum et arma miles et spadonibus
 servire rugosis potest
 interque signa turpe militaria (15)
 sol adspicit conopium.
 at huc frementis verterunt bis mille equos
 Galli canentes Caesarem
 hostiliumque navium portu latent
 puppes sinistrorsum citae. (20)
 io Triumphe, tu moraris aureos
 currus et intactas boves?
 io Triumphe, nec Iugurthino parem
 bello reportasti ducem
 neque Africanum, cui super Carthaginem (25)
 virtus sepulcrum condidit.

²⁹⁶ Clausen (1994, 125).

²⁹⁷ Para Virg., *Ecl.* 4, cf.: Coleman (1977, 129-54), Cucchiareli (2011a, 160-3), (2012, 237-79).

terra marique victus hostis punico
 lugubre mutavit sagum,
 aut ille centum nobilem Cretam urbibus
 ventis iturus non suis, (30)
 exercitatas aut petit Syrtis Noto
 aut fertur incerto mari. (11-32)

Ai (vós, das futuras gerações, não acrediteis), um romano entregue ao poder de uma mulher. Como soldado, ele carrega a trincheira e as armas e pode servir a eunucos enrugados, enquanto o sol observa o torpe conopeu entre as insígnias militares. Mais de dois mil gálatas, cantando o nome de César, voltaram seus frementes cavalos para cá; e as popas dos navios inimigos, rápidas em direção à esquerda, refugiaram-se no porto. Viva! Triunfo! Tu²⁹⁸ deterás os áureos carros de triunfo e as novilhas intactas de jugo? Viva! Triunfo! Da guerra jugurtina, tu não trouxeste de volta general semelhante. Nem mesmo Africano se compara, para quem a virtude construiu um sepulcro em solo cartaginês. Derrotado em terra e mar, o inimigo trocou o manto púrpura pelo fúnebre. Ele pode estar buscando Creta, famosa por suas cem cidades, embora os ventos não estejam a seu favor; ou as Sirtes, agitadas pelo Noto; ou então é levado por incerto mar.

Embora Marco Antônio não seja citado nominalmente, a audiência saberia que o vitupério era endereçado a ele, retratado como uma figura imoral, entregue a vícios e submisso a uma mulher (Cleópatra) e seu exército de eunucos. Otaviano, por sua vez, aparece como herói triunfante, aclamado em Roma ao desfilar com seus espólios de guerra. A omissão do nome de Marco Antônio é proposital, pois, primeiro, tratava-se do vitupério a um líder romano, embora retratado como um inimigo estrangeiro; e, em segundo lugar, evidenciaria o conflito como uma guerra civil, o que desejava-se evitar a todo custo. A vitória sobre um romano, a princípio, não poderia ser comemorada com um triunfo. Mesmo assim, a persona poética de Horácio expressa o desejo de celebrar ao lado de Mecenas, com grande banquete (*daps*), o triunfo de Otaviano sobre Marco Antônio:

Quando repostum Caecubum ad festas dapes
 victore laetus Caesare
 tecum sub alta – sic Iovi gratum – domo,
 beate Maecenas, bibam
 sonante mixtum tibiis carmen lyra,
 hac Dorium, illis barbarum? (9.1-6)

Quando, ditoso Mecenas, irei beber contigo, feliz com a vitória de César, na tua casa no alto do monte (pois assim deseja Júpiter), o céculo reservado para os banquetes sagrados, enquanto a lira soa a música dórica misturada às notas bárbaras das flautas?

O banquete justifica-se por tratar-se de um inimigo da República, do mesmo modo que havia justificado a comemoração da vitória sobre Pompeu:

ut nuper, actus cum freto Neptunius
 dux fugit ustis navibus

²⁹⁸ Triunfo personificado.

minatus urbi vincla, quae detraxerat
servis amicus perfidis. (9.7-10)

Como fizemos há pouco, quando os navios do general de Netuno foram incendiados, e ele fugiu levado pelo mar; aquele que ameaçou prender a cidade com as algemas retiradas dos pérfidos escravos, de quem tornou-se amigo.

Isto é, assim como Otaviano havia derrotado Pompeu como Netuno e seu poder naval, estava derrotando Marco Antônio na figura de um Dioniso estrangeiro, impregnado de vícios rechaçados pela moral republicana.

Horácio faz do simpósio um lugar apropriado para cantar sobre Otaviano. Neste epodo (datado de cerca de 30 a.C.), em que Ácio ainda era motivo de preocupação, o doce Lieu (*dulcis Lyaeus*, 38) aparece como um remédio para ansiedades e medos pela (ou da) causa do jovem César:²⁹⁹

capaciores adfer huc, puer, scyphos
et Chia vina aut Lesbia,
vel quod fluentem nauseam coerceat (35)
metire nobis Caecubum.
curam metumque Caesaris rerum iuvat
dulci Lyaeo solvere. (9.33-38)

Traz para cá copos maiores, menino, e vinhos de Quios ou de Lesbos, ou então sirva-nos uma dose de céculo suficiente para controlar a náusea. É agradável dissipar a preocupação e o medo da situação de César com a ajuda do doce Lieu.

O desejo de controlar a náusea com vinho pertence à tópica do simpósio como um barco em viagem marítima, em que o elemento líquido (o vinho, o mar ou as tempestades) aparece como causador de um estado mental alterado. Nessa tópica, os simposiastas assemelham-se a marinheiros em situações que variam entre a tempestade e a calma, em associação a temas eróticos, épicos e políticos, tais como em Alceu, Arquíloco e Píndaro.³⁰⁰ A relação entre Dioniso e o mar pode ser observada na poesia e nas artes gregas e romanas. No Hino Homérico 7, no episódio com os piratas do Tirreno, o deus causa alucinações, assumindo a aparência de animais selvagens (leão e urso) e transformando seus opositores em golfinhos. A Taça de Exéquias, cerâmica Ática encontrada em Vulci na Etrúria, hoje exposta no Museu de Munique (**fig. 37**), faz referência à essa lenda: Dioniso figura reclinado em uma

²⁹⁹ Para o medo pela (ou da) causa de Otaviano no epodo 9, cf. Giusti (2016, 133): “tanto o medo pela como da causa de César, dependendo de que lado se está: em todo caso, um medo que apenas pode ser eliminado por Baco (37-8).”

³⁰⁰ Para a viagem marítima como metáfora para o simpósio, cf. Pind. fr. 124a Snell; Hor., *Epod.* 13, metáfora da tempestade marítima em associação à tópica do *carpe diem*; Slater (1976, 161-170); Giusti (2016, 131-151).

barca, que lembra um leito de simpósio, e uma videira se alastra, desabrochando em cachos no topo do mastro. Golfinhos preenchem a parte inferior da figura.

Embora o suposto simpósio a que Horácio se refere no epodo 9 não seja explicitamente a bordo de um navio, o poema liga-se à batalha naval de Ácio. O vinho serve não só para celebrar o banquete com Mecenas, mas também como remédio para o enjoo causado pelo furor civil (*nauseam coerceat*, 35). O vinho causa ilusões de poder, de riqueza e até mesmo de paz em meio a uma guerra civil. É o que sugerem as últimas linhas do epodo 9: o vinho cécubo, considerado um dos mais finos vinhos da Itália, iria controlar a náusea e, com sua doçura, fazer a situação de César parecer menos grave.³⁰¹

A relação entre o epodo 9 e a ode 1.37 é evidente. Enquanto o primeiro diz respeito à expectativa de comemorar a vitória, a ode 1.37 sugere a efetivação da almejada celebração do triunfo de Otaviano em Ácio:

Nunc est bibendum,³⁰² nunc pede libero
pulsanda tellus, nunc Saliaribus
ornare pulvinar deorum
tempus erat dapibus, sodales. (1.37.1-4)

Agora convém beber! Agora é hora de fazer, com pé livre, a terra pulsar. Já é tempo, amigos, de ornar o pulvinar dos deuses com os banquetes saliares!

Como havíamos visto no capítulo dois, os sacerdotes saliares ofereciam banquetes suntuosos antes e depois das guerras, em que apresentavam as danças a que Horácio se refere. Essas comemorações seriam apropriadas, se não se tratasse de uma vitória sobre um romano em uma guerra civil.

Enquanto no epodo 9 o vitupério era dirigido com maior ênfase na figura de Marco Antônio, na ode 1.37, o enfoque é sobre Cleópatra em contraste com Otaviano:

antehac nefas depromere Caecubum (5)
cellis avitis, dum Capitolio
regina dementis ruinas
funus et imperio parabat
contaminato cum grege turpium
morbo virorum, quidlibet inpotens (10)
sperare fortunaque dulci
ebria. sed minuit furorem
vix una sospes navis ab ignibus
mentemque lymphatam Mareotico
redegit in veros timores, (15)
Caesar ab Italia volantem
remis adurgens, accipiter velut

³⁰¹ Para o vinho cécubo, cf.: Plin., *H. N.* 14.61.

³⁰² *Nunc est bibendum*, modelo é Alceu, frag. 332 (*in Ath., Deip.* 10.430C): νῦν χρῆ μεθύσθην καὶ τινα πὲρ βίαν / πῶνην, ἐπεὶ δὴ κάτθανε Μύρσιλος...

mollis columbas aut leporem citus
 venator in campis nivalis
 Haemoniae, daret ut catenis (20)
 fatale monstrum: quae generosius
 perire quaerens nec muliebriter
 expavit ense nec latentis
 classe cita reparavit oras,
 ausa et iacentem visere regiam (25)
 voltu sereno, fortis et asperas
 tractare serpentes, ut atrum
 corpore conbiberet venenum
 deliberata morte ferocior:
 saevis Liburnis scilicet invidens (30)
 privata deduci superbo
 non humilis mulier triumpho. (1.37.29-32)

Antes disso, seria nefasto sacar um céculo das adegas de nossos pais, quando a demente rainha, com seu bando de homens torpes de conduta viciosa, preparava a ruína do Capitólio e a queda do império; descontrolada com esperança desmedida, embriagada com a doce fortuna. Mas o furor abrandou quando poucos navios escaparam do fogo. Sua mente delirante com o mareótico foi tomada de verdadeiro terror, quando César, com seus remos, a perseguiu em sua fuga da Itália, como um falcão no encalço de uma pomba, ou um veloz caçador atrás de uma lebre nos campos cobertos de neve da Emônia, para prender em grilhões o monstro fatal. Determinada a morrer com maior nobreza, ela não demonstrou o temor feminino da espada, nem refugiou-se com sua veloz frota em um litoral escondido. Corajosa ao ver, com semblante sereno, seu reinado ruiu, e forte ao manusear serpentes ferozes, deixando o seu corpo absorver o atro veneno. Mais feroz em sua morte deliberada, sem dúvida, relutante em ser destronada - mulher não humilde - e conduzida pelas cruéis nave liburnas ao majestoso triunfo.

Cleópatra é referida como rainha (*regina*, 7; seu nome é omitido propositalmente, tal como o de Marco Antônio no epodo 9) e descrita como uma mulher cercada de luxos, embriagada com o doce mareótico (*fortuna dulci ebria*, 11-12). A doçura da embriaguez com o vinho de Alexandria (mareótico) faz lembrar o *dulcis Lyaeus* do epodo 9, mas com diferente função: desta vez, não como remédio para aliviar os males da guerra, mas ligado aos delírios de poder daquela que planejava destruir Roma. Otaviano, por sua vez, lembra Líber como benfeitor, o novo *liberator* da República Romana, que derrota o monstro fatal (*daret ut catenis/ fatale monstrum*, 20-1; também em *C. 1.2.6, nova monstra*: os terrores da guerra civil).³⁰³ Certas qualidades de Cleópatra são ressaltadas, como a coragem e a força, que fazem dela uma adversária à altura, repercutindo no louvor a Otaviano como vencedor de um potente inimigo.

Andrew Feldherr nota que, embora Baco não seja literalmente citado neste poema, há marcadores de sua presença no início e no final do poema, respectivamente

³⁰³ Para Baco como guerreiro, conquistador e libertador em Horácio, cf. Harrison (2017, 235-240); em Virgílio, cf. Mac Góráin (2013).

pede libero e *triumphus*.³⁰⁴ A expressão *pede libero*, “pé de Líber”, remete ao pé métrico do ritmo ditirâmico (cantos em honra a Dioniso, ligados às origens da tragédia), e também pode sugerir o papel de Líber como libertador de forças tirânicas, “o pé que conduz à liberdade”.³⁰⁵ A palavra *triumphus* (32), por sua vez, liga-se ao termo *thriambos*, um nome de culto de Dioniso, associado às procissões triunfais.³⁰⁶ A menção ao triunfo ecoa o epodo 9, que descreve Otaviano como um líder que supera os mais bravos comandantes militares, retornando a Roma em triunfo com os espólios de suas conquistas (*io Triumphe ...*, 21-26).

A *libertas* e a *licentia* dionisiacas contrastam nas caracterizações de César (Otaviano) e Cleópatra: o primeiro associa-se à *libertas* republicana (como benfeitor que põe fim à opressão da guerra civil) e ao triunfo sobre a tirania (*pede libero*, 1); enquanto a rainha estrangeira, à *licentia*, ao luxo excessivo, ao delírio e à embriaguez, que levam à ruína (tal como Marco Antônio no epodo 9). Assim, essas odes marcam uma transformação na figuração de Baco. Depois da batalha de Ácio, quase como um espólio de guerra, o deus, antes modelo de Marco Antônio, torna-se símbolo do triunfo de Otaviano em Ácio e da conquista da paz e abundância da assim chamada Era Augustana.

Um tema associado à batalha de Ácio que liga essas figuras políticas a Baco é a gigantomaquia, tema citado por Horácio na ode 2.19:

tu, cum parentis regna per arduum
cohors gigantum scanderet inopia,
Rhoetum retorsisti leonis
unguibus horribilique mala. (2.19.21-24)

Tu, quando a ímpia tropa de gigantes escalou a montanha que levava ao reino de teu pai, repeliste Reto violentamente com garras de leão e terrível mandíbula.

A audiência estaria ciente das metáforas políticas associadas à gigantomaquia (símbolo do poder civilizatório de Baco, ao contribuir com Júpiter na luta para ordenar o universo): Augusto, como filho de um deus, poderia ser comparado a Baco

³⁰⁴ Feldherr (2010, 223). Para Octaviano vs. Marco Antônio/Cleópatra em Hor., *C.* 1.37, cf.: Galinsky (2012, 47-58), Oliensis (1998, 138). Para Ditirambo como epíteto de Baco, cf., Eur., *Bacch.* 526-529: Ἰῶι, Διθύραμβ', ἐμὲν ἄρσενα τάνδε βᾶθι νηδύν· ἀναφαίνω σε τόδ', ὃ Βάκχιε, Θήβαις ὀνομάζειν; Seaford (2011, 192). Para o ditirambo: Arist., *Poet.* 1449a.10-15.

³⁰⁵ Em Hor., *C.* 3.25.11, *pede barbaro*, assim como *pede libero* na ode 1.37, também sugere a ideia de ritmo dionisiaco, enfatizando o caráter estrangeiro da dança menádica. Para os poderes libertadores de Baco contra a tirania (*pede libero*, passo da liberdade) na ode 1.37, cf. Harrison (2017, 237). Para o ritmo ditirâmico e seu sentido político no epodo 9 de Horácio, cf. Giusti (2016, 131-139).

³⁰⁶ Varro, *Ling.* 6.68-69: *sic triumphare appellatum, quod cum imperatore milites redeuntes clamitant per urbem in Capitolium eunti '<i>o triumphe'*; *id a θριάμβῳ ac graeco Liberi cognomento potest dictum*. Também em Diod. Sic. 4.5.2.

como libertador da República, que triunfa sobre Marco Antônio. Essa passagem lembra a descrição do confronto entre Marco Antônio/Cleópatra e Otaviano em Ácio como uma gigantomaquia entre os deuses romanos (Vênus, Apolo e Netuno) e egípcios (Anúbis) no Livro 8 da *Eneida* de Virgílio. Marco Antônio lembra Baco ao ser caracterizado como um potente adversário estrangeiro, conquistador do Oriente (*uictor ab Aurorae populis et litore rubro*), porém nefasto, na companhia da esposa egípcia. Augusto, por sua vez, assemelha-se ao Líber romano como herói triunfante (*at Caesar, triplici inuectus Romana triumpho*).³⁰⁷

A assimilação de Baco ao repertório augustano pode ser observada também em moedas emitidas entre o final da República e o Principado.³⁰⁸ Um quinário com o busto de Otaviano e a inscrição *Caesar Imp. VII*, datado de 29-27 a.C. (**fig. 7**), tem gravado no reverso a imagem de Vitória sobre a cista mística emoldurada por duas serpentes, com a inscrição *Asia recepta*, que pode simbolizar a vitória de Otaviano sobre Marco Antônio. Esta moeda, cunhada em Brundísio (lugar onde foi assinado o pacto, frustrado, de paz entre Otaviano e Marco Antônio), provavelmente é uma resposta ao cistóforo de Marco Antônio e Otávia (**fig. 6**), emitido cerca de dez anos antes em Éfeso, que apresenta figuração dionisiaca semelhante no reverso (cista mística emoldurada por duas serpentes, símbolos dos mistérios dionisiacos na Ásia). Na moeda de Marco Antônio, Dioniso é figurado sobre a cista ao centro da figura com o tirso e o cálice em cada uma das mãos; enquanto na moeda de Otaviano quem ocupa essa posição é Vitória segurando a palma e a uma guirlanda. A legenda *ASIA RECEPTA* (Ásia reconquistada) indica que Otaviano recobrou as províncias asiáticas para Roma.³⁰⁹

Uma moeda com o busto de Otaviano laureado (**fig. 8**), pós-Ácio (28 a.C.), apresenta, no reverso, a personificação da Paz segurando um caduceu ao lado de uma cista da qual emergem serpentes que se entrelaçam (símbolos dionisiacos também

³⁰⁷ Para Dioniso e a gigantomaquia, cf. Eur., *Cyc.* 5; Seaford (2006, 32). Para Augusto, Marco Antônio e a gigantomaquia, cf.: Virg., *Aen.* 8.678-713; para Augusto, 678-681: *hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar/ cum patribus populoque, penatibus et magnis dis,/ stans celsa in puppi, geminas cui tempora flamas/ laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus*. Marco Antônio, 685-688: *hinc ope barbarica uariisque Antonius armis,/ uictor ab Aurorae populis et litore rubro,/ Aegyptum uirisque Orientis et ultima secum/ Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx*. Para Augusto e a gigantomaquia em Horácio: *C.* 3.1.6-7, 3.4.42-68 e 3.17; Lowrie (1997, 205-210), Hornsby (1962, 97-104), Batinsky (1991, 372), Miller (1998, 545-52), Stevens (1999, 283-95).

³⁰⁸ Para Líber em moedas romanas, cf.: Castriota (1995, 92), Wyler (2008, 237-43).

³⁰⁹ Para o quinário de Otaviano (**fig. 7**) como uma resposta para o cistóforo de Marco Antônio (**fig. 6**), cf. Wyler (2008, 241-242).

presentes nas moedas citadas anteriormente, figs. 6 e 7).³¹⁰ Uma coroa de louros, símbolo de Apolo, emoldura as figuras. No anverso, o busto laureado de Otaviano é circunscrito pela inscrição: *imp(erator) Caesar diui f(ilius) co(n)s(ul) VI Libertatis p(opuli) R(omani) uindex* (Imperador César, filho do Divino, cônsul pela sexta vez, defensor da liberdade do povo romano). Desse modo, Augusto apresenta-se como defensor um valor republicano associado a Líber, a liberdade, ao mesmo tempo em que celebra a *pax* Augustana, sob a proteção de Apolo. Por fim, uma moeda de 19 a.C. (**fig. 9**), ano do vitorioso retorno de Augusto da Pártia, apresenta, no anverso, o busto de Líber com os cabelos adornados por uma guirlanda de hera; e, no reverso, Augusto em uma biga conduzida por elefantes, segurando um ramo de louro com a mão direita e um cetro com a esquerda (símbolos de triunfo e autoridade), com a inscrição *Augustus Caesar*. Nessas moedas, podemos observar Líber gradativamente sendo assimilado à figuração de Augusto, primeiro como símbolo da vitória sobre Marco Antônio (o “Dioniso estrangeiro”) e depois como modelo para Augusto como conquistador triunfante, um novo líder no comando de territórios antes pertencentes às dinastias monárquicas helenísticas.

5.3. Baco e apoteose

Como havíamos visto no primeiro capítulo, Cícero (*Nat. D.* 2.62.5-18) inclui Líber entre as figuras lendárias (parte deles heróis gregos) que eram paradigmas para os homens excelentes (*excellentis viri*), para os quais era costume dedicar honrarias e louvores após a morte. Na epístola 2.1, Horácio compara Augusto a esses benfeitores lendários (Líber, Rômulo, Hércules, Castor e Pólux), que provaram seu valor ao contribuir para a humanidade com seus dons e ações civilizatórias:

Cum tot sustineas et tanta negotia solus, (1)
 res Italas armis tuteris, moribus ornes,
 legibus emendes, in publica commoda peccem,
 si longo sermone morer tua tempora, Caesar.
 Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux, (5)
 post ingentia facta deorum in templa recepti,
 dum terras hominumque colunt genus, aspera bella
 componunt, agros adsignant, oppida condunt,
 ploravere suis non respondere favorem
 speratum meritis. diram qui contudit hydram (10)
 notaque fatali portenta labore subegit,
 comperit invidiam supremo fine domari.
 urit enim fulgore suo qui praegravat artis
 infra se positas; exstinctus amabitur idem:
 praesenti tibi maturos largimur honores (15)

³¹⁰ Para uma análise detalhada da moeda de Otaviano (**fig. 8**), cf. Martins (2017, 19-21), (2011, 146-7).

iurandasque tuum per numen ponimus aras,
nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes. (2.1.1-17)

Embora administres, sozinho, tantos negócios, e defendas os interesses da Itália com armas, garantindo-a com a moral e reformando-a com leis, eu iria contra os interesses públicos, se, com longo discurso, César, eu tomasse o teu tempo. Rômulo, Líber *Pater* e Castor e Pólux, que depois de realizarem grandes feitos, foram recebidos nos templos dos deuses, enquanto protegiam a terra e a humanidade, acabando com as tristes guerras, distribuindo terras, fundando cidades, choraram porque não receberam o aplauso que, de acordo com seus méritos, acreditavam merecer. Aquele que esmagou a sinistra hidra e que subjuguou monstros com seu trabalho fatal, descobriu que a inveja somente pode ser vencida quando enfim chega a morte. Pois um homem consome com sua luz quando rebaixa com seu peso aqueles de menor mérito; porém, uma vez extinto, ele também será amado. No entanto, enquanto ainda estás entre nós, concedemos a ti honras em tempo oportuno, erigimos altares para jurar por teu nume, sabendo que nunca surgirá e nem surgiu nada igual.

Horácio toca na questão da deificação, porém não delimita estritamente como ela se aplica a Augusto, embora especifique uma diferença fundamental entre o *princeps* e os benfeitores lendários: enquanto o primeiro estava recebendo honrarias em vida (mesmo que fossem somente endereçadas ao seu *numen*), os benfeitores somente eram adorados como deuses após a morte.³¹¹

Por outro lado, na ode 1.12 observamos o conceito de herói associado ao louvor dos benfeitores, em um catálogo que culmina com Augusto:

Quem virum aut heroa lyra vel acri
tibia sumis celebrare, Clio?
quem deum? cuius recinet iocosa
nomen imago
aut in umbrosis Heliconis oris (5)
aut super Pindo gelidove in Haemo?
unde vocalem temere insecutae
Orphea silvae,
arte materna rapidos morantem
fluminum lapsus celerisque ventos, (10)
blandum et auritas fidibus canoris
ducere quercus.
quid prius dicam solitis parentis
laudibus, qui res hominum ac deorum,
qui mare ac terras variisque mundum (15)
temperat horis?
unde nil maius generatur ipso
nec viget quidquam simile aut secundum.
proximos illi tamen occupavit
Pallas honores (20)
proeliis audax. neque te silebo,
Liber et saevis inimica virgo
beluis, nec te, metuende certa
Phoebe sagitta.
dicam et Alciden puerosque Ledae, (25)
hunc equis, illum superare pugnis
nobilem; quorum simul alba nautis

³¹¹ Para a deificação de Augusto, cf. Taylor (1975, 224-46).

stella refulsit,
 defluit saxis agitatus umor,
 concidunt venti fugiuntque nubes (30)
 et minax, quod sic voluere, ponto
 unda recumbit.
 Romulum post hos prius an quietum
 Pompili regnum memorem an superbos
 Tarquini fasces dubito an Catonis (35)
 nobile letum.
 Regulum et Scauros animaeque magnae
 prodigum Paulum superante Poeno
 gratus insigni referam camena
 Fabriciumque. (40)
 hunc et incompitis Curium capillis
 utilem bello tulit et Camillum
 saeva paupertas et avitus apto
 cum lare fundus.
 crescit occulto velut arbor aevo (45)
 fama Marcelli: micat inter omnis
 Iulium sidus velut inter ignis
 luna minores.
 gentis humanae pater atque custos,
 orte Saturno, tibi cura magni (50)
 Caesaris fatis data: tu secundo
 Caesare regnes.
 ille seu Parthos Latio imminentis
 egerit iusto domitos triumpho
 sive subiectos Orientis orae (55)
 Seras et Indos,
 te minor latum reget aequos orbem:
 tu gravi curru quaties Olympum,
 tu parum castis inimica mittes
 fulmina lucis. (60)

Que homem ou herói escolhes celebrar com a lira ou com a aguda flauta, Clio? Que deus? Que nome o alegre eco fará ressoar nas regiões sombrias do Hêlicon, ou no topo do Pindo, ou no gélido Hemo, de onde as florestas seguiram, às cegas, a voz de Orfeu, que, com a arte materna, conseguia deter o fluxo dos céleres rios e os rápidos ventos, e persuasivamente conduzir os carvalhos atentos à sua melodiosa lira. O que cantarei antes dos costumeiros louvores ao pai, que dirige homens e deuses, mares, terra e céu com as várias estações? Nenhum de seus filhos é maior que ele, e nem há nada semelhante ou que venha depois. No entanto, Palas, audaz nos combates, tem lugar de honra ao seu lado. Nem silenciarei sobre ti, Liber, e a virgem inimiga das feras, nem sobre ti, Febo, temível com a flecha certa. Cantarei sobre Alcides e os filhos de Leda, célebres por suas vitórias, um com cavalos e o outro nas lutas; no momento em que refulge sua brilhante estrela para os marinheiros, o mar agitado escorre pelas pedras, os ventos sucumbem, as nuvens se dispersam e a onda ameaçadora, quando eles assim desejam, espreguiça-se pelo mar.

Depois desses, eu hesito entre recordar primeiro Rômulo, ou o silencioso reino de Pompílio, ou as varas arrogantes de Tarquínio, ou a nobre morte de Catão. Grato, eu cantarei com a insigne Camena sobre Régulo, os Escauros, Paulo, pródigo de sua nobre vida na vitória cartaginesa, e Fabrício. E também Cúrio, de cabelos desgrenhados, útil na guerra, e Camilo, nascido da dura pobreza em terra herdada com habitação proporcionada. A fama de Marcelo cresce insensivelmente, como uma árvore: a estrela Júlia cintila entre todos eles, como a lua entre os astros menores. Pai e protetor da humanidade, filho de Saturno, os fados te confiaram a proteção de César, que tu reines com César coadjuvando. Ele conduzirá, seja os partas, uma ameaça para o Lácio, seja os chineses e indianos, que vivem perto de onde o sol nasce, dominados em justo triunfo. Abaixo de ti,

ele reinará sobre a ampla orbe com justiça: tu, com tua pesada carruagem, estremeceiras o Olimpo; tu lançarás raios hostis em bosques profanados.

A abertura desse poema remete à segunda *Olímpica* de Píndaro, com uma série de perguntas retóricas sobre que herói, homem ou deus seria celebrado por Clio, com o acompanhamento da lira ou da flauta. No catálogo, são incluídos deuses, como Palas (20), Diana (22) e Apolo (24); heróis deificados, como Líber (22), Hércules (25), Rômulo (32) e os Dióscuros (25); e personagens romanos, desde reis, como Tarquínio, até líderes militares, de Régulo a Marcelo. Fechando a lista, Augusto (*magnus Caesar*, 50-1) aparece como um representante de Júpiter na Terra, que com suas conquistas militares expandiu os domínios de Roma. O início deste poema lembra a ode 1.2, que também começa com uma série de perguntas sobre qual deus iria defender os romanos da guerra civil, e termina com Otaviano assimilado a Mercúrio como vingador de Júlio César (*Caesaris ultor*, 46) e aclamado como *pater* e *princeps*, conquistador e líder triunfante dos romanos (*te duce, Caesar*, 52).³¹²

Depois de Ácio, o senado decretou que libações poderiam ser oferecidas ao *numen* de Augusto tanto em banquetes públicos como privados. Em 27 a.C., Otaviano recebeu o nome de Augusto. Por volta de 12 a.C., os *Genii Augusti* foram incluídos entre os cultos oficiais, sendo assimilados ao antigo culto dos *Lares Compitales*, que transformou-se no culto do *Lares Augusti*. Em 2 a.C., Augusto recebeu o título de *pater patriae*, quando foram instituídos jogos em sua honra em Nápoles e outras cidades da Itália (Pompeia, Cumas e Puteoli) passaram a adotar o culto de seu *numen*. Este novo culto incluía o sacrifício de um touro (animal associado a Dioniso), uma prática corrente nos rituais dedicados aos reis divinizados, como Alexandre, o Grande, os ptolomeus e os atálidas.³¹³

Na epístola 2.1 de Horácio, uma característica atribuída a Augusto o aproxima desses reis helenísticos: *praesens* (presente, 15).³¹⁴ Brink chama atenção para a correspondência entre *praesens* e a palavra grega *epiphanes* (epifânico), que sugerem a presença como poder de manifestação, ou seja, a epifania. Este aspecto é marcante na caracterização de Baco (*Nec enim praesentior illo/ est deus*. Pois não há deus mais

³¹² Para Mercúrio e Augusto, cf. Martins (2017).

³¹³ Para a adoração do *numen* de Augusto (A datação do início do culto varia entre 30 e 24 a.C.), cf. Dio 51.19; Fishwick (1969, 356-67); Taylor (1975, 192); Quinn (2002, 309); Zanker (1998, 79). Para os ritos dedicados a Augusto, cf. Beard, North e Price (1996, 207-9). Para o culto dos Lares: Ov., *Fast.* 5.145-46; Beard, North e Price (1996, 185). Para o culto dos *augustales* junto aos Lares e nos compita, cf. Martins (2017, 13-14).

³¹⁴ Para *praesens* qualificando Augusto, cf.: Hor., *C.* 3.5.2-3: *praesens divus habebitur Augustus*; 4.14.43: *o tutela praesens/ Italiae dominaeque Romae*.

presente que ele),³¹⁵ cuja manifestação é anunciada e celebrada pelo séquito nas orgias bem como no ritual do vinho (*Vinum precamur, nam hic deus praesens adest*. Suplicamos ao vinho, pois este deus se faz presente).³¹⁶ O epíteto *epiphanes* foi adotado por monarcas selêucidas, como Antíoco IV Epiphanes (215-164 a.C.), Seleuco VI Epiphanes (reinou entre 96-5 a.C.) e Antíoco XI Epiphanes (95-2 a.C.); e ptolomaicos, como Ptolomeu V Epiphanes (204-181 a.C.).

A despeito do fato de aceitar honrarias que, em alguns aspectos, assemelhavam-se às dedicadas aos reis helenísticos, Augusto não permitiria ser adorado oficialmente como um deus em vida em Roma, a fim de demonstrar que estava agindo de acordo com os antigos valores republicanos. Esta forma de divindade, adquirida em sua totalidade apenas após a morte, parecia distingui-lo dos monarcas helenísticos, além de adequar-se aos costumes romanos.³¹⁷ No entanto, o *princeps*, com um vasto território sob o seu controle, possuía muito em comum com as dinastias teocráticas, como a fundada por Alexandre. No Egito, com a vitória em Ácio, Otaviano passou a ser tratado como um rei divinizado, sendo identificado com Zeus *Eleuthereos* (o libertador, também um epíteto de Dioniso). Nas províncias asiáticas, já habituadas à adoração do *heros*, Otaviano era adorado como um deus.³¹⁸ Assim, Dioniso, antes símbolo político de Marco Antônio, foi absorvido ao repertório augustano. Entre outras implicações, essa assimilação poderia dar suporte ao processo de divinização de Augusto em Roma após a morte.

A ode 3.25 é fundamental no processo de transformação e assimilação de Baco ao repertório augustano, ao sugerir que o deus, como patrono da poesia, apoia Augusto, determinando que ele seja tratado com elevação (*Quo me, Bacche, rapis .. Caesaris audiar/ aeternum meditans decus ... dicam insigne, recens, adhuc/ indictum ore alio*, 1-8). Desse modo, gostaria de considerar o papel de Baco em uma questão que tem sido bastante discutida pelos pesquisadores: o que a ode 3.25 poderia estar anunciando em relação à obra de Horácio?³¹⁹ Mais especificamente, que poema(s) Horácio poderia ter em mente - se é que tinha algum - ao sugerir que iria eternizar a glória do jovem César de maneira nova e elevada sob os auspícios de Baco? Para

³¹⁵ Ov., *Met.* 3.658-9.

³¹⁶ Donato, *De tropis*, p. 1776P. Para a correspondência entre *praesens* e *epiphanes*, cf. Brink (2011, 51-53).

³¹⁷ Taylor (1975, 244).

³¹⁸ Para a adoração de Augusto em vida na Itália, cf. Taylor (1920, 132 e 356).

³¹⁹ Para as diversas posições sobre se a ode 3.25 estaria anunciando outros poemas, cf.: Fraenkel (1957, 259-260), Nisbet e Rudd (2004, 298-299), Nisbet (2002, 285), Lowrie (1997, 317-321).

Fraenkel, as odes 1 a 6 do livro 3 (*Odes Romanas*) são os poemas anunciados na 3.25. No entanto, problemas dessa interpretação foram notados, principalmente, a posição posterior da 3.25 em relação às referidas odes. Nisbet e Rudd argumentam que é improvável que esta ode esteja anunciando outro poema, portanto uma explicação possível para o uso das formas futuras *audiar* (4), *dicam* (7) e *loquar* (18), ao anunciar que irá cantar sobre a apoteose de Augusto, seria que esses verbos são usados para soar como presente, como em Píndaro.³²⁰ Apesar disso, a maioria dos estudiosos de Horácio concorda que o poema possui elementos retrospectivos, ao voltar-se para o tema da elevação de Augusto. Assim, considerarei esta questão observando exemplos em que Baco, Augusto/Otaviano e a persona poética de Horácio associam-se por meio dos temas da apoteose, deificação e imortalidade.

A apoteose de Augusto na ode 3.25 (*stellis inserere et consilio Iovis*, 6) possui clara ligação com a ode 3.3:

Iustum et tenacem propositi virum
 non civium ardor prava iubentium,
 non voltus instantis tyranni
 mente quatit solida neque Auster,
 dux inquieti turbidus Hadriae, (5)
 nec fulminantis magna manus Iovis:
 si fractus inlabatur orbis,
 inpavidum ferient ruinae.
 hac arte Pollux et vagus Hercules
 enisus arcis attigit igneas, (10)
 quos inter Augustus recumbens
 purpureo bibet ore nectar,
 hac te merentem, Bacche pater, tuae
 vexere tigres indocili iugum
 collo trahentes, hac Quirinus
 Martis equis Acheronta fugit (3.3.1-16)

O homem justo e de propósito firme, com a mente sólida, não é abalado pela veemência do cidadão que quer induzi-lo ao erro, nem pelo semblante ameaçador do tirano, nem pelo Austro, furioso tirano do Adriático, nem pela poderosa mão de Júpiter. Se o firmamento cair e se quebrar, atingido pela ruína, ele permanecerá impávido. Por essa qualidade, Pólux e o errante Hércules, com seus esforços, atingiram a morada estelar. Entre eles, reclinado, Augusto, beberá o néctar, com a boca vermelha; por esse mesmo motivo, Baco *Pater*, os tigres irão transportá-lo, merecedor, puxando o jugo preso aos seus indóceis pescoços. Assim, Quirino, com os cavalos de Marte, evitou o Aqueronte.

Nessa passagem, Augusto figura como benfeitor (comparado a Baco e outros heróis deificados, como Pólux, Hércules e Quirino), que por seus préstimos à

³²⁰ Para o uso do Futuro como Presente, cf. Hor. *C.* 1.12.21-22: *neque te silebo Liber*; Nisbet e Rudd (2004, 298), Quinn (2002, 286). Para esse artifício em Píndaro, cf. *Ol.* 11.14. Para outra perspectiva, cf. West (2002, 208-209), que interpreta *loquar* como Presente do Subjuntivo, que daria à passagem um tom de súplica em vez de soar como uma previsão de sucesso. Seria o apelo do poeta para que o deus o ajudasse a alcançar o nível de Píndaro (o mestre do ditirambo) no panegírico a Augusto.

humanidade irá conquistar a imortalidade, tendo permissão para participar no banquete dos deuses (*quos inter Augustus recumbens/ purpureo bibet ore nectar*, 11-12). Baco recebe o epíteto *pater* (tal como em: *C.1.18.6* e *Epist. 2.1.5*), que atribui uma coloração itálica a essa construção helenizada do deus como conquistador e *triumphator*, cujos poderes civilizatórios, de controle das paixões humanas, são simbolizados pelos tigres sob o jugo (*hac te merentem, Bacche pater, tuae/ vexere tigres indocili iugum/ collo trahentes*, 13-14). Semelhante comparação de Baco com Augusto pode ser encontrada na *Eneida* de Virgílio (6.805-6: *nec qui pampineis uictor iuga flectit habenis/ Liber, agens celso Nysae de uertice tigris*), em uma passagem do discurso de Anquises, em que Otaviano aparece como o jovem herói prometido pelos oráculos. A referência a Baco com seus tigres em triunfo alude à expedição à Índia em 20 a.C., evocando semelhanças entre Augusto e Alexandre, o Grande, como conquistador do Oriente.

Na ode 3.25, a persona poética de Horácio possui em comum com Baco o poder de conceder imortalidade.³²¹ O projeto de inserir a glória (*aeternum meditans decus*, 3.25.5) de César nas estrelas remete ao catasterismo de Ariadne (o catasterismo associa-se também à deificação de heróis, como Hércules e Pólux, comparados a Augusto na ode 3.3) concedido por Baco na ode 2.19 (*beatae coniugis additum stellis honorem*, 13-14).³²² Como sugere Lowrie, a apoteose de Augusto é no futuro na ode 3.3 (*quos inter ... bibet*, 11-12), em parte, porque ela depende da decisão do poeta de colocá-lo entre os deuses, que é explicitada na ode 3.25 com o verbo *inserere* (6).³²³

O tema da apoteose é programático na medida em que coloca tanto Augusto como a persona poética de Horácio em um nível mais elevado. Motivos dionisiacos sugerem a apoteose do poeta nas odes 1.1, 2.20 e 3.30: vimos anteriormente que na ode 1.1, Horácio projeta sua apoteose em um bosque afastado, na companhia de sátiros e ninfas (*feriam sidera vertice*, 36), quando alcançará o nível dos vates líricos gregos (como havíamos dito, parece haver certo humor no uso do verbo *ferio*, que pode sugerir que o poeta irá chocar a cabeça contra as estrelas). Na 2.20, elevado pelo furor báquico da ode anterior (*plenoque Bacchi pectore*, 2.19.6), Horácio caracteriza sua persona poética como vate biforme (*vates biformis*, 3-4), em processo de

³²¹ Para as relações entre Baco e Augusto em Hor., *C. 3.3* e 3.25, cf.: Lowrie (1997, 317-324), Cucchiarelli (2011, 265), Harrison (2017, 236-240). Para associações entre Baco, poesia lírica, a persona poética de Horácio, *iocus* e audiência jovem, comparar Hor., *C. 2.19.3-4* e 3.1.4.

³²² Para a relação entre o catasterismo de Ariadne em Hor., *C. 2.19* e a apoteose de Augusto em *C. 3.25*, cf. Harrison (1998, 43).

³²³ Lowrie (1997, 317-321).

metamorfose, evidenciando a apoteose e a conquista da fama após a morte. Ele antecipa sua imortalidade (*non ego ... obibo*, 6-7), descrevendo sua transformação em um cisne. O enfoque na transformação física, em que abandona o corpo envelhecido para assumir a forma de um animal (com menção à pele áspera das pernas e às penas crescendo dos dedos até os ombros), apresenta uma jocosidade (*iocus*), que pertence ao humor presente na construção da persona do poeta.³²⁴ Nessas odes (1.1 e 2.20), o *iocus*, característico de Líber (*dulcis, iocosus*) e do humor de Horácio, contribui para imprimir suavidade e graça ao solene tema da apoteose do poeta. Por fim, na ode 3.30, Horácio adota um tom mais grave, clamando imortalidade como *princeps* da poesia lírica e solicitando que Melpomene o coroe com o louro de Delfos (*non omnis moriar ... mihi Delphica/ lauro cinge volens, Melpomene, comam*, 6-16). A menção à Musa e aos louros indica a aproximação com Apolo como deus da poesia, que ficará mais evidente no livro seguinte. Horácio sugere sua conquista da poesia grega como o primeiro (*princeps*) a trazer o verso grego para a Itália (*princeps Aeolium carmen ... deduxisse modos*, 13-14), ecoando Virgílio em *Geórgicas* 3, que diz ser o primeiro a conduzir as Musas cativas em procissão triunfal (*primus ego ... deducam Musas*, 10-11).³²⁵ Ao caracterizar sua persona poética como *princeps*, Horácio inevitavelmente evoca associações com Augusto como líder. A caracterização como *potens* (*ex humili potens*, 3.30.12), sugere a trajetória ascendente de um homem de origem humilde que adquire poder ao conquistar uma posição de destaque como poeta.³²⁶ Essa qualidade (*potens*) também aproxima Horácio de Baco como líder das ménades e patrono da poesia de Horácio na ode 3.25 (*Naiadum potens Baccharumque*, 14-15).³²⁷

³²⁴ Para a caracterização de Horácio como fraco (*flaccus*, na brincadeira com o seu nome) e questões de gênero, Hasegawa (2010, 96-102). Para Baco como agente da metamorfose do poeta, cf. Schiesaro (2009). Para o cisne como símbolo da poesia, cf. Hor., *C.* 4.2.25-26.

³²⁵ Tanto Hor., *C.* 3.25.5-7 (*Caesaris audiar/ aeternum meditans decus/ stellis inserere et consilio Iovis*) como Virg., *G.* 3. 13-15 (*templum de marmore ponam ... in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*) referem-se à imortalização de Augusto por meio da poesia. No entanto, é mais fácil (mas não menos problemático) pensar na *Eneida* como o futuro panegírico prometido no proêmio de *G.* 3. Quanto a Hor., *C.* 3.25, se considerarmos o uso do Futuro (*audiar, dicam, loquar*) como uma promessa de escrever um futuro poema sobre o caráter divino de Augusto, essa promessa aparentemente não foi cumprida.

³²⁶ Para as ligações entre Horácio como *princeps poetarum* na ode 3.30 e Augusto como *princeps senatus*, cf. Martins (2017a). Para Horácio como *princeps* e *dux* da poesia, cf. Hor., *Epist.* 1.19.21-23. Para uma discussão sobre a rivalidade e identificação entre o *princeps* e os poetas augustanos, cf. Ziogas (2015). Para Melpomene em Horácio, *C.* 1.24.3, 4.3.1; Nisbet e Hubbard (1970, 282), (2004, 377).

³²⁷ Em Hor., *C.* 1.6.10, a Musa também recebe o epíteto *potens* ao presidir a poesia lírica, inadequada aos temas bélicos: *inbellisque lyrae Musa potens*.

Desse modo, motivos dionisiacos de poder, liderança, triunfo, apoteose e imortalidade alinham a persona lírica de Horácio com a figura de Augusto nas *Odes*. A elevação da poesia de Horácio, na *sphragis* do terceiro livro de *Odes*, aponta para uma aproximação entre a persona do poeta e Augusto. Antes de proclamar-se como príncipe dos poetas líricos, coroado com os louros de Apolo na 3.30, Horácio, adornado com o pampino dionisiaco (*cingentem viridi tempora pampino*, 21), havia dedicado um poema a Augusto, concebido como algo novo, nunca antes dito por outros lábios (*mente nova ... recens ... indictum ore alio*, 3.25.5-8). A capacidade de oferecer uma nova poesia com base em modelos antigos equipara a persona poética de Horácio a Augusto como líder, que esforçava-se para ser visto como introdutor de um novo regime republicano, que propunha o resgate velhos princípios em uma nova Era de Ouro.

Não há uma resposta definitiva para a questão sobre quais poemas Horácio poderia estar anunciando na ode 3.25 quando diz que irá cantar sobre a apoteose e imortalidade de Augusto. Para mim, parece mais provável que essa ode não esteja anunciando outro poema, sendo ela própria um anúncio da elevação de Augusto, como alguns estudiosos sugerem. Por meio desse percurso, foi possível notar associações entre a ode 3.25 e outros poemas, que criam um efeito de espelhamento entre o poeta e o *princeps* por intermédio de Baco nos três primeiros livros das *Odes*.

Assim, podemos observar uma triangulação entre a persona poética de Horácio, Augusto e Baco como símbolo de triunfo e apoteose. Como deus da poesia na ode 3.25, Baco eleva o poeta para um lugar onde ele possa dirigir-se a Augusto como tema da poesia lírica. Ao seguir os caminhos de Baco, Horácio coloca Augusto em um nível elevado e, assim, também alcança novas alturas. Como herói deificado, Líber é modelo para o encômio de Augusto como conquistador e líder, e símbolo de seu triunfo sobre Marco Antônio.

5.4. Líber e a celebração da *pax augustana*

No quarto livro de *Odes*, os poemas em que Baco desempenha um papel no louvor a Augusto sugerem outras associações. Na ode 4.15, os dons do jocoso Líber (25) são compartilhados em celebração destinada a reunir os cidadãos romanos com

suas famílias para cantar louvores aos heróis imortais e à *gens* Iulia de acordo com antigos costumes.³²⁸

nosque et profestis lucibus et sacris (25)
inter iocosi munera Liberi
cum prole matronisque nostris
rite deos prius adprecati
virtute functos more patrum duces
Lydis remixto carmine tibiis (30)
Troiamque et Anchisen et almae
progeniem Veneris canemus. (4.15.25-32)

Nós, em dias de trabalho e em feriados religiosos, entre os dons do jocoso Liber, com nossos descendentes e esposas, tendo antes invocado os deuses segundo os ritos; no poema, ao som das flautas lídias, cantaremos, à maneira de nossos pais, sobre a virtude dos líderes que provaram seu valor, sobre Troia, Anquises e a progênie da Vênus nutriz.

Nessa passagem, o *conuiuium* aparece como um lugar de perpetuação do legado de Augusto por meio da poesia cantada à maneira dos antigos (*more patrum ... carmine*, 29-30).

Stephen Harrison nota que a ode 4.15 descreve as “vitórias da paz em termos que lembram o encômio lírico da *Carmen Saeculare*, além de ecoar elementos da *Eneida*.”³²⁹

tua, Caesar, aetas
fruges et agris rettulit uberes (5)
et signa nostro restituit Iovi
derepta Parthorum superbis
postibus et vacuum duellis
Ianum Quirini clausit et ordinem
rectum evaganti frena licentiae (10)
iniecit emovitque culpas
et veteres revocavit artis,
per quas Latinum nomen et Italiae
crevere vires famaue et imperi
porrecta maiestas ad ortus (15)
solis ab Hesperio cubili.
custode rerum Caesare non furor
civilis aut vis exiget otium,
non ira, quae procudit ensis
et miseras inimicat urbis; (20)
non qui profundum Danuvium bibunt
edicta rumpent Iulia, non Getae,
non Seres infidique Persae,
non Tanain prope flumen orti. (4-24)

Tua era, César, trouxe de volta as ricas searas aos campos, restituiu ao nosso Júpiter as insígnias arrancadas dos soberbos umbrais partas e fechou o templo de Jano Quirino, livre de guerras. Pôs freio na licença, que extrapolava os limites da ordem reta, removeu os delitos e trouxe de volta as artes dos antigos, pelas quais o

³²⁸ Para o costume de celebrar os feitos dos homens em poesia nos banquetes, cf.: Cic., *Brut.* 75; *Tusc.* 4.3. Para a poesia como perpetuação da memória, cf. Martins (2011, 135-139).

³²⁹ Harrison (2007, 204); Virg., *Aen.* 1.293-4; 8.721-8.

nome do Lácio, o poder da Itália, a fama e a majestade do império estenderam-se desde o lugar onde o sol se põe até onde nasce. Com César no comando, nem o furor civil ou a violência, nem a ira, que forja espadas e leva cidades à ruína, ao semear a discórdia, irão impedir o ócio. Não irão infringir as leis júlias, aqueles que bebem das águas do profundo Danúbio, nem os getas, nem os seres, ou os infidos persas, nem os que nasceram junto ao Tânaís.

A despeito de suas características encomiásticas e épicas, é pouco provável que a ode 4.15 seja o poema prometido na 3.25, uma vez que foi publicada dez anos depois, quando as circunstâncias políticas em Roma bem como as figurações de Baco haviam sofrido profundas transformações. A guerra civil já não era mais ameaça, e Líber apresenta funções diferentes de outros poemas em que aparece associado a Augusto.

Nas odes 4.6 e 4.15, o papel de patrono da poesia, que pertenceu a Baco nas odes 2.19 e 3.25, é assumido por Apolo (nos três primeiros livros, ele desempenha outras funções, como deus da música e da lira).³³⁰ Na ode 4.6, o deus concede arte, fama e espírito ao poeta.³³¹

spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem
carminis nomenque dedit poetae (4.6.29-30)

Foi Febo quem deu-me o espírito, Febo deu-me a arte da poesia e o nome de poeta.

O poeta vate, sob os auspícios do deus da lira, irá compor um hino de louvor para ser cantado em dias de festa (*carmen ... vatis Horati*, 4.6.44).³³²

Tanto Apolo como Baco determinam que o tema da poesia seja Augusto: na ode 3.25, com Baco como patrono, a apoteose do *princeps*; e na 4.15, com Apolo, os louvores à paz augustana em uma Era de Ouro:

Phoebus volentem proelia me loqui
victas et urbis increpuit lyra,
ne parva Tyrrhenum per aequor
vela darem. (4.15.1-4)

Eu desejava cantar as guerras e as cidades conquistadas, quando Apolo tangeu a lira, impedindo-me de navegar pelo mar Tirreno em pequeno barco à vela.

Nesta ode, a jocosa deidade (*iocosus Liber*, 26) que preside o *convivium* deixa de ser um remédio para as ansiedades sobre o futuro de Otaviano, como no epodo 9;

³³⁰ Para Apolo como patrono de Horácio, ver também: Hor., C. 4.6.29-30.

³³¹ Hor., C. 4.6.26: *Phoebe, qui Xantho lavas amne crinis*. (Febo, que lava os cabelos no rio Xanto). Rio Xanto é na Lícia onde o deus era adorado. Ver também, na ode 3.4, em associação à águas da fonte Castália, em Delfos:

³³² O modelo principal da ode 4.6 é a sexta peça de Píndaro; cf. Thomas (2011, 162-164).

tampouco é o herói deificado que luta, triunfa e liberta da tirania, como nas odes 1.37, 2.19 e 3.3. A ode 4.15 apresenta uma versão domesticada de Líber, que está a serviço do ócio, da paz e da abundância de uma Era de Ouro sob o comando de Augusto. Os aspectos ameaçadores de Baco, como a *licentia* (10) e o furor (*furor civilis*, 18), foram refreados sob as ordens do jovem César (*custode rerum Caesare*, 17).³³³ Com Líber ao centro da celebração (*inter iocosi munera Liberi*, 26), louvores, ritos e libações serão dedicados à *gens Iulia* (e consequentemente a Augusto) em dias comuns e sagrados (*nosque et profestis lucibus et sacris ... almae/progeniem Veneris canemus*, 25-32).

Do mesmo modo, a ode 4.5 dá enfoque às celebrações da paz e aos ritos e libações oferecidos ao *numen* de Augusto em banquetes públicos e privados, honras que são comparadas àquelas dedicadas aos heróis deificados, como os Dióscuros e Hércules (*te multa prece ... Laribus tuum miscet numen, uti Graecia/ Castoris et magni memor Herculis*, 32-35). Embora compare Augusto a esses heróis, Horácio apenas menciona os louvores ao seu *numen*, evitando assim soar contrário aos velhos costumes republicanos, em que a honra da divinização somente deveria ser concedida aos benfeitores após a morte. Como havíamos visto, a divinização de Augusto não foi declarada oficialmente em Roma antes de sua morte; em vida, libações e preces eram dedicados somente ao seu *numen* em associação com os Lares.

Tal como em odes anteriores, a 4.15 coloca o louvor a Augusto (como descendente de Vênus) no Futuro: *Troiamque et Anchisen et almae/progeniem Veneris canemus* (31-2). Tais versos possuem um tom épico, remetendo à proposição da *Eneida* de Virgílio. Talvez possamos interpretar o Futuro (*canemus*, 32) nessa passagem como Presente, um uso pindárico, que notamos em outras odes.³³⁴ *Canemus* também pode soar como a promessa de um novo poema, que não teria sido cumprida. Acima de tudo, *canemus* soa como uma promessa de perpetuar a memória de Augusto por meio da poesia.

³³³ Para o papel de Baco na Hor., C. 4.15, cf. Quinn (2002, 326). Para as representações da *Pax Augusta* in Hor., C. 4.15, cf. Martins (2011, 139-145). Para *frena licentia* como restrição da liberdade política em C. 4.15.10, cf. Thomas (2011, 265). Para *licentia* e guerra civil, cf. Hor., C. 3.24.29: *refrenare licentiam*. Para *licentia/libertas* na política, cf. Cic., *Rep.* 1.68.2. Para o encômio a Augusto nas odes 4.5 e 4.15, cf. Thomas (2011, 160-161).

³³⁴ Para o uso do Futuro, cf. Hor., C. 3.25: *audiar* (4), *dicam* (7) e *loquar* (18); 1.12.21-2: *neque te silebo Liber*. Para o uso do Futuro (*canemus*) em Hor., C. 4.15.32, cf. Thomas (2011, 269-70); Quinn (2002, 326).

A menção à poesia cantada ao som da lira nos banquetes em homenagem aos homens de valor (*virtute functos more patrum duces/ Lydis remixto carmine tibiis*, 29-30) é uma referência à poesia convivial arcaica. Os poetas augustanos retomam as noções de Cícero e Catão sobre os assim chamados *carmina convivalia*, associando a noção grega de herói deificado (Líber, Hércules, Rômulo e outros) com o louvor aos benfeitores romanos e a Augusto.³³⁵ Ao evidenciar a imortalidade de Augusto por meio da poesia, Horácio assegura seu lugar como um poeta de valor, apresentando um tema épico (o louvor aos heróis e a Augusto) em versos líricos com a aprovação dos deuses da poesia. Ao oferecer uma nova poesia baseada em modelos antigos, Horácio alinha suas odes de louvor a Augusto com a política vigente, que propunha o resgate dos costumes antigos.

Como podemos notar, no quarto livro das *Odes*, a figura de Baco sofre transformações em relação aos livros anteriores, tornando-se adequada para simbolizar as celebrações da paz e o legado de Augusto em uma Era de Ouro.

5.5. Líber, poesia e imortalidade

No ode 4.8, endereçada a Censorino (possivelmente Caio Márcio Censorino, jovem aristocrata romano da *gens* Márcia, cônsul em 8 a.C.), a poesia é apresentada como um meio eficaz de conceder glória e imortalidade.³³⁶

Donarem pateras grataque commodus,
Censorine, meis aera sodalibus,
donarem tripodas, praemia fortium
Graiorum, neque tu pessuma munerum
ferres, divite me scilicet artium (5)
quas aut Parrhasius protulit aut Scopas,
hic saxo, liquidis ille coloribus
sollers nunc hominem ponere, nunc deum.
sed non haec mihi vis, nec tibi talium
res est aut animus deliciarum egens: (10)
gaudes carminibus; carmina possumus
donare, et pretium dicere muneri.
non incisa notis marmora publicis,
per quae spiritus et vita redit bonis
post mortem ducibus, [non celeres fugae (15)
reiectaeque retrorsum Hannibalis minae
non incendia Karthaginis inopiae
eius qui domita nomen ab Africa
lucratus rediit] clarius indicant
laudes quam Calabrae Pierides, neque (20)
si chartae sileant quod bene feceris,
mercedem tuleris. quid foret Iliae

³³⁵ Para os *carmina convivalia*: Cic., *Brut.* 75.1-5, *Tusc.* 1.3.10-3; Val. Max. 2.1.10.1-4. Varro, *D.V. P.* R. 84.1-3.

³³⁶ Para a identidade de Censorino, cf. Harrison (1990, 32-34).

Mavortisque puer, si taciturnitas
 obstaret meritis invida Romuli?
 ereptum Stygiis fluctibus Aeacum (25)
 virtus et favor et lingua potentium
 vatam divitibus consecrat insulis.
 [dignum laude virum Musa vetat mori]
 caelo Musa beat. sic Iovis interest
 optatis epulis inpiger Hercules, (30)
 clarum Tyndaridae sidus ab infimis
 quassas eripiunt aequoribus ratis,
 [ornatus viridi tempora pampino]
 Liber vota bonos ducit ad exitus.

Eu doaria, com prazer, valiosas páteras e bronzes aos meus amigos, Censorino. Doaria trípedes, prêmio dos gregos virtuosos. Nem tu receberias o pior dos presentes, certamente, se eu fosse rico da arte produzida por Parrásio ou por Escopas, este em mármore, e o primeiro em cores fluidas, hábeis em retratar seja homem, seja deus. Mas isto está além do meu poder, e nem tua situação nem teu ânimo requerem tais luxos. Gostas de poesia; poesia podemos doar e dizer o preço do presente.

Nem estátuas de mármore gravadas com inscrições públicas, pelas quais o espírito e a vida dos bons gerais retornam após a morte; nem a célere fuga ou as ameaças de Anibal voltadas contra si, nem o incêndio da ímpia Cartago, nada disso confere mais claro louvor àquele que recebeu um nome pela conquista da África do que as Piérides da Calábria;³³⁷ e nem receberás recompensa, se os livros omitirem tuas benfeitorias. O que seria do filho de Ília e Marte se o silêncio nascido da inveja tolhesse os méritos de Rômulo? A virtude de Éaco, combinada com o favor e a eloquência dos vates soberanos, o salvou das ondas do Estige, dedicando a ele um lugar nas Ilhas Afortunadas. A Musa não deixa morrer o homem digno de louvor. A Musa gratifica com o céu. Assim, o incansável Hércules está presente nos banquetes de Júpiter, como desejava. Os Tindáridas, brilhante constelação, livram os sacolejantes navios do fundo do mar. [Adornado com pâmpano verdejante nas têmporas], Líber leva os votos a um bom fim.

Esta ode, de associações pindáricas, dá ênfase ao valor da poesia, considerada como um presente (*munus*, 4 e 12), comparado a objetos (páteras, trípedes, estátuas e pinturas) concedidos como prêmio aos vencedores (atletas e gerais) no passado.³³⁸ Líber novamente aparece como patrono da poesia e herói deificado neste poema. Porém, a relação do poeta com o deus bem como sua preocupação com os rumos de sua poesia não são as mesmas dos livros anteriores. No final do terceiro livro de *Odes*, o poeta, consagrado vate com as bênçãos dos deuses da poesia (ao ser coroado com o pampino de Leneu na ode 3.25.20 e com os louros de Apolo na 3.30.15-6), consolida o seu poder como príncipe dos poetas líricos, evidenciando sua conquista da poesia grega (*ex humili potens/ princeps Aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos*, 12-4). Na 4.8, a persona poética demonstra maior preocupação com o valor de troca de seu

³³⁷ Referência à poesia de Ênio, nascido na Calábria.

³³⁸ Para associações pindáricas na ode 4.8, cf. Harrison (1990, 35), que ressalta, entre outros, a rejeição da escultura em favor da poesia (Pind., *Nem.* 5) e o modo como Horácio descreve as habilidades dos escultores e pintores (Pind., *Ol.* 2).

ofício, apresentado a poesia como um poderoso meio de conceder a imortalidade (*possumus/ donare, et pretium dicere*, 11-2), que supera, ou ao menos complementa, os demais. Como vate, Horácio aproxima-se de Ênio, que perpetuou a memória de Cipião ao exaltar suas conquistas.

No final do poema, são mencionados os heróis deificados (Hércules, os Dióscuros e Líber, 29-34), a quem as Musas concederam a imortalidade. A menção às Musas (como filhas de Minemosine, a deusa da memória) sugere o poder de perpetuação da memória por meio da poesia. Esse catálogo de heróis talvez sugira a exaltação de Censorino por seus feitos militares. Por outro lado, obviamente, a menção a essas divindades remeteria à Augusto, cuja imagem havia sido trabalhada nos livros anteriores em associação com essas figuras como conquistador, libertador e civilizador. Porém, no último livro das *Odes*, a preocupação maior é com o legado de Augusto, sua futura divinização e seus descendentes. Embora Censorino não pertencesse à família de Augusto (tal como Druso e Tibério, homenageados nas odes 4.4 e 4.14), ele fazia parte da nova geração de aristocratas que estavam dando suporte às campanhas militares romanas na época, tema preponderante no quarto livro de *Odes*. Além disso, os heróis e benfeitores na ode 4.8, aparecem numa relação de interdependência com os poetas, com seu papel decisivo no processo de imortalização (*favor et lingua potentium/ vatum*, 26-7), reforçando, assim, o argumento sobre o valor da poesia.

O poema sugere um futuro promissor para os seguidores de Baco: *ornatus viridi tempora pampino/ Liber vota bonos ducit ad exitus* (33-4). O verso 33, considerado espúrio por alguns editores, é semelhante ao último verso da ode 3.25 (*cingentem viridi tempora pampino*, 20), com a diferença de que na 4.8 a coroa é um adorno de Baco, e na 3.25, do poeta. A imagem do deus coroado reforça a menção, nas linhas anteriores, ao banquete dos deuses, do qual participam apenas os merecedores, como Hércules (*sic Iovis interest/ optatis epulis inpiger Hercules*, 30), lugar-comum do tema da apoteose. A guirlanda de pâmpano faz lembrar tanto o caráter agreste de Baco como sua presença no simpósio: honrado pelos camponeses com banquetes e libações, ele é invocado para conceder uma boa colheita, por isso se diz que ele leva seus seguidores a um bom fim.³³⁹ A colheita simbólica de Horácio, como devoto de Líber, é a imortalidade (tanto sua como de seus homenageados),

³³⁹ Comparar com o *Hino Homérico* 26, que termina com o apelo para que o deus sempre retorne no momento oportuno a fim de garantir uma boa colheita

plantada por meio da poesia. Como porta-voz das Musas (*[dignum laude virum Musa vetat mori]/ caelo Musa beat*, 28-9), o poeta vate evidencia seu poder de salvar da morte com o fruto de seu ofício, por meio do qual perpetua o valor dos benfeitores romanos, igualando-os aos heróis deificados.

5.6. Líber e *amicitia* no simpósio

Como havíamos mencionado, em Horácio, o banquete ou *convivium* - com suas divindades, personagens e costumes - com frequência é apresentado como um cenário para as relações entre o poeta e seus assim chamados amigos (*amici*), entre os quais se incluem outros poetas, patronos das artes, líderes políticos e aristocratas romanos. Baco, como divindade que preside o simpósio, desempenha o papel de mediador dessas relações, concedendo *libertas* (sugerida pelos nomes Líber e *Lyaeus*), abundância (simbolizada pela cornucópia, vaso em forma de chifre), brincadeira (*iocus* e *ludus*) e alívio das preocupações com a política, especialmente a situação de Otaviano na guerra civil. Horácio descreve Mecenas não apenas como seu patrono e mais importante leitor, mas também o mais frequente companheiro nos simpósios (*Epod.* 9, *C.* 1.20, 3.8, 3.16), com quem compartilha as preocupações da vida pública bem como os prazeres da vida privada.³⁴⁰ Além de Mecenas, também são endereçados poemas simpóticos para outros *amici* ou *sodales*, como Septímio (*C.* 2.6), Pompeu (*C.* 2.7), Quíncio (*C.* 2.11), Virgílio (*C.* 4.12) e Messala (*C.* 3.21).³⁴¹

Mecenas era um membro da ordem equestre, que clamava ascendência de uma linhagem de reis etruscos. Embora nunca tenha assumido uma posição no senado, ele era um dos homens de confiança de Otaviano, uma relação que aparentemente enfraqueceu com o tempo (autores como Dio Cássio e Suetônio sugerem que a causa pode ter sido algum problema, político ou pessoal, ligado à esposa de Mecenas, Terência).³⁴² Douto em Grego e Latim, Mecenas foi autor de diálogos, um dos quais, de acordo com Sérvio, era sobre o simpósio, e incluía Virgílio, Horácio e Messala como personagens:

hoc etiam Maecenas in symposio, ubi Vergilius et Horatius interfuerunt, cum ex persona Messalae de vi vini loqueretur, ita: “ut idem umor ministrat faciles oculos, pulchriora reddit omnia et dulcis iuventae reducit bona”.³⁴³

³⁴⁰ Para as preocupações com a causa de Octaviano, cf.: *Epod.* 9, *C.* 1.37. Para a amizade com Maecenas, cf.: *C.* 1.20, 2.12, 2.17, 3.8 e 4.11; Gold (1987, 136).

³⁴¹ Para Virgílio, cf. também Hor., *C.* 1.3.

³⁴² Sobre o estremecimento das relações entre Mecenas e Augusto, cf. Suet., *Aug.* 66; Dio Cass. 19.

³⁴³ Serv., *Com. Virg. Aen.* 8.310.3-6.

Assim também Mecenas, no *Simpósio*, em que estavam presentes Virgílio e Horácio, para quem o personagem de Messala falava da força do vinho, desta maneira: “que ao mesmo tempo lubrifica os olhos, torna tudo mais belo e resgata as vantagens da doce juventude.

Messala provavelmente foi homenageado como conhecedor de vinho nesse diálogo sobre as virtudes da bebida, como as mencionadas acima. Membro da republicana *gens* Valeria, este, que era um dos principais patronos dos poetas augustanos, teve uma carreira militar bem sucedida e era considerado um brilhante orador, comparado a Cícero, além escrever poesia de viés bucólico-amatório.³⁴⁴ Tibulo (elegia 1.7) e Horácio (*Odes* 3.21) dedicaram poemas simpóticos a Messala. Messala era patrono de Tibulo, mas não de Horácio, que refere-se a ele como um amigo e franco juiz de sua poesia (*candidus iudex*).³⁴⁵ Messala e Horácio estudaram juntos em Atenas (46 a.C.) e serviram o exército de Bruto em Filipos (44 a.C.), aliando-se posteriormente a Otaviano. Tibulo, na elegia 1.7, faz a celebração do aniversário de Messala soar mais doméstica (apropriada para a comemoração do aniversário de um *pater familias*) do que o simpósio noite afora de Horácio, com Líber, Vênus e as Graças:

te Liber et si laeta aderit Venus
segnesque nodum solvere Gratiae
vivaeque producent lucernae,
dum rediens fugat astra Phoebus. (3.21.21-24)

Líber e Vênus, se vier feliz, e as Graças, lentas ao desatar o laço, e as vivas lamparinas irão te acompanhar até que Febo, ao retornar, afugente as estrelas.

Nessa ode, são dedicados louvores à jarra (em forma de aretalogia, procedimento encontrado nas odes 1.18 e 2.19, dedicadas a Baco) na qual será servido o vinho para o amigo homenageado (*Corvinus*, 7):

O nata mecum consule Manlio, (1)
seu tu querellas sive geris iocos
seu rixam et insanos amores
seu facilem, pia testa, somnum,
quocumque lectum nomine Massicum (5)
servas, moveri digna bono die
descende Corvino iubente
promere languidiora vina. (3.21.1-8)

Ó, nascida comigo no consulado de Mânlio, tu promoves ou querelas, ou brincadeiras, ou rixas e insanos amores, ou sono fácil; amada jarra, seja sob qual

³⁴⁴ Para Messala como patrono da poesia, cf. *Panegyricus Messallae*; *Catalepton* 9.13-14, 17-18; Gold (1987, 139), Davies (1973, 25-26).

³⁴⁵ Para Tibulo como *iudex* (juiz, crítico) de Horácio, cf. Hor., *Epist.* 1.41: *Albi, nostrorum sermonum candide iudex*.

nome preserves a escolha do Mássico, és digna de ser movida em um dia festivo. Desce, pois Corvino ordena que sejam trazidos vinhos mais suaves.

A jarra é metonímia para o vinho, que provoca a embriaguez, que por sua vez pode desencadear rixas, insanos amores e sono (que lembra a caracterização de Baco, na epístola 2.2 de Horácio, como um deus a quem agrada o sono e a sombra, isto é, o ócio: *rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra*, 78). A qualidade do vinho, *languidus* (8), além de indicar a suavidade do paladar, pode sugerir tanto a languidez física provocada pelo consumo da bebida como o gênero de poesia tênue, apreciado por Messala. Horácio refere-se, ainda, ao interesse do amigo pela filosofia, usando o verbo *madeo* (9), que pode referir-se igualmente ao domínio de um assunto (no caso, a filosofia) ou a embriaguez (a loucura do Dioniso *mainomenos*):³⁴⁶

non ille, quamquam Socraticis madet
sermonibus, te neglegit horridus: (3.21.9-10)

Embora esteja embebido em diálogos socráticos, ele não te desprezará como se fosse um filósofo maltrapilho.

Lieu recebe o epíteto *iocosus* (15), que, como vimos, refere-se à brincadeira característica do simpósio, ligando-se também à eloquência e ao poder de trazer segredos à tona, como lugares-comuns da tópica *in vino veritas*:

tu lene tormentum ingenio admoves
plerumque duro, tu sapientium
curas et arcanum iocosus
consilium retegis Lyaeo (3.21.13-16)

Tu aplicas suave tortura no caráter que tende a ser duro; tu descobres as aflições e o pensamento secreto dos sábios com o auxílio do jocoso Lieu.

A mente sob o efeito do jocoso Lieu - ou seja, do vinho com seus poderes relaxantes - fica entregue a um suave turbilhão (*lene tormentum*, 13), que move o engenho e estimula o discurso filosófico.

As estrofes finais dessa ode evidenciam a qualidades do vinho:³⁴⁷

tu spem reducis mentibus anxiis
virisque et addis cornua pauperi
post te neque iratos trementi
regum apices neque militum arma. (3.21.17-20)

Tu restabeleces a esperança às mentes aflitas. Tu das força e coragem ao pobre (depois de ti, ele não tremerá diante das iradas coroas dos reis nem das armas dos soldados).

³⁴⁶ Gaisser (1971, 221).

³⁴⁷ Nisbet e Rudd (2004, 247).

Possivelmente esses temas estavam presentes no diálogo filosófico sobre o simpósio escrito por Mecenas. A aproximação de Mecenas aos temas dionisiacos extrapolou os domínios da poesia: ele construiu um auditório, possivelmente usado para recitais de poesia e simpósios, nos jardins (*horti*) de sua propriedade no Esquilino, que também possuía biblioteca, pavilhões e fontes, decorados com estátuas das Musas, relevos dionisiacos e hermas de poetas gregos.³⁴⁸ Uma inscrição na parede exterior do auditório cita um epigrama de Calímaco que aponta Eros e Dioniso como causadores de mau comportamento no simpósio.³⁴⁹ Propércio, um dos principais protegidos de Mecenas, conhecido como o Calímaco romano, escreveu versos semelhantes, fazendo menção à ação dessas forças divinas agindo em conjunto:

et quamvis duplici correptum ardore iuberent
hac Amor hac Liber, durus uterque deus³⁵⁰

embora tomado por um duplo ardor, pois,
de um lado Amor, de outro Líber, ambos deuses cruéis, ordenavam que...

O auditório de Mecenas talvez pudesse abrigar encontros entre poetas, patronos e *amici*, embora não haja evidências consistentes sobre o uso que era feito do local. Nos poemas, no entanto, Horácio refere-se com frequência a simpósios na casa de Mecenas no Esquilino bem como ou na fazenda Sabina, que recebeu de seu patrono. O epodo 1 de Horácio exemplifica o tratamento dado à relação com Mecenas como patrono, que designa uma tarefa que pressupõe uma vida de *otium*, o ofício da poesia. Ao mesmo tempo, o pressuposto desse ócio para o poeta era a presença de Mecenas (*utrumne iussi persequemur otium/ non dulce, ni tecum simul*, 7-8). Estima e gratidão por Mecenas são expressas de diversas maneiras. Na ode 2.17, Horácio refere-se ao seu patrono como parte de sua alma (*pars animae meae*, 5), grande glória e sustentáculo da sua vida (*mearum/ grande decus columeque rerum*, 3-4).³⁵¹ A fazenda Sabina simboliza riqueza (cornucópia) e garantia de liberdade, ao eximir o poeta de certas imposições da vida pública bem como na tópica da *recusatio* de temas

³⁴⁸ Para Propércio como Calímaco romano, cf.: Hor., *Epist.* 2.2.100, Prop. 4.1.64. Para a decoração dionisiaca do Auditorium Maecenas, cf.: Wyler (2013), Murray (1985, 43).

³⁴⁹ Callim., 80GP 42ff.: Ἀκρητος καὶ Ἔρως μ' ἠγάγκασαν, ὧν ὁ μὲν αὐτῶν/ εἴλκεν, ὁ δ' οὐκ εἶα τὴν προπέτειαν ἔαν.

³⁵⁰ Prop. 1.3.13-14.

³⁵¹ Para a generosidade de Mecenas, cf. Hor., *Epod.* 1.31-32: *satis superque me benignitas tua*; *Sat.* 1.6.2: *nemo generosior est te*; West (2002, 82).

mais graves na poesia (*cur valle permutem Sabina/ divitias operosiores*, C. 3.1.47-48).³⁵²

Na ode 3.29, Horácio convida o nobre Mecenas (progênie de reis etruscos: *Tyrrhena regum progenies*, 1) para uma *cena modica* (*munda cena*: jantar simples; *mundus*: sem excessos ou luxos) na fazenda Sabina, pedindo para que ele deixe por um momento a paisagem urbana que contempla de sua janela, para degustar um vinho suave (*lene merum*, 2) em sua modesta casa (*sub lare pauperum*, 14). A simplicidade do ambiente e a paisagem bucólica da fazenda Sabina contrastam com o ruído e a poluição da *urbs*. A casa de Mecenas associa-se aos furores da vida pública (a política e os negócios) enquanto a fazenda Sabina simboliza os prazeres da vida privada e o ócio. Com enfoque nesses dois ambientes, na cidade e no campo, são contrastados ócio e negócio, riqueza e pobreza, calor e frio, violência e paz, ansiedade e calma, perigo e segurança. Na relação de Horácio com seu patrono, de um lado a satisfação por ser considerado como amigo e, de outro, o contraste da origem e posição social: Mecenas, descendente de reis etruscos, membro da ordem equestre; Horácio, de origem humilde, filho de um liberto (*libertus*).³⁵³ As diferenças na caracterização dessas personas correspondem às hierarquias que estruturam não só a sociedade, mas também os banquetes romanos. Apesar disso - e contra as expectativas - o nobre cavaleiro não despreza o filho de um liberto, compartilhando banquetes em sua casa e na fazenda Sabina, onde juntos celebram a plenitude e a liberdade de Baco e também as lutas e vitórias de Otaviano/Augusto.³⁵⁴

Na ode 1.20, Mecenas é convidado para beber:³⁵⁵

Vile potabis modicis Sabinum (1)
cantharis, Graeca quod ego ipse testa
conditum levi, datus in theatro
cum tibi plausus,
clare Maecenas eques, ut paterni (5)
fluminis ripae simul et iocosa
redderet laudes tibi Vaticani
montis imago.

³⁵² Para a fazenda Sabina, cf. Hor., C. 2.18.14; *Sat.* 2.6.1-5: *Hoc erat in votis ... nil amplius oro*.

³⁵³ Para a ascendência etrusca de Mecenas: *Sat.* 1.6.1-2: *Lydorum quidquid Etruscos/ incoluit finis*; C. 1.1.1: *atavis edite regibus*; C. 3.29.1: *Tyrrhena regum progenies*. Para Mecenas como *eques*, cf.: C. 3.16.20: *equitum decus*; C. 1.21.5: *clare eques*. Para a origem humilde de Horácio: *Sat.* 1.6.6: *me libertino patre natum*; C. 2.20.5-6: *pauperum/ sanguis parentum*.

³⁵⁴ Para o afeto por Mecenas: Hor., C. 1.1.2: *praesidium et dulce decus meum*; C. 2.17.3-4: *mearum/ grande decus columenque rerum*; *Epod.* 9.4: *dulcis*. Para Mecenas como amigo: *Epod.* 1.2: *amicus*; C. 2.20.7: *dilectus*; 1.6.62: *in amicorum numero*. Para Mecenas como conviva: *Sat.* 1.6.47: *convictor*, termo próximo de: *conviva* (participante do banquete, companheiro de jantar, ou alguém que vive junto, amigo próximo); *convictus* (banquete, convivência), *convivium* (banquete).

³⁵⁵ Para os vinhos em Hor., C. 1.20, cf.: Lowrie (2009, 67-70), Hasegawa (2013, 63-66).

Caecubum et prelo domitam Caleno
 tu bibes uvam: mea nec Falernae (10)
 temperant vites neque Formiani
 pocula colles.

Beberás, em modesto cântaro, vinho sabino barato que eu mesmo armazenei e selei em uma jarra grega, no dia em que tu, Mecenas, ilustre cavaleiro, foste tão aplaudido no teatro, que as margens do rio de teu pai e simultaneamente o alegre eco do Monte Vaticano ressoaram os louvores. Em outra ocasião, tu beberás do céculo ou da uva prensada em Cales: as videiras de Falerno ou das colinas de Fórmias não suavizam meus copos.

Entre vinhos finos da Campânia (falerno e caleno) e do Lácio (céculo e formiano), Horácio sugere brindar um vinho sabino barato (*vile Sabinum*, 1), nome ligado à fazenda Sabina de Horácio, talvez indicando sua origem local. A ode 1.20 evidencia a mistura de elementos gregos e latinos fazendo referência ao modo de consumir o vinho: a bebida local será servida em uma jarra grega, do mesmo modo que o poema desenvolve temas latinos em versos gregos.

Esse poema convite refere-se a duas comemorações: uma anterior, grandiosa, em que Mecenas teria sido aplaudido no teatro, ao retornar depois de um período de convalescença; e uma futura: o módico simpósio oferecido pelo poeta ao seu patrono, talvez na fazenda Sabina (se considerarmos o nome do vinho como alusão ao local).³⁵⁶ Mecenas é tratado com elevação, com menção à sua posição social (*clarus eques*, 5) e sua nobreza (*paterni fluminis*, 5-6: o rio Tibre, também chamado rio Etrusco, alude à sua origem de reis etruscos). Por outro lado, acentua-se a simplicidade da festa: o vinho será servido em um módico cântaro (*modicus cantharus*, 1-2), instrumento símbolo de Baco.³⁵⁷ Tal qualidade (que reforça *vile*, 1, referente ao vinho) pode sugerir o baixo custo do material de que seria feito o objeto e também faz lembrar a caracterização de Líber na ode 1.18 (*modicus Liber*, 7), em que o deus é chamado por diversos nomes gregos que lembram as orgias (Baco, Bassareu, Évio) e qualificado com epítetos latinos, como *pater* (*Bacchus pater*, 6), que apontam para a sobriedade. Do mesmo modo, na ode 1.20, o cântaro, embora módico, é a taça de Baco, um vaso de grandes proporções, que sugere o consumo de altas dosagens, ideia reforçada pelo uso de *potor* (1), mais informal e específico para a embriaguez do que *bibo* (10), no final. Desse modo, o poema evidencia não só um modo de compor poesia (matéria latina em verso grego), mas o caráter dionisíaco dessa poesia

³⁵⁶ Para poemas-convite, cf.: Filódemo de Gádara, *Anth. Pal.* 11.14, para Calpúrnio Pisão; Cat. 13, para Fábulo; Hor., *Epist.* 1.5, *cena modica* para Torquato.

³⁵⁷ Para o cântaro como instrumento de Baco, cf. Plin., *H. N.* 33.150; Val. Max. 3.6.6.

(com altas doses de vinho bebido em cântaros) e a ligação entre patrono e poeta como personagens da poesia simpótica.

Na ode 3.8, Mecenas aparece como conviva recém-chegado a um banquete, desta vez mais suntuoso, dedicado a Líber:

Martiis caelebs quid agam kalendis, (1)
 quid velint flores et acerra turis
 plena miraris positusque carbo in
 caespite vivo,
 docte sermones utriusque linguae: (5)
 voveram dulcis epulas et album
 Libero caprum prope funeratus
 arboris ictu.
 hic dies anno redeunte festus
 corticem adstrictum pice dimovebit (10)
 amphorae fumum bibere institutae
 consule Tullo. (3.8.1-12)

O que um solteiro como eu fará nas calendas de março? Para que se quer flores, a caixa cheia de incenso e o carvão sobre o altar de relva fresca? Isso te surpreende? Tu que és douto em diálogos em ambas as línguas? Prometi a Líber um delicioso jantar e um bode branco quando quase morri ferido por uma árvore. Passado um ano, este dia festivo irá remover a rolha selada com piche da ânfora que aprendeu a beber o fumo no consulado de Tulo.

A data escolhida para o banquete a princípio soaria inadequada, uma vez que nas calendas de março era celebrada a Matronália (festival de Juno Lucina, que presidia a maternidade), que não seria de interesse de um homem solteiro. O poeta, em viés etiológico, tenta explicar as razões para o banquete em honra a Líber, para o qual serão oferecidos em libação um bode branco (*album/ Libero caprum*, 6-7) e um delicioso jantar (*dulcis epulas*, 6).³⁵⁸ A primeira razão seria o fato de ter sido livrado da morte em um acidente com uma árvore na mesma data em um ano anterior.³⁵⁹

Nesse banquete, o êxtase báquico não segue os rígidos limites do módico Líber da ode 1.18. A intenção é beber a hiperbólica dosagem de cem cíatos (equivalente a 4 litros e meio):

sume, Maecenas, cyathos amici
 sospitis centum et vigiles lucernas
 perfer in lucem: procul omnis esto
 clamor et ira. (3.8.13-16)

Toma, Mecenas, cem cíatos à salvação do teu amigo e mantém as lamparinas acesas até o amanhecer. Fora daqui todo clamor e ira.

³⁵⁸ Como havíamos visto, não era costume romano oferecer bodes em sacrifício. Animais brancos eram usados como libação aos deuses olímpicos, cf. Virg., *Aen.* 4.61.

³⁵⁹ Comparar com Hor., *C.* 3.4.27 e 2.17.28, em que Fauno e as Musas, respectivamente, desempenham o mesmo papel que Líber nesse poema. Para a amizade de Mecenas e Horácio como personagens do simpósio na ode 3.8, cf. Connor (1987, 121-5).

A ode 3.8 celebra o convívio e a *amicitia* com Mecenas, contrastando *otium* e *negotium* na tópica do *carpe diem*:

mitte civilis super urbe curas:
 occidit Daci Cotisonis agmen,
 Medus infestus sibi luctuosis
 dissidet armis, (20)
 servit Hispanae vetus hostis orae
 Cantaber sera domitus catena,
 iam Scythae laxo meditantur arcu
 cedere campis.
 neglegens, ne qua populus laboret, (25)
 parce privatus nimium cavere et
 dona praesentis cape laetus horae:
 linque severa. (3.8.17-28)

Deixa de lado as preocupações com a urbe e com os cidadãos. O exército do dácio Cotisão foi derrotado, os medos estão divididos por uma guerra deplorável a si próprios. Os cântabros, nossos velhos inimigos da costa da Espanha, nos servem, dominados e atrelados a grilhões. Agora os citas, com os arcos desarmados, preparam-se para abandonar o campo de batalha. Não te preocupes, se o povo sofre. Como simples cidadão, deixa de tantos cuidados. Aproveita, feliz, os dons do presente e abandona os temas sérios.

Os prazeres do simpósio estão disponíveis para o poeta e seu patrono. Preocupações com as guerras e conquistas romanas devem ser deixadas de lado, pois pertencem ao passado. Essa passagem soa, de maneira oblíqua, como um louvor às conquistas militares de Augusto e suas vitórias sobre inimigos do Ocidente e do Oriente (até pelo menos 28 a.C.), embora seu nome não seja mencionado. A paz e a soberania foram reconquistadas (graças a Augusto): essa é a principal justificativa para a celebração. Este elogio, com a enumeração das conquistas militares romanas, soa semelhante à ode 4.5 (*quis Parthum paveat ... incolumi Caesare?*, 25-7), que é mais explícita quanto às conexões com o *princeps*. Porém, a mensagem é clara: é lícito celebrar, porque (com Augusto no comando) os problemas estão sob controle.

O entusiasmo do banquete, sugerido pelas altas dosagens de vinho (*centum cyathi*, 13), está à altura de uma celebração a Baco. A brincadeira (*ludus*) com a data do evento e a alta quantidade de vinho sugerida para o brinde indicam proximidade entre os personagens, isto é, a *amicitia* entre patrono e seu protegido no cenário metafórico do banquete.

O vinho escolhido é do consulado de Lúcio Volcácio Tulo (*consule Tullo*, 12), em 33 a.C., mesmo ano em que Horácio recebeu a fazenda Sabina de Mecenas. Desse modo, talvez o poema seja também um modo de agradecer ao amigo Mecenas por

esse benefício concedido. Na ode 1.17, Horácio descreve a fazenda como um *locus amoenus* com características de uma Era de Ouro:

Velox amoenum saepe Lucretilem (1)
 mutat Lycae Faunus et igneam
 defendit aestatem capellis
 usque meis pluviosque ventos.
 inpune tutum per nemus arbutos (5)
 quaerunt latentis et thyma deviae
 olentis uxores mariti
 nec viridis metuunt colubras
 nec Martialis haediliae lupos,
 utcumque dulci, Tyndari, fistula (10)
 valles et Usticae cubantis
 levia personuere saxa.
 di me tuentur, dis pietas mea
 et musa cordi est. hic tibi copia
 manabit ad plenum benigno (15)
 ruris honorum opulenta cornu.
 hic in reducta valle caniculae
 vitabis aestus et fide Teia
 dices laborantis in uno
 Penelopen vitreamque Circen. (20)
 hic innocentis pocula Lesbii
 duces sub umbra, nec Semeleius
 cum Marte confundet Thyoneus
 proelia, nec metues protervum
 suspecta Cyrum, ne male dispari (25)
 incontinentis iniciat manus
 et scindat haerentem coronam
 crinibus inmeritamque vestem.

O veloz Fauno frequentemente muda-se de Liceu para o ameno Lucrétile, e infalivelmente protege minhas cabras do calor do verão e dos ventos chuvosos. As esposas do fétido marido,³⁶⁰ impunemente vagam pelo seguro bosque à procura de arbutos e solitários tomilhos. Nem os cabritos, Tíndaris, temem as serpentes verdes ou os lobos de Marte, quando o vale e as rochas escorregadias da íngreme Ústica ressoam a doce flauta. Os deuses me protegem, minha devoção e minha musa agradam os deuses. A abundância manará para ti plenamente, opulenta, com a cornucópia a transbordar de esplendores do campo.

Aqui, no distante vale, evitarás o calor da Canícula e, ao som da lira Teia,³⁶¹ cantarás sobre Penélope e a hialina³⁶² Circe, que sofrem pelo mesmo homem. Aqui beberás copos do lésbio, que não sobe à cabeça, e o filho de Sêmele Tione não irá aliar-se a Marte nos combates. Não temerás o comportamento suspeito do impudente Ciro, nem que ele, inadequado a ti, te agarre com suas mãos voluptuosas e rasgue a guirlanda nos teus cabelos e tua inocente veste.

³⁶⁰ Esposas: cabras, e fétido marido: bode. O fétido marido remete ao marido de Tíndaris (10).

³⁶¹ Lira de Anacreonte. Para Anacreonte em Horácio, cf. *Epod.* 14.10: *Anacreonta Teium*.

³⁶² Essa qualidade (*vitrea*, 20), que refere-se ao brilho do vidro ou do cristal, permanece obscura para os comentadores antigos e modernos, quando aplicada a uma mulher. Caracterização semelhante aparece no poema seguinte, da personificação de Glória, cujo brilho supera o do vidro: *perlucidior vitro*, 1.18.16; e, de modo semelhante, na ode 3.13.1: *splendidior vitro*, qualificando a fonte Brundísia; ver também Ov., *Met.* 13.791. Segundo Nisbet e Hubbard (1970, 224), o brilho fosco do vidro (à época de Horácio, era produzido pela técnica *millefiori*, não existia vidro completamente transparente) pode sugerir o caráter misterioso, enigmático e até sinistro da personagem, interpretação que Estácio parece corroborar em *Silv.* 1.3.75: *vitreae iuga perfida Circes*.

Nesse cenário pacífico, protegido por Fauno, a cornucópia (*opulenta cornu*, 16) sugere fartura e fertilidade. A persona poética desfruta do amor, da bebida, da música e da poesia, dons que fluem de Fauno (deus agreste) para o poeta, e que são compartilhados com Tíndaris, personagem revelada no verso 10. Tíndaris não precisará conceder favores sexuais nesse lugar seguro, protegido de ameaças, pressões e violência (efeitos nocivos da embriaguez), sugeridos na figura do impudente Círo (*protervus*, 24; próximo de *inverecundus*, que caracteriza de Baco no epodo 11.13: *inverecundus deus*). Baco não irá juntar-se aos combates de Marte (como metonímia para a guerra: *nec Semeleius/ cum Marte confundet Thyoneus/ proelia*, 22-3), isto é, o deus do vinho está a serviço do ócio (nos combates de Vênus, a *militia amoris*) e não de afazeres públicos como em outros poemas (*pacis eras mediusque belli*, C. 2.19.18). A fazenda Sabina aparece como um refúgio do poeta, onde é livre para desfrutar dos prazeres do banquete e a abundância (simbolizada pela cornucópia), garantidos pelas benfeitorias concedidas por Mecenas.³⁶³

Pudemos notar a relação de interdependência entre as facetas Baco como deus que preside o simpósio e herói deificado nos poemas simpóticos de Horácio: Augusto é objeto de louvor como benfeitor (semelhante ao Líber romano como libertador) que livrou Roma das guerras civis e conquistou um vasto território. Com Augusto como garantia de paz na vida pública, Horácio e Mecenas podem desfrutar dos prazeres (*iocus* e *ludus*) do simpósio na vida privada.

5.7. *Libertas, licentia* e patronagem

Quanto às relações do poeta com seus patronos (Augusto e Mecenas), há um aspecto de Baco que merece ser considerado mais atentamente: a *libertas* no discurso. A franqueza, ou discurso livre (na tópica *in vino veritas*), era uma prerrogativa dos participantes do simpósio, cuja eloquência poderia ser estimulada pelo consumo do vinho. Vimos alguns exemplos em que o vinho aparece como um facilitador da fala e provedor de diversos benefícios, e outros em que, devido ao excesso, gera caos e violência (o episódio da rixa dos centauros ou lendas associadas aos Trácios e seus costumes bárbaros).³⁶⁴ A discurso livre impulsionado pelo consumo do vinho pode aparecer em diferentes gêneros, e os nomes de Líber contribuem para esse jogo poético.

³⁶³ Para a fazenda Sabina com as características de uma Era de Ouro, cf. Bowditch (2001, 154-160).

³⁶⁴ Hor., C.1.18.8-11 e 1.27.3-4.

Havíamos visto que, na sátira 1.4, Horácio associa a *libertas* como discurso livre aos seus antecessores gregos e latinos, caracterizados pelo uso da invectiva pessoal. Horácio tem uma maneira peculiar de trabalhar com a *libertas/licentia* em seus iambos e sátiras, que o diferencia desses predecessores. Vimos que Horácio enfatiza tanto seu gosto como sua moderação com os dons de Baco, ao apresentar sua persona poética como simposiasta (*conviva*), que pode beber altas doses em determinadas ocasiões, com pessoas e em lugares adequados; ou como simposiarca (*magister bibendi*), que estabelece regras no simpósio, escolhendo vinhos e prescrevendo medidas a serem consumidas, além de zelar pelo humor dos convivas.³⁶⁵

A *libertas* ou *licentia* do discurso livre (característica dos antecessores de Horácio) foi adaptada às novas circunstâncias, especialmente no que concerne à invectiva pessoal. Horácio cuidadosamente mantém o lado abusivo de Baco a uma distância segura de figuras políticas, particularmente de seus patronos. Ter o deus da *libertas* sob controle é a garantia de que excessos no discurso serão evitados, especialmente em conexão com Otaviano/Augusto. Quando Horácio diz, na ode 3.25, que é um doce perigo seguir Leneu (*dulce periculum est, / o Leneae, sequi deum*, 18-9), ele pode estar sugerindo (entre outras possibilidades) que deve ser cuidadoso no tratamento do seu patrono, Augusto, evitando revelar aquilo que deve ser mantido em segredo, tal como se ele estivesse lidando com os mistérios de Baco, que ele promete não violar na ode 1.18 (*invitum quatiā nec ... rapiam*, 12-3). Os poderes de Baco como líder e patrono da poesia permanecem em constante tensão com o seu caráter libertador. A tensão entre liderar e liberar é um aspecto do paradoxo de seguir o deus, que consiste em liberdade na servidão, como sugerido nos *Ciclopes* de Eurípides, que termina com os sátiros felizes por terem sido libertados de Polifemo de modo a poder voltar a servir Dioniso.³⁶⁶

Na ode 3.25, depois de apresentar Baco como seu patrono e anunciar que irá cantar sobre Augusto, Horácio dá enfoque à sua persona poética, introduzindo o símile do poeta como ménade. A possessão menádica é descrita como um estado paradoxal que combina prazer e espanto com ação vigorosa e violência.³⁶⁷ O poeta

³⁶⁵ Para Horácio como *conviva*, cf.: Hor., C. 4.5.39: *dicimus uvidi*; 3.8.13-14: *sume, Maecenas, cyathos amici / sospitis centum*. Para Horácio como *magister bibendi*, cf.: Hor., C. 1.27.1-4; 3.19.5-18. Para as medidas de água e vinho, cf. Hor., C. 3.19.11-7; Pavlock (2001, 53), Quinn (1980, 277-79). Para a ocasião adequada para celebrar, cf.: Hor., C. 4.12.28: *in loco*; C. 2.7.27-28: *recepto amico*.

³⁶⁶ Eur., *Cyc.* 708-9.

³⁶⁷ Para a possessão menádica, violência e êxtase na poesia grega, cf. Schelesier (1993, 94-7); para Penteu personificando uma ménade nas *Bacantes*, cf. Segal (1982, 28-31).

compara-se a uma insone mênade, maravilhada com as remotas paisagens da Trácia, sugerindo que está extasiado (*stupet... mirari libet*) com o que vê nos lugares solitários de Baco:³⁶⁸

non secus in iugis
exsomnis stupet Euhias
Hebrum prospiciens et nive candidam (10)
Thracen ac pede barbaro
lustratam Rhodopen, ut mihi devio
ripas et vacuum nemus
mirari libet. (3.25.8-14)

Assim como uma bacante insone deslumbra-se ao ver diante de si o Ebro e a Trácia, cândida com a neve, e Ródope, recentemente percorrida por pé bárbaro; também agrada-me, em lugar afastado, admirar as margens dos rios e o bosque inabitado.

Por outro lado, a possessão báquica na ode 3.25 também engendra poder e violência, sugeridos pelas palavras que definem as ações e o caráter de Baco (*rapio*, 1; *potens*, 14), bem como as que referem-se à coragem (*valentes*, 15) e à força das mênades, que conseguem percorrer longas distâncias em danças rituais (*pede barbaro*, 11) e que são capazes de arrancar altas árvores pela raiz (*vertere fraxinos*, 16), quando possuídas pelo deus:

o Naiadum potens
Baccharumque valentium (15)
proceras manibus vertere fraxinos,
nil parvum aut humili modo,
nil mortale loquar. dulce periculum est,
o Leneae, sequi deum
cingentem viridi tempora pampino. (14-20)

Ó senhor das náíades e das vigorosas bacantes, que com suas mãos conseguem arrancar altos freixos, não cantarei nada pequeno ou de tom humilde, nada mortal. Doce perigo, ó Leneu, é seguir o deus, com minha cabeça coroada de verdejantes folhas de pântano.

Potens (14) indica o poder e controle de Baco como líder de bacantes e náíades e patrono da poesia. Como havíamos visto, esta ode começa com o poeta sendo arrastado pela força de Baco (*Quo me, Bacche, rapis tui plenum?*, 1-2), como uma mênade, sem saber para onde está sendo levado, até descobrir que se encontra nos lugares remotos do deus, onde irá compor um poema a Augusto. É importante considerar mais atentamente o uso do verbo *rapio* (que significa arrebatrar, tomar violentamente ou à força), uma ação que normalmente implica em rapidez e violência.

³⁶⁸ A escolha do nome *Euhias* (de euhoe!, o grito das bacantes) sugere a excitação da possessão báquica. Para o símile do poeta como mênade em Hor., C. 3.25, cf. Oliensis (1998, 130).

³⁶⁹ A rapidez implícita no verbo é enfatizada pelo adjetivo *velox* (na expressão *velox mente nova*, 3), que refere-se ao ímpeto da composição e à rapidez ditirâmbica desta ode.³⁷⁰ Por outro lado, o verbo *rapio* sugere ação violenta, como de uma ave de rapina, e coloca o poeta em uma posição passiva em relação aos poderes do deus.³⁷¹ A ideia contida nesta ação é reiterada pelo verbo *ago* na voz passiva (*quae nemora aut quos agor in specus*, 2), no sentido de ser tomado à força e levado a fazer algo sem ter como reagir.³⁷²

Ao sugerir que rendeu-se aos prazeres e perigos de Baco na ode 3.25, Horácio indica o tratamento dado tanto ao gênero lírico como à persona de Augusto em relação aos poderes do deus. Baco leva Horácio para lugares onde ele possa tratar Augusto com elevação. Resta, então, perguntar: de que modo Horácio endereça o discurso livre aos seus patronos em suas *Sátiras* e *Epodos*, gêneros radicados no iambo, de modo a manter o decoro em gênero baixo? A liberdade sem freio do iambo e da sátira é, sem dúvida, atenuada em Horácio, especialmente quando dirigida aos seus patronos. Horácio não emprega a linguagem invectiva e abusiva do Baco iâmbico-satírico em poemas endereçados a Augusto, mas enfatiza os aspectos civilizatórios do deus, que ajuda a relaxar e a esquecer os problemas relacionados ao futuro do jovem César, como se observa nesta passagem do epodo 9: *curam metumque Caesaris rerum iuvat/ dulci Lyaeo solvere* (37-38). No início deste epodo, Horácio expressa o desejo de comemorar na companhia de Mecenas as vitórias de Otaviano: *Quando repostum Caecubum ad festas dapes/ victore laetus Caesare ... beate Maecenas, bibam?* (9.1-4). Augusto, por sua vez, não é mencionado neste e nem em outros poemas na companhia do poeta no simpósio, mas aparece invariavelmente como objeto de louvor e motivo de comemoração. Augusto é descrito

³⁶⁹ Para os diversos usos de *rapio* em Horácio cf.: *Epod.* 7.13-4, associado à guerra civil, política e furor: *furor ne caecus an rapit vis acrior/ an culpa?*; Hor., *C.* 1.18.12-3, ligado à violação dos mistérios de Baco: *invitum quatiā nec variis obsita frondibus/ sub divum rapiam*; *C.* 4.7.7-8, na tópica do *carpe diem*, a passagem rápida do tempo: *immortalia ne speres, monet annus et alium/ quae rapit hora diem*; *Epod.* 13.3-5, agarrar a oportunidade enquanto é tempo: *rapiamus, amici,/ occasionem de die, dumque virent genua/ et decet*;

³⁷⁰ Para o uso de *velox* em referência à rapidez do ritmo da ode 3.25, cf. Nisbet e Rudd (2004, 300).

³⁷¹ Para a veemência de Baco como deus da poesia, cf. Batinski (1971, 371).

³⁷² Para o uso do verbo *ago* para descrever o furor dionisíaco, cf. Virg., *Aen.* 7.383-4, na figura de Amata: *non cursu segnior illo per medias urbes agitur populosque ferocis*. Para o furor dionisíaco de Amata, cf. Mac Góráin (2014b, 218).

participando somente no banquete dos heróis deificados, Hércules, Líber, Pólux: *quos inter Augustus recumbens/ purpureo bibet ore néctar* (C. 3.3.11-2).³⁷³

Nas relações simpóticas, Mecenas é qualificado como *beatus* (ditoso, feliz, rico, *Epod.* 9.2), aproximando-se da caracterização da persona de Horácio como *laetus* (alegre, contente, rico, 4) e de Lieu como *dulcis*.³⁷⁴ Havíamos comentado como a doçura e a alegria associam-se ao *iocus* do ambiente simpótico, isto é, a brincadeira e o risível, inerente à poesia simpótica, seja na lírica e na elegia ou em gêneros baixos, como o iambo, a comédia e a sátira. De acordo com categorias aristotélicas, o riso pode ser anódino (aquele que não prejudica, próprio da comédia) ou invectivo (que fere, como no iambo).³⁷⁵ Em Roma, para estoicos como Catão, a *libertas* discursiva tinha uma dimensão essencialmente pública e tornou-se palavra de ordem dos defensores da velha república, especialmente dos anti-cesaristas. Assim, Horácio deveria ser cauteloso ao lidar com essa questão para não parecer hostil aos velhos valores republicanos, em que a *libertas* exercida por Lúcio era tida como exemplar. No entanto, as novas circunstâncias políticas não favoreciam o discurso livre à maneira de Lucílio, ou mesmo de Catulo, que, no poema 28, vitupera Mêmio e Pisão, e, no 57, César e Mamurra.³⁷⁶ Nesse quesito, Horácio afasta-se do iambo e da sátira de seus antecessores, moldando sua própria concepção de *libertas*. Horácio acrescenta certa leveza à sátira que, a princípio, não é própria deste gênero, embora não chegue ao ponto de propor a substituição do riso satírico (que visa ferir) pelo anódino.

Vimos que o vinho ajuda a aliviar a mente das preocupações a respeito da situação de Otaviano e, por outro lado, favorece o discurso livre contra adversários políticos (Marco Antônio e Cleópatra, no epodo 9 e na ode 1.37), porém com restrições. Nomes são omitidos, porque endereçar vitupério diretamente a uma autoridade romana, como Marco Antônio, soaria indecoroso. Em termos de invectiva pessoal, a liberdade discursiva de Horácio com relação aos seus patronos é limitada. No epodo 3, a imprecação a Mecenas consiste em desejar que o alho que ele comeu no jantar faça com que a mulher o dispense de sua cama:

at siquid umquam tale concupiveris,

³⁷³ Ver também a descrição, em Suetônio, *Aug.* 70, de Augusto como Apolo no banquete em que os convidados estariam vestidos como os dozes deuses olímpicos: *Cena quoque eius secretior in fabulis fuit, quae/ uulgo δωδεκάθεος uocabatur*.

³⁷⁴ Para o epíteto *beatus* aplicado a Mecenas, cf. Watson (2003, 318).

³⁷⁵ Arist., *Poet.* 4.1448b, 23-40 e 5.1449a, 32-35. Para o riso anódino e invectivo em associação à *libertas* discursiva em gêneros baixos, cf. Oliva Neto (2013). Para a *libertas* discursiva e as teorias aristotélicas nas *Sátiras* de Horácio, cf. Kirk Freudenburg (1992).

³⁷⁶ Cat. 57.1-2: *Pulchre convenit improbis cinaedis,/ Mamurrae pathicoque Caesarique*.

iocose Maecenas, precor,
manum puella savio opponat tuo
extrema et in sponda cubet. (3.19-22)

Mas se algo assim desejares um dia, jocoso Mecenas, eu rogo que a menina com a mão recuse o teu beijo e deite-se à beira do leito.

O adjetivo *iocosus* (20), usado na caracterização de Mecenas, como vimos, também é um epíteto de Baco (*iocosus Lyaeus/Liber*),³⁷⁷ que liga-se ao aspecto lúdico, alegre e risível da celebração simpótica, seja na lírica, na elegia, no iambo, na sátira ou na comédia. Apesar das referências iâmbicas nesse epodo (entre elas, a feiticeira Canídia, arquétipo da ira: *an malas/ Canidia tractavit dapes?* Ou Canídia preparou o banquete ruim?, 7-8), a zombaria é transferida ao âmbito privado, e a linguagem baixa é usada para provocar o riso, porém sem insultar. Horácio abstém-se de lançar mão do jogo livre da invectiva pessoal, próprios do iambo e da sátira, contra figuras públicas, especialmente quando se trata de Augusto e Mecenas. Nesse caso, o *iocus* báquico, com sua linguagem por vezes excessiva e abusiva, não está a serviço do vitupério, mas promove o relaxamento na medida do êxtase e da brincadeira amável.

Horácio, que participava dos banquetes no centro do poder, demonstrava saber guardar segredos, uma qualidade apreciada por Augusto. Ele deixa claro, na ode 1.18, que nunca irá violar os mistérios de Baco (11-3), e que o vinho é um deleite concedido pelos deuses aos mortais, mas deve ser utilizado com moderação: Baco é um pai (*pater*, 6); Liber é módico (*modicus*, 7); Évio é um mestre severo (*non levis*, 9), que ensina o equilíbrio; e Bassareu é cândido (*candidus*, 11). Definitivamente, para Horácio, o problema não é o deus, mas seus seguidores embriagados. A adequação com os dons de Baco é a chave que afasta os perigos e problemas decorrentes da *libertas/licentia*.

Em suma, Horácio reserva os aspectos heroicos de Baco a Augusto, enquanto associa a Mecenas os aspectos pacíficos do deus na celebração simpótica. O ócio dos banquetes e a plenitude de uma Era de Ouro são condições essenciais, concedidas por seus patronos, para o exercício do ofício e a conquista de renome como poeta. Com a autoridade de um vate que conta com o favor e a aprovação dos deuses da poesia (Líber, Apolo e as Musas), Horácio proclama seu poder de conceder a fama e imortalidade aos seus homenageados. Com relação a Líber como deus da *libertas*

³⁷⁷ Hor., C. 3.21.16, Lyaeus; C. 4.15.26

(*verax Liber*, na tópica *in vino veritas*) no discurso endereçado aos seus patronos, podemos dizer que quando se trata de Augusto, o vinho é um propulsor do elogio, e com relação a Mecenas, mesmo em gênero baixo, Horácio usa sua liberdade com parcimônia, transferindo o vitupério para o âmbito privado, provocando apenas o riso que não visa ferir publicamente.

Capítulo 6

Baco, engenho e composição poética

At sermo lingua concinnus utraque
suavior, ut Chio nota si conmixta Falerni
est.³⁷⁸

Mas um discurso em que as duas línguas
elegantemente compõem uma mistura é mais
agradável, como um falerno misturado a um
vinho de Quios.

Para encerrar, considerarei duas questões de composição poética ligadas ao engenho dionisíaco e às metáforas simpóticas das misturas de água e vinho, analisando passagens da *Arte Poética*, das *Sátiras* e das *Epístolas* de Horácio.

6.1. Baco e engenho

Na *Arte Poética*, embora Baco e Apolo não sejam mencionados como deuses da poesia, seus dons, respectivamente, o engenho e a arte, são apresentados como elementos essenciais para a composição poética.³⁷⁹

natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice. (*Ars* 408-411)

Pergunta-se se o engenho ou a arte torna o poema mais louvável. Eu não vejo serventia no estudo sem rica veia de talento, nem no engenho, se rude: um demanda a contribuição do outro e assim compactuam amigavelmente.

O engenho é apresentado como algo potencialmente rude, mas que pode ser lapidado pela arte (estudo e conhecimento). Essa questão, em outra passagem da *Arte Poética*, é associada a dizeres de Demócrito, com referência ao lugar-comum da divisão entre poetas sóbrios (bebedores de água) e insanos (bebedores de vinho):³⁸⁰

ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.
nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
si tribus Anticyris caput insanabile numquam (300)

³⁷⁸ Hor., *Sat.* 1.10.23-4.

³⁷⁹ Para arte e engenho na *Arte Poética* de Horácio, cf. Brink (1971, 328-358).

³⁸⁰ Demócrito, fr. B.18 Diels-Kranz.

tonson Licino conmisericordia. o ego laevis,
 qui purgor bilem sub verni temporis horam.
 non alius faceret meliora poemata; verum
 nil tanti est. ergo fungar vice cotis, acutum
 reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi; (305)
 munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
 unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
 quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.
 scribendi recte sapere est et principium et fons. (295-309)

Porque Demócrito acredita que o engenho é mais valioso que a mísera arte e excluiu os poetas sóbrios do Hêlicon, boa parte deles não se preocupa em cortar as unhas ou fazer a barba, procura lugares remotos e evita ir aos banhos públicos. Pois o poeta alcançará fama e nome, se ele nunca confiar ao barbeiro Licino a cabeça que nem as três Antícaras³⁸¹ podem curar.

Ó, que tolo eu sou, que purgo-me da biles quando chega a primavera. Nenhum outro faria poemas melhores. De fato, não vale a pena. Portanto, como a pedra de amolar, que embora não corte por si só, serve para tornar o ferro afiado; eu, sem nada escrever, ensinarei o dever e o ofício do poeta, de onde vem o recurso que o alimenta e o forma, o que convém e o que não, para onde levam a virtude e o erro. A sabedoria é princípio e fonte do bem escrever.

O poeta engenhoso é personificado como um homem de cabelos longos e desgrelhados (símbolo de loucura), sujo e maltrapilho (figura do filósofo cínico), vivendo em lugares remotos (considerados refúgios dos poetas).³⁸²

Observamos diversas expressões usadas em referência à euforia dionisiaca em Horácio, uma delas, no epodo 11, associada à biles, que, assim como o vinho, em associação a Líber (*libera bilis*, 16), pode promover o discurso poético.³⁸³ Na passagem acima da *Arte Poética*, a biles novamente aparece como fonte de engenho e furor poético. Purgar a biles (*purgo bilem*, 302) significa refrear o engenho báquico, e como consequência o poeta não conseguirá mais compor. Com seu conhecimento da arte, ele diz poder apenas ensinar erros e acertos, conveniências e inconveniências do ofício. Assim, novamente coloca-se a questão do equilíbrio entre arte e engenho: somente com a arte não é possível exercer o ofício do poeta. Observamos, assim, a relação de interdependência desses elementos: embora o engenho não possa garantir o título e nem a fama de poeta (*pretium nomenque poetae*, 299), que só podem ser obtidos com a arte de Apolo (*artem/ carminis nomenque dedit poetae*, Hor., C. 4.6. 29-30), sem ele, tampouco pode haver poesia.

³⁸¹ Antícaras: nome de três cidades célebres pela produção de heléboro, erva que era considerada eficaz no tratamento da loucura.

³⁸² Para os lugares remotos de Baco em Horácio, cf.: C. 1.1, 2.19, 3.25 e *Epist.* 2.2.

³⁸³ Para as expressões do furor dionisiaco em Horácio, cf.: Hor., C. 2.7.28: *dulce mihi furere est*; 2.19.6-7: *turbidum laetatur*; 3.4.5: *amabilis insania*; 3.19.18: *insanire iuvat*; 3.25.18: *dulce periculum*; 3.21.13: *lene tormentum*.

A relação entre engenho e arte pode ser observada também na descrição da pintura incongruente no início (1-4) da *Arte Poética*. Essa pintura, que Quintiliano chama de *monstrum*, consiste em uma figura composta por cabeça de mulher, cerviz equina e corpo de peixe. Pela falta de unidade, a imagem torna-se risível.³⁸⁴

Horácio lembra a licença para ousar era uma prerrogativa de pintores e poetas:³⁸⁵

'pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.'
scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim (9-11)

Os pintores e poetas sempre tiveram poder igual de ousar tudo. Sabemos, e pedimos e reciprocamente concedemos essa licença.

Porém, estabelece limites a essa ousadia, advertindo que a variedade incoerente deve ser rejeitada, ao sugerir que selvagem com manso, serpentes com aves ou tigres com ovelhas não se acasalam (*non coeant... ut non gementur*, 12-3). E ressalta que a busca desenfreada pela variação (*qui variare cupit rem prodigialiter unam*, 29) pode ser um sintoma da ausência de arte (*si caret arte*, 31), tal como a pintura de um porco nas ondas ou de um golfinho na selva (30-1), que tentam combinar elementos que estão fora de lugar e que não podem, portanto, compor uma unidade.

A pintura do *monstrum* tem relação com a figura do poeta louco (*vesanus poeta*, 455), apresentada ao final da *Arte Poética*:

ut mala quem scabies aut morbus regius urget
aut fanaticus error et iracunda Diana,
vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam (455)
qui sapiunt, agitant pueri incautique sequuntur.
hic, dum sublimis versus ructatur et errat,
si veluti merulis intentus decedit auceps
in puteum foveamve, licet 'succurrite' longum
clamet, 'io cives', non sit qui tollere curet. (460)
si curet quis opem ferre et demittere funem,
'qui scis, an prudens huc se deiecerit atque
servari nolit?' dicam Siculique poetae
narrabo interitum. 'deus immortalis haberi
dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam (465)
insiluit. sit ius liceatque perire poetis:
invitum qui servat, idem facit occidenti.
nec semel hoc fecit nec, si retractus erit, iam
fiet homo et ponet famosae mortis amorem.
nec satis adparet, cur versus factitet, utrum (470)
minxerit in patrios cineres an triste bidental
moverit incestus: certe furit ac velut ursus,

³⁸⁴ Para a figura do *monstrum* na *Arte Poética* de Horácio, cf.: Santos (2000); Quint., *Inst. Or.* 8.3.60: *id enim tale monstrum quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit.*

³⁸⁵ Para *libertas* e *licentia* poética em Horácio, cf. Giusti (2017).

objectos caveae valuit si frangere clatros,
 indoctum doctumque fugat recitator acerbus;
 quem vero arripuit, tenet occiditque legendo,
 non missura cutem nisi plena cruoris hirudo.' (453-476)

Tal como se foge de quem sofre de sarna ou de icterícia, ou do furor dos delirantes e da ira de Diana, assim também os sensatos temem tocar o poeta louco, as crianças o provocam e os incautos o perseguem. Este, com a cabeça elevada, arrota versos enquanto anda sem destino. Se, como um passarinho a procura de melros, ele cair num poço ou numa cova, ele poderá gritar longamente, 'socorro, ó cidadãos'. Não haverá quem queira levá-lo. Se alguém oferecer socorro e descer uma corda, perguntarei: 'Como sabes se ele não jogou-se lá deliberadamente e não deseja ser salvo?', e narrarei a morte do poeta siciliano. Desejando ser considerado um deus imortal, Empédocles friamente atirou-se no ardente Etna. Que se conceda aos poetas o direito de morrer. Aquele que salva sem ser solicitado, faz o mesmo que matar. Não é a primeira vez que ele tentou, e se for resgatado, ele não se tornará um homem capaz de deixar de lado o desejo de uma morte famosa. Não sei por que ele insiste em compor versos: talvez tenha urinado sobre as cinzas dos pais ou despojado sacrilegamente um lugar purificado. O recitador acerbo certamente enfurece e, como um urso que conseguiu quebrar as grades da jaula, ele põe em fuga o douto e o indouto. Aqueles que consegue agarrar, ele prende e mata com sua leitura, como uma sanguessuga, que não solta-se da pele sem que esteja plena de sangue.

Enquanto a pintura do *monstrum* remete à poesia sem arte, a figura do poeta louco personifica o engenho sem arte. A insanidade do poeta é comparada a uma doença infecciosa (*mala mala scabies, morbus regius*, 453-1), bem como à loucura do lunático (*iracunda Diana*: Diana colérica, aparentada com Luna) e ao fanatismo religioso (*fanaticus error*, atribuído aos devotos de cultos orientais de rituais orgiásticos, como Belona, Magna Mãe e das Bacanais).³⁸⁶

A insanidade do poeta contrasta com a virtude da arte do bem escrever. O poeta louco seria o reverso daquele que atingiu a *virtus* poética com estudo e disciplina e que tem o conhecimento necessário para saborear a arte (*qui sapiunt*, 456). Se o furor impulsiona o engenho, é preciso arte para não obter um resultado risível. Horácio constrói sua persona como *magister bibendi* nas *Odes*, assumindo uma posição privilegiada no simpósio, que pressupõe autoridade para controlar os ânimos da celebração e determinar as medidas de água e vinho que serão consumidas pelos convivas. O domínio da arte, tanto do vinho como da poesia, busca adequação do conteúdo e das medidas. O controle não implica em renúncia do engenho ou da bebida, mas o decoro: o excesso é permitido e pode ser bem vindo, desde que apropriado à circunstância, que varia em cada gênero poético.

³⁸⁶ Para o culto de Belona, cf. Juv. 4.123-4; de Magna Mãe, cf. Liv. 36.18.9 e para as Bacanais: TLL 6.1.270.28-ss.

6.2. As misturas de água e vinho na composição poética

Como havíamos observado, o vinho pode ser doce e extasiante, mas também produzir efeitos indesejáveis e trazer dissabores, dependendo da dosagem e do modo como é consumido. Essas referências ao paladar, às misturas e ao consumo, podem ser observadas como metáforas para a composição poética.

Na *Sátira* 1.4, Horácio refere-se à *libertas* discursiva de seus antecessores e julga Lucílio nos mesmos parâmetros:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae (1)
 atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
 siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,
 quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
 famosus, multa cum libertate notabant. (5)
 hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
 mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,
 emunctae naris, durus componere versus.
 nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos,
 ut magnum, versus dictabat stans pede in uno; (10)
 cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles;
 garrulus atque piger scribendi ferre laborem,
 scribendi recte: nam ut multum, nil moror. (1.4.1-13)

Os poetas Êupolis, Cratino e Aristófanes, e outros homens a quem pertence a comédia antiga, censuravam com muita liberdade todo aquele que fosse digno de ser notado como depravado, ladrão, adúltero, assassino ou difamado de outro modo. Lucílio depende inteiramente desses, esses ele seguiu, tendo mudado somente o metro e o ritmo; faceto, de fino trato, porém rude como versificador. Pois nisso era vicioso: em uma hora costumava ditar duzentos versos equilibrado em um só pé,³⁸⁷ como se fosse grande coisa. Quando ele fluía lodoso, havia muito que se quisesse tolher. Era loquaz e preguiçoso para se dar ao trabalho de escrever, escrever corretamente: quanto à quantidade, deixo passar.

Lucílio é descrito como um poeta que leva a *libertas* ao extremo e que produz um discurso fluente, porém pouco depurado (*flueret lutulentus*, 11: que flui lamacento, turvo, lodoso; sugere o discurso excessivo, rude ou abusivo, que necessita ser “filtrado”). Ao qualificar o discurso de Lucílio como *lutulentus*, Horácio está possivelmente extraindo a metáfora do *Hino a Apolo* de Calímaco (105-12), em que a personificação da Inveja diz que são dignos de louvor os que compõem um mar de versos (alusão à Homero), e o deus responde exaltando a água pura da fonte de Deméter em comparação com a lodosa água do vasto rio Assírio (Eufrates). Para Horácio, Lucílio era espirituoso (*facetus*, 7), porém rude como versificador (*durus componere versus*, 8). Para compor, era loquaz (*garrulus*, 12), podendo ditar mais de duzentos versos com facilidade, porém sem preocupar-se em eliminar os excessos

³⁸⁷ *Stans pede in uno*: equilibrado em um só pé, expressão idiomática que sugere a facilidade com que compunha os versos.

(*piger scribendi... recte*, 12-3). Em suma, essas metáforas sugerem que o discurso de Lucílio, embora engenhoso, careceria da polidez e da arte calimaqueanas, valorizadas pelos poetas augustanos.

Na epístola 1.19, endereçada a Mecenas, Horácio discute os limites da sua *libertas* em relação aos seus antecessores e modelos poéticos.³⁸⁸ As linhas iniciais dessa epístola remetem a uma frase atribuída a Crátino (poeta da comédia antiga ateniense), que divide os poetas entre bebedores de água (*aquae potores*, 3) e de vinho (Homero e Ênio), mesma tópica usada na ode 1.18.3, dedicada a Baco.³⁸⁹

Prisco si credis, Maecenas docte, Cratino,
nulla placere diu nec vivere carmina possunt,
quae scribuntur aquae potioribus. ut male sanos
adscriptis Liber Satyris Faunisque poetas,
vina fere dulces oluerunt mane Camenae. (5)
laudibus arguitur vini vinosus Homerus:
Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma
prosiliit dicenda. 'forum putealque Libonis
mandabo siccis, adimam cantare severis';
hoc simul edixi, non cessavere poetae
nocturno certare mero, putere diurno. (1.19.1-11)

Se crês no velho Crátino, douto Mecenas, nenhum poema que seja escrito por bebedores de água pode agradar e nem durar por muito tempo. Desde que Líber alistou os poetas insanos entre seus sátiros e faunos, as doces Camenas têm exalado vinho pela manhã. Homero é acusado de ser ébrio por seus louvores ao vinho. Nem mesmo *pater* Ênio atreveu-se a cantar sobre armas, a menos que estivesse embriagado. “Os abstêmios mandarei ao Fórum e ao puteal de Libão; os severos impedirei de cantar”; desde que eu proclamei estas palavras, os poetas não cessaram de beber à porfia durante a noite e de exalar vinho ao longo do dia.

Podemos, observar nessa passagem, sob outra perspectiva, a ligação entre Baco, os poetas dionisiacos, engenho e *libertas* poética. Nas *Odes* 1.1, 2.19 e 3.25, Horácio, como poeta dionisiaco, mistura-se ao tiaso em lugares remotos. Nesta epístola, a diferença é que os poetas insanos (*male sani poetae*, 3), imitadores de Horácio, encontram-se nesse cenário. Nas *Odes*, constatamos que Baco, como patrono da poesia, ajuda o poeta a elevar seu discurso e o conduz por seus remotos caminhos para escrever um poema em louvor a Augusto. Os seguidores de Horácio, por sua vez, falham ao tentarem compor poesia sob os auspícios de Líber.

³⁸⁸ Para a *libertas* poética em Hor., *Epist.* 1.19, cf. McCarter (2015, 239-255).

³⁸⁹ Crátino, fr. 203: ὄδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοι σοφόν. Para os poetas bebedores de água e de vinho, cf. Crowther (1979, 1-11); Knox (1985, 107-119), McCarter (2015, 242-244). Para Crátino como bebedor de vinho: Ar., *A Paz* 700ff.; *Anth. Pal.* 13.29. Homero, Arquíloco, Alceu, Sófocles e Aristófanes: Ath., *Deip.* 428F, 628A; Ov., *Met.* 7.432-33; Prop. 4.6.75. Antip. Thes., *Anth. Pal.* 11.20; 11.24 (diz que preferia beber apenas uma taça de vinho da Itália a mil de águas da fonte Castália). Para os poetas bebedores de vinho contemporâneos de Horácio, cf. Smith (1984, 260-1); Kilpatrick (1986, 18); Commager (1957, 76).

Líber tampouco é caracterizado com o deus de coros, danças e brincadeiras (*chorea*, *iocus* e *ludus*), mas como um oficial militar que alista esses poetas para juntarem-se ao seu séquito de sátiros e faunos (*adscriptis Liber Satyris Faunisque poetas*, 4), seres que vivem em lugares selvagens e que são representantes da lascívia e do *iocus* dionisíacos. Porém, Horácio ameaça mandá-los de volta à cidade, ao Fórum, onde se resolviam os assuntos públicos.³⁹⁰ A persona poética de Horácio assume uma função burocrática, como autor do edital (*edixi*, 10) que alistou os poetas insanos. Nesse edital, constaria sua preferência pelos poetas bebedores de vinho, o que fez com que seus imitadores começassem a beber vinho puro (*merum*, 11) desmedidamente (o modo bárbaro de consumir a bebida). Mais adiante, esses poetas são comparados a um enxame de abelhas (*examen*, 23) e ao gado servil (*servom pecus*, 19):

o imitatores, servom pecus, ut mihi saepe
bilem, saepe iocum vestri movere tumultus! (20)
libera per vacuum posui vestigia princeps,
non aliena meo pressi pede. qui sibi fidet,
dux reget examen. Parios ego primus iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben. (25)
ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
quod timui mutare modos et carminis artem:
temperat Archilochi musam pede mascula Sappho,
temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar
nec socerum quaerit, quem versibus oblinat atris, (30)
nec sponsae laqueum famoso carmine nectit.
hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
volgavi fidicen. iuvat inmemorata ferentem
ingenuis oculisque legi manibusque teneri. (1.19.19-34)

Ó imitadores, gado servil, quantas vezes vossa agitação instigou minha ira, quantas vezes meu riso. Fui o primeiro a deixar pegadas livres em espaço vazio e trilhei com meus pés o caminho para onde ninguém foi. Aquele que confia em si irá, como líder, conduzir o enxame. Eu fui o primeiro a mostrar os iambos de Paros no Lácio, seguindo o número e o ânimo de Arquíloco, mas não a matéria e as palavras contra Licambes. E não me adorne com coroa efêmera porque temi mudar o ritmo e a forma da poesia: a máscula Safo tempera sua Musa com o metro de Arquíloco, Alceu também tempera, porém difere na matéria e na disposição; ele não procura um sogro para denegrir com versos negros, nem prepara uma armadilha para a noiva com canção difamatória. Eu, o lírico latino, tornei conhecido aquele³⁹¹ sobre quem outros lábios não cantaram. Agrada-me, levando algo novo, ser lido por olhos e tomado por mãos de gente nobre.

Podemos observar, nessa passagem, sob outro ângulo, a questão do engenho sem arte, tal como na descrição do poeta louco apresentada na *Arte Poética* (*vesanus poeta*, 453-76). Os poetas insanos, na epístola 1.19 (*male sani poetae*, 3-4), são a

³⁹⁰ Para Baco como oficial militar, cf. Mckinlay (1946, 164).

³⁹¹ Alceu.

prova de que o vinho (produtor de engenho e entusiasmo poético) é prejudicial se não for misturado com água (arte, estudo, conhecimento) em quantidades adequadas. Os seguidores de Horácio, desprovidos de arte, com sua embriaguez, tornam-se figuras risíveis (*bilem, saepe iocum vestri movere tumultus*, 20). Eles seriam o reverso da persona poética de Horácio como príncipe dos poetas líricos, que, tendo em vista os modelos gregos, usa a *libertas* concedida por Líber para fazer escolhas que tornam sua poesia uma combinação única. O uso que faz da liberdade o diferencia de seus imitadores, o gado servil, e garante que ele conquiste a posição de príncipe dos poetas líricos com sua nova poesia (*libera per vacuum posui vestigia princeps*, 1.19.21).

Horácio argumenta que Safo e Alceu temperaram a poesia de Arquíloco (*temperat Archilochi musam ... temperat Alcaeus*). O verbo *tempero* significa compor, combinar, literalmente observar a medida apropriada, sendo usado também em referência à preparação da água para ser consumida misturada ao vinho.³⁹² Essa é a maneira encontrada por Horácio para referir-se à emulação dos modelos gregos: legitimado por Safo e Alceu, que também temperaram sua Musa com a poesia de Arquíloco, ele tempera, isto é, escolhe livremente a matéria, a métrica e a elocução dos modelos que deseja introduzir em sua poesia.³⁹³ Ele diz seguir o metro e o ânimo, mas não a matéria e a invectiva pesada de Arquíloco (*numeros animosque secutus/ Archilochi, non res et agentia verba Lycamben*, *Epist.* 1.19.24-25). Nisso ele difere de Lucílio, que mudou o metro de seus antecessores, mas manteve a matéria e a *libertas* do discurso sem freio (*hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,/ mutatis tantum pedibus numerisque*, *Sat.* 1.4.5-6).

Encontramos na epístola 1.19 referências semelhantes às que observamos nas *Odes*, sobre Horácio como príncipe dos poetas, que oferece uma nova poesia. Vimos, que, no terceiro livro de *Odes*, sob os auspícios de Baco, o poeta compõe um novo poema a Augusto (*indictum ore alio*, 3.25.8) e termina coroado com os louros de Apolo, o deus das fontes de água sagrada, como príncipe dos poetas (*Delphica lauro*, 3.30.16). A associação entre motivos dionisíacos e apolíneos pode ser observada nos últimos versos da ode 1.1, em que o poeta, coroado com a hera, descreve sua apoteose em um bosque distante, junto ao séquito de sátiros e ninfas, quando irá igualar-se,

³⁹² Para o verbo *temperare* na *Epist.* 1.19, cf.: Smith (1984, 264), Cucchiarelli (1999). Para o furor poético na *Epist.* 1.19, cf. Macleod (1977, 364). Para o aquecimento da água em preparação para ser consumida misturada ao vinho, cf. Hor., *C.* 3.19.5: *quis aquam temperet ignibus*.

³⁹³ Para Horácio e seus críticos, cf.: Hor., *Sat.* 1.10.78; Ogle (1922, 60); Kilpatrick (1986, 20-1), (1975, 126).

com sua douda poesia, que não é destinada a multidões, aos vates líricos, com o consentimento das Musas (Euterpe e Polímnia, ligadas a Apolo: *me doctarum hederæ ... Nympharumque leves cum Satyri chori/ secernunt populo ... quodsi me lyricis vatibus inseres ... vertice*, 29-36). Na epístola 1.19, Horácio sugere que sabe usar a liberdade concedida por Baco de maneira vantajosa, escolhendo o que deseja emular de seus modelos e, assim, oferecendo uma nova poesia (*hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus/ volgavi fidicen*, 32-3). A arte de Apolo tempera o engenho dionisiaco, concedendo discernimento na escolha dos modelos gregos adequados para obter uma poesia refinada, destinada à sua audiência erudita (*ingenuis oculisque legi manibusque teneri*, 36).

A audiência era um fator determinante do limite da *libertas* de Horácio, com seu seletto grupo de leitores (*ingenui iudices*, *Sat.* 1.10.78-90), um círculo de aristocratas, que incluía outros poetas, políticos e patronos das artes, cujo julgamento era tudo o que importava.³⁹⁴ Comprometer-se com essa audiência restrita, porém significativa, implicava em corresponder a determinadas expectativas. Mecenas, qualificado como *doctus* na epístola 1.19 (*Maecenas docte*, 1), é o principal juiz e interlocutor de Horácio, para quem o poeta endereça as suas preocupações e ambições poéticas. A poesia deveria estar à altura desse patrono erudito, fluente em Grego e Latim, conhecedor da filosofia e da arte do simpósio. Acima de tudo, Horácio deveria prestar contas a Augusto, o *princeps* dos patronos. Assim, a *licentia*, determinante da poesia de antecessores como Lucílio, deveria ser refreada, alinhando-se à moderação, de acordo com a tópica do resgate da antiga moral republicana, determinante também da descrição política de Horácio. Ao assumir os perigos e riscos de seguir Baco, que tanto liberta como prende com seus ramos de videira e hera que se alastram rapidamente, o poeta responde à altura do desafio, coroando-se com pampino (3.25), ao assumir o risco de cantar sobre Augusto; e recebendo os louros de Apolo (3.30), ao compor uma poesia eterna que o eleva a categoria de vate lírico romano.

³⁹⁴ Hor., *C.* 1.1.33: a audiência seleta como alvo é evidenciada nesta ode, com a descrição da apoteose do poeta em meio ao tiaso dionisiaco em um bosque afastado, distante do povo.

Conclusão

Tendo analisado o significado de Baco e do simpósio em Horácio, observamos a relação do poeta com as forças dionisíacas, seja na composição do panegírico de Augusto, na comemoração com os amigos, poetas e patronos ou nas relações amorosas no simpósio. A *libertas* concedida por Líber é dosada de acordo com a adequação às relações, às circunstâncias e aos gêneros poéticos. Observamos o furor dionisíaco na lírica, no iambo e na sátira, com seu efeito libertador associado ao *iocus* e *ludus*. As relações amorosas do poeta como *amator* no simpósio são risíveis e tendem a ser volúveis e frustradas. No epodo 11, o amante embriagado, cuja única riqueza é o engenho, exerce sua *libertas* no simpósio sob os auspícios do inverecundo deus, que gera o descontrole, fazendo-o ora falar demais ora perder a fala, e assim tornar-se objeto de chacota. Os deuses do simpósio, Vênus, Baco e Amor, aliados à lasciva Licença (C. 1.19.1-3), movem o *iocus*, impedindo a *fides* amorosa. Ainda assim, há certo freio na licença e na lascívia, até mesmo no iambo, evitando-se temas eróticos ligados à invectiva pesada e ao abuso, como em Arquíloco. No livro 4 de *Odes*, constatamos uma transformação do amante na persona de um homem maduro, que recusa o simpósio e seus prazeres, alegando ter passado da idade, embora admita ainda render-se, em sonhos, aos encantos de um *puer delicatus*, Ligurino.

Por outro lado, Baco ajuda o poeta a aproximar-se de gêneros mais elevados (C. 3.25), concedendo-lhe a força e a coragem de uma mênade para enfrentar o desafio de compor, de um modo novo, sobre temas que são mais solenes e graves do que convém à sua jocosa lira (C. 3.3.69). Horácio faz do simpósio um lugar adequado para cantar sobre Augusto e para dividir, com Mecenas, as preocupações e alegrias da vida pública e privada, desfrutando do ócio e da *amicitia*. Enquanto no epodo 9 Lieu ajuda afastar as preocupações com a guerra civil, na ode 1.37 o cenário e a ocasião são propícios para celebração do triunfo de Otaviano como libertador da República. Por fim, na 4.15, com o fim da guerra civil, Líber passa a presidir as comemorações da *pax* e do legado de Augusto. A *libertas* de Baco é restrita no que tange a invectiva, particularmente ao intermediar as relações com seus patronos, Augusto e Mecenas.

Observamos uma triangulação entre Líber, a persona poética de Horácio e Augusto no tema da apoteose. Ao cantar sobre a imortalidade de Augusto, Horácio imortaliza sua poesia. Horácio cuidadosamente lança mão de seu humor característico, para fazer com que sua apoteose soe menos solene, até assumir, na ode

3.30, o papel de *princeps* da poesia, com sua obra, um monumento perene, que irá garantir a sua imortalidade entre os vates líricos, anunciada na ode 1.1. Enquanto Augusto é motivo e assunto da celebração simpótica, Mecenas é o companheiro assíduo. Nas relações de patronagem, Mecenas e a fazenda Sabina são indissociáveis dos prazeres e vantagens concedidos por Baco. Em suma, na celebração simpótica, a persona de Augusto simboliza o herói que está acima, e Mecenas o *amicus* que está ao lado.

São claras as transformações no tratamento da figura de Baco ao longo dos livros de *Epodos* e *Odes*. Nos *Epodos* e nos três primeiros livros de *Odes*, Baco liga-se tanto à paz como à guerra (literalmente na ode 2.19), e motivos dionisíacos de triunfo e apoteose são associados à persona de Otaviano/Augusto e ao poeta. No quarto livro de *Odes*, publicado dez anos mais tarde, Baco apresenta outras funções. Ele permanece como divindade simpótica, mas perde destaque como patrono da poesia, papel assumido por Apolo (odes 4.6 e 4.15), que determina que os temas da poesia no simpósio sejam as comemorações da *pax* augustana em uma nova Era de Ouro. Em tempos de paz, o jocoso deus (*iocosus Liber/Lyaeus*) não precisa mais pegar em armas, tornando-se uma figura doméstica e pacífica, dedicada à *pax* e às famílias romanas, que nos banquetes desempenham ritos de acordo com os antigos costumes. O *iocus* simpótico, nessas novas circunstâncias, parece suavizar-se em relação aos livros anteriores, uma vez que não está associado ao sexo ou à bebedeira com os *sodales* preocupados com as questões políticas e bélicas, mas a serviço de celebrações familiares, em que a *licentia* báquica está refreada sob o comando de Augusto.

Por fim, consideramos as relações entre o engenho de Baco com a arte de Apolo como elementos interdependentes e fundamentais para a composição poética. Nas metáforas simpóticas que referem-se à composição poética, podemos dizer que a arte da poesia assemelha-se à do *magister bibendi*, que sabe temperar, saborear e escolher as medidas de vinho e água adequadas para cada ocasião, sem deixar de desfrutar do simpósio, por vezes bebendo, quando as circunstâncias permitem, como um verdadeiro seguidor de Baco. Com a arte, o engenho poético pode ser dosado e administrado, levando a escolhas que garantem que Horácio atinja a posição de *dux* e *princeps* dos poetas líricos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, J. N. (2002). *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth.
- Agnolon, A. (2017). *A Festa de Saturno*. São Paulo: Edusp.
- Arata, L. (2005). “The definition of metonymy in Ancient Greece”. *Style*, 39.1, pp. 55-71.
- Aricò, G. (1985). “Dulce Periculum. Il momento dionisiaco nella lirica oraziana”. In: *Nuovo Romanticismo*. Numero tre, pp. 7-19.
- Aristóteles (2002). *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2005). *Poetics*. Edited and translated by Stephen Halliwell; Longino. *On the Sublime*, translation by W. H. Fyfe, revised by Donald Russel; Demétrio. *On Style*. Edited and translated by Doreen C. Innes, based on W. Rhys Roberts. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*. Translated by W. S. Hett. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- Bakola, E. (2010). *Cratinus and the Art of Old Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Ball, R. J. (1975). “The Structure of Tibullus 1. 7”. *Latomus*, T. 34, Fasc. 3, pp. 729-744.
- Bandinelli, R. B. (1970). *Rome. The Center of Power. Roman Art to 200 A.D.* Translated by Peter Green. London: Thames and Hudson.
- Barchiesi, A. (2001). *Horace and Iambos: the poet as a literary historian*. A Cavarzere et al., ed. *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc..
- Batinski, E. E. (1991). “Horace's Rehabilitation of Bacchus”. *The Classical World*, Vol. 84, No. 5, pp. 361-378.
- Battaile, G. (1989). *The Tears of Eros*. Translated by Peter Connor. San Francisco: City Light Books.
- Beard, M.; North, J.; Price, S. (1996). *Religions of Rome. Vols 1 and 2*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bernabé, A., Herrero de Jáuregui, M., Jiménez San Cristóbal, A. I., Hernández, R. M. (ed.) (2013). *Redefining Dionysos. MythosEikonPoeisis*, band 5. Berlin: Walter de Gruyter GmbH.
- Bernstein, F. (2007). "Complex Rituals: Games and Processions in Republican Rome". In: *A Companion to Roman Religion*. Edited by J. Rüpke. Malden: Blackwell Publishing.
- Bonfante, L. (1993). "Fufluns Pacha: the Etruscan Dionysus". In: *Masks of Dionysus*. Carpenter, T. H.; Faraone, C. A. (eds). Ithaca: Cornell University Press.
- Bowditch, P. L. (2001). *Horace and the gift economy of patronage*. London: University of California Press.
- Bramble, J. C. (1974). *Persius and the Programmatic Satire. A Study in Form and Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bordoy, F. C. (2013). "Dionysian Enthusiasm in Plato". In: *Redefining Dionysos*. Edited by A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A. I. Jiménez San Cristóbal, R. M. Hernández. Berlin: De Gruyter.
- Bredin, H. (1984). "Metonymy". *Poetics Today*, Vol. 5, No. 1, pp. 45-58
- Brink, C.O. (2011). *Horace on Poetry. Epistles Book II. The Letters to Augustus and Florus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2011). *Horace on Poetry. The Ars Poetica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruhl, A. (1953). *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque a Rome et dans le monde Romain*. Paris: E. de Boccard.
- Burkert, W. (1993). "Bacchic Teletai in the Hellenistic Age". In: Carpenter, T. H.; Faraone, C. A. (eds.). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press.
- Butler, H. E.; Barber, E. A. (eds.) (1996). *The Elegies of Propertius*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Cabrero, M. C. (2007). *El Banquete Indigesto. Una crítica lucianica al paradigma idealista del convivio cultural en El Banquete o los Lapitas*. La Plata: *Synthesis*, v.14.
- Cairns, F. (2012). *Roman Lyric: Collected Papers on Catullus and Horace*. Berlin: De Gruyter.
- _____ (2007). *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Ann Arbor: Michigan Classical Press.
- Camps, W. A. (ed.) (1999). *Elegies. Book I*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Capaldi, C.; Pafumi, S. (2009). *Le sculture farnese. Le sculture ideali*. Napoli: Electa.
- Carpenter, T. H.; Faraone, C. A. (eds.) (1993). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press.
- Carpenter, T. H. (1993). "On the Beardless Dionysus". In: Carpenter, T. H.; Faraone, C. A. (eds.) (1993). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press.
- Castriota, D. (1995). *The Ara Pacis Augustae and the imagery of abundance in later Greek and early Roman imperial art*. Princeton: Princeton University Press.
- Catulo (2005). *Catullus*. Translated by Francis Warre Cornish. *Tibullus*. Translated by J. P. Postgate. *Pervigilium Veneris*. Translated by J. W. Mackail. Second Edition Revised by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press.
- Charbonneaux, J.; Martin, R.; Villard, F. (1973). *Hellenistic Art. 330-50 B.C.* London: Thames and Hudson.
- Cícero (1933). *De Natura Deorum. Academica*. With an English translation by H. Hackman. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1957). *Philippics*. With an English translation by W. C. A. Kerr. Edited by T. E. Page. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1999). *Cicero: On the Commonwealth and On the Laws*. Edited by James E. G. Zetzel. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1948). *De Oratore. Book III. De Fato. Paradoxa Stoicorum. De Partitione Oratoria*. With an English Translation by H. Rackam. Cambridge: Harvard University Press.
- [Cícero] (1999). *Rhetorica Ad Herennium*. With an English Translation by Harry Caplan. Cambridge: Harvard University Press.
- Clausen, W. (1994). *A Commentary on Virgil, Eclogues*. Oxford: Oxford University Press.
- Cole, S. (2013). *Cicero and the Rise of Deification at Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coleman, R. (ed.) (1977). *Vergil. Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Commager, S. (1957). "The Function of Wine in Horace's *Odes*". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 88, pp. 68-80
- Connor, P. J. (1971). "Enthusiasm, Poetry, and Politics: A Consideration of Horace, *Odes*, III, 25". *The American Journal of Philology*, Vol. 92, No. 2, pp. 266-274.

- _____ (1987). *Horace's Lyric Poetry: The Force of Humour*. Berwick: Aureal Publications.
- Conte, G. B. (1991). "Il genere tra empirismo e teoria". In: *Genere e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milano: Mondadori.
- Corner (2005). *Philos and Polites. The Symposium and the Origin of the Polis*. A Dissertation presented to the Faculty of Princeton University in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Classics, Princeton University.
- Corredoira, P. D. C. (2007). *Ariadna, esposa y amante de Dioniso. Estudio iconográfico de la cerámica ática*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte Facultad de Geografía, Historia y Arte, Universidad de Santiago de Compostela.
- Cowan, E. (2009). "Tacitus, Tiberius and Augustus". *Classical Antiquity*, vol. 28, n. 2, pp. 179-210.
- Crowther, N. B. (1979). "Water and Wine as Symbols of Inspiration". *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 32, Fasc. 1/2, pp. 1-11.
- Csapo, E. (1997). "Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction". *Phoenix*, Vol. 51, No. 3/4, pp. 253-295.
- _____ (2013). *The Dionysian Parade and the Poetics of Plenitude*. London: UCL Department of Greek and Latin.
- Cucchiarelli, A. (1999). "Hor. epist. 1, 19, 28: 'pede mascula sappho'". *Hermes*, 127. Bd., H. 3, pp. 328-344.
- _____ (2011). "Virgilio e l'invenzione dell'età augustea' (Modelli divini e linguaggio politico dalle Bucoliche alle Georgiche)". In: *LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, vol. 29.
- _____ (2011a). "Ivy and Laurel: Divine Models in Virgil's Bucolics". *Harvard Studies in Classical Philology* 106, pp. 155-178.
- _____ (2012). *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli*. Traduzione di Alfonso Traina. Roma: Carocci editore.
- Daremberg, C.; Saglio, E. (1873). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments*. Paris: Hachette.
- D'Arms, J. H. (1991). "Slaves at Roman Convivia." In: *Dining in a Classical Context*, 171-83. Ed. William J. Slater. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Davies, C. (1973). "Poetry in the 'Circle' of Messalla". *Greece & Rome*, Vol. 20, No. 1, pp. 25-35.
- Davis, G. (ed.) (2010). *A Companion to Horace*. Malden: Wiley-Blackwell.
- _____ (2010). "Defining a Lyric Ethos: Archilochus lyricus and Horatian *melos*." In: G. Davis (ed.) *A Companion to Horace*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Della Bianca, L.; Beta, S. (2015). *Il Dono di Dioniso. Il Vino nella Letteratura e nel Mito in Grecia e a Roma*. Roma: Carocci Editore.
- Dessen, C. (1967). "The Poetic Unity of Horace's Serm., 1, 4". *The American Journal of Philology*, Vol. 88, No. 1, pp. 78-81.
- Detienne, M. (2001). "Forgetting Delphi between Apollo and Dionysus". In: *Classical Philology*, Vol. 96, No. 2, pp. 147-158.
- Dettmer, H. 1983. *Horace: A Study in Structure*. Hildesheim: Olms.
- Diez-Platas, F. (2013). "The Symposiast Dionysos: a God like ourselves". In: *Redifining Dionysos. MythosEikonPoeisis*, band 5. Ed. by A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A. I. Jiménez San Cristóbal, R. M. Hernández. Berlin: Walter de Gruyter GmbH.
- Donahue, J. F. (2003). "Toward a Typology of Roman Public Feasting". *The American Journal of Philology (Special Issue: Roman Dining)*, Vol. 124, No. 3, pp. 423-441.
- Dodds, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational*. London: University of California Press.
- Dosi, A.; Schnell, F. (1984). *A tavola con i Romani Antichi*. Roma: Edizioni Quasar.
- Dumézil, G. (1970). *Archaic Roman Religion*. Vols. 1-2. Translated by Philip Krapp. Baltimore: Johns Hopkins.
- Dunbabin, K. M. D. (2001). *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2003). *The Roman Banquet. Images of Conviviality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1993). "Wine and Water at the Roman Convivium". *Journal of Roman Archaeology*, Vol. 6, pp. 116-141.
- _____ (1996). "Convivial spaces: dining and entertainment in the Roman villa". In: *Journal of Roman Archaeology*, vol. 9, pp. 66-80.
- Eden, P. T. (1975). *A Commentary on Virgil: Aeneid VIII*. Leiden: Brill.

- Elsner, J. (2007). "Viewing Ariadne: From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World". *Classical Philology*, Vol. 102, No. 1, Special Issues on Ekphrasis. Edited by Shadi Bartsch and Jaś Elsner, pp. 20-44.
- Evans, A. (1988). *The god of ecstasy. Sex roles and the madness of Dionysos*. New York: St. Martin's Press.
- Eurípides (2001). *Bakkai*. Translated by Reginald Gibbons. With introduction and notes by Charles Segal. New York: Oxford.
- _____ (2011). *Euripides. Bacchae*. With an introduction, translation and commentary by Richard Seaford. Oxford: Oxbow Books.
- _____ (2001). *Euripides. Cyclops*. Translated by Heather McHugh with introduction and notes by David Konstan. Oxford: Oxford University Press.
- Faas, P. (2003). *Around the Roman Table*. Translated from the Dutch by Shaun Whiteside (edited by the author). Basingstoke: Macmillan.
- Fabre-Serris, J. (2009). Figures romaines de Dionysos à la fin du I siècle av. J.-C.. In: *Images of the Pagan Gods. Warburg Institute Colloquia*, 14, pp. 281-296.
- Fantham, E. (2005). "Liberty and the People in Republican Rome". *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 135, No. 2, pp. 209-229.
- Faulkner, A. (ed.) (2011). *The Homeric hymns: interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Fedeli, P. (2005). *Properzio Elegie Libro II. Introduzione, Testo e Commento*. Cambridge: Francis Cairns Publications.
- _____ (ed.) (2006). *Sextus Propertius Elegiarum Libri IV*. Munchen: K. G. Saur Verlag GmbH.
- Feeney, D. (1992). "Si licet et fas est: Ovid's Fasti and the Problem of Free Speech Under the Principate". In: *Roman poetry & propaganda in the age of Augustus*. Powell, Anton, London Classical Society. London: Bristol Classical Press.
- Feldherr, A. (2010). "Dionysiac Poetics and the Memory of Civil War in Horace's Cleopatra Ode". In: *Citizens of Discord. Rome and Its Civil Wars*. B. W. Breed, C. Damon, A. Rossi (eds.). Oxford: Oxford University Press.
- Fraenkel, E. (1957). *Horace*. Oxford: Clarendon Press.
- Freudenburg, K. (2004). *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1992). *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*. Princeton: Princeton University Press.

- _____ (1995). "Canidia at the Feast of Nasidienus (Hor. S. 2.8.95)". In: *Transactions of the American Philological Association*, 125, pp. 207-219
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Fishwick, D. (1969). "Genius and Numen". In: *The Harvard Theological Review*, vol. 63, n. 3, pp 356-67.
- Friesen, C. J. (2013). *Reading Dionysus: Euripides' Bacchae among Jews and Christians in the Greco-Roman World*. A Dissertation Submitted to the Faculty of University of Minnesota.
- Gaisser, J. H. (1971). "Tibullus 1. 7: A Tribute to Messalla". *Classical Philology*, Vol. 66, No. 4, pp. 221-229.
- Galinsky, K. (2012). *Augustus: Introduction to the Life of an Emperor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gasparri, C.; Paris, R. (2013). *Palazzo Massimo Alle Terme. Le Collezione*. Milano: Electa.
- Giusti, E. (2016). "Dithyrambic Iambics: Epode 9 and its General(s') Confusion". In: P. Bather and C. Stocks (eds.). *Horace Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*. Oxford: Oxford University Press, pp. 131-51.
- _____ (2017). "The Metapoetics of Liber-ty. Horace's Bacchic Ship in Seneca's *De Tranquillitate Animi*". In: M. Stöckinger, K. Winter and T. Zanker (eds.) *Horace and Seneca: Interactions, Intertexts, Interpretations*, pp. 239-63. Berlin: De Gruyter.
- _____ (no prelo, 2017). "Ovid's Ars Poetica: Metapoetic Didactic in the *Ars Amatoria*". In: L.G. Canevaro and D. O'Rourke (eds.). *Didactic Poetry: Knowledge, Power, Tradition*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Gold, B. (1987). *Literary Patronage in Greece and Rome*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- _____ (ed). (1982). *Literary and artistic patronage in Ancient Rome*. Austin: University of Texas Press.
- Goldberg, S. M. (2005). *Constructing Literature in the Roman Republic*. Poetry and its Reception. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graf, F.; Johnston, S. I. (eds.) (2007). "The Cult of Dionysus". In: *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tables*. Abingdon: Routledge.

- Gerber, D. E. (1988). "The Measure of Bacchus Euenus Fr. 2 West, Gent.-Pr. = Anth. Pal. 11,49". *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 41, Fasc. 1/2, pp. 39-45.
- Gowers, E. (1993). *The Loaded Table. Representations of Food in Roman Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (2016). "Under the Influence. Maecenas and Bacchus in *Georgics* 2". In: *Augustan Poetry and the Irrational*. Oxford: Oxford University Press.
- Gowing, A. M. (2005). *Empire and Memory. The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffin, J. (1995). *Regalis Inter Mensas Laticemque Lyaeum. Wine in Virgil and Others*. In: *In Vino Veritas*. Edited by Murray, O. and Tecusan, M. London: The British School at Rome.
- Guía, M. V. (2013). "Redefining Dionysos in Athens from the Written Sources: The Lenaia, Iacchos and Attic Women". In: *Redefining Dionysos*. Edited by A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A. I. Jiménez San Cristóbal, R. M. Hernández. Berlin: De Gruyter.
- Habinek, T. (2005). "Satire as Aristocratic Play". In: *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Edited by Freudenburg, K.. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, S. J. (1998). [Review of Horazische Denkfiguren. Theophilie und Theophanie als Medium der poetischen Selbstdarstellung des Odendichters, by Helmut Krasser. Verlag: Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1995. Hypomnemata 106. 164 S.]. *Gnomon*, 70(8), pp. 672-6.
- _____ (2017). "Horace's Hymn to Bacchus (*Odes* 2.19): poetics and politics". In: Martins, P. (ed.). *Augustan Poetry. New Trends and Evaluations*. Humanitas: São Paulo, pp. 229-50.
- _____ (2007). *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2001). "Some generic problems in Horace's *Epodes*: or, on (not) being Archilocus". In: A. Cavarzere, et al. (ed.). *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc..
- _____ (1990). "The Praise Singer: Horace, Censorinus and *Odes* 4. 8". *The Journal of Roman Studies*, Vol. 80, pp. 31-43.

- _____ (ed.) (2017). *Horace. Odes Book II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hasegawa, A. P. (2013). “Biografia e História na Lírica Horaciana”. In: Silva, G. V.; Leite, L. R. (orgs). *As Múltiplas Faces do Discurso em Roma. Textos, Inscrições, Imagens*. Vitória: EDUFES.
- _____ (2010). *Dispositio e Distinção de Gêneros nos Epodos de Horácio*. Tese apresentada ao P.P.G. em Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH - USP. São Paulo.
- Henrichs, A. (1993). “‘He has a god in him’. Human and divine in the Modern Perception of Dionysus”. In: Carpenter, T. H.; Faraone, C. A. (eds). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1984). “Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 88, pp. 205-240.
- Hesíodo (2001). *Teogonia*. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.
- Hesling, P. (2011). “Metapoetic Pseudonyms in Horace, Propertius and Ovid”. In: *JRS*, Vol. 101, pp. 51-72.
- Horácio (1995). *Horace Odes I Carpe Diem: Text, Translation and Commentary*. D. West. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (2004). *Odes and Epodes*. Ed. and Transl. by Niall Rudd. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1942). *Satires, Epistles, Ars Poetica*. With an English Translation by H. Rushton Fairclough. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1998). *Odes & Carmen Saeculare*. With and English version in the original metres, introduction and notes by Guy Lee. Trowbridge: Redwood Books.
- Hornsby, R. A. (1962). “Horace on Art and Politics (Ode 3.4)”. *The Classical Journal*, Vol. 58, No. 3, pp. 97-104.
- Hunter, R. (2006). *The Shadow of Callimachus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2004). *Plato’s Symposium*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1985). “Horace on Friendship and Free Speech”. *Hermes*, 113. Bd., H. 4, pp. 480-490.

- Isler-Kerényi, C. (2007). *Dionysos in Archaic Greece. An understanding through images*. Translated by W. Gl E. Watson. Leiden: Brill.
- Johnson, T. (2004). *A Symposium of Praise. Horace returns to Lyric in Odes IV*. London: The University of Wisconsin Press.
- Jori, A. (2016). *La Cultura Alimentare e L'arte Gastronomica dei Romani*. Mantova: Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti.
- Keith, A. (2002). "Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses 1-5". In: B. W. Boyd ed.. *Brill's companion to Ovid*. Leiden: Brill.
- Kiel, H. (1857). *Grammatici Latini*. Vol 1. Leipzig: Teubner.
- Kilpatrick, R. (1975). "Horace on His Critics: "Epist". 1.19". *Phoenix*, Vol. 29, No. 2, pp. 117-127.
- _____ (1986). *The Poetry of Friendship. Horace, Epistles I*. Edmonton: The University of Alberta Press.
- _____ (1990). *The Poetry of criticism. Horace, Epistles II and Ars Poetica*. Edmonton: The University of Alberta Press.
- Kleiner, D. E. E. (1992). *Roman Sculpture*. New Haven: Yale University Press.
- Knox, P. E. (1985). "Wine, Water, and Callimachean Polemics". *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 89, pp. 107-119.
- Konstan, D. (1995). "Patrons and Friends". *Classical Philology*, Vol. 90, No. 4, pp. 328-342.
- _____ (1997). *Friendship in the Classical World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Landolfi, L. (1990). *Banchetto e Società Romana. Dalle origini al I. séc. a. C..* Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- La Penna, A. (1995). "Il Vino di Orazio: nel modus e contro il modus". In: *In Vino Veritas*. Edited by Murray, O. and Tecusan, M. London: The British School at Rome.
- Lausberg, H. (2004). *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- _____ (2003). *Manual de Retórica Literaria. Tomos I e II. Fundamentos de una ciencia de la literatura. Version Espanõla de José Pérez Riesco*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos.
- Leinieks, V. (1996). *The City of Dionysus. A Study of Euripides' Bakchai*. Stuttgart: Teubner.

- Limoges, S. (2008-09). "Expansionism or Fear: The Underlying Reasons for the Bacchanalia Affair of 186 B.C.". In: *Classical Studies*, Vol. 7. Montreal: Macgill University.
- Ling, R. (2009). *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lissarrague, F. (1993). "On the Wilderness of the Satyrs". In: Carpenter, T. H.; Faraone, C. A. (eds). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lowrie, M. (1997). *Horace's Narrative Odes*. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (2009). *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford: Oxford University Press.
- Luck, G. (1976). "An interpretation of Horace's Eleventh Epode". In: M. Marcovich, ed. *Illinois Classical Studies. Volume 1*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 122-126.
- Mac Góráin, F. (2017). "Dionysus in Rome". In: *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*. Edited by Vanda Zajko and Helena Hoyle. Malden: John Wiley & Sons, Inc.
- _____ (2017). "Dionysus." In: *Oxford Bibliographies in Classics*. Dee Clayman (ed.). New York: Oxford University Press.
- _____ (2013). "Virgil's Bacchus and the Roman Republic". In: *Augustan Poetry and the Roman Republic*, pp. 124-145. Ed. D. Nelis and J. Farrell. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2014a). "Apollo and Dionysus in Virgil". In: *Incontri di Filologia Classica XII – 2012-2013*. Edizione Università di Trieste.
- _____ (2014b). "The Mixed Blessings of Bacchus in Virgil's Georgics." In: *Dictynna* 11.
- MacLeod, C. W. (1977). "The Poet, the Critic, and the Moralist: Horace, Epistles 1.19". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 27, No. 2, pp. 359-376.
- Mankin, D. (ed.) (1995). *Epodes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martins, P. (2017). "Augusto como Mercúrio Enfim". In: *Revista de História da USP*, 176, pp. 1-43.
- _____ (2017a). "A New Perspective on the Image of Augustus". Texto apresentado na conferência *Cultural Memory in Early Empire*. Paris, 8-10 de julho de 2017.

- _____ (2017b). Texto e imagem: História. Como se faz a História sob(re) Otávio/Augusto. In: *A Ideia de História na Antiguidade Clássica*. Silva, G. J.; Oliveira Silva, M. A. (orgs.). São Paulo: Alameda / Fapesp, pp. 440-470.
- _____ (2016). “Um Olhar Periegemático sobre a Écfrase”. In: *Clássica*, vol. 29, n.2, pp. 163-204.
- _____ (2013). *Pictura Tacens, Poesis Loquens. Limites da representação*. Tese (Livre-Docência). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.
- _____ (2011). *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*. São Paulo: Edusp.
- _____ (2005). Tropos na *Eneida* e uma imagem metafórica. In: *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, v. 1, pp. 91-118.
- Mattingly, H. (1934). “Virgil's Golden Age: Sixth Aeneid and Fourth Eclogue”. *The Classical Review*, Vol. 48, No. 5, pp. 161-165.
- Mayer, R. (ed.) (2012). *Odes Book I. Cambridge Greek and Latin Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayor, J. B.; Swainson, J. H. (2009). *Cicero, De Natura Deorum Libri Tres. With Introduction and Commentary. Vols. 1 – 3*. Edited by Joseph B. Mayor and J. H. Swainson. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCarter (2015). *Horace between Freedom and Slavery. The First Book of Epistles*. London: The University of Wisconsin Press.
- McKinlay, A. P. (1946). “The Wine Element in Horace”. *The Classical Journal*, Vol. 42, No. 3, pp. 161-167.
- _____ (1947). “The Wine Element in Horace (Part II)”. *The Classical Journal*, Vol. 42, No. 4, pp. 229-235.
- _____ (1953). “Bacchus as Inspirer of Literary Art”. *The Classical Journal*, Vol. 49, No. 3, pp. 101-110+135-136.
- Meisner, D. (2008). *Livy and the Bacchanalia*. Classical Association of Canada, History 498/499.
- _____ (2010). *Bacchic Madness and Roman Justice*. Master Thesis. The University of Regina (Canada) 133.
- Merino, J. I. G. (2010). *Dioniso. El dios del vino y la locura*. Córdoba: El Almendro.

- Miller, J. F. (1998). "Horace's Pindaric Apollo (Odes 3.4.60-4)". *The Classical Quarterly*, Vol. 48, No. 2, pp. 545-552.
- _____ (2009). *Apollo, Augustus, and the Poets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2002). "Ovid's Liberalia". In: G. Herbert-Brown. *Ovid's Fasti: historical readings at its bimillennium*. Oxford: Oxford University Press.
- Mitchell, E. (2010). "Time for an emperor: old age and the future of the Empire in Horace Odes 4". In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 64, pp. 43-76.
- Moffit, J. F. (2005). *Inspiration. Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*. Leiden: Brill.
- Montanari, E. (1984). "Figura e funzione di Liber Pater nell'età repubblicana.". In: *Studi e materiali di storia delle religioni*, n. 8, pp. 245-264.
- Moore, T. J. (1989). "Tibullus 1.7: Reconciliation through Conflict". In: *The Classical World*, Vol. 82, No. 6, pp. 423-430.
- Murray, O. (1991). "War and the Symposium". In: W. J. Slater (ed.). *Dining in a Classical Context*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- _____ (1985). "Symposium and Genre in the Poetry of Horace". *The Journal of Roman Studies*, Vol. 75, pp. 39-50.
- _____ (ed.) (1990). *Symptotica. A symposium on the Symposium*. Oxford: Oxford University Press.
- Murray, O., Tecusan, M. (eds.) (1995). *In Vino Veritas*. M. London: The British School at Rome.
- Mynors, R. A. B. (ed.) (1990). *Virgil. Georgics..* Oxford: Oxford University Press.
- Nappa, C. (2005). *Reading After Actium: Vergil's Georgics, Octavian, and Rome*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Newman, J. K. (1997). *Augustan Propertius. The Recapitulation of a Genre*. Hildesheim: Spudasmata.
- Nietzsche, F. (2007). *The Birth of Tragedy*. Edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs. Translated by Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nisbet, R. G. M. (2002). "A Wine-jar for Messala: *Carmina* 3.21". In: T. Woodman, D. Feeney. *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, pp. 80-92.
- Nisbet, R. G. M.; Hubbard, M. (1970). *A Commentary on Horace: Odes, Book I*. Oxford: Oxford University Press.

-
- _____ (1991). *A Commentary on Horace: Odes, Book II*. Oxford: Oxford University Press.
- Nisbet, R. G. M.; Rudd, N. (2004). *A Commentary on Horace: Odes, Book III*. Oxford: Oxford University Press.
- Obbink, D. (1993). Dionysus Poured Out: Ancient and Modern Theories of Sacrifice and Cultural Formation. In: Carpenter, T. H.; Faraone, C. A. (eds.). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 89-114.
- Ogle, M. B. (1922). "Horace, Epistle I, XIX, 28-9". *The American Journal of Philology*, Vol. 43, No. 1, pp. 55-61.
- O'Gorman, E. (2002). "Archaism and Historicism in Horace's *Odes*". In: *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*. Ed. by D. S. Levene and D. P. Nelis. Leiden: Brill.
- Oliensis, E. (1998). *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge, pp. 127-131.
- _____ (1997). "The Erotics of *Amicitia*: readings in Tibullus, Propertius, and Horace". In: *Roman Sexualities*. Edited by J. P. Hallet and M. B. Skinner. New Jersey: Princeton University Press.
- Oliva Neto, J. A. (2003). "Riso invectivo vs. riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira". In: *Letras Clássicas*, n. 7, p. 77-98.
- Oliveira, L. T. (2017). *Os Ditirambos de Píndaro. Introdução, Tradução e Comentários*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.
- Otto, W. (1965). *Dionysus. Myth and cult*. Translated with an introduction by Robert Palmer. Bloomington: Indiana University Press.
- Ovídio (2006). *Volume I: Heroides and Amores*. Translated by Grant Showerman and revised by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (2004) *The Art of Love and other Poems*. With an English Translation by J. H. Mozley. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (2000). *Ovid. Fasti*. Translated and edited with an introduction, notes and glossary by A. J. Boyle and R. D. Woodard. London: Penguin Books.
- _____ (1996). *Tristia - Ex Ponto*. Translated by Al L. Wheeler. Revised by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press.
- Págan, E. V. (2004). *Conspiracy Narratives in Roman History*. Austin: University of Texas Press.

- Pailler, J. M. (1995). *Bacchus. Figures et Pouvoirs*. Paris: Les Belles Lettres.
- _____ (1990). “Bacchanalia. La répression de 186 av. J.-C. à Rome et en Italie : vestiges, images, tradition”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. Volume 45, N. 4, pp. 919 – 921.
- Pallarès, J. G. 2001. “Reservando un pasaje para la eternidad: Hor., *Carm.* 2,19-2,20 y la visión del poeta de sí mismo”. In: *Cuad. Filol. Cláss. Estudios Latinos*, n. 21, pp. 19-44.
- Papallardo, U. (2009). *The Splendor of Roman Wall Painting*. Los Angeles: Getty Publications.
- Parker, H. N. (1992). “Fish in Trees and Tie-Dyed Sheep: A Function of the Surreal in Roman Poetry”. *Arethusa* 25, pp. 293-323.
- Pavlock, B. (2001). “The Propriety of the Past in Horace Odes 3.19”. *The American Journal of Philology*, Vol. 122, No. 1, pp. 49-66.
- Pellizer, H. (1990). “Outlines of a morphology of sympotic entertainment”. In: O. Murray. (ed.). *Sympotica. A symposium on the Symposium*. Oxford: Oxford University Press.
- Peruzzi, E.(1993). La Poesia Conviviale di Roma Arcaica. In: *La Parola del Passato. Rivista di Studi Antichi, Fascicolo CCLXVIII*. Napoli: Gaetano Macchiaroli Editore.
- Platão (2004). *Plato's Symposium*. Richard Hunter. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2008). *The Symposium*. Edited by M. C. Howatson, F. C. C. Sheffield. Translated by M. C. Howatson. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2013). *Plato. Symposium*. Edited by Kenneth Dover. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1991). *O Banquete. Fédon. Sofista. Político*. Seleção de Textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural.
- Porfirio (1894). *Pomponi Porfyrionis Commentum in Horatium Flaccum*. A. Holder (ed.). New York: Arno Press.
- Portandolfo, A. (1995). *Simposio e Élités Sociali nel Mondo Etrusco e Italico*. In: Murray, O., Tecusan, M. (eds.). *In Vino Veritas*. M. London: The British School at Rome.
- Propércio (2006). *Elegies*. Edited and Translated by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press.

- Putnam, M. (2006). "Horace to Torquatus: "Epistle 1.5" and "Ode 4.7"". *The American Journal of Philology*, Vol. 127, No. 3, pp. 387-413.
- Quinn, K. (ed.) (2002). *The Odes*. London: Bristol Classical Press.
- Quintiliano (1996). Quintilian. *Institutio Oratoria* VII-IX. With an English Translation by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press.
- Richardson Jr., L. (ed.) (1977). *Propertius. Elegies I-IV*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Ridgeway, W. (1896). "Bassareus". *The Classical Review*, Vol. 10, No. 1, pp. 21-22.
- Riedl, M. (2012). "The Containment of Dionysos: Religion and Politics in the Bacchanalia Affair of 186 BCE". *International Political Anthropology* Vol. 5, n. 2.
- Rousselle, R. (1987). "Liber-Dionysus in Early Roman Drama". *The Classical Journal*, Vol. 82, No. 3, pp. 193-198.
- Rudd, N. (ed.) (1989). *Horace. Epistles Book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruffell, I. A. (2003). "Beyond Satire: Horace, Popular Invective and the Segregation of Literature". *The Journal of Roman Studies*, Vol. 93, pp. 35-65.
- Sampaolo, V.; Bragantini, I. (2009). *La Pittura Pompeiana*. Napoli: Electa.
- Sandilands, J. R. (1966). *Bacchus in Latin Love Elegy*. Thesis for the Degree of Master of Arts. Alberta: The University of British Columbia.
- Santos, M. M. (2000). *O Monstrum da Arte Poética de Horácio*. Letras Clássicas, n. 4, p. 191-265.
- Sauron, G. (2013). *Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell'Occidente e l'ara Pacis*. Milano: Jaca Book.
- Scapini (2016). *Le stanze di Dioniso. Contenuti rituali e committenti delle scene dionisiache domestiche tra Roma e Pompei*. *Revista Arys. Antigüedad, Religiones y Sociedades. Anejos*, vol. 6. Biblioteca de la facultad de Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid.
- Schiesaro, A. (2009). "Horace's Bacchic Poetics". In: L. B. T. Houghton and M. Wyke (eds.). *Perceptions of Horace. A Roman Poet and His Readers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scheid, J. (2007). "Sacrifices for gods and the ancestors". In: *A Companion to Roman Religion*. Rupke, J. (ed.) Malden: Blackwell Publishing.

- Schlegel, C. (2000). "Horace and His Fathers: *Satires* 1.4 and 1.6". *The American Journal of Philology*, Vol. 121, No. 1, pp. 93-119.
- Schlesier, R. (1993). "Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models". In: Carpenter, T. H.; Faraone, C. A. (eds.). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 89-114.
- Scodel, R. (1980). "Wine, Water, and the Anthesteria in Callimachus Fr. 178 Pf." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 39, pp. 37-40.
- Scott, K. (1929). "Octavian's Propaganda and Antony's *De Sua Ebrietate*". *CPh.*, Vol. 24, n. 2, pp. 133-141.
- Seaford, R. (2006). *Dionysos*. London: Routledge.
- _____ (2011). *Euripides Bacchae*. With an introduction and translation by Richard Seaford. Oxford: Oxbow Books.
- Segal, C. (1982). *Dionysiac Poetics and Euripide's Bacchae*. Expanded edition. Princeton: Princeton University Press.
- _____ (1987). "Pentheus' Vision: *Bacchae*". *Classical Quarterly*, vol. 37, 918-22. pp. 76-78.
- Serignolli, L. (2015). "Uma pintura do deus Amor. Poética e Retórica em Propércio 2.12". *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 19, n. 1, pp. 82-109.
- _____ (2013). *Imagines Amoris. As Figurações de Amor do Final da República ao Período Augustano*. Dissertação de Mestrado. DLCV-FFLCH, Universidade de São Paulo.
- _____ (2011). "Militia Amoris: Uma Figura do Amor" In: *Algumas Visões da Antiguidade. Coleção de Estudos Clássicos*, vol. 2. Martins, P., Cairus, H., Oliva Neto, J.A. (orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 221-9.
- Sérvio Honorato (1878-1884). *Maurus Servius Honoratus*. In: *Vergilii Aeneidos Libros. Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*. Vols. 1-2. ed. G. Thilo.
- Silk, E. (1969). "Bacchus and the Horatian *Recusatio*". In: *Yale Classical Studies, Studies in Latin Poetry*, Vol. 21. Edited by C. Dawson and T. Cole. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simone, G. F. de (2011). "Con Dioniso fra i vigneti del vaporifero Vesuvio". In: *Cronache Ercolanesi. Bollettino del centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi fondato da Marcello Gigante*, n. 41, pp. 289-310.

- Slater, W. J. (1991). *Dining in a Classical Context*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- _____ (1976). "Symposium at Sea". *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 80, pp. 161-170.
- Smith, R. A. (2005). *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*. Austin: University of Texas Press.
- _____ (2007) "In Vino Civitas: The Rehabilitation of Bacchus in Vergil's *Georgics*". In: *Vergilius*, Vol. 53, pp. 52-86.
- Smith Jr., W. S. (1984). "Horace Directs a Carouse: Epistle 1.19". *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 114, pp. 255- 271.
- Sperduti, A. (1950). "The Divine Nature of Poetry in Antiquity". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 81, pp. 209-240.
- Stevens, J. A. (1999). "Seneca and Horace: Allegorical Technique in Two Odes to Bacchus (Hor. "Carm." 2.19 and Sen. "Oed." 403-508)". In: *Phoenix*, Vol. 53, No. 3/4, pp. 281-307.
- Suetônio (2008). *Suetonius. The lives of the Caesars*. Translated with an Introduction and Notes by Catharine Edwards. Oxford: Oxford University Press.
- Tácito (2006). *Annals. Book IV*. Edited by R. H. Martin and A. J. Woodman. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2008). *The Annals. The Reigns of Tiberius, Claudius and Nero*. Translated by J. C. Yardley. With an Introduction and Notes by Anthony A. Barret. Oxford: Oxford University Press.
- Takács, S. A. (2000) "Politics and Religion in the Bacchanalian Affair of 186 BC". *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 100, 2000, p. 301-310.
- Taylor, L. R. (1920). "The Worship of Augustus in Italy during his lifetime". In: *TPAPhA*, vol. 51, pp. 116-133.
- _____ (1975). *The divinity of the Roman Emperor*. Philadelphia: Porcupine Press.
- Terrenato, N. (2013). "Patterns of cultural change in Roman Italy: non-elite religion". In: Linke, B.; Rupke, J. (eds.) *Religiose Vielfalt und Soziale Integration*. Heidelberg: Verlag Antike.
- Tigerstedt, E. N. (1970). "Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 31, No. 2, pp. 163-178.

- Tito Lívio (1936). *Livy XI. Books 38-39*. With an English Translation by Evan T. Sage. London: Harvard University Press.
- Thomas, R. F. (ed.) (2011). *Horace. Odes, Book IV and Carmen Saeculare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (ed.) (1998). *Virgil. Georgics. Volume I: Books I-II. Cambridge Greek and Latin Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Versnel, H. S. (1987). "What Did Ancient Man See When They Saw a God? Some Reflections on Greco-Roman Epiphany". In: *Effigies Dei. Essays on the History of Religions*. Edited by Dirk Van Der Plas. Leiden: Brill.
- _____ (1990). *Inconsistencies in Greek and Roman Religion, Volume I. Ter Unus. Isis, Dionysus, Hermers. Three Studies in Henoteism*. Leiden: Brill.
- Virgílio (2008). *Eneida Brasileira: tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro*. Organização: Paulo Sérgio de Vasconcellos et al.. Tradução: Manuel Odorico Mendes. Campinas, SP: Editora Unicamp.
- _____ (1981). *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: A Montanha.
- _____ (2004). *Eclogues, Georgics, Aeneid 1-6*. Translated by H. R. Fairclough. Revised by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (2012). *P. Virgilio Marone, Le Bucoliche*. Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli, traduzione di Alfonso Traina. Roma: Carocci.
- Vout, C. (2012). "Tiberius and the invention of succession". In: A. Gibson, (ed.). *The Julio-Claudian succession: reality and perception of the 'Augustan model'*. Leiden: Brill.
- Wasmuth, E. (2015) "ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες: The Corybantic Rites in Plato's Dialogues". *CQ* n.s. 65, pp. 69-84.
- Watson, L. C. (1983). "Problems in Epode 11". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 33, No. 1, pp. 229-238.
- _____ (2003). *A Commentary on Horace's Epodes*. Oxford: Oxford University Press.
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey: Ashgate.
- Webster, T. B. L. (1966). The Myth of Ariadne from Homer to Catullus". *Greece & Rome*, Vol. 13, No. 1, pp. 22-31.
- West, D. A. (1995). *Horace. Odes I, Carpe Diem*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1998). *Horace Odes II: Vatis Amici*. Oxford: Oxford University Press.

- White, P. (1978). "Amicitia and the Profession of Poetry in Early Imperial Rome". *The Journal of Roman Studies*, Vol. 68, pp. 74-92.
- Williams, D. (ed.) (2001). *Virgil. The Eclogues and Georgics*. London: Bristol Classical Press.
- Williams, D. (2009). *Masterpieces of Classical Art*. London: The British Museum Press.
- Williams, G. (1986). *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Winnington-Ingram, R. P. (2003). *Euripides and Dionysus. An interpretation of the Bacchae*. London: Gerald Duckworth and Co. Ltd..
- Wiseman, T. P. (2004). *The Myths of Rome*. Exeter: University of Exeter Press.
- _____ (1998). "Two Plays for the Liberalia". *Roman Drama and Roman History*. Exeter: University of Exeter Press.
- _____ (2008). "Liber: Myth, Drama and Ideology in Republican Rome". In: *Unwritten Rome*. Liverpool: Liverpool University Press.
- _____ (1988). "Satyrs in Rome? The Background to Horace's *Ars Poetica*". In: *The Journal of Roman Studies*, Vol. 78, pp. 1-13.
- Wyler, S. (2015a). Frises Dionysiaques dans la Peinture Romaine (1^o siècle avant – 1^o siècle après J.-C.): de la Citation à l'assimilation d'un Imaginaire Hellenistique. Dans: P. Linand de Bellefond, E. Prioux, A. Rouveret (éd.). *D'Alexandre à Auguste (colloque Mémoire, déconstruction, recreation des arts visuels et dans la poésie de l'époque hellénistique au Ier siècle de notre ère)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Archéologie et culture », pp. 235-247.
- _____ (2015b) "Satyres à poil : les costumes de satyres dans les images grecques et romaines". In: F. Gherchanoc, V. Huet, J.-C. Bonnard (éd.), *Théâtralité du corps dans l'Antiquité grecque et romaine*, pp. 75-88.
- _____ (2013a). "An Augustan Trend towards Dionysos: Around the 'Auditorium of Maecenas'". In: *Redifining Dionysos. Series: MythosEikonPoeisis*, band 5. Ed. by A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A. I. Jiménez San Cristóbal, R. M. Hernández. Berlin: Walter de Gruyter.
- _____ (2013b). "Dionysos/Loufir/Liber et sa parèdre. Le fronton du temple et le culte de S. Abbondio". *MEFRA*, 125, 1.
- _____ (2012). "Dionysiaca aurea: the development of Dionysiac images from Augustus to Nero". *Neronia electronica*, 2, pp. 3-19.

- _____ (2008). "Réhabilitation de *Liber*: ambiguïtés de la condamnation des images dionysiaques, de l'affaire des Bacchanales à Actium". In: *Un discours en images de la condamnation de mémoire*, n. 34. Volume édité par Stéphane Benoist et Anne Daguet-Gagey. Metz: Centre Régional Universitaire Lorrain d'Histoire.
- _____ (2006). "Roman Replications of Greek Art at the Villa Della Farnesina". In: *Art History*. Vol. 29, n. 2, pp. 213-232. Oxford: Blackwell Publishing.
- Xinyue, B. (2015). *The divinity of Augustus in the poetry of Vergil, Horace, and Propertius*. Doctoral thesis, UCL (University College London).
- Zanker, P. (1988). *The Power of Images in the Age of Augustus*. Translated by Alan Shapiro. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Zeitlin, F. (1993). "Staging Dionysus between Thebes and Athens". In: *Masks of Dionysus*. Carpenter, T.; Faraone, C. A. (eds.). Ithaca: Cornell University Press.
- Ziogas, I. (2015). "The Poet as Prince: Author and Authority under Augustus". In: *The Art of Veiled Speech. Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes*. Edited by Han Batulssen and Peter J. Davis. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Zorzetti, N. (1990). The *Carmina Coniuvialia*. In: O. Murray. (ed.). *Symptotica. A symposium on the Symposion*. Oxford: Oxford University Press.

Abreviaturas

Alc.	Alceu
Amp.	Ampélio
Antip. Thes.	Antipater da Tessalônica
Lib. Mem.	Liber Memorialis
Anth. Pal.	Antologia Palatina
Appolod.	Apolodoro (mitógrafo)
Bibl.	Bibliotheca
Ap. Rhod.	Apolônio de Rodas
Argon.	Argonáutica
Ar.	Aristófanes
Ran.	As Rãs
Arist.	Aristóteles
Poet.	Poética
Rh.	Retórica
Archil.	Arquíloco
Ath.	Ateneu
Deip.	Deipnosofistas
August.	Santo Agostinho
De civ. D.	Cidade de Deus (De civitate Dei)
Bacchyl.	Baquílides
Callim.	Calímaco
Áitia	Aet.
Hymn Ap.	Hino a Apolo
Cat.	Catulo
Cato	Catão
Cic.	Cícero
Verr.	Verrinas (In Verrem)
Brut.	Brutus
Cat.	Catilinárias (In Catilinam)
Div.	De Divinatione
Nat. D.	De Natura Deorum
Leg.	De Legibus
Mur.	Pro Murena
Fam.	Epistulae ad familiares
Cael.	Pro Caelio
Off.	De Officiis
Rep.	De Republica
Rosc. Am.	Pro Sexto Roscio Amerino
Phil.	Filípicas (Orationes Philippicae)
Tusc.	Tusculanae disputationes
Dio Cass.	Dio Cássio
Diod. Sic.	Diodoro Sículo
Diom., Ars Gramm.	Diomedes, Ars Grammatica
Dion. Hal.	Dionísio de Halicarnasso
Ant. Rom.	Antiguidades Romanas
Eur.	Eurípides
Bacch.	Bacantes
Cyc.	Cíclopes
Phoen.	As Fenícias (Phoenissae)
Gell.	Aulo Gélcio

Hdt.	Heródoto
Hom.	Homero
Il.	Ilíada
Od.	Odisseia
Hor.	Horácio
Ars P.	Arte Poética
C.	Odes (Carmina)
Carm. Saec.	Carmen Saeculare
Epist.	Epístolas
Epod.	Epodos
Sat.	Sátiras
Hyg.	Higino
Fab.	Fabulae
Astr.	De Astronomica
Hymn. Hom.	Hino Homérico
Juv.	Juvenal
Liv.	Tito Lívio
Luc.	Lucano
Lucil.	Lucílio
Lucr., R. N..	Lucrécio, De Rerum Natura
Macrobian.	Macróbio
Sat.	Saturnália
Mart.	Marcial
Mel.	Meleagro
Naev.	Névio
Nono, Dion.	Nono, Dionisiaca
Ov.	Ovídio
A. A.	Ars Amatoria
Am.	Amores
Met.	Metamorfoses
Fast.	Fastos
Paus.	Pausânias
Petron.	Petrônio
Sat.	Satírico
Pind.	Píndaro
Isthm.	Ístmicas
Nem.	Nemeias
Pae.	Peãs
Ol.	Olímpicas
Pyth.	Píticas
Pl.	Platão
I.	Íon
Leg.	Leis
Symp.	O Simpósio
Plaut.	Plauto
Bacch.	Bacchides
Amph.	Anfitrião
Mil.	Miles Gloriosus
Stich.	Estico
Plin., H. N.	Plínio (o Velho), História Natural
Plut.	Plutarco
Vit. Ant.	Marco Antônio

Vit. Alex.	Alexandre
Vit. Caes.	Júlio César
Vit. Luc.	Lúculo
Marc.	Marcelo
De Mus.	Sobre a Música
Porph.	Porfírio
Prop.	Propércio
Ps.-Arist.	Pseudo-Aristóteles
[Pr.]	Problemata
Quint., Inst. Or.	Quintiliano, Instituições Oratórias
Sen.	Sêneca (o velho)
Suas.	Suasoriae
Sen.	Sêneca (o jovem)
Ep.	Epístolas
Ben.	De beneficiis
Serv.	Sérvio Honorato
Com. Virg. Aen.	Comentário da Eneida de Virgílio
Soph.	Sófocles
Ant.	Antígona
Strab.	Estrabão
Suet.	Suetônio
Iul.	Júlio César (Divus Iulius)
Aug.	Augusto (Divus Augustus)
Calig.	Calígula (Gaius Caligula)
Tib.	Tíbulo
TLL	Thesaurus Linguae Latinae (1900–)
Tuc.	Tucídides
Val. Max.	Valério Máximo
Varro	Varrão
Ling.	De Lingua Latina
Rust.	De Re rustica
D. V. P. R.	De Vita Populi Romani
Virg.	Virgílio
Aen.	Eneida
G.	Geórgicas
Ecl.	Éclogas
Vitr.	Vitrúvio
De arch.	De architectura

Anexo I. Tabelas

As tabelas abaixo são resultado de mapeamentos das passagens em que Baco é citado em Horácio, e têm o intuito de definir o *corpus* de pesquisa e facilitar a análise. O critério para a elaboração das tabelas surgiu da observação de cada poema, em que foram constatados os papéis e temas associados ao deus, divididos de acordo com:

Tabela 1 - Baco em cada passagem: as ocorrências em cada livro e os principais temas dionisíacos em cada poema.

Tabela 2 - Papéis de Baco como: 1) deus da poesia, 2) herói deificado e 3) divindade simpótica e orgiástica.

Tabela 3 - Temas associados a Baco em Horácio: 1) persona dionisiaca de Horácio e composição poética, 2) amor, 3) patronagem, 4) política e guerra.

Obs.: nas tabelas 2 e 3, a mesma passagem pode aparecer em mais de uma coluna.

Tabela 1

Ocorrências de Bacchus / Liber/ Lyaeus / Lenaeus em Horácio

Obras	Passagens	Temas	Total
Sátiras			1
1.4.89	verax Liber	simpósio, <i>libertas</i> , gênero satírico	
Epodos			2
11.13	invirecundus deus	simpósio, amor, <i>libertas</i> , persona dionisíaca de H. iambo e variatio	
9.38	dulcis Lyaeus	simpósio, política	
Odes			
Livro 1			10
1.1	me ... hederae... nemus ... Nympharumque leves cum Satyris chori	persona dionisíaca de H.	
1.7.3, 23	Laudabunt alii... Baccho Tebas ... uda Lyaeo ... corona)	herói deificado, simpósio	
1.12.22	neque te silebo, Liber	herói deificado	
1.16.22-25	non Liber aeque ... me quoque pectoris / temptavit in dulci iuventa / fervor et in celeres iambos / misit furem;	furor dionisíaco, iambo	
1.17.22-23	nec Semeleius/ cum Marte confundet Thyoneus/ proelia;	amor (<i>militia amoris</i>)	
1.18	Bacche pater... modici Liberi... Euhius... candide Bassasareu...	simpósio, orgias, persona dionisíaca de H.	
1.19.1	Mater saeva Cupidinum/ Thebanaeque iubet me Semelae puer	simpósio, amor	
1.27.3	verecundus Bacchus	simpósio, magister bibendi	
1.32.9.10	Liberum et Musas Veneremque et illi/ semper haerentem puerum canebat	amor, Alceu, Apolo lira	
1.37.1, 32	pede libero... triumphus	simpósio, ditirambo, triunfo, herói deificado, <i>libertas</i>	
Livro 2			4
2.6.18-20	et amicus Aulon/ fertili Baccho minimum Falernis / invidet uvis;	<i>amicitia</i> (Septímio)	
2.7.26-28	non ego sanius/ bacchabor Edonis: receptor/ dulce mihi furere est amico	simpósio, furor dionisíaco, política <i>amicita</i> (Pompeu)	

2.11.17	dissipat Euhius curas edaces	simpósio, mistura de água e vinho política, carpe diem, <i>amicitia</i> (Quíncio)	
2.19	Bacchum in remotis carmina rupibus vidi docentem	deus da poesia, persona dionisiaca de H., herói deificado Augusto	
Livro 3			5
3.3.13	Bacchus pater	herói deificado, Augusto, triunfo patronagem (Augusto)	
3.8.7	voveram dulcis epulas et album/ Libero caprum prope funeratus / arboris ictu	simpósio, libação, água e vinho, política, carpe diem, <i>amicitia</i> (Mecenas) patronagem (Augusto)	
3.16.34-35	nec Laestrygonia Bacchus in amphora/ languescit mihi	política <i>amicitia</i> (Mecenas) patronagem	
3.21.16	iocosus Lyaeus	simpósio, política <i>amicitia</i> (Messala)	
3.25	Quo me, Bacche, rapis tui/ plenum?	deus da poesia, persona dionisiaca de H., furor dionisiaco, patronagem (Augusto)	
Livro 4			4
4.5.38-40	dicimus integro/ sicci mane die, dicimus uvidi/ cum sol Oceano subest	política, simpósio água e vinho, libação, patronagem (Augusto) herói deificado	
4.8.34	Liber vota bonos ducit ad exitus	herói deificado, deus da poesia, patronagem	
4.12.14-15, 28	sed pressum Calibus ducere Liberum/ si gestis, iuvenum nobilium cliens, ... dulce est desipere in loco	simpósio, furor dionisiaco, <i>amicitia</i> (Virgílio)	
4.15.26	inter iocosi munera Liberi	simpósio, política, pax augustana, patronagem (Augusto) Apolo	
Epístolas			3
1.19.4	ut male sanos adscripsit Liber Satyris Faunisque poetas.	deus da poesia, persona dionisiaca de H., água e vinho, <i>libertas</i> , patronagem (Mecenas)	
2.1.5	Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux, post ingentia facta deorum in templa recepti	herói deificado, Augusto, <i>libertas</i> (139-155) patronagem (Augusto)	

2.2.78	rite cliens Bacchi	deus da poesia, persona dionisíaca de H., patronagem	
Arte Poética			3
295-380	ingenium misera quia fortunatius arte credit et excludit sanos Helicone poetas	arte e engenho	
408-418	natura fieret laudabile carmen an arte, quaesitum est: ego nec studium sine divite vena nec rude quid prosit video ingenium	arte e engenho	
453-476	vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam qui sapiunt, agitant pueri incautique sequuntur.	poeta louco	

Tabela 2

Principais papéis de Baco em Horácio

Funções	Deus da poesia	Herói deificado	Simpósio / orgias
Sátiras			1.4.89
Epodos	11.13		9.38 11.13
Odes			
Livro 1	1.1 1.16 1.17 1.32.9-10	1.12.22;	1.7.3, 23 1.18 1.27.3 1.37.1-2, 31-32:
Livro 2	2.19	2.19	2.11.17 2.7 2.19 2.11.17
Livro 3	3.25	3.3.13	3.8; 3.16.34-35 3.21 3.25
Livro 4	4.8.34	4.8.34	4.5.38-40 4.12.14-15, 28 4.15.26
Epístolas	1.19.4 2.2.78	2.1.5	1.19.4
Total	Deus da poesia: 10 Epodos: 1 Odes: 7 Epist.: 2	Herói deificado: 5 Odes: 4 Epist.: 1	Simpósio/ orgias: 19 Sat.: 1 Epodos : 2 Odes: 15 Epist.: 1

Tabela 3**Temas associados a Baco em Horácio**

Temas	Persona dionisiaca de Horácio	Amor	patronagem	Política / guerra
Sátiras	1.4.89		1.4.89	
Epodos	11.13	11.13	9.38	9.38
Odes				
Livro 1	1.1 1.16.22-25 1.18 1.19 1.27.3	1.17.22-25 1.19.1 1.32.9.10		1.7.3, 23 1.12.22 1.37.1-2, 31-32
Livro 2	2.19 2.7.	2.11.17	2.6.18-20 2.7.26-28 2.11.17	2.11.17 2.19
Livro 3	3.25		3.3.13 3.8.7 3.16.34 3.21.16 3.25	3.3.13 3.8.7 3.16.34-35 3.25
Livro 4	4.5.38-40 4.8.34		4.5.38-40 4.8.34 4.15.26	4.5.38-40 4.12.14.15, 28 4.15.26
Epístolas	2.2.78 1.19.4		1.19.4 2.1.5	2.1.5
Total	Persona: 14 Sat.: 1 Epodos : 1 Odes: 10 Epist.: 2	Amor: 5 Epodos:1 Odes: 4	patronagem: 11 Sat. 1 Epodos: 1 Odes: 9	Política / guerra: 14 Epodos : 1 Odes: 13

Anexo II. Traduções

As traduções dos poemas pertencentes ao *corpus* de pesquisa foram realizadas com o intuito de facilitar a minha compreensão e ajudar o leitor que não é fluente em Latim a acompanhar a análise. Não foram aplicados critérios técnicos ligados à métrica ou ordem de palavras, e, assim, as linhas não foram separadas pela numeração dos versos, a exemplo das traduções da *Loeb Classical Library*.

Edição utilizada: Klingner, F. (1959). *Q. Horati Flacci Opera*.

Epodo 9

Quando repostum Caecubum ad festas dapes
 victore laetus Caesare
 tecum sub alta – sic Iovi gratum – domo,
 beate Maecenas, bibam
 sonante mixtum tibiis carmen lyra, (5)
 hac Dorium, illis barbarum?
 ut nuper, actus cum freto Neptunius
 dux fugit ustis navibus
 minatus urbi vincla, quae detraxerat
 servis amicus perfidis. (10)
 Romanus eheu – posteri
 negabitis –
 emancipatus feminae
 fert vallum et arma miles et spadonibus
 servire rugosis potest
 interque signa turpe militaria (15)
 sol adspicit conopium.
 at huc frementis verterunt bis mille equos
 Galli canentes Caesarem
 hostiliumque navium portu latent
 puppes sinistrorsum citae. (20)
 io Triumphe, tu moraris aureos
 currus et intactas boves?
 io Triumphe, nec Iugurthino parem
 bello reportasti ducem
 neque Africanum, cui super Carthaginem (25)
 virtus sepulcrum condidit.
 terra marique victus hostis punico
 lugubre mutavit sagum,
 aut ille centum nobilem Cretam urbibus
 ventis iturus non suis, (30)
 exercitatus aut petit Syrtis Noto
 aut fertur incerto mari.
 capaciores adfer huc, puer, scyphos
 et Chia vina aut Lesbia,
 vel quod fluentem nauseam coerceat (35)
 metire nobis Caecubum.
 curam metumque Caesaris rerum iuvat
 dulci Lyaeo solvere.

Quando, ditoso Mecenas, irei beber contigo, feliz com a vitória de César, na tua casa no alto do monte (pois assim deseja Júpiter), o céculo reservado para os

banquetes sagrados, enquanto a lira soa a música dórica misturada às notas bárbaras das flautas? Como fizemos há pouco, quando os navios do general de Netuno foram incendiados, e ele fugiu levado pelo mar; aquele que ameaçou prender a cidade com as algemas retiradas dos pérfidos escravos, de quem tornou-se amigo.

Ai (vós, das futuras gerações, não acreditareis), um romano entregue ao poder de uma mulher. Como soldado, ele carrega a trincheira e as armas e pode servir a eunucos enrugados, enquanto o sol observa o torpe conopeu entre as insígnias militares. Mais de dois mil gálatas, cantando o nome de César, voltaram seus frementes cavalos para cá; e as popas dos navios inimigos, rápidas em direção à esquerda, refugiaram-se no porto. Viva! Triunfo! Tu³⁹⁵ deterás os áureos carros de triunfo e as novilhas intactas de jugo? Viva! Triunfo! Da guerra jugurtina, tu não trouxeste de volta general semelhante. Nem mesmo Africano se compara, para quem a virtude construiu um sepulcro em solo cartaginês. Derrotado em terra e mar, o inimigo trocou o manto púrpura pelo fúnebre. Ele pode estar buscando Creta, famosa por suas cem cidades, embora os ventos não estejam a seu favor; ou as Sirtes, agitadas pelo Noto; ou então é levado por incerto mar.

Traz para cá copos maiores, menino, e vinhos de Quios ou de Lesbos, ou então sirva-nos uma dose de céculo suficiente para controlar a náusea. É agradável dissipar a preocupação e o medo da situação de César com a ajuda do doce Lieu.

³⁹⁵ Endereçado ao triunfo personificado.

Epodo 11

Petti, nihil me sicut antea iuvat (1)
 scribere versiculos amore percutsum gravi,
 amore, qui me praeter omnis expetit
 mollibus in pueris aut in puellis urere.
 hic tertius December, ex quo destiti (5)
 Inachia furere, silvis honorem decutit.
 heu me, per urbem – nam pudet tanti mali –
 fabula quanta fui, conviviorum et paenitet,
 in quis amantem languor et silentium
 arguit et latere petitus imo spiritus. (10)
 'contrane lucrum nil valere candidum
 pauperis ingenium' querebar adplorans tibi,
 simul calentis inverecundus deus
 fervidiore mero arcana promorat loco.
 'quodsi meis inaestuet praecordiis (15)
 libera bilis, ut haec ingrata ventis dividat
 fomenta volnus nil malum levantia,
 desinet inparibus certare summotus pudor.'
 ubi haec severus te palam laudaveram,
 iussus abire domum ferebar incerto pede (20)
 ad non amicos heu mihi postis et heu
 limina dura, quibus lumbos et infregi latus.
 nunc gloriantis quamlibet mulierculam
 vincere mollitia amor Lycisci me tenet;
 unde expedire non amicorum queant (25)
 libera consilia nec contumeliae graves,
 sed alius ardor aut puellae candidae
 aut teretis pueri longam renodantis comam.

Pétio, nada me agrada escrever versinhos como antes, tendo sido golpeado gravemente por Amor. Amor, que mais que a todos me solicita para arder em chamas por delicados moços ou moças. Pela terceira vez dezembro faz cair o adorno dos bosques desde que deixei de endoidecer de amor por Ináquia.

Ai! quantas vezes – agora envergonho-me de tantos males - eu fui assunto pela cidade, e arrependo-me dos banquetes, em que o langor e o silêncio e suspiros do fundo do peito revelaram-me como amante. ‘Contra o dinheiro de nada vale o brilhante engenho de um pobre’ eu lamentava, chorando, a ti, enquanto eu me aquecia com o mais ardente vinho, e o impudente deus fazia-me revelar segredos bem guardados.

Mas, se a bile fervesse livre em minhas entranhas, de modo a fazer-me espalhar aos ventos esses ingratos lenitivos, que nada aliviam a maligna ferida, eliminada a causa da vergonha, eu cessaria de disputar com desiguais.

Quando eu severamente gabava-me destas coisas diante de ti, fui mandado para casa; mas fui levado por pé incerto para portas não amigas, ai! para soleiras duras, ai! onde quebrei o lombo e o flanco.

Agora me possui o amor de Licisco, que vangloria-se em vencer qualquer mulherzinha em molícia. Dele não podem livrar-me os francos conselhos dos amigos, nem contumélidas graves, mas outro ardor por moças cândidas ou tenros moços que desatam a longa coma.

Ode 1.7

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen (1)
 aut Epheson bimarisve Corinthi
 moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
 insignis aut Thessala Tempe;
 sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem (5)
 carmine perpetuo celebrare et
 undique decerptam fronti praeponere olivam;
 plurimus in Iunonis honorem
 aptum dicet equis Argos ditisque Mycenae:
 me nec tam patiens Lacedaemon (10)
 nec tam Larisae percussit campus opimae
 quam domus Albunea resonantis
 et praeceps Anio ac Tiburni lucus et uda
 mobilibus pomaria rivis.
 albus ut obscuro deterget nubila caelo (15)
 saepe Notus neque parturit imbris
 perpetuos, sic tu sapiens finire memento
 tristitiam vitaeque labores
 molli, Plance, mero, seu te fulgentia signis
 castra tenent seu densa tenebit (20)
 Tiburis umbra tui. Teucer Salamina patremque
 cum fugeret, tamen uda Lyaeo
 tempora populea fertur vinxisse corona
 sic tristis adfatus amicos:
 'quo nos cumque feret melior fortuna parente, (25)
 ibimus, o socii comitesque,
 nil desperandum Teucro duce et auspice Teucro.
 certus enim promisit Apollo
 ambiguum tellure nova Salamina futuram.
 o fortes peioraque passi (30)
 mecum saepe viri, nunc vino pellite curas:
 cras ingens iterabimus aequor.'

Outros louvarão a brilhante Rodes ou Mitilene, ou Éfeso, ou a bímare Corinto, ou as muralhas de Tebas, famosa por Baco, ou Delfos ou então Tempe, na Tessália, insígnies por causa de Apolo. Há quem tenha como único dever celebrar a cidade da virgem Palas com um longo poema e cingir a fronte com a oliveira, colhida de todo lugar. Muitos, em honra a Juno, falarão de Argos, lugar bom para cavalos, e da rica Micenas. Nem a dura Lacedemônia, nem os campos da fértil Larissa tocaram-me tanto quanto a morada da ressonante Albúnea, o íngreme Anieno, o bosque Tiburno e os pomares banhados por ágeis rios.

Como o límpido Noto frequentemente limpa as nuvens do céu e invariavelmente não produz a chuva, assim tu, Planco, deves sabiamente pôr fim à tristeza da vida e aos problemas com vinho suave, seja no quartel, com suas insígnias fulgentes, seja, no futuro, sob a densa sombra de tua Tíbur.

Quando Teucro exilou-se de Salamina e de seu pai, dizem que coroou a cabeça, encharcada de Lieu,³⁹⁶ com uma guirlanda de álamo, e assim falou aos seus amigos entristecidos: “A fortuna é melhor que meu pai. Onde quer que ela nos leve, iremos, ó camaradas e companheiros. Com Teucro no comando, com Teucro como áugure, não há por que desesperar. Pois o certo Apolo prometeu que haverá outra ambígua Salamina em nova terra. Ó homens de valor, vós muitas vezes suportastes sofrimentos piores comigo. Agora, afastai as preocupações com o vinho. Amanhã novamente atravessaremos o imenso mar.”

³⁹⁶ Lieu como metonímia para o vinho, a cabeça encharcada de Lieu refere-se à embriaguez.

Ode 1.12

Quem virum aut heroa lyra vel acri
 tibia sumis celebrare, Clio?
 quem deum? cuius recinet iocosa
 nomen imago
 aut in umbrosis Heliconis oris (5)
 aut super Pindo gelidove in Haemo?
 unde vocalem temere insecutae
 Orphea silvae,
 arte materna rapidos morantem
 fluminum lapsus celerisque ventos, (10)
 blandum et auritas fidibus canoris
 ducere quercus.
 quid prius dicam solitis parentis
 laudibus, qui res hominum ac deorum,
 qui mare ac terras variisque mundum (15)
 temperat horis?
 unde nil maius generatur ipso
 nec viget quidquam simile aut secundum.
 proximos illi tamen occupavit
 Pallas honores (20)
 proeliis audax. neque te silebo,
 Liber et saevis inimica virgo
 beluis, nec te, metuende certa
 Phoebe sagitta.
 dicam et Alciden puerosque Ledaе, (25)
 hunc equis, illum superare pugnīs
 nobilem; quorum simul alba nautis
 stella refulsit,
 defluit saxis agitatus umor,
 concidunt venti fugiuntque nubes (30)
 et minax, quod sic voluere, ponto
 unda recumbit.
 Romulum post hos prius an quietum
 Pompili regnum memorem an superbos
 Tarquini fasces dubito an Catonis (35)
 nobile letum.
 Regulum et Scauros animaeque magnae
 prodigum Paulum superante Poeno
 gratus insigni referam camena
 Fabriciumque. (40)
 hunc et incompitis Curium capillis
 utilem bello tulit et Camillum

saeva paupertas et avitus apto
 cum lare fundus.
 crescit occulto velut arbor aevo (45)
 fama Marcelli: micat inter omnis
 Iulium sidus velut inter ignis
 luna minores.
 gentis humanae pater atque custos,
 orte Saturno, tibi cura magni (50)
 Caesaris fatis data: tu secundo
 Caesare regnes.
 ille seu Parthos Latio imminentis
 egerit iusto domitos triumpho
 sive subiectos Orientis orae (55)
 Seras et Indos,
 te minor latum reget aequos orbem:
 tu gravi curru quaties Olympum,
 tu parum castis inimica mittes
 fulmina lucis. (60)

Que homem ou herói escolhes celebrar com a lira ou com a aguda flauta, Clio? Que deus? Que nome o alegre eco fará ressoar nas regiões sombrias do Hêlicon, ou no topo do Pindo, ou no gélido Hemo, de onde as florestas seguiram, às cegas, a voz de Orfeu, que, com a arte materna, conseguia deter o fluxo dos céleres rios e os rápidos ventos, e persuasivamente conduzir os carvalhos atentos à sua melodiosa lira. O que cantarei antes dos costumeiros louvores ao pai, que dirige homens e deuses, mares, terra e céu com as várias estações? Nenhum de seus filhos é maior que ele, e nem há nada semelhante ou que venha depois. No entanto, Palas, audaz nos combates, tem lugar de honra ao seu lado. Nem silenciarei sobre ti, Líber, e a virgem inimiga das feras, nem sobre ti, Febo, temível com a flecha certa. Cantarei sobre Alcides e os filhos de Leda, célebres por suas vitórias, um com cavalos e o outro nas lutas; no momento em que refulge sua brilhante estrela para os marinheiros, o mar agitado escorre pelas pedras, os ventos sucumbem, as nuvens se dispersam e a onda ameaçadora, quando eles assim desejam, espreguiça-se pelo mar.

Depois desses, eu hesito entre recordar primeiro Rômulo, ou o silencioso reino de Pompílio, ou as varas arrogantes de Tarquínio, ou a nobre morte de Catão. Grato, eu cantarei com a insigne Camena sobre Régulo, os Escauros, Paulo, pródigo de sua nobre vida na vitória cartaginesa, e Fabrício. E também Cúrio, de cabelos desgrenhados, útil na guerra, e Camilo, nascido da dura pobreza em terra herdada com habitação proporcionada. A fama de Marcelo cresce insensivelmente, como uma árvore: a estrela Júlia cintila entre todos eles, como a lua entre os astros menores. Pai e protetor da humanidade, filho de Saturno, os fados te confiaram a proteção de César, que tu reines com César coadjuvando. Ele conduzirá, seja os partas, uma ameaça para o Lácio, seja os chineses e indianos, que vivem perto de onde o sol nasce, dominados em justo triunfo. Abaixo de ti, ele reinará sobre a ampla orbe com justiça: tu, com tua

pesada carruagem, estremecerás o Olimpo; tu lançarás raios hostis em bosques profanados.

Ode 1.16

O matre pulcra filia pulcrior, (1)
 quem crimosus cumque voles modum
 pones iambis, sive flamma
 sive mari libet Hadriano.
 non Dindymene, non adytis quatit (5)
 mentem sacerdotum incola Pythius,
 non Liber aequae, non acuta
 sic geminant Corybantes aera,
 tristes ut irae, quas neque Noricus
 deterret ensis nec mare naufragum (10)
 nec saevos ignis nec tremendo
 Iuppiter ipse ruens tumultu.
 fertur Prometheus addere principi
 limo coactus particulam undique
 desectam et insani leonis (15)
 vim stomacho adposuisse nostro.
 irae Thyesten exitio gravi
 stravere et altis urbibus ultimae
 stetere causae, cur perirent
 funditus inprimeretque muris (20)
 hostile aratrum exercitus insolens.
 conpesce mentem: me quoque pectoris
 temptavit in dulci iuventa
 fervor et in celeres iambos
 misit furem: nunc ego mitibus (25)
 mutare quaero tristia, dum mihi
 fias recantatis amica
 opprobriis animumque reddas.

Ó filha ainda mais bela do que a bela mãe, que tu ponhas fim aos crimosos iambos do modo que quiseses, seja com a chama, ou, se preferires, com o mar Adriático. Nem Dindimena,³⁹⁷ nem o habitante do templo da Pítia,³⁹⁸ nem mesmo Líber agita a mente de tal maneira; nem as coribantes,³⁹⁹ quando fazem ressoar seus penetrantes címbalos;⁴⁰⁰ ou terríveis surtos de ira, que nem a espada de Nórico⁴⁰¹ pode deter; nem um naufrágio marítimo, nem incêndios cruéis, nem o próprio Júpiter ao cair fulminante com a assustadora tempestade.

³⁹⁷ *Dindymene*: Cibele ou Magna Mãe, adorada no Monte Dindimo, na Frígia, cf. Cat. 63.21-30.

³⁹⁸ *Sacerdotum incola Pythius*: Antonomáquia para Apolo.

³⁹⁹ Sacerdotisas de Cibele.

⁴⁰⁰ *Aes*: sinédoque para címbalo, que era feito de bronze.

⁴⁰¹ *Noricus*: metonímia para aço. Nórico era uma região ao sul do Danúbio, famosa pela extração de ferro.

Dizem que quando Prometeu foi obrigado a adicionar ao barro primordial uma partícula extraída de toda criatura, ele colocou em nosso estômago a violência de um leão. Foi a ira que lançou Tieste à violenta ruína, e que tem sido a principal causa da completa destruição de cidades de grande estatura, e de exércitos insolentes derrubarem os muros com o hostil arado.

Controla a mente: um fervor no peito também inquietou-me na doce juventude e lançou-me enfurecido aos céleres iambos. Agora, eu quero trocar a violência pela mansidão, contanto que, retratados os meus insultos, tu te tornes minha amiga e correspondas à minha afeição.

Ode 1.17

Velox amoenum saepe Lucretilem (1)
 mutat Lycaeo Faunus et igneam
 defendit aestatem capellis
 usque meis pluviosque ventos.
 inpune tutum per nemus arbutos (5)
 quaerunt latentis et thyma deviae
 olentis uxores mariti
 nec viridis metuunt colubras
 nec Martialis haediliae lupos,
 utcumque dulci, Tyndari, fistula (10)
 valles et Usticae cubantis
 levia personuere saxa.
 di me tuentur, dis pietas mea
 et musa cordi est. hic tibi copia
 manabit ad plenum benigno (15)
 ruris honorum opulenta cornu.
 hic in reducta valle caniculae
 vitabis aestus et fide Teia
 dices laborantis in uno
 Penelopen vitreamque Circen. (20)
 hic innocentis pocula Lesbii
 duces sub umbra, nec Semeleius
 cum Marte confundet Thyoneus
 proelia, nec metues protervum
 suspecta Cyrum, ne male dispari (25)
 incontinentis iniciat manus
 et scindat haerentem coronam
 crinibus inmeritamque vestem.

O veloz Fauno frequentemente muda-se de Liceu para o ameno Lucrétil, e infalivelmente protege minhas cabras do calor do verão e dos ventos chuvosos. As esposas do fétido marido,⁴⁰² impunemente vagam pelo seguro bosque à procura de arbutos e solitários tomilhos. Nem os cabritos, Tíndaris, temem as serpentes verdes ou os lobos de Marte, quando o vale e as rochas escorregadias da íngreme Ústica ressoam a doce flauta. Os deuses me protegem, minha devoção e minha musa agradam os deuses. A abundância manará para ti plenamente, opulenta, com a cornucópia a transbordar de esplendores do campo.

Aqui, no distante vale, evitarás o calor da Canícula e, ao som da lira Teia,⁴⁰³ cantarás sobre Penélope e a hialina⁴⁰⁴ Circe, que sofrem pelo mesmo homem. Aqui

⁴⁰² Esposas: cabras; fétido marido: bode. O fétido marido (bode) remete ao marido de Tíndaris (10).

⁴⁰³ Lira de Anacreonte.

beberás copos do lésbio, que não sobe à cabeça, e o filho de Sêmele Tione não irá aliar-se a Marte nos combates. Não temerás o comportamento suspeito do impudente Ciro, nem que ele, inadequado a ti, te agarre com suas mãos voluptuosas e rasgue a guirlanda nos teus cabelos e tua inocente veste.

⁴⁰⁴ Essa qualidade (*vitrea*, 20), que refere-se ao brilho do vidro ou do cristal, permanece obscura para os comentadores antigos e modernos, quando aplicada a uma mulher. Caracterização semelhante aparece no poema seguinte, da personificação de Glória, cujo brilho supera o do vidro: *perlucidior vitro*, 1.18.16; e, de modo semelhante, na ode 3.13.1: *splendidior vitro*, qualificando a fonte Brundísia; ver também Ov., *Met.* 13.791. Segundo Nisbet e Hubbard (1970, 224), o brilho fosco do vidro (à época de Horácio, era produzido pela técnica *millefiori*, não existia vidro completamente transparente) pode sugerir o caráter misterioso, enigmático e até sinistro da personagem, interpretação que Estácio parece corroborar em *Silv.* 1.3.75: *vitreae iuga perfida Circes*.

Ode 1.18

Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem (1)
 circa mite solum Tiburis et moenia Catili.
 siccis omnia nam dura deus proposuit neque
 mordaces aliter diffugiunt sollicitudines.
 quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat? (5)
 quis non te potius, Bacche pater, teque, decens Venus?
 ac ne quis modici transiliat munera Liberi,
 Centaurea monet cum Lapithis rixa super mero
 debellata, monet Sithoniis non levis Euhius,
 cum fas atque nefas exiguo fine libidinum (10)
 discernunt avidi. non ego te, candide Bassareu,
 invitum quatiā nec variis obsita frondibus
 sub divum rapiam. saeva tene cum Berecyntio
 cornu tympana, quae subsequitur caecus amor sui
 et tollens vacuum plus nimio gloria verticem (15)
 arcanique fides prodiga, perlucidior vitro.

Varo, jamais prefira plantar outra árvore que não a sagrada videira nas cercanias das muralhas de Catílio e no fértil solo de Tíbur. Pois o deus determinou que tudo fosse duro aos abstêmios, e não há outro modo de desgarrar-se das mordazes preocupações. Quem, depois do vinho, irá lastimar-se da gravidade da guerra e da miséria? Quem não teria predileção por ti, *pater* Baco, e por ti, graciosa Vênus?

E que ninguém seja excessivo nos dons do módico Líber. Esta é a lição que se tira da rixa entre os Centauros, embriagados com vinho, e os lápitais, que terminou em luta fatal; por isso a dureza de Évio contra os Sitônios, que, com a libido desenfreada, mal distinguem os limites ente o lícito e o ilícito.

Quanto a mim, cândido Bassareu, não te agitarei⁴⁰⁵ contra tua vontade e nem apresentarei à luz do dia o que⁴⁰⁶ está encoberto sob variadas folhagens. Silencia os selvagens tambores frígios⁴⁰⁷ e a flauta berecintia⁴⁰⁸, que são seguidos de perto pelo cego Amor próprio, por Glória, que mantém a vazia cabeça erguida demais, e por Fidelidade, pródiga em revelar segredos, mais translúcida que o vidro.

⁴⁰⁵ Baco como metonímia do instrumento para o possessor. Agitar o tirso é uma referência à celebração dos mistérios de Baco; cf. Quinn (1980, 161).

⁴⁰⁶ Os emblemas divinos de Baco.

⁴⁰⁷ *Tympana*: tambores frígios usados nas orgias e mistérios de Cibele.

⁴⁰⁸ Flauta dos sacerdotes de Cibele, cf. Quinn (1980, 161).

Ode 1.19

Mater saeva Cupidinum (1)
 Thebanaeque iubet me Semelae puer
 et lasciva Licentia
 finitis animum reddere amoribus.
 urit me Glycerae nitor (5)
 splendentis Pario marmore purius,
 urit grata protervitas
 et voltus nimium lubricus adspici.
 in me tota ruens Venus
 Cyprum deseruit nec patitur Scythas (10)
 et versis animosum equis
 Parthum dicere nec quae nihil attinent.
 hic vivum mihi caespitem, hic
 verbenas, pueri, ponite turaque
 bimi cum patera meri: (15)
 mactata veniet lenior hostia.

A mãe cruel dos Cupidos, o filho de Sêmele Tebana e a lasciva Licença ordenam que eu traga de volta ao peito amores do passado. Queima-me o brilho de Glicera, mais resplandecente que o mármore pário mais puro. Queima-me seu delicioso atrevimento, sua face é resplandecente demais para ser vista.

Vênus desertou Chipre e lança-se sobre mim com toda força. Ela não admitirá versos sobre citas, nem sobre impetuosos cavaleiros persas em recuo, e nada que seja irrelevante. Ponde aqui, meninos, ramos de ervas frescas, verbenas e incenso com uma taça de vinho puro de dois anos: honrado o sacrifício, ela virá mais branda.

Ode 1.20

Vile potabis modicis Sabinum (1)
cantharis, Graeca quod ego ipse testa
conditum levi, datus in theatro
 cum tibi plausus,
clare Maecenas eques, ut paterni (5)
fluminis ripae simul et iocosa
redderet laudes tibi Vaticani
 montis imago.
Caecubum et prelo domitam Caleno
tu bibes uvam: mea nec Falernae (10)
temperant vites neque Formiani
 pocula colles.

Beberás, em modesto cântaro, vinho sabino barato que eu mesmo armazenei e selei em uma jarra grega, no dia em que tu, Mecenas, ilustre cavaleiro, foste tão aplaudido no teatro, que as margens do rio de teu pai e simultaneamente o alegre eco do Monte Vaticano ressoaram os louvores. Em outra ocasião, tu beberás do céculo ou da uva prensada em Cales: as videiras de Falerno ou das colinas de Fórmias não suavizam meus copos.

Ode 1.27

Natis in usum laetitiae scyphis (1)
 pugnare Thracum est: tollite barbarum
 morem verecundumque Bacchum
 sanguineis prohibete rixis.
 vino et lucernis Medus acinaces (5)
 immane quantum discrepat: inpium
 lenite clamorem, sodales,
 et cubito remanete presso.
 voltis severi me quoque sumere
 partem Falerni? dicat Opuntiae (10)
 frater Megyllae, quo beatus
 vulnere, qua pereat sagitta.
 cessat voluntas? non alia bibam
 mercede. quae te cumque domat Venus,
 non erubescendis adurit (15)
 ignibus, ingenuoque semper
 amore peccas. quidquid habes, age
 depone tutis auribus. a miser,
 quanta laborabas Charybdi,
 digne puer meliore flamma. (20)
 quae saga, quis te solvere Thessalis
 magus venenis, quis poterit deus?
 vix inligatum te triformi
 Pegasus expediet Chimaera.

Os copos foram feitos para a alegria, é hábito Trácio usá-los para lutar. Abandonai este costume bárbaro e livrai o verecundo Baco das sangrentas rixas. O sabre dos medos não combina nem um pouco com vinho e candeias. Acabai com essa gritaria brutal, amigos, e ficai firmes à mesa. Quereis que eu também beba parte do severo falerno?

Que o irmão de Megila Opúncia diga com que ferida, com que seta morre feliz. Já não há vontade? Não beberei por outros termos. Seja qual for a Vênus que te dome, não é necessário corar por causa das paixões abrasadoras, sempre pecas por casto amor. O que quer que guardes contigo, vamos, confia aos meus fiéis ouvidos. Ah, mísero, que grande Caribde te atormentava, menino digno de melhor chama! Que feiticeira? Que mago com poções da Tessália? Que deus poderá te libertar? Pégaso mal poderá livrar-te das garras dessa Quimera triforme.

Ode 1.32

Poscimus, si quid vacui sub umbra (1)
 lusimus tecum, quod et hunc in annum
 vivat et pluris, age dic Latinum,
 barbite, carmen,
 Lesbio primum modulate civi, (5)
 qui ferox bello tamen inter arma,
 sive iactatam religarat udo
 litore navim,
 Liberum et Musas Veneremque et illi
 semper haerentem puerum canebat (10)
 et Lycum nigris oculis nigroque
 crine decorum.
 o decus Phoebi et dapibus supremi
 grata testudo Iovis, o laborum
 dulce lenimen mihi cumque salve (15)
 rite vocanti.

Eu peço, se em um momento de ócio sob a sombra, eu compus contigo um poema que perdure por este ano e além, vamos, minha lira grega, canta um poema latino. Fostes primeiro modulada por um cidadão de Lesbos,⁴⁰⁹ um guerreiro feroz, que, no entanto, entre os combates, ou, depois de amarrar seu navio, jogado pelas ondas, na areia molhada, costumava cantar sobre Líber, as Musas, Vênus e o menino, que está sempre junto,⁴¹⁰ e o belo Lico com seus negros olhos e negra coma. Ó glória de Febo, lira,⁴¹¹ que és bem-vinda nos banquetes do supremo Júpiter, ó doce consolo dos labores, recebe minha saudação enquanto eu te invoco de acordo com os ritos.

⁴⁰⁹ Alceu.

⁴¹⁰ Cupido.

⁴¹¹ *testudo*: carapaça de tartaruga, de que era feita a lira.

Ode 1.37

Nunc est bibendum, nunc pede libero (1)
 pulsanda tellus, nunc Saliaribus
 ornare pulvinar deorum
 tempus erat dapibus, sodales.
 antehac nefas depromere Caecubum (5)
 cellis avitis, dum Capitolio
 regina dementis ruinas
 funus et imperio parabat
 contaminato cum grege turpium
 morbo virorum, quidlibet inpotens (10)
 sperare fortunaque dulci
 ebria. sed minuit furorem
 vix una sospes navis ab ignibus
 mentemque lymphatam Mareotico
 redegit in veros timores (15)
 Caesar ab Italia volentem
 remis adurgens, accipiter velut
 mollis columbas aut leporem citus
 venator in campis nivalis
 Haemoniae, daret ut catenis (20)
 fatale monstrum: quae generosius
 perire quaerens nec muliebriter
 expavit ensem nec latentis
 classe cita reparavit oras,
 ausa et iacentem visere regiam (25)
 vultu sereno, fortis et asperas
 tractare serpentes, ut atrum
 corpore conbiberet venenum,
 deliberata morte ferocior:
 saevis Liburnis scilicet invidens (30)
 privata deduci superbo
 non humilis mulier triumpho.

Agora convém beber! Agora é hora de fazer, com pé livre, a terra pulsar. Já é tempo, amigos, de ornar o pulvinar dos deuses com os banquetes saliares! Antes disso, seria nefasto sacar um céculo das adegas de nossos pais, quando a demente rainha, com seu bando de homens torpes de conduta viciosa, preparava a ruína do Capitólio e a queda do império; descontrolada com esperança desmedida, embriagada com a doce fortuna. Mas o furor abrandou quando poucos navios escaparam do fogo. Sua mente delirante com o mareótico foi tomada de verdadeiro terror, quando César, com seus remos, a perseguiu em sua fuga da Itália, como um falcão no encaço de uma pomba, ou um veloz caçador atrás de uma lebre nos campos cobertos de neve da

Emônia, para prender o monstro fatal em grilhões. Determinada a morrer com maior nobreza, ela não demonstrou o temor feminino da espada, nem refugiou-se com sua veloz frota em um litoral escondido. Corajosa ao ver, com semblante sereno, seu reinado ruir, e forte ao manusear serpentes ferozes, deixando o seu corpo absorver o atro veneno. Mais feroz em sua morte deliberada, sem dúvida, relutante em ser destronada - mulher não humilde - e conduzida pelas cruéis naves liburnas ao majestoso triunfo.

Ode 2.7

O saepe mecum tempus in ultimum
 deducte Bruto militiae duce,
 quis te redonavit Quiritem
 dis patriis Italoque caelo,
 Pompei, meorum prime sodalium, (5)
 cum quo morantem saepe diem mero
 fregi coronatus nitentis
 malobathro Syrio capillos?
 tecum Philippos et celerem fugam
 sensi relictas non bene parmula, (10)
 cum fracta virtus et minaces
 turpe solum tetigere mento:
 sed me per hostis Mercurius celer
 denso paventem sustulit aere,
 te rursus in bellum resorbens (15)
 unda fretis tulit aestuosis.
 ergo obligatam redde Iovi dapem
 longaue fessum militia latus
 depone sub lauru mea nec
 parce cadis tibi destinatis. (20)
 oblivioso levias Massico
 ciboria exple, funde capacibus
 unguenta de conchis. quis udo
 deproperare apio coronas
 curatve myrto? quem Venus arbitrum (25)
 dicet bibendi? non ego sanius
 bacchabor Edonis: recepto
 dulce mihi furere est amico.

Oh tu, que sob o comando de Bruto tantas vezes me acompanhaste nas horas de perigo, quem te trouxe de volta para os deuses pátrios, para os céus da Itália, para ser novamente um quirites? Pompeu, melhor dos meus companheiros, com quem, tantas vezes, bebendo vinho puro, eu via passar mais rápido os longos dias; quando meus cabelos coroados com uma guirlanda brilhavam com malóbatro sírio. Contigo vi o dia de Filipos, deixando, em célere fuga, meu escudo abandonado, sem muito crédito, quando a virtude se quebrou e os ameaçadores prostraram-se no torpe solo. Mas, tomado de pavor, fui envolvido em densa névoa e carregado para longe do inimigo pelo célere Mercúrio, enquanto tu fostes tragado pelas ondas e levado por mares agitados de volta à guerra.

Pois, então, oferece o prometido banquete a Júpiter e descansa teu corpo cansado da longa guerra sob meu loureiro, e não poupa as jarras de vinho destinadas a ti. Enche os lustrosos copos com o Mássico, que traz o esquecimento, e verte os óleos

aromáticos dos enormes vasos. Quem ficará encarregado de fazer rapidamente as guirlandas com aipo umedecido ou murta? Quem Vênus irá escolher como simposiarca? Eu festejarei loucamente como um edônio: é doce devanear no reencontro com um amigo.

Ode 2.19

Bacchum in remotis carmina rupibus (1)
 vidi docentem, credite posteri,
 Nymphasque discentis et auris
 capripedum Satyrorum acutas.
 euhoe, recenti mens trepidat metu (5)
 plenoque Bacchi pectore turbidum
 laetatur, euhoe, parce Liber,
 parce gravi metuende thyrsos.
 fas pervicacis est mihi Thyiadas
 vinique fontem lactis et uberes (10)
 cantare rivos atque truncis
 lapsa cavis iterare mella,
 fas et beatae coniugis additum
 stellis honorem tectaque Penthei
 disiecta non leni ruina (15)
 Thracis et exitium Lycurgi.
 tu flectis amnis, tu mare barbarum,
 tu separatis uvidus in iugis
 nodo coerces viperino
 Bistonidum sine fraude crinis. (20)
 tu, cum parentis regna per arduum
 cohors gigantum scanderet inopia,
 Rhoetum retorsisti leonis
 unguibus horribilique mala;
 quamquam choreis aptior et iocis (25)
 ludoque dictus non sat idoneus
 pugnae ferebaris; sed idem
 pacis eras mediusque belli.
 te vidit insons Cerberus aureo
 cornu decorum leniter atterens (30)
 caudam et recedentis trilingui
 ore pedes tetigitque crura.

Eu vi Baco ensinando poesia em longínquos penhascos, acreditai, futuros leitores, as ninfas aprendendo e os sátiros caprípedes de orelhas em pé. Evoé, a mente se agita com recente medo e é tomada de alegria confusa; e o peito está cheio de Baco. Evoé! Poupa-me, Líber! Poupa-me, temível senhor do aterrorizante tirso!

É-me permitido cantar sobre as pervicazes tíades e sobre a fonte de vinho e os rios manando leite, (10) e cantar novamente sobre o mel escorrendo dos troncos dos das árvores. É permitido cantar sobre a coroa de tua afortunada cónjuge, inserida entre as estrelas; o teto de Penteu destruído por violento desabamento (15) e a ruína do trácio Licurgo.

Tu desvias os rios e o bárbaro mar. Tu, em remotas montanhas, levemente embriagado, sem causar dano, atas os cabelos (20) das bistônides com um laço viperino. Tu, quando a ímpia tropa de gigantes escalou a montanha que levava ao reino de teu pai, repeliste Reto violentamente com garras de leão e terrível mandíbula. (25) Embora diga-se que sejas mais apto para danças, brincadeiras e jogos, e não sejas considerado suficientemente capaz para lutas, tu estavas igualmente presente na paz e em meio à guerra. Cérbero, manso, te viu adornado (30) com áureo corno, e, afavelmente esfregando a cauda em ti enquanto saías, ele lambeu teus pés e pernas com suas três línguas.

Ode 3.8

Martiis caelebs quid agam kalendis, (1)
 quid velint flores et acerra turis
 plena miraris positusque carbo in
 caespite vivo,
 docte sermones utriusque linguae: (5)
 voveram dulcis epulas et album
 Libero caprum prope funeratus
 arboris ictu.
 hic dies anno redeunte festus
 corticem adstrictum pice dimovebit (10)
 amphorae fumum bibere institutae
 consule Tullo.
 sume, Maecenas, cyathos amici
 sospitis centum et vigiles lucernas
 perfer in lucem: procul omnis esto (15)
 clamor et ira.
 mitte civilis super urbe curas:
 occidit Daci Cotisonis agmen,
 Medus infestus sibi luctuosis
 dissidet armis, (20)
 servit Hispanae vetus hostis orae
 Cantaber sera domitus catena,
 iam Scythae laxo meditantur arcu
 cedere campis.
 neglegens, ne qua populus labore, (25)
 parce privatus nimium cavere et
 dona praesentis cape laetus horae:
 linque severa.

O que um solteiro como eu fará nas calendas de março? Para que se quer flores, a caixa cheia de incenso e o carvão sobre o altar de relva fresca? Isso te surpreende? Tu que és douto em diálogos em ambas as línguas? Prometi a Líber um delicioso jantar e um bode branco quando quase morri ferido por uma árvore. Passado um ano, este dia festivo irá remover a rolha selada com piche da ânfora que aprendeu a beber o fumo no consulado de Tulo.

Toma, Mecenas, cem cíatos à salvação do teu amigo e mantém as lamparinas acesas até o amanhecer. Fora daqui todo clamor e ira. Deixa de lado as preocupações com a urbe e com os cidadãos. O exército do dácio Cotisão foi derrotado, os medos estão divididos por uma guerra deplorável a si próprios. Os cântabros, nossos velhos inimigos da costa da Espanha, nos servem, dominados e atrelados a grilhões. Agora os citas, com os arcos desarmados, preparam-se para abandonar o campo de batalha.

Não te preocupes, se o povo sofre. Como simples cidadão, deixa de tantos cuidados. Aproveita, feliz, os dons do presente e abandona os temas sérios.

Ode 3.19

Quantum distet ab Inacho (1)
 Codrus pro patria non timidus mori,
 narras et genus Aeaci
 et pugnata sacro bella sub Ilío:
 quo Chium pretio cadum (5)
 mercemur, quis aquam temperet ignibus,
 quo praebente domum et quota
 Paelignis caream frigoribus, taces.
 da lunae propere novae,
 da noctis mediae, da, puer, auguris (10)
 Murenæ: tribus aut novem
 miscentur cyathis pocula commodis.
 qui Musas amat imparis,
 ternos ter cyathos attonitus petet
 vates; tris prohibet supra (15)
 rixarum metuens tangere Gratia
 nudis iuncta sororibus:
 insanire iuvat: cur Berecynthiae
 cessant flamina tibiae?
 cur pendet tacita fistula cum lyra? (20)
 parcentis ego dexteras
 odi: sparge rosas. audiat invidus
 dementem strepitum Lycus
 et vicina seni non habilis Lyco.
 spissa te nitidum coma, (25)
 puro te similem, Telephe, Vespero
 tempestiva petit Rhode:
 me lentus Glycerae torret amor meae.

Falas sobre o intervalo de tempo entre Ínaco e Codro, que não temeu morrer pela pátria e sobre a genealogia de Éaco e os combates sob a sagrada Ílio. Mas calas sobre qual preço podemos comprar um cado de quios,⁴¹² sobre quem aquecerá a água, e na casa de quem e a que hora poderei escapar deste frio peligno.

Prepara, rápido, menino, um brinde à lua nova, à meia-noite, a Murena como áugure: que sejam misturados três ou nove cíatos apropriadamente nos copos. O vate atônito, que ama as Musas ímpares, pede três vezes três cíatos. Graça, de braços dados com suas irmãs nuas, temendo rixas, proíbe mais que três. Agrada-me ensandecer: por que a flauta berecintia ainda não começou a soar? Por que a flauta de Pã pende com a lira silenciosa? Eu odeio mãos avaras. Que espalhem-se as rosas. Que

⁴¹² Vinho originário de Quios.

o invejoso Lico ouça a algazarra enlouquecida, e a vizinha mal apropriada ao velho Lico.

Télefo, tu que com teu cabelo espesso brilhas como a clara Vésper, és requisitado por Rode, adequada a ti. Em mim, persiste ardendo o amor por minha Glicera.

Ode 3.21

O nata mecum consule Manlio, (1)
 seu tu querellas sive geris iocos
 seu rixam et insanos amores
 seu facilem, pia testa, somnum,
 quocumque lectum nomine Massicum (5)
 servas, moveri digna bono die
 descende Corvino iubente
 promere languidiora vina.
 non ille, quamquam Socraticis madet
 sermonibus, te neglegit horridus: (10)
 narratur et prisci Catonis
 saepe mero caluisse virtus.
 tu lene tormentum ingenio admoves
 plerumque duro, tu sapientium
 curas et arcanum iocoso (15)
 consilium retegis Lyaeo,
 tu spem reducis mentibus anxiis
 virisque et addis cornua pauperi
 post te neque iratos trementi
 regum apices neque militum arma. (20)
 te Liber et si laeta aderit Venus
 segnesque nodum solvere Gratiae
 vivaeque producent lucernae,
 dum rediens fugat astra Phoebus.

Ó, nascida comigo no consulado de Mânlio, tu promoveves ou querelas, ou brincadeiras, ou rixas e insanos amores, ou sono fácil; amada jarra, seja sob qual nome preserves a escolha do Mássico, és digna de ser movida em um dia festivo. Desce, pois Corvino ordena que sejam trazidos vinhos mais suaves. Embora esteja embebido em diálogos socráticos, ele não te desprezará como se fosse um filósofo maltrapilho. E dizem que a virtude do prisco Catão frequentemente aquecia com vinho puro.

Tu aplicas suave tortura no caráter que tende a ser duro; tu descobres as aflições e o pensamento secreto dos sábios com o auxílio do jocoso Lieu. Tu restabeleces a esperança às mentes aflitas. Tu dás força e coragem ao pobre (depois de ti, ele não tremerá diante das iradas coroas dos reis nem das armas dos soldados). Líber e Vênus, se vier feliz, e as Graças, lentas ao desatar o laço, e as vivas lamparinas irão te acompanhar até que Febo, ao retornar, afugente as estrelas.

Ode 3.25

Quo me, Bacche, rapis tui (1)
 plenum? quae nemora aut quos agor in specus
 velox mente nova? quibus
 antris egregii Caesaris audiar
 aeternum meditans decus (5)
 stellis inserere et consilio Iovis?
 dicam insigne, recens, adhuc
 indictum ore alio. non secus in iugis
 exsomnia stupet Euhias
 Hebrum prospiciens et nive candidam (10)
 Thracen ac pede barbaro
 lustratam Rhodopen, ut mihi devio
 ripas et vacuum nemus
 mirari libet. o Naiadum potens
 Baccharumque valentium (15)
 proceras manibus vertere fraxinos,
 nil parvum aut humili modo,
 nil mortale loquar. dulce periculum est,
 o Leneae, sequi deum
 cingentem viridi tempora pampino. (20)

Para onde, Baco, me arrastas pleno de ti? Para que bosques ou para que cavernas sou velozmente levado com mente nova? Em que grutas serei ouvido ao preparar-me para colocar a eterna glória do egrégio César nas estrelas e no consílio de Júpiter? Cantarei tema insigne, recente, até então nunca dito por outros lábios.

Assim como uma bacante insone deslumbra-se ao ver diante de si o Ebro e a Trácia, cândida com a neve, e Ródope, recentemente percorrida por pé bárbaro; também agrada-me, em lugar afastado, admirar as margens dos rios e o bosque inabitado.

Ó senhor das náiades e das vigorosas bacantes, que com suas mãos conseguem arrancar altos freixos, não cantarei nada pequeno ou de tom humilde, nada mortal. Doce perigo, ó Leneu, é seguir o deus, com minha cabeça coroada de verdejantes folhas de pâmpano.

Ode 4.1

Intermissa, Venus, diu
 rursus bella moves? parce precor, precor.
 non sum qualis eram bonae
 sub regno Cinarae. desine, dulcium
 mater saeva Cupidinum, (5)
 circa lustra decem flectere mollibus
 iam durum imperiis; abi,
 quo blandae iuvenum te revocant preces.
 tempestivius in domum
 Pauli purpureis ales oloribus (10)
 comissabere Maximi,
 si torrere iecur quaeris idoneum.
 namque et nobilis et decens
 et pro sollicitis non tacitus reis
 et centum puer artium (15)
 late signa feret militiae tuae,
 et quandoque potentior
 largi muneribus riserit aemuli,
 Albanos prope te lacus
 ponet marmoream sub trabe citrea. (20)
 illic plurima naribus
 duces tura lyraque et Berecyntia
 delectabere tibia
 mixtis carminibus non sine fistula;
 illic bis pueri die (25)
 numen cum teneris virginibus tuum
 laudantes pede candido
 in morem Salium ter quatiant humum.
 me nec femina nec puer
 iam nec spes animi credula mutui (30)
 nec certare iuvat mero
 nec vincere novis tempora floribus.
 sed cur heu, Ligurine, cur
 manat rara meas lacrima per genas?
 cur facunda parum decoro (35)
 inter verba cadit lingua silentio?
 nocturnis ego somniis
 iam captum teneo, iam volucrem sequor
 te per gramina Martii
 campi, te per aquas, dure, volubilis. (40)

Depois de longa trégua, Vênus, de novo promove guerras? Poupa-me! Eu imploro! Eu imploro! Não sou mais tal como era sob o reino da boa Cínara. Mãe cruel dos doces Cupidos, cessa de mover alguém próximo aos cinquenta anos, já duro, para os teus tenros impérios. Parte para onde as brandas preces dos jovens te convidam a retornar.

Mais oportunamente, voando nas asas de alvos cisnes, farás festa na casa de Paulo Máximo, se buscas abrasar um coração propício. Pois ele é nobre e elegante e

não se cala em defesa de réus ansiosos. Jovem de muitas artes, ele conduzirá por largo espaço as insígnias de tua milícia, e, quando ele tiver rido ao superar os dons do pródigo rival, colocará, sob teto de limoeiro, tua estátua de mármore junto ao lago Albano.

Ali inalarás muito incenso e apreciarás o som da lira acompanhando a flauta berecintia, sem faltar a flauta de Pã. Ali, duas vezes por dia, moços com tenras virgens, louvando o teu nume, baterão, com cândido pé, no chão três vezes, à maneira dos sális. Já não me agradam nem mulher, nem moço, nem esperança crédula de paixão correspondida, nem disputar com vinho, nem coroar-me com flores frescas.

Mas, por que, ai!, Ligurino, por que escorre rara lágrima pelas minhas faces? Por que minha língua eloquente, em meio às palavras, cai em indecoroso silêncio? Em sonhos noturnos, ora eu te possuo cativo, ora te persigo enquanto voas, cruel, sobre a relva do Campo de Marte ou pelas águas que correm.

Ode 4.8

Donarem pateras grataque commodus,
 Censorine, meis aera sodalibus,
 donarem tripodas, praemia fortium
 Graiorum, neque tu pessuma munerum
 ferres, divite me scilicet artium (5)
 quas aut Parrhasius protulit aut Scopas,
 hic saxo, liquidis ille coloribus
 sollers nunc hominem ponere, nunc deum.
 sed non haec mihi vis, nec tibi talium
 res est aut animus deliciarum egens: (10)
 gaudes carminibus; carmina possumus
 donare, et pretium dicere muneri.
 non incisa notis marmora publicis,
 per quae spiritus et vita redit bonis
 post mortem ducibus, [non celeres fugae (15)
 reiectaeque retrorsum Hannibalis minae
 non incendia Karthaginis inopiae
 eius qui domita nomen ab Africa
 lucratus rediit] clarius indicant
 laudes quam Calabrae Pierides, neque (20)
 si chartae sileant quod bene feceris,
 mercedem tuleris. quid foret Iliae
 Mavortisque puer, si taciturnitas
 obstaret meritis invida Romuli?
 ereptum Stygiis fluctibus Aeacum (25)
 virtus et favor et lingua potentium
 vatum divitibus consecrat insulis.
 [dignum laude virum Musa vetat mori]
 caelo Musa beat. sic Iovis interest
 optatis epulis inpiger Hercules, (30)
 clarum Tyndaridae sidus ab infimis
 quassas eripiunt aequoribus ratis,
 [ornatus viridi tempora pampino]
 Liber vota bonos ducit ad exitus.

Eu doaria, com prazer, valiosas páteras e bronzes aos meus amigos, Censorino. Doaria trípodas, prêmio dos gregos virtuosos. Nem tu receberias o pior dos presentes, certamente, se eu fosse rico da arte produzida por Parrásio ou por Escopas, este em mármore, e o primeiro em cores fluidas, hábeis em retratar seja homem, seja deus. Mas isto está além do meu poder, e nem tua situação nem teu ânimo requerem tais luxos. Gostas de poesia; poesia podemos doar e dizer o preço do presente.

Nem estátuas de mármore gravadas com inscrições públicas, pelas quais o espírito e a vida dos bons generais retornam após a morte; nem a célere fuga ou as ameaças de Aníbal voltadas contra si, nem o incêndio da ímpia Cartago, nada disso confere mais claro louvor àquele que recebeu um nome pela conquista da África do que as Piérides da Calábria;⁴¹³ e nem receberás recompensa, se os livros omitirem tuas benfeitorias. O que seria do filho de Ília e Marte se o silêncio nascido da inveja tolhesse os méritos de Rômulo? A virtude de Éaco, combinada com o favor e a eloquência dos vates soberanos, o salvou das ondas do Estige, dedicando a ele um lugar nas Ilhas Afortunadas. A Musa não deixa morrer o homem digno de louvor. A Musa gratifica com o céu. Assim, o incansável Hércules está presente nos banquetes de Júpiter, como desejava. Os Tindáridas, brilhante constelação, livram os sacolejantes navios do fundo do mar. [Adornado com pâmpano verdejante nas têmporas], Líber leva os votos a um bom fim.

⁴¹³ Referência à poesia de Ênio, nascido na Calábria.

Ode 4.15

Phoebus volentem proelia me loqui (1)
 victas et urbis increpuit lyra,
 ne parva Tyrrhenum per aequor
 vela darem. tua, Caesar, aetas
 fruges et agris rettulit uberes (5)
 et signa nostro restituit Iovi
 derepta Parthorum superbis
 postibus et vacuum duellis
 Ianum Quirini clausit et ordinem
 rectum evaganti frena licentiae (10)
 iniecit emovitque culpas
 et veteres revocavit artis,
 per quas Latinum nomen et Italae
 crevere vires famaue et imperi
 porrecta maiestas ad ortus (15)
 solis ab Hesperio cubili.
 custode rerum Caesare non furor
 civilis aut vis exiget otium,
 non ira, quae procudit ensis
 et miseras inimicat urbis; (20)
 non qui profundum Danuvium bibunt
 edicta rumpent Iulia, non Getae,
 non Seres infidique Persae,
 non Tanain prope flumen orti;
 nosque et profestis lucibus et sacris (25)
 inter iocosi munera Liberi
 cum prole matronisque nostris
 rite deos prius adprecati
 virtute functos more patrum duces
 Lydis remixto carmine tibiis (30)
 Troiamque et Anchisen et almae
 progeniem Veneris canemus.

Eu desejava cantar as guerras e as cidades conquistadas, quando Apolo tangeu a lira, impedindo-me de navegar pelo mar Tirreno em pequeno barco à vela.

Tua era, César, trouxe de volta as ricas searas aos campos, restituiu ao nosso Júpiter as insígnias arrancadas dos soberbos umbrais partas e fechou o templo de Jano Quirino, livre de guerras. Pôs freio na licença, que extrapolava os limites da ordem reta, removeu os delitos e trouxe de volta as artes dos antigos, pelas quais o nome do Lácio, o poder da Itália, a fama e a majestade do império estenderam-se desde o lugar onde o sol se põe até onde nasce. Com César no comando, nem o furor civil ou a violência, nem a ira, que forja espadas e leva cidades à ruína, ao semear a discórdia,

irão impedir o ócio. Não irão infringir as leis júlias, aqueles que bebem das águas do profundo Danúbio, nem os getas, nem os seres, ou os infidos persas, nem os que nasceram junto ao Tânaís.

Nós, em dias de trabalho e em feriados religiosos, entre os dons do jocoso Líber, com nossos descendentes e esposas, tendo antes invocado os deuses segundo os ritos; no poema, ao som das flautas lídias, cantaremos, à maneira de nossos pais, sobre a virtude dos líderes que provaram seu valor, sobre Troia, Anquises e a progênie da Vênus nutriz.

Sátira 1.4

1.4.1-13

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae (1)
 atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
 siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,
 quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
 famosus, multa cum libertate notabant. (5)
 hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
 mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,
 emunctae naris, durus componere versus.
 nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos,
 ut magnum, versus dictabat stans pede in uno; (10)
 cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles;
 garrulus atque piger scribendi ferre laborem,
 scribendi recte: nam ut multum, nil moror.

Os poetas Êupolis, Cratino e Aristófanes, e outros homens a quem pertence a comédia antiga, censuravam com muita liberdade todo aquele que fosse digno de ser notado como depravado, ladrão, adúltero, assassino ou difamado de outro modo. Lucílio depende inteiramente desses, esses ele seguiu, tendo mudado somente o metro e o ritmo; faceto, de fino trato, porém rude como versificador. Pois nisso era vicioso: em uma hora costumava ditar duzentos versos equilibrado em um só pé,⁴¹⁴ como se fosse grande coisa. Quando ele fluía lodoso, havia muito que se quisesse tolher. Era loquaz e preguiçoso para se dar ao trabalho de escrever, escrever corretamente: quanto à quantidade, deixo passar.

1.4.78-93

'laedere gaudes'
 inquit 'et hoc studio pravus facis.' unde petitum
 hoc in me iacis? est auctor quis denique eorum, (80)
 vixi cum quibus? absentem qui rodit, amicum
 qui non defendit alio culpante, solutos
 qui captat risus hominum famamque dicacis,
 fingere qui non visa potest, conmissa tacere
 qui nequit: hic niger est, hunc tu, Romane, caveto. (85)
 saepe tribus lectis videas cenare quaternos,
 e quibus unus amet quavis aspergere cunctos
 praeter eum qui praebet aquam; post hunc quoque potus,
 condita cum verax aperit praecordia Liber:

⁴¹⁴ *stans pede in uno*: equilibrado em um só pé, expressão idiomática que sugere a facilidade com que compunha os versos.

hic tibi comis et urbanus liberque videtur (90)
 infesto nigris: ego si risi, quod ineptus
 pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum,
 lividus et mordax videor tibi?

“Te agrada ferir”, diz alguém, “e o fazes com intento vicioso.” De onde surgiu esta acusação contra mim? Enfim, há alguém com quem eu tenha vivido que confirme isso? Aquele que fala mal de um amigo ausente e que não o defende quando outro o acusa, que procura o riso solto dos homens e a fama de zombeteiro, que inventa aquilo que não viu e que não é capaz de guardar segredos é perverso; tu, romano, tem cuidado com ele.

Com frequência verás quatro jantando em cada um dos três leitos, e entre eles haverá um que deleita-se em molhar de qualquer modo todos os outros exceto aquele que serve a água, e depois que está embriagado, este também, quando o veraz Líber revela os segredos guardados no peito. Ele pode parecer cortês, espirituoso e franco para ti, que és inimigo dos perversos. Quanto a mim, se eu ri porque o inepto Rufilo fede pastilha, e Gargônio, bode, parecerei maledicente e mordaz?

1.4.103-108

liberius si
 dixero quid, si forte iocosius, hoc mihi iuris
 cum venia dabis: insuevit pater optimus hoc me, (105)
 ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando.
 cum me hortaretur, parce frugaliter atque
 viverem uti contentus eo quod mi ipse parasset.

Se aquilo que eu disser soar licencioso demais, ou porventura muito jocoso, tu me concederás esse direito com benevolência. Meu excelente pai ensinou-me a evitar os vários vícios pela observação dos exemplos. Quando ele encorajava-me a viver com parcimônia e contente com o que ele podia me oferecer.

1.4.129-133

ex hoc ego sanus ab illis
 perniciem quaecumque ferunt, mediocribus et quis (130)
 ignoscas vitiis teneor. fortassis et istinc
 largiter abstulerit longa aetas, liber amicus,
 consilium proprium;

Graças a isso eu sou livre de vícios que trazem toda sorte de desgraça, embora sujeito a pequenas fraquezas, dignas de perdão. E talvez estas diminuirão muito no decorrer dos anos, com um amigo franco e decisão própria.

*Epístola 1.19***1.19.1-11**

Prisco si credis, Maecenas docte, Cratino,
 nulla placere diu nec vivere carmina possunt,
 quae scribuntur aquae potioribus. ut male sanos
 adscripsit Liber Satyris Faunisque poetas,
 vina fere dulces oluerunt mane Camenae. (5)
 laudibus arguitur vini vinosus Homerus:
 Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma
 prosiluit dicenda. 'forum putealque Libonis
 mandabo siccis, adimam cantare severis';
 hoc simul edixi, non cessavere poetae (10)
 nocturno certare mero, putere diurno.

Se crês no velho Crátino, douto Mecenas, nenhum poema que seja escrito por bebedores de água pode agradar e nem durar por muito tempo. Desde que Líber alistou os poetas insanos entre seus sátiros e faunos (5), as doces Camenas têm exalado vinho pela manhã. (6) Homero é acusado de ser um ébrio por seus louvores ao vinho. Nem mesmo *pater* Ênio atreveu-se a cantar sobre armas, a menos que estivesse embriagado. “Os abstêmios mandarei ao Fórum e ao puteal de Libão; os severos impedirei de cantar”; (10) desde que eu proclamei estas palavras, os poetas não cessaram de beber à porfia durante a noite e de exalar vinho ao longo do dia.⁴¹⁵

1.19.19-33

o imitatores, servom pecus, ut mihi saepe
 bilem, saepe iocum vestri movere tumultus! (20)
 libera per vacuum posui vestigia princeps,
 non aliena meo pressi pede. qui sibi fidet,
 dux reget examen. Parios ego primus iambos
 ostendi Latio, numeros animosque secutus
 Archilochi, non res et agentia verba Lycamben. (25)
 ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
 quod timui mutare modos et carminis artem:
 temperat Archilochi musam pede mascula Sappho,
 temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar
 nec socerum quaerit, quem versibus oblinat atris, (30)
 nec sponsae laqueum famoso carmine nectit.
 hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
 volgavi fidicen. iuvat inmemorata ferentem

⁴¹⁵ Porfia era uma brincadeira simpótica em que se consumiam altas doses de vinho. Cf., Plut., *Vit. Alex.* 114.

ingenuis oculisque legi manibusque teneri.

Ó imitadores, gado servil, quantas vezes vossa agitação instigou minha ira, quantas vezes meu riso. Fui o primeiro a deixar pegadas livres em espaço vazio e trilhei com meus pés o caminho para onde ninguém foi. Aquele que confia em si irá, como líder, conduzir o enxame. Eu fui o primeiro a mostrar os iampos de Paros no Lácio, seguindo o número e o ânimo de Arquíloco, mas não a matéria e as palavras contra Licambes. E não me adorne com coroa efêmera porque temi mudar o ritmo e a forma da poesia: a máscula Safo tempera sua Musa com o metro de Arquíloco, Alceu também tempera, porém difere na matéria e na disposição; ele não procura um sogro para denegrir com versos negros, nem prepara uma armadilha para a noiva com canção difamatória. Eu, o lírico latino, tornei conhecido aquele⁴¹⁶ sobre quem outros lábios não cantaram. Agrada-me, levando algo novo, ser lido por olhos e tomado por mãos de gente nobre.

⁴¹⁶ Alceu.

*Arte Poética***295-309**

ingenium misera quia fortunatius arte
 credit et excludit sanos Helicone poetas
 Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
 non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.
 nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
 si tribus Anticyris caput insanabile numquam (300)
 tonsori Licino commiserit. o ego laevus,
 qui purgor bilem sub verni temporis horam.
 non alius faceret meliora poemata; verum
 nil tanti est. ergo fungar vice cotis, acutum
 reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi; (305)
 munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
 unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
 quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.
 scribendi recte sapere est et principium et fons.

Porque Demócrito acredita que o engenho é mais valioso que a mísera arte e excluiu os poetas sóbrios do Hélicon, boa parte deles não se preocupa em cortar as unhas ou fazer a barba, procura lugares remotos e evita ir aos banhos públicos. Pois o poeta alcançará fama e nome, se ele nunca confiar ao barbeiro Licino a cabeça que nem as três Antíciras⁴¹⁷ podem curar.

Ó, que tolo eu sou, que purgo-me da bÍlis quando chega a primavera. Nenhum outro faria poemas melhores. De fato, não vale a pena. Portanto, como a pedra de amolar, que embora não corte por si só, serve para tornar o ferro afiado; eu, sem nada escrever, ensinarei o dever e o ofÍcio do poeta, de onde vem o recurso que o alimenta e o forma, o que convém e o que não, para onde levam a virtude e o erro. A sabedoria é princípio e fonte do bem escrever.

408-411

natura fieret laudabile carmen an arte,
 quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
 nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
 altera poscit opem res et coniurat amice.

Pergunta-se se o engenho ou a arte torna o poema mais louvável. Eu não vejo serventia no estudo sem rica veia de talento, nem no engenho, se rude: um demanda a contribuição do outro e assim compactuam amigavelmente.

⁴¹⁷ Antícira: nome de três cidades célebres pela produção de heléboro, erva que era considerada eficaz no tratamento da loucura.

Arte Poética

453-476

ut mala quem scabies aut morbus regius urget
 aut fanaticus error et iracunda Diana,
 vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam (455)
 qui sapiunt, agitant pueri incautique sequuntur.
 hic, dum sublimis versus ructatur et errat,
 si veluti merulis intentus decedit auceps
 in puteum foveamve, licet 'succurrite' longum
 clamet, 'io cives', non sit qui tollere curet. (460)
 si curet quis opem ferre et demittere funem,
 'qui scis, an prudens huc se deiecerit atque
 servari nolit?' dicam Siculique poetae
 narrabo interitum. 'deus immortalis haberi
 dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam (465)
 insiluit. sit ius liceatque perire poetis:
 invitum qui servat, idem facit occidenti.
 nec semel hoc fecit nec, si retractus erit, iam
 fiet homo et ponet famosae mortis amorem.
 nec satis adparet, cur versus factitet, utrum (470)
 minxerit in patrios cineres an triste bidental
 moverit incestus: certe furit ac velut ursus,
 obiectos caveae valuit si frangere clatros,
 indoctum doctumque fugat recitator acerbus;
 quem vero arripuit, tenet occiditque legendo,
 non missura cutem nisi plena cruoris hirudo.'

Tal como se foge de quem sofre de sarna ou de icterícia, ou do furor dos delirantes e da ira de Diana, assim também os sensatos temem tocar o poeta louco, as crianças o provocam e os incautos o perseguem. Este, com a cabeça elevada, arrota versos enquanto anda sem destino. Se, como um passarinho a procura de melros, ele cair num poço ou numa cova, ele poderá gritar longamente, 'socorro, ó cidadãos'. Não haverá quem queira levantá-lo. Se alguém oferecer socorro e descer uma corda, perguntarei: 'Como sabes se ele não jogou-se lá deliberadamente e não deseja ser salvo?', e narrarei a morte do poeta siciliano. Desejando ser considerado um deus imortal, Empédocles friamente atirou-se no ardente Etna. Que se conceda aos poetas o direito de morrer. Aquele que salva sem ser solicitado, faz o mesmo que matar. Não é a primeira vez que ele tentou, e se for resgatado, ele não se tornará um homem capaz de deixar de lado o desejo de uma morte famosa. Não sei por que ele insiste em compor versos: talvez tenha urinado sobre as cinzas dos pais ou despojado sacrilegamente um lugar purificado. O recitador acerbo certamente enfurece e, como um urso que conseguiu quebrar as grades da jaula, ele põe em fuga o douto e o

indouto. Aqueles que consegue agarrar, ele prende e mata com sua leitura, como uma sanguessuga, que não solta-se da pele sem que esteja plena de sangue.

*Epístola 2.1***2.1.1.17**

Cum tot sustineas et tanta negotia solus, (1)
 res Italas armis tuteris, moribus ornes,
 legibus emendes, in publica commoda peccem,
 si longo sermone morer tua tempora, Caesar.
 Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux, (5)
 post ingentia facta deorum in templa recepti,
 dum terras hominumque colunt genus, aspera bella
 componunt, agros adsignant, oppida condunt,
 ploravere suis non respondere favorem
 speratum meritis. diram qui contudit hydram (10)
 notaque fatali portenta labore subegit,
 comperit invidiam supremo fine domari.
 urit enim fulgore suo qui praegravat artis
 infra se positas; extinctus amabitur idem:
 praesenti tibi maturos largimur honores (15)
 iurandasque tuum per numen ponimus aras,
 nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.⁴¹⁸

Embora administres, sozinho, tantos negócios, e defendas os interesses da Itália com armas, guarnecendo-a com a moral e reformando-a com leis, eu iria contra os interesses públicos, se, com longo discurso, César, eu tomasse o teu tempo. Rômulo, Líber *Pater* e Castor e Pólux, que depois de realizarem grandes feitos, foram recebidos nos templos dos deuses, enquanto protegiam a terra e a humanidade, acabando com as tristes guerras, distribuindo terras, fundando cidades, choraram porque não receberam o aplauso que, de acordo com seus méritos, acreditavam merecer. Aquele que esmagou a sinistra hidra e que subjugou monstros com seu trabalho fatal, descobriu que a inveja somente pode ser vencida quando enfim chega a morte. Pois um homem consome com sua luz quando rebaixa com seu peso aqueles de menor mérito; porém, uma vez extinto, ele também será amado. No entanto, enquanto ainda estás entre nós, concedemos a ti honras em tempo oportuno, erigimos altares para jurar por teu nome, sabendo que nunca surgirá e nem surgiu nada igual.

2.1.139-163

agricolae prisci, fortes parvoque beati,
 condita post frumenta levantes tempore festo (140)
 corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem
 cum sociis operum et pueris et coniuge fida
 Tellurem porco, Silvanum lacte piabant,

⁴¹⁸ Hor., *Epist.* 2.1.1-17.

floribus et vino Genium memorem brevis aevi.
 Fescennina per hunc inventa licentia morem (145)
 versibus alternis opprobria rustica fudit,
 libertasque recurrentis accepta per annos
 lusit amabiliter, donec iam saevos apertam
 in rabiem coepit verti iocus et per honestas
 ire domos inpune minax. doluere cruento (150)
 dente lacesiti; fuit intactis quoque cura
 condicione super communi; quin etiam lex
 poenae lata, malo quae nollet carmine quemquam
 describi: vertere modum, formidine fustis
 ad bene dicendum delectandumque redacti. (155)
 Graecia capta ferum victorem cepit et artis
 intulit agresti Latio. sic horridus ille
 defluxit numerus Saturnius et grave virus
 munditiae pepulere; sed in longum tamen aevum
 manserunt hodieque manent vestigia ruris. (160)
 serus enim Graecis admovit acumina chartis
 et post Punica bella quietus quaerere coepit,
 quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent.

Os antigos agricultores, vigorosos e satisfeitos com pouco, depois da colheita dos grãos, a fim de aliviar o corpo - e também a mente, que havia suportado o duro labor na expectativa de chegar ao fim - em dias de festa, com seus filhos e fiel esposa, companheiros de trabalho, ofereciam em sacrifício um porco a Terra, leite a Silvano e flores e vinho a Gênio, sempre atento à brevidade da vida. Por meio desse costume, entrou em uso a licença fescennina, que, em versos alternados proferia ofensas rústicas; e a liberdade, bem-vinda a cada ano, brincava de modo agradável, até que o gracejo começou a tornar-se selvagem e abertamente violento, circulando impunemente pelas casas honestas de modo ameaçador. Os que foram atacados por seu cruento dente padeceram. Mesmo os que não haviam sido atingidos preocupavam-se com a situação da comunidade; quando finalmente foi elaborada uma lei que impediu que qualquer pessoa fosse objeto de canto abusivo. Por medo da vara, o tom mudou e resgatou-se o discurso correto e agradável. A Grécia capturada capturou o selvagem vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio. Então o rude verso saturnino desapareceu e a polidez banuiu o ofensivo veneno. Mas por muitos anos permaneceram, e ainda hoje persistem, traços dessa rusticidade. Pois ele⁴¹⁹ tardiamente começou a aplicar sua agudeza aos escritos gregos e a questionar que benefícios Sófocles, Téspis e Ésquilo poderiam trazer.

⁴¹⁹ O selvagem vencedor (*ferum victorem*), isto é, os romanos.

Anexo III. Horácio. Cronologia

DATA	EVENTO
65 a.C.	Nascimento (Venúsia, 8 de dezembro)
55-57 a.C.	Estuda em Roma
46 a.C.	Estuda em Atenas
44 a.C.	Serve exército, tribuno militar
42 a.C.	Participa da batalha de Filipos sob o comando de Bruto
41 a.C.	Função pública, secretário do tesouro
40 a.C.	Conhece Mecenas
37 a.C.	Entra para o círculo de Mecenas
35 a.C.	<i>Sátiras</i> 1
33 a.C.	Recebe fazenda Sabina de Mecenas
32 a.C.	<i>Sátiras</i> 2
29 a.C.	<i>Epodos</i>
23 a.C.	<i>Odes</i> 1 a 3
20 a.C.	<i>Epístolas</i> 1
17 a.C.	<i>Carmen Saeculare</i>
14 a.C.	<i>Epístolas</i> 2
13 a.C.	<i>Odes</i> 4
10-9 a.C.	<i>Arte Poética</i>
8 a.C.	Morte (Roma, 27 de novembro)

Anexo IV. Figuras

Esta seleção de imagens é resultado de uma investigação das figurações de Baco e do simpósio em Roma, efetuada mediante visitas técnicas aos acervos gregos e romanos de museus da Alemanha (Staatliche Antikensammlungen e Glyptothek, Munique, e Museu de Berlim), Inglaterra (The British Museum, Londres); Itália (museus de Roma e Nápoles e sítio arqueológico de Pompeia), Áustria (Kunsthistorisches Museum, Viena), França (Louvre, Paris) e Estados Unidos (The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; Museum of Fine Arts, Boston; Yale University Art Gallery, New Haven), com o financiamento da Fapesp. Durante essas visitas técnicas e estágios de pesquisa no exterior, foi possível selecionar, examinar e fotografar as imagens, consultar catálogos e adquirir material de pesquisa. Nos estágios de pesquisa no exterior (BEPE-DR - Fapesp), foram realizados cursos de pós-graduação sobre os temas dionisíacos nas artes gregas e romanas antigas com os professores Caroline Barron (King's College London), "Hellenistic and Roman Painting"; e Fiachra Mac Góráin (University College London), "Dionysus in Rome", ambos com visitas ao The British Museum para aulas e visitas a acervos de acesso restrito.

As imagens estão agrupadas, não pela ordem que aparecem no texto, nem por datação ou proveniência, mas pelo tipo de objeto: moedas (1 a 9), relevos (10 a 14), espelhos (15 a 17), mosaicos (18 a 22), pinturas (23 a 26), placa de bronze (27), esculturas (28 e 29), antefixo (30), recipientes simpóticos (31 a 40) e gema (41). A maioria dos exemplares são romanos datados entre o século I a.C. e início do I d.C.. Acrescentam-se a esses, peças originárias da Etrúria e de outras partes da Itália e da Ática produzidas em períodos anteriores, que foram consideradas significativas para os fins deste estudo.

O critério de seleção das imagens foi a busca de aproximação com os temas desenvolvidos na pesquisa, por meio de contato com antecedentes e exemplares das figurações de Baco e do simpósio nas artes da Roma augustana. Esperamos, assim, ter proporcionado melhores condições de visualizar e compreender aspectos culturais relevantes para a análise dos temas dionisíacos e simpóticos na poesia de Horácio.

Índice de figuras

- Fig. 1. Denário. Minerva e Baco. 90-89 a.C.
 Fig. 2. Denário. Líber e Líbera. 78 a.C.
 Fig. 3. Denário. Líber e Ceres. 78 a.C.
 Fig. 4. Denário. Líber e Ceres. 48 a.C.
 Fig. 5. Denário. Líber e altar com felino. 42 a.C.
 Fig. 6. Cistóforo. Marco Antônio e Otávia. 39 a.C.
 Fig. 7. Quinário. Vitória de Octaviano sobre Marco Antônio. 29-27 a.C.
 Fig. 8. Cistóforo. Augusto e Pax. 28 a.C.
 Fig. 9. Denário. Líber e Augusto. 19-4 a.C.
 Fig. 10. Relevô. Iniciação dionisíaca. Horti de Mecenas
 Fig. 11. Relevô. Iniciação dionisíaca. Vila Farnesina. Período Augustano
 Fig. 12. Relevô. Iniciação dionisíaca. Palazzo Massimo. Roma.
 Fig. 13. Relevô. Busto de Dioniso barbado. Vila Farnesina, Roma. Augustano
 Fig. 14. Relevô. Dioniso barbado com séquito. Tipo Sardanapalo. Augustano
 Fig. 15. Espelho etrusco. Fufluns. 350 a.C.
 Fig. 16. Espelho etrusco. Fufluns com Eros e Sileno. 250-150 a.C.
 Fig. 17. Espelho etrusco. Fufluns, Ariadne e felino. Sécs. III-II a.C.
 Fig. 18. Mosaico. Sátiro e ninfa. Pompeia. Casa do Fauno, Pompeia. Séc. I a.C.
 Fig. 19. Mosaico. Dioniso e turba de Cupidos em caça ao Leão. 70-10 a.C.
 Fig. 20. Mosaico. Menino alado montado em tigre. Casa do Fauno, Pompeia. 100 a.C.
 Fig. 21. Mosaico. Leão e Cupidos com Dioniso e Mênade. Pompeia.
 Fig. 22. Mosaico. Esqueleto como copeiro no simpósio. Pompeia. Séc. I d.C.
 Fig. 23. Pintura. Cena de iniciação Dionisíaca. Vila dos Mistérios, Pompeia. 50 a.C.
 Fig. 24. Pintura. Motivos dionisíacos. Vila de P. F. Synistor, Boscoreale. 40-30 a.C.
 Fig. 25. Pintura. Dioniso amamentado por ninfa. Vila Farnesina, Roma. 21 a.C.
 Fig. 26. Pintura. Figuras dionisíacas. Vila Farnesina, Roma. 20 a.C.
 Fig. 27. Placa de bronze. *Senatus Consultum Bacchanalibus*. Teurano. 186 a.C.
 Fig. 28. Escultura. Dioniso tipo Sardanapalo. Séc. II d.C.
 Fig. 29. Escultura. Mársias. 200-190 a.C.
 Fig. 30. Antefixos. Sátiro e mênade. Templo de Mater Matuta, Cerveteri. Séc. IV a.C.
 Fig. 31. Ilustração. Recipientes gregos.
 Fig. 32. Cântaro ornamental (fragmento). Banquetante reclinado. 50 a.C.
 Fig. 33. Cratera (fragmento). Hermes Dionisóforo. 70-50 a.C.
 Fig. 34. Utensílios de simpósio. Tesouro de Hildesheim. Séc. I d.C.
 Fig. 35. *Scyphi* com relevos dionisíacos. Roma. Séc. I a.C.
 Fig. 36. Cíato. Tesouro de Tívoli. Séc. I a.C.
 Fig. 37. Taça de Exéquias. Vulci. 540-30 a.C.
 Fig. 38. Cíato ático, encontrado na Etrúria. 530-20 a.C.
 Fig. 39. Ânfora ática, encontrada na Etrúria. 530-20 a.C.
 Fig. 40. Lutróforo. Dioniso e Ariadne. Apúlia. 350-40 a.C.
 Fig. 41. Gema. Dioniso (ou Eros?) montado em um leão. Séc. I d.C.

Moedas Romanas

Fig. 1. Denário. Minerva e Baco. 90-89 a.C.

Tipo de objeto: moeda (denário).

Descrição: Minerva e Baco.

Anverso: Busto de Minerva, usando um elmo e égide. Borda de pontos.

Reverso: Baco segurando uma lança com a mão esquerda e uma pantera com a direita. Borda de pontos.

Cultura: República Romana.

Data: 90-89 a.C.

Emissor: Aliados - Guerra Social

Cunhada em: Itália.

Material: Prata

Peso: 3.97 g.

The British Museum. Department Coins & Medals.

Registration number: 2002,0102.4938

Fig. 2. Denário. Líber e Líbera. 78 a.C.

Tipo de objeto: moeda (denário).

Descrição: Líber e Líbera.

Anverso: Busto de Líber usando uma guirlanda de hera e com o tirso apoiado no ombro.

Reverso: Busto de Líbera usando uma guirlanda de folhas videira.

Inscrições (Latim): L·CASSI·Q·F.

Cultura: República Romana.

Data: 78 a.C.

Emissor: L. Cassius Longinus

Cunhada em: Roma.

Material: Prata

Peso: 4 g.

The British Museum. Department Coins & Medals.

Registration number: R.8504

C&M Catalogue number: RR1p387.3153

Foto: cortesia The British Museum

Fig. 3. Denário. Líber e Ceres. 78 a.C.

Tipo de objeto: moeda (denário).

Descrição: Líber e Ceres.

Anverso: Busto de Líber (direita) com guirlanda de hera. Borda de pontos.

Reverso: Ceres em uma biga de serpentes (direita), segurando uma tocha em cada mão. Marca de controle. Inscrições: (Latim): M·VOLTEI·M·F

Cultura: República Romana.

Emissor: M. Volteius

Data: 78 a.C.

Cunhada em: Roma.

Material: Prata

The British Museum. Department Coins & Medals.

Registration number: 1902,0503.171

C&M Catalogue number: RR1p390.3169

Foto: cortesia The British Museum

Fig. 4. Denário. Líber e Ceres. 48 a.C.

Tipo de objeto: moeda (denário).

Descrição: Líber e Ceres.

Anverso: Busto de Líber (direita) usando guirlanda de hera. Borda de pontos

Reverso: Ceres andando com uma tocha em cada mão, diante de um arado. À esquerda: inscrição

Inscrições (Latim): anverso: PANSI; reverso: C·VIBIVS·C·F·C·N

Cultura: República Romana.

Data: 48 a.C.

Emissor: C Vibius Pansa Caetronianus

Cunhada em: Roma.

Material: Prata

Peso: 3.93 g.

Registration number: R.8886

C&M Catalogue number: RR1p510.3977

Foto: cortesia The British Museum

Fig. 5. Denário. Liber e altar com felino. 42 a.C.

Tipo de objeto: moeda (denário).

Descrição: Liber e altar com felino.

Anverso: Busto de Liber usando uma guirlanda de hera.

Reverso: Altar adornado com guirlanda, sobre o qual jaz uma máscara e no qual se apoia um tirso.

À direita, uma pantera salta em direção ao altar.

Inscrições: (Latim): reverso: VARVS; C·VIBIVS

Emissor: C. Vibius Varus

Data: 42 a.C.

Cunhada em: Roma.

Material: Prata

Peso: 4.12 g.

The British Museum. Department Coins & Medals.

Registration number: R.9218

C&M Catalogue number: RR1p589.4295

Foto: cortesia The British Museum

Fig. 6. Cistóforo. Marco Antônio e Otávia. 39 a.C.

Tipo de objeto: Cistóforo (tridracma).

Descrição: Marco Antônio e Otávia.

Anverso: bustos de Marco Antônio e Otávia.

Reverso: Dioniso, à esquerda, segurando uma taça e apoiando-se no tirso, sobre uma cista mística, entre duas serpentes

Inscrições (Latim):

anverso: M ANTONIVS IMP COS DESIG ITER ET TERT;

reverso: III VIR R P C

Autoridade: Marco Antônio

Data: 39 a.C.

Cunhada em: Éfeso (província romana)

Material: Prata

Peso: 11.04 g.

Diâmetro: 25 mm.

The British Museum. Department Coins & Medals.

Registration number: G.2206

C&M Catalogue number: RR2p503.136

Foto: cortesia The British Museum.

Fig. 7. Quinário. Vitória de Octaviano sobre Marco Antônio. 29-27 a.C.

Tipo de objeto: moeda (quinário).

Descrição: Vitória de Octaviano sobre Marco Antônio.

Anverso: Busto de Otaviano.

Reverso: Vitória, segurando guirlanda com a mão direita e uma palma com a mão esquerda, posicionada sobre uma cista mística entre duas serpentes.

Inscrições (Latim): Anverso: CAESAR IMP VII. Reverso: ASIA RECEPIT

Emissor: C. Vibius Varus

Data: 29-27 a.C.

Cunhada em: Itália (Brundísio e Roma).

Material: Prata

Peso: 1.81 g.

The British Museum. Department Coins & Medals.

Registration number: 1866,1201.4182

C&M Catalogue number: RE1p105.647RR2p536.240

Foto: cortesia The British Museum

Fig. 8. Cistóforo. Augusto e Pax. 28 a.C

Tipo de objeto: moeda (cistóforo)

Descrição: Cistóforo. Augusto e Pax.

Anverso: Busto de Augusto laureado.

Reverso: Pax, à esquerda, em pé segurando um caduceu; à direita uma serpente emerge de uma cista; as figuras estão circundadas por uma coroa de louros.

Inscrições (Latim): Anverso: IMP.CAESAR.DIVI.F.COS.VI.LIBERTATIS.P.R.VINDEX. Reverso: PAX

Autoridade: Augusto

Data: 28 a.C

Cunhada em: Éfeso (província)

Material: Prata

Peso: 11.76 g.

The British Museum. Department Coins & Medals.

Registration number: G.2207

C&M Catalogue number: RE1p112.691

Foto: cortesia The British Museum

Fig. 9. Denário. Líber e Augusto. 19-4 a.C.

Tipo de objeto: moeda (denário)

Descrição: Denário. Líber e Augusto.

Anverso: Busto de Líber usando uma guirlanda de hera, cabelo preso, com mechas caindo sobre o pescoço e ombro esquerdo.

Reverso: Augusto em um biga de elefantes, segurando um ramo de louro com a esquerda e um cetro com a direita.

Inscrições (Latim): Anverso: P.PETRON.TVRP ILIAN.III.VIR. Reverso: AVGVSTVS; CAESAR

Autoridade: Augusto.

Data: 19-4 a.C.

Cunhada em: Roma

Material: Prata

Peso: 3.86 g.

The British Museum. Department Coins & Medals.

Registration number: G.2207

C&M Catalogue number: RE1p3.7RR2p62.4514

Foto: cortesia The British Museum

Emissor: P. Petrônio Turpiliano.

Relevos Romanos

Fig. 10. Relevô. Iniciação dionisíaca. *Horti* de Mecenas

Tipo de objeto: relevo

Descrição: Cena de iniciação dionisíaca.

Cultura: Romana.

Data: Séc. I a.C. Cópia de modelo helenístico do século II a.C.

Encontrado em: Roma, *Horti* de Mecenas, em uma área perto do *auditorium*

Material: mármore pentélico

Museu Capitolino (Palazzo dei Conservatori), Roma.

Inventário: MC 2011.

foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Wyler (2012), (2013).

Fig. 11. Relevô. Iniciação dionisíaca. Vila Farnesina, Roma. Período Augustano

Tipo de objeto: relevô

Descrição: cena de iniciação dionisíaca, em paisagem sacro-idílica, com personagens de mundos diferentes: humanos misturados a sátiros e silenos. Os gestos das figuras sugerem que eles estão realizando atos de devoção. Paposileno segura um tirso. Atrás dele, uma mulher em posição de observadora. De frente para ele, uma mulher vestida com uma túnica, acendendo uma tocha. Atrás dela, um sátiro com a dupla flauta.

Cultura: Romana.

Data: Período Augustano

Encontrado em: Vila Farnesina (detalhe do *cubiculum* D).

A casa de pode ter pertencido a Marcos Agripa, casado com Júlia, filha de Otaviano.

Material: estuque

Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Roma

Inventário: 1037.

Bibliografia: Wyler (2006); Fabre-Serris (2009), Scapini (2016, 272-294); Bruhl (1953, 157).

foto: Lya Serignolli

Fig. 12. Relevô. Iniciação dionisíaca. Vila Farnesina, Roma. Augustano

Tipo de objeto: relevô

Descrição: Paposileno, criança com a cabeça coberta, duas mulheres.

Cultura: Romana. Período Augustano

Encontrado em: Vila Farnesina (detalhe do *cubiculum* B).

Material: estuque

Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Roma

Inventário: 1037

foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Wyler (2006, 226), Fabre-Serris (2009), Scapini (2016, 272-294), Bruhl (1953, 156-7).

Fig. 13. Relevô. Busto de Dioniso barbado. Vila Farnesina, Roma. Augustano

Tipo de objeto: relevô

Descrição: Dioniso barbado, tipo Sardanapalo, figuração associada aos ritos de mistérios dionisíacos. Esse tipo também é encontrado em esculturas (cf. fig. 28) e hermas romanas.

Cultura: Romana.

Data: Período Augustano

Encontrado em: Vila Farnesina (detalhe do *cubiculum* B), cuja propriedade é atribuída a Marcos Agripa, general romano casado com Júlia, filha de Augusto.

Material: estuque

Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Roma

Inventário: 1072

Foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Wyler (2006, 220-1), Bruhl (1953, 156).

Fig. 14. Relevô. Dioniso barbado com séquito. Tipo Sardanapalo. Período Augustano

Tipo de objeto: relevô

Descrição: Dioniso barbado com séquito. Tipo Sardanapalo.

Cultura: Romana.

Material: Mármore Branco

Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Coleção Farnese

Inventário: 6679

foto: Lya Serignolli

Espelhos Etruscos

Fig. 15. Espelho etrusco. Fufluns. 350 a.C.

Fig. 15a. Ilustração. Espelho de bronze etrusco. Fufluns. 350 a.C.

Tipo de objeto: estojo de espelho

Descrição: busto de Fufluns (Dioniso) adornado com ramos de hera

Cultura: Etrusca. Imita exemplos de prata e bronze feitos por gregos do Sul da Itália.

Data: 350 a.C.

Material: bronze

Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin

Inventário: 58

Ilustração: Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin

foto: Lya Serignolli

Fig. 16. Espelho Etrusco. Fufluns com Eros e Sileno. 250-150 a.C.

Tipo de objeto: estojo de espelho

Descrição: Fufluns (Dioniso), calçando coturnos e com os cabelos adornados e presos em um coque no alto de cabeça, festeja com Eros e Sileno, que toca a dupla flauta.

Cultura: Etrusca. Imita exemplares de prata e bronze feitos por gregos do Sul da Itália.

Data: 250-150 a.C.

Encontrado em: Friuli -Venezia Giulia, Udine

Material: Prata

Dimensões: diâmetro 13.7 cm.

The British Museum. Department of Greek & Roman Antiquities.

Registration number: 1866,0412.2

Foto: Lya Serignolli

Fig. 17. Espelho etrusco. Fufluns, Ariadne e felino. Sécs. III-II a.C.

Tipo de objeto: estojo de espelho

Descrição: Dioniso (Fufluns) e Ariadne (Areatha) abraçados. Pantera e cratera.

Cultura: Etrusca.

Data: sécs. III – II a.C.

Material: bronze

Encontrado em: Itália

Dimensões: diâmetro: 9.8 cm.

The British Museum – Department of Greek & Roman Antiquities

Registration number: 1975,0901.54

Foto: cortesia The British Museum

Mosaicos Romanos

Fig. 18. Mosaico. Sátiro e Nífa. Pompeia. Casa do Fauno. Séc. I a.C.

Tipo de objeto: mosaico

Descrição: Sátiro e Nífa

Cultura: Romana.

Data: séc. I a.C. (possivelmente 100 a.C., mais tardio do que a casa, datada do século II a.C).

Encontrado em: Pompeia. Casa do Fauno. VI, 12, 2 (*cubiculum*)

Material: tésseira

Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Inventário: 27707

foto: Lya Serignolli

Fig. 19. Mosaico. Dioniso e turba de Cupidos em caça ao Leão. 70-10 a.C.

Tipo de objeto: mosaico (pavimento). O painel é um emblema, um elemento decorativo central de uma parede ou chão. Esses emblemas normalmente são trabalhos refinados, adquirindo um grau de detalhe, perspectiva e sombra semelhante à pintura. Esse efeito é obtido pelo uso de *tesserae* (cubinhos de pedra) em uma técnica chamada *opus vermiculatum*. Esses emblemas eram em grande parte importados de cidades do leste do Mediterrâneo, como Pérgamo, Éfeso ou Alexandria, embora também fossem produzidos na cidade de Roma. Outros exemplos desse motivo podem ser encontrados em mosaicos de Roma e Nápoles (ver figs. 20 e 21).

Descrição: Alegoria da força domada pelo amor. Um leão é domado por quatro Cupidos. À frente, um deles puxa uma corda presa à pata traseira do leão. Outro, no alto à direita, estende um pano à frente do leão, como se fosse um toureiro. Atrás do leão, um Cupido se inclina e toca o címbalo. À esquerda, um deles segura um beitel (instrumento de culto). À frente, no chão, há um balde virado. No fundo, no alto da figura, há um templo de Baco, com uma estátua do deus segurando um tirso, um cântaro e uma árvore.

Cultura: Romana

Encontrado em: Nápoles. Pode ter sido fabricado em Roma ou em cidade do leste do Mediterrâneo.

Data: 70-10 a.C.

Material: pedra.

Técnica: mosaico.

Dimensões: comprimento: 37.7 cm., altura: 37.2 cm, largura: 6 cm.

The British Museum. Department of Greek & Roman Antiquities.

Registration number: 1856,1213.5.

Foto: cortesia The British Museum.

Bibliografia: Williams (2009, 274).

Fig. 20. Mosaico. Menino alado montado em tigre. Casa do Fauno, Pompeia. 100 a.C.

Tipo de objeto: mosaico (pavimento). Emblema, um elemento decorativo central de uma parede ou chão.

Descrição: Menino nu e alado (Dioniso criança ou Cupido?), segurando uma taça, adornado com uma guirlanda, montado em um felino, com pele de tigre e juba de leão. A pata esquerda do felino toca o tirsó, no chão. A figura é emoldurada por motivos dionisíacos de máscaras e vegetais.

Cultura: Romana

Data: séc. I a.C., possivelmente 100 a.C.

Encontrado em: Pompeia. Casa do Fauno (VI 12, 2), no piso central, que provavelmente foi uma sala de jantar (*triclinium*). A casa é datada do século II a.C

Material: tésseira

Dimensões: 1,63 m X 1,63 m.

Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Inventário: 9991.

foto: Lya Serignolli

Fig. 21. Mosaico. Leão e Cupidos com Dioniso e Mênade. Pompeia.

Tipo de objeto: mosaico

Descrição: Leão e Cupidos com Dioniso e Mênade. No alto, à esquerda, ao lado de um templo, um Dioniso segurando um tirso, talvez uma estátua (a face não é visível). Abaixo do templo, uma mênade sentada, segurando um tirso. À direita, na parte inferior, um Dioniso sentado, segura um cântaro, com feição que sugere a embriaguez. Ao centro, um leão é dominado por Cupidos, que o prendem utilizando diversas armas.

Cultura: Romana.

Encontrado em: Casa do Centauro (VI 9, 3), sala de jantar (*triclinium*), Pompeia.

Data: 1^a metade do séc. I d.C.

Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Inventário: 10019

Foto: Lya Serignolli

Fig. 22. Mosaico. Esqueleto como copeiro no simpósio. Pompeia. Séc. I d.C.

Tipo de objeto: mosaico

Descrição: esqueleto como copeiro, segurando instrumentos simpósio (rítion). Esqueletos eram figurações comuns em utensílios e decoração de simpósio, como motivo da tópica do *carpe diem*, lugar-comum da lembrança da morte (*memento mori*), como advertência para desfrutar dos dons da vida e da juventude no simpósio.

Cultura: Romana.

Data: 1ª metade do séc. I d.C.

Encontrado em: Pompeia

Dimensões: 91 x 70 cm

Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Inventário: 9978

foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Dunbabin (2003, 133-140).

Pinturas parietais romanas

Fig. 23. Esquema da pintura da Vila dos Mistérios, oecus 5. Iniciação Dionisiaca. Pompeia.
 Tipo de objeto: pintura parietal (megalografia), afresco.
 Descrição: Ritual dionisiaco. A sequência de figuras Dionisiacas da Vila dos Mistérios possui características helenizantes com aspectos típicos da arte romana: a mistura de figuras lendárias, alegóricas e humanas. Os personagens interagem por meio de atitudes corporais e olhares, porém há controvérsia quanto ao significado desses gestos. Diversos autores interpretam essa sequência como as diversas fases de um ritual dionisiaco em associação ao tema do matrimônio. O núcleo central apresenta Dioniso, que desfalece lânguido nos braços de Ariadne (alternativamente Vênus, patrona de Pompeia), ao redor dos quais encontram-se membros de seu séquito: Sileno, sátiros e bacantes, e outros personagens míticos, alegóricos e humanos. Um dos núcleos dessa pintura (IX-X) apresenta uma noiva sentada, vestindo uma túnica que cobre parte de seu corpo; seus braços estão adornados com pulseiras e as mãos tocam os cabelos. Uma ama a prepara para o casamento. Em pé sobre um pedestal, Cupido segura um espelho, objeto ligado à figuração de Vênus. Outro Cupido, na parede ao lado, posiciona-se em pé sobre um pedestal. A perna direita cruzada à frente da esquerda, segurando o arco com a mão esquerda e apoiando o queixo com a direita; a face está levemente inclinada para cima e os olhos atentos na noiva.
 Cultura: romana. Encontrado em: Vila dos Mistérios, *oecus* 5.
 Data: 60-50 a.C.
 Bibliografia: Ling (2009, 101-103); Papallardo (2009), Scapini (2016, 185-196); Bruhl (1953, 151-4).
 Fonte da imagem: <http://cmi2.yale.edu/rome/arch/lists/08/originals/302.jpg>
 Fotos: Lya Serignolli

I-II-III-IV-V

IV- V - VI - VII

VII-VIII

IX

Fig. 24. Motivos dionisiacos. Pintura. Vila de P. F. Synistor, Boscoreale. 40-30 a.C.

Tipo de objeto: Pintura parietal

Descrição: Pintura parietal com guirlandas e objetos ligados ao culto dionisiaco. As paredes da êxedra, um nicho quadrado aberto ao peristilo da vila, eram ricamente decorados com painéis imitando revestimentos de mármore. No centro de cada parede, de uma cabeça de touro pendem guirlandas, elementos que reportam à decoração dos templos de Dioniso. A cista mística, o busto de Sileno e o címbalo evocam o culto dionisiaco.

Cultura: Romana

Encontrado em: Vila de Publius Fannius Synistor, Boscoreale, *exedra* L

Data: segunda metade séc. I a.C., talvez entre 40-30 a.C.

Metropolitan Museum of Art, New York.

Inventário: 03.14.4

foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Scapini (2016, 233-4), Pappalardo (2008, 32-45).

Fig. 25. Dioniso amamentado por ninfa. Vila Farnesina, Roma. 21 a.C.

Tipo de objeto: pintura parietal

Descrição: bebê Dioniso amamentado por Ninfa (ou Ino), em uma paisagem idílica: construções sacras, colunas, pequenos edifícios, herma itifálica, árvores, arbustos.

Cultura: Romana

Data: 21 a.C.

Encontrado em: Roma, Vila Farnesina, *cubiculum* B.

Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Roma

Inventário: 1118

foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Scapini (2016, 274); Bruhl (1953, 156).

Fig. 26. Figuras dionisiacas. Roma, Vila Farnesina. 20 a.C.

Tipo de objeto: pintura parietal

Descrição: Figuras dionisiacas. Bustos de sátiros, touro, máscaras de teatro, ânforas.

Cultura: romana

Encontrado em: Roma, Vila Farnesina, corredor G

Data: 20 a.C.

Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Roma

Inventário: 1231

foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Wyler (2006); Ling (2009, 154-5).

Placa de Bronze Romana

Fig. 27. Placa de bronze. Texto do *Senatus Consultum Bacchanalibus*. 186 a.C.

Tipo de objeto: Placa de bronze (A moldura é posterior).

Cultura: Romana

Encontrado em: Teurano, Calábria

Material: bronze

Dimensões: 27,3 cm X 28,5 cm X 0,4 cm

Data: 186 a.C.

Kunsthistorisches Museum, Viena

Inventário: Antikensammlung, III 168

foto: Lya Serignolli

Descrição: Texto do *Senatus Consultum Bacchanalibus*

Transcrição do texto (adaptado para o Latim clássico) disponível na página seguinte.

SENATUS CONSULTUM DE BACCHANALIBUS

In agro Teurano.

(1) Q. Marcius Luci filius, Spurius Postumius Luci filius consules senatum consuluerunt Nonis Octobribus apud aedem (2) Bellonae. Scribendo adfuerunt M. Claudius Marci filius, L. Valerius Publi filius, Q. Minucius Gai filius.

De Bacchanalibus, qui foederati (3) essent, ita edicendum censuere:

«Ne quis eorum Bacchanal habuisse vellet. Si qui (4) essent, qui sibi dicerent necesse esse Bacchanal habere, ei ut ad praetorem urbanum (5) Romam venirent, deque eis rebus, ubi eorum verba audita essent, ut senatus (6) noster decerneret, dum ne minus senatoribus centum adessent, cum ea res consuleretur. (7) Bacchas vir ne quis adisse vellet civis Romanus neve nominis Latini neve sociorum (8) quisquam, nisi praetorem urbanum adissent, isque de senatus sententia, dum ne (9) minus senatoribus centum adessent, cum ea res consuleretur, iussissent.

Censuere.

(10) Sacerdos ne quis vir esset. magister neque vir neque mulier quisquam esset. (11) Neve pecuniam quisquam eorum communem habuisse vellet. Neve magistratum (12) neve pro magistratu neque virum neque mulierem quisquam fecisse vellet. (13) Neve posthac inter se coniurasse neve convovisse neve conspondisse (14) neve compromisisse vellet, neve quisquam fidem inter se dedisse vellet. (15) Sacra in occulto ne quisquam fecisse vellet. Neve in publico neve in (16) privato neve extra urbem sacra quisquam fecisse vellet, nisi (17) praetorem urbanum adisset isque de senatus sententia, dum ne minus (18) senatoribus centum adessent, cum ea res consuleretur, iussissent.

Censuere.

(19) Homines plus quinque universi, viri atque mulieres, sacra ne quisquam (20) fecisse vellet, neve interibi viri plus duobus, mulieribus plus tribus (21) adfuisse vellent, nisi de praetoris urbani senatusque sententia, ut supra (22) scriptum est.»

Haec ut in contione edicatis ne minus trinum (23) nundinum, senatusque sententiam ut scientes essetis, eorum (24) sententia ita fuit: «Si qui essent, qui adversum ea fecissent, quam supra (25) scriptum est, eis rem capitalem faciendam censuere»; atque ut (26) hoc in tabulam aeneam incideretis, ita senatus aequum censuit, (27) utque eam figi iubeatis, ubi facillime nosci possit. Atque (28) ut ea Bacchanalia, si qua sunt, extra quam si quid ibi sacri est, (29) ita ut supra scriptum est, in diebus decem, quibus vobis tabellae datae (30) erunt, faciatis, ut dimota sint.

Esculturas Romanas

Fig. 28. Escultura. Dioniso tipo Sardanapalo. Séc. II d.C.

Tipo de objeto: escultura. A estátua está em bom estado de conservação, faltando apenas o braço direito, que poderia estar segurando um cântaro ou um tirso. De acordo com Gasparri e Paris (2013, 264), esta imagem, achada em 1927 no castelo Gandolfo, provavelmente pertenceu a uma vila. Em 1944 foi levada do Museu Nacional Romano para o arquivo de Weimar (durante a ocupação nazista). Em 1947, foi transferida para Berlim (Museu de Pérgamo) e, em 1991, devolvida à Itália.

Descrição: Dioniso tipo Sardanapalo (modelo confundido com Platão), também encontrado em relevos (**figs. 13 e 14**) e hermas, caracteriza-se como um ancião viril, vestindo uma túnica longa, barba abundante, ondulada, que se mistura aos cabelos presos à altura da nuca em um coque elaborado. A imagem do deus barbado pode ter relação com um modelo arcaico, que se difunde no período helenístico por meio de várias tipologias na acepção do nume do vinho e do êxtase, celebrado no âmbito dos mistérios e dos cultos orgiásticos. Em uma cópia do vaticano, há uma inscrição em grego, *Sardanapallos*, que deu origem ao nome que define este tipo figurativo. Por causa desta inscrição, esta estátua foi associada a Assurbanípal (ca. 690-627 a.C.), o soberano assírio, denominado Sardanapallos; outra hipótese é a associação à divindade oriental com esse nome, assimilada por Sabázio (Dioniso da Frígia).

Cultura: Romana, seguindo modelo grego arcaizante.

Data: século II d.C. (datado pelas características de claro e escuro).

Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Roma.

Inventário: 108605

foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Para a estátua de Dioniso Sardanapalo, cf.: Capaldi e Pafumi (2009, 127-30). Para a herma, cf. Gasparri e Paris (2013, 264-5).

Fig. 29. Escultura. Sátiro Mársias. 200-190 a.C.

Tipo de objeto: escultura
Descrição: Sátiro Mársias
Cultura: Romana (cópia de modelo helenístico)
Data: 200-190 a.C.
Material: mármore
Glyptothek, Munique
foto: Lya Serignolli

Antefixo

Fig. 30. Antefixos. Sátiro e mônade. Templo de Mater Matuta, Cerveteri. Séc IV a.C.

Tipo de objeto: antefixo

Descrição: Antefixos do templo de Mater Matuta: à esquerda: busto de sátiro; ao meio: mônade; à direita: sátiro. A mônade tem a cabeça adornada com um diadema e usa brincos em forma de cachos de uva, um adorno comum no final do século V e início do IV a.C.

Cultura: Etrusca

Encontrado em: templo de Mater Matuta, Cerveteri

Data: séc. IV a.C

Material: terracota

Dimensões: ?

Museu: Metropolitan Museum of Art, New York.

Inventário: 9978

foto: Lya Serignolli

Utensílios de simpósio

Nomenclatura	Uso	Figuras
<i>Kylix</i> , schale, cálice	cálice para beber vinho	37
<i>scyphus</i> , <i>poculum</i> , copo	copo para beber vinho	31, 35
<i>Cantharus</i> , Kantharos, cântaro	taça de grandes proporções para beber vinho	31
Wienkanne, jarra	recipiente para servir vinho	31
<i>cratera</i> , <i>creterra</i> , <i>crater</i> , kolonettenkrater	vaso para armazenar ou misturar vinho	31
<i>hydria</i> , hídria	vaso para água	31
<i>amphora</i> , ânfora	vaso para armazenar vinho	31, 39
Aríbalo, Arybalos	recipiente para perfume	31
Alabastro, Alabastron	recipiente para perfume	31
<i>Pyxis</i>	caixinha para pequenos objetos	31
Ânfora panatenaica, Panathenaisce Preinsamphore	vaso para armazenar vinho	31
lebes nupcial, Lebes Gamikos	vaso para água	31
Pátera, <i>patera</i> , phiale	prato parra libações	31
Lécito, lekythos,	vaso para perfume	31
Cíato, <i>cyathus</i>	espécie de concha para medir as dosagens e servir o vinho	33, 35

Fig. 31. Recipientes gregos

Fonte da imagem: Ilustração em painel no Antikensammlungen, Munique.
Foto: Lya Serignolli

Fig. 32. Cântaro ornamental (fragmento). Banquetante reclinado. 50 a.C.

Tipo de objeto: relevo. Fragmento de um cântaro ornamental

Descrição: banquetante reclinado segurando um cântaro

Cultura: Romana, produzido na Itália

Data: 70-50 a.C.

Material: Mármore

Museu: MFA Boston

Inventário: 00.311

foto: Lya Serignolli

Fig. 33. Cratera (fragmento). Hermes Dionisóforo. 70-50 a.C.

Tipo de objeto: fragmento de uma cratera (*calyx-crater*)

Descrição: Baco conduzindo o infante Baco para ser entregue às ninfas de Nisa

Cultura: Romana

Material: Mármore

Museu: MFA Boston

Inventário: 01.8213

foto: Lya Serignolli

Fig. 34a. Utensílios de simpósio. Tesouro de Hildesheim. Início do séc. I d.C.

Tipo de objeto: cratera (ao centro)

Material: Prata

Data: início do século I d.C.

Hildesheim silver treasure

Staatliche Museen zu Berlin

Inv. 3779.62

Fig. 34b. Tesouro de Hildesheim. Início do séc. I d.C.

Tipo de objeto: cântaro (ao centro), taças (nas laterais) e peneira

Hildesheim silver treasure

Staatliche Museen zu Berlin

Inv. 3779.63

foto: Lya Serignolli

Fig. 35a. *Scyphi* com relevos dionisíacos. Roma, século I a.C.

Fig. 35b. *Scyphi* com relevos dionisíacos. Roma. Séc. I a.C.

Tipo de objeto: par de *scyphi* (copos)

Descrição: copos de prata com decoração dionisíaca em relevo. Geralmente eram feitos aos pares, para uso ou exibição. Cupidos praticando ações associadas às festas dionisíacas, procissões trinfais e ao tiaso: dançando, tocando instrumentos, montando em um tigre (animal associado a Baco). A temática dionisíaca é lugar-comum em recipientes e instrumentos destinados ao simpósio.

Cultura: Romana, Augustana

Data: final do século I a.C. / início do século I d.C.

Encontrado em: Esses copos, de alta qualidade, foram produzidos em um dos principais fornecedores das famílias abastadas de Nápoles e de Roma.

Material: prata

Metropolitan Museum of Art, New York

Inventário: 1994.43.1, 2

foto: Lya Serignolli

Fig. 36. Cíato. Tesouro de Tívoli. Séc. I a.C.

Tipo de objeto: cíato

Descrição: Tesouro de Tívoli. Este cíato pertence a um jogo de utensílios de prata composto por 30 peças.

Cultura: Romana

Encontrado em: Tívoli

Data: século I a.C.

Material: prata

Inscrição: SATTIA (provavelmente o nome da proprietária).

Metropolitan Museum of Art, New York.

Inventário: 20.49.2-.9,.11,.12

foto: Lya Serignolli

Fig. 37 Taça de Exéquias. Vulci, 540-30 a.C.

Fig. 37. detalhe

Tipo de objeto: *Kylix*

Descrição: Dioniso, segurando uma cornucópia, reclina em um barco cercado por golfinhos. Videiras se enroscam ao longo do mastro, do qual pendem cachos de uva.

Cultura: Grega (Ática), atribuído ao pintor Exekias

Encontrado em: Vulci, Etrúria

Data: 540-530 a.C.

Material/ técnica: cerâmica ática de figuras negras

Dimensões: altura: 13,6 cm; diâmetro: 30,5 cm.

Inscrição: ΕΞΕΚΙΑΣ ΕΠΙΟΕΣΕ (Feito por Exéquias)

Museu: Staatliche Antikensammlungen, Munique

Inventário: 8729 (antigo 2044)

foto: Lya Serignolli

Bibliografia: Díez-Platas (2013), Isler-Kerényi (2007, 171-187).

Fig. 38. Cíato ático. Encontrado na Etrúria. 530-20 a.C.

Fig. 38. detalhe

Tipo de objeto: cíato
 Descrição: cena de simpósio com Dioniso sentado em um *dyphros* diante de um sátiro.
 Cultura: Grega (Ática)
 Data: 530-520 a.C.
 Encontrado em: Etrúria
 Material: cerâmica
 Técnica: figuras negras
 Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.
 foto: Lya Serignolli

Fig. 39. Ânfora ática. Encontrada na Etrúria. 530-20 a.C.

Tipo de objeto: ânfora

Descrição: Dioniso segurando cântaro e ramos de videira acompanhado de três sátiros.

Cultura: grega (produzido na Ática)

Encontrado em: Etrúria

Data: 550-525 a.C.

Material: Cerâmica

Archeologico Nazionale, Nápoles.

Ref.: grupo E

foto: Lya Serignolli

Fig. 40. Lutróforo. Dioniso e Ariadne. Apúlia. 350-40 a.C.

Tipo de objeto: lutróforo (*loutrophoros*) vaso para água lustral, usado em casamentos.

Descrição: Dioniso com Ariadne em cena de banquete sob uma videira

Cultura: Itálica, feito na Apúlia (Pintor Varrese)

Encontrado em: Apúlia

Data: 350-340 a.C.

Material: Cerâmica

Archeologico Nazionale, Nápoles.

foto: Lya Serignolli

Gema

Fig. 41. Gema. Dioniso (ou Eros?) montado em um leão. Séc. I d.C.

Tipo de objeto: Gema

Descrição: Gema gravada com Eros ou Dioniso montado em um leão

Cultura: Romana Encontrado em:

Data: Séc. I-III d.C.

Material: vidro imitando sardonix

The British Museum.

Registration number: 1923,0401.474.

foto: Cortesia The British Museum

Para figuração semelhante de Dioniso ou Cupido em gemas, consultar:

Gema de vidro imitando lapis lázuli, gravada com figura de Eros montado em um leão.

Data: Séc. I-III d.C.

The British Museum.

Registration number: 1923,0401.472.

(disponível no acervo online do The British Museum)