

OFFICINA DE LUGAR COMUM

ACHCAR

Francisco Achcar

LÍRICA E LUGAR-COMUM

**Alguns temas de Horácio
e sua presença em português**

Tese de Doutorado

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silveira Mendonça

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

1992

Francisco Achcar

LÍRICA E LUGAR-COMUM

**Alguns temas de Horácio
e sua presença em português**

Tese de Doutorado

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silveira Mendonça

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

1992

ÍNDICE

Prólogo 1

I — GÊNERO E TÓPICA

Capítulo 1 - LÍRICA E LUGAR-COMUM 9

II — TÓPICA DA EFEMERIDADE

Capítulo 2 - GENEALOGIA DO *CARPE DIEM*: IMAGENS DO EFÊMERO DE HOMERO A CATULO 38

Capítulo 3 -VARIAÇÕES HORACIANAS: *CARPE DIEM* 62

Capítulo 4 - VARIAÇÕES HORACIANAS: O CONVITE AMOROSO 97

III — TÓPICA DA ETERNIDADE

Capítulo 5 - LÍRICA E IMORTALIDADE: *EXEGI MONUMENTUM* 119

Excursão - METAMORFOSES DE PIRRA 150

BIBLIOGRAFIA 170

ÍNDICE DE NOMES 183

ERRATA

Numa revisão parcial, registraram-se os seguintes erros:

PÁG.	LINHA	ONDE SE LÊ	LEIA-SE
2	17	que em que	que
2	35	dos dessa	dessa
2	última	ultimamente buscaram	têm buscado
7	11	(1.20)	(1.20),
16	n. 23 <i>in fine</i>	<i>Traduzioni</i>	<i>Tradizioni</i>
22	10	nsobre	sobre
36	31	(especialmente no sentido	(no sentido
104	30	<i>de rosis nascentibus</i> ***	<i>de rosis nascentibus.</i>
110	28	pôr do sol	pôr-do-sol
119	27	<i>Carmina</i> , que	<i>Carmina</i> , livro que
119	n. 1	<i>Carm.</i> 4 7 14-16	<i>Carm.</i> 4.7.14-16.
120	1	Nele, Horácio	Neste <i>envoi</i> , Horácio
124	n. 7	<i>Ist.</i> 16-19.	<i>Ist.</i> 7.16-19.
135	3	Em clara a correspondência	Em clara correspondência
136	29	retomando a tom	retomando o tom
138	28	"A Alberto Caeiro" ⁴⁵	"A Alberto Caeiro", ⁴⁵
143	7-8	nos dois outros livros que essa	os dois outros livros dessa

Na pág. 109, n. 30, o texto que vem depois da indicação "*Id. ib.* 43" deve ser transferido para o fim da n. 29.

PRÓLOGO

{ ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς τό τε πάλαι τό τε νῦν·
οὐδε γὰρ ῥᾶστον ἀρρήτων ἐπέων πύλας ἐξευρεῖν
de um poeta [vem] o outro, no passado como hoje:
não é fácil encontrar as portas das palavras não ditas

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

Nas últimas duas décadas ou pouco mais, com as questões suscitadas pela obra de Bakhtin, (ou, mais precisamente, por sua divulgação atrasada fora do que era a União Soviética), o assunto ganhou outro interesse. [O fenômeno de um texto retomar outro, por meio de citações, alusões, inversões, paródicas ou não, passou a ser visto como elemento essencial do discurso literário, traço tipificador da literatura no universo dos discursos. A intertextualidade literária tornou-se referência constante da crítica, mas numa perspectiva que também desqualifica o tipo de comparatismo tradicional. Com efeito, se a obra é por definição um ponto de cruzamento de textos, não é de "fonte" ou então de coincidência ocasional que se trata — ou seja, o ponto relevante não é que um poeta tenha *haurido* algo em outro, ou então que sua obra casualmente se assemelhe a outra; trata-se antes de um fenômeno que não depende de influências ou de convergências fortuitas entre autores, e que é inerente ao trabalho literário. As influências e convergências são consideradas casos particulares do processo fundamental da literatura, entendida agora como prática intertextual.]

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

PRÓLOGO

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

Respondo: Eu não procuro, nunca procurei as fontes de uma poesia. [...] os cotejos servem-me em primeiro lugar [...] para entender as palavras e locuções não apenas em seu significado racional, mas em seu valor afetivo e em sua cor estilística. A palavra é como a água de um rio que reúne em si os sabores da rocha da qual surja e dos terrenos pelos quais passou: disto já tive ocasião de falar.¹

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

[...] na poesia culta, douda, eu busco o que há alguns anos não chamo mais reminiscências, mas alusões, e de bom grado diria evocações e, em certos casos, citações. As reminiscências podem ser inconscientes; as citações, o poeta pode desejar que escapem ao público; as alusões não produzem o efeito desejado senão sobre um leitor que se recorde claramente do texto a que se referem.²

Bakhtin, coincidentemente, observara: "A palavra culta é uma palavra refratada".³ A análise dessas refrações, ponto central da empresa do classicista italiano, não teve na época acolhida favorável. Gian Biaggio Conte informa que "o ensaio de Pasquali despertou a ira de Benedetto Croce, que o atacou duramente em sua revista *La critica*". As aproximações de obras diversas, sobretudo de poesia, mas também, em rápidas e brilhantes sugestões, de música, pintura, escultura e arquitetura, aproximações devidas à pesquisa de *loci similes*, tinham resultado mortal para a poesia, no entender de Croce, cuja influência sobre os estudos literários, não apenas na Itália, afastou de cena por bom tempo o trabalho de seu antagonista.⁴

Mais recentemente, quando os estudiosos da literatura antiga se voltam para a reconsideração ~~dos~~ dessa problemática, é natural que os trabalhos de Pasquali, assim como de alguns de seus contemporâneos ou predecessores animados por interesses semelhantes, sejam retomados e desenvolvidos como uma orientação mais produtiva e rigorosa do que aquelas que ultimamente buscaram focalizar

¹ PASQUALI "Arte alusiva" 275.

² *Id. ib.*

³ BAKHTIN *La poétique de Dostoievski* 264.

⁴ CONTE *Rhetoric of Imitation* 24 n2.

o problema sob o ângulo ideológico ou psicanalítico.⁵ O interesse de Pasquali pela alusão culta, contudo, não deve prejudicar a percepção de que ela é apenas um caso, um caso voluntário, de um fenômeno retórico geral, perceptível no fato de que a própria "literariedade" de uma obra, sua pertinência a um gênero, mesmo sua novidade, são necessariamente produto de suas relações com obras anteriores, presentes nela em alusões implícitas ou explícitas, intencionais ou não.

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

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

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

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

Tratando-se de poesia, os dados da "forma" devem ser considerados de uma perspectiva em que *forma* não se oponha ao *sentido* ou à *significação*. A

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

⁶ LAUSBERG *Elementos de retórica literária* 81.

rigor, observa Iouri Lotman, "num poema não há 'elementos formais' no sentido que se dá habitualmente ao conceito [...] todos os seus elementos são elementos de sentido".⁷ Esta verdade geral se impõe mais fortemente quando consideramos o problema da significação poética levando em consideração o papel que nela desempenham as alusões, as referências intertextuais, que adensam o sentido inclusive em seus elementos formais. Partamos de uma feliz formulação de Conte:

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

Essa ação histórica se exerce a todo momento, com ou sem a consciência dos autores e dos leitores. Quando vemos impressas numa página linhas de tamanho irregular, e pensamos: *versos*, e portanto nos dispomos a um tipo de leitura diferente daquele que demandaria um texto de prosa — nesse momento, anterior a qualquer sentido desenhado pelas palavras do poema, já temos um "sentido" prévio, um registro, que nos é fornecido pela tradição literária. Na poesia culta, esses sentidos suprasegmentais são muito mais numerosos e específicos, e mais exigentes com o leitor. Em relação ao "sentido da forma", é eloqüente o exemplo do poema 8 de Catulo (*Miser Catulle, desinas ineptire*), tradicionalmente lido como um monólogo desesperado em que o poeta, quando rejeitado por Lésbia, exprimiu seu tormento e sua impotência. Não fosse a falta de qualquer fundamento convincente para a leitura biografista, dois motivos nos fariam ver no admirável poema um trabalho de natureza marcadamente culta (isto é, alusiva, explicitamente intertextual) e, ainda mais, tocado de uma ponta de ironia e quase deboche. O primeiro motivo é que o texto corresponde a um gênero bastante comum na lírica antiga e helenística, o gênero da *renuntiatio amoris* ("renúncia ao amor"),⁸ a cujas regras básicas Catulo obedece estrita e virtuosisticamente, atendo-se ao modelo tradicional ao mesmo tempo em que introduz nele elementos novos ou renovados. (Por exemplo: a estrutura dialógica do gênero dá lugar a um monólogo, mas este é, na verdade, um "diálogo interior", com curiosa divisão do sujeito.) O segundo motivo é o metro utilizado, o coliambo ou *scázon* ("manco"), verso tradicionalmente usado na comédia e na sátira, pelo efeito humorístico causado pela inversão do pé final (a "mancada" cômica). O amargurada, dilacerada confissão catuliana inclui, assim, no plano "formal", uma nota gaiatamente dissonante; ela quebra o tom de desconsolo e funciona como dado de estranhamento, de rompimento da ilusão mimética, e assim desvia a atenção do leitor para o caráter de exímio exercício literário do desabafo "descontrolado". Naturalmente, esse humor e essa exibição de virtuosismo só são percebidos pelo leitor consciente das marcas que o gênero e o metro em questão carregam consigo, em virtude do "sentido" que lhes atribui a tradição literária de que são parte. É sabido que

⁷ LOTMAN *La structure du texte artistique* 40.

⁸ Trataremos desse gênero no Excurso final deste trabalho.

PRÓLOGO

o público a que Catulo endereçava seu poema, o círculo culto e refinado dos *neóteroi*, era perfeitamente familiarizado com esses elementos tradicionais a que o poeta aludia e, portanto, apto a admirar o *tour de force* e a se divertir com ele.

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

Quanto às "palavras não-ditas" a que Baquílides se refere, elas são tidas, desde o Romantismo, como o essencial do que deve exprimir a poesia, sobretudo a poesia lírica, voz do individual, do subjetivo, daquilo que não faz parte do repertório comum nem se submete a esquemas estabelecidos. Mas para as poéticas clássicas, a dificuldade de encontrar as portas que dêem acesso à expressão nova não se resolve pelo arrombamento das portas conhecidas. O "arrombamento" foi estratégia de um certa vanguarda romântica oitocentista (lembramos o martelo com que Victor Hugo ameaçava as poéticas clássicas), assim como de vários romantismos vanguardistas do nosso século (o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo). Contrariamente, na poesia culta, antiga como moderna, essa dificuldade estimula a utilização imprevista, inovadora, das portas conhecidas, as portas das palavras já ditas, procurando-se chegar através delas a passagens que não foram freqüentadas, ou abrir nessas passagens outras portas que levem a caminhos ainda inexistentes. Na poesia culta, nunca se abandona o jogo — *joga-se* com as regras dele. A inconsciência dessas regras, por parte dos leitores, se não impede a fruição, pelo menos a limita muitíssimo.

* * *

Os capítulos seguintes tratam de alguns temas da lírica antiga, centrais na obra de Horácio, que reaparecem em diversos poetas, em épocas diversas, com formas diversas de expressão. São os *tópoi*, cujo estudo foi reproposto em nossa época pela obra clássica de Ernst Robert Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina*. Depois de Curtius, a busca de *tópoi* tornou-se verdadeira prática detetivesca a que certos pesquisadores se entregaram como a um fim em si, desconsiderando que o sentido desses clichês é solidário da tradição cultural de que fazem parte e da poética que prescreve a sua utilização. Tem razão Hans

Robert Jauss ao se referir à formação, em consequência do influxo exercido pelo livro de Curtius, de "todo um exército de epígonos" caçadores de lugares-comuns. A razão estaria na própria obra do erudito alemão, para o qual "a permanência da herança antiga é erigida em princípio supremo e determina a oposição, imanente à tradição literária e que jamais a história pode ver resolvida, entre a criação e a imitação, a grande arte e a simples literatura: acima do que Curtius chama 'a indestrutível cadeia de uma tradição de mediocridade' se eleva o classicismo intemporal das obras-primas, que transcende a realidade de uma história que permanece *terra incognita*".⁹

Espero que esse perigo que ameaça os pesquisadores da tópica literária clássica tenha sido evitado neste trabalho, que procura seguir um modelo de investigação tomado da retórica antiga e hoje renovado e desenvolvido por alguns estudiosos da poesia grega e romana que comparecerão repetidamente nas páginas seguintes. Entre aqueles a que tive acesso, Francis Cairns¹⁰ ocupa lugar proeminente, apesar de o seu vasto trabalho sobre a "composição genérica" na poesia grega e latina não ser mencionado com a frequência merecida nos ensaios que ultimamente têm sido dedicados a essas questões.

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

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

⁹ JAUSS "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire" *Pour une esthétique de la réception* 30.

aqui examinam-se poemas de Horácio — uma profecia ameaçadora (4.10) e um convite amoroso de ambiente simposial (3.28) —, acompanhados de traduções e variações que eles ensinaram na literatura de nossa língua, numa pequena amostra de um contexto mais amplo, em outras literaturas modernas em que o influxo horaciano foi profundo e constante.

O Capítulo 5, que constitui a terceira parte do trabalho, volta-se para um *topos* que pode ser tomado, sobretudo no conjunto da lírica horaciana, como o oposto complementar do *carpe diem*. Trata-se da afirmação da perenidade da poesia e da imortalidade do poeta. Os poemas horacianos que versam o tema, especialmente *Exegi monumentum* (3.30) e *Non usitata* (2.20) serão cotejados com o *envoi* do primeiro livro das epístolas (1.20) que lhes inverte o registro e o teor. De passagem, se acenará para a presença do tema ao longo da literatura de Portugal e do Brasil, assim como para algumas de suas variações modernas em outras línguas.

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

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

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

Assim como o encanto nas mulheres excede a beleza de todos os membros individuais observados separadamente, e deleita como ambrósia, de maneira singularíssima, os olhos do apreciador, assim também ocorre com o sentido implícito.¹⁰

¹⁰ ANANDAVARDHANA *Dhvanyaloka* ("Luz da sugestão" ou "Tratado da sugestão") I 4.

I — GÊNERO E TÓPICA

Capítulo 1

LÍRICA E LUGAR-COMUM

Lírica e composição genérica

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

Verani, omnibus e meis amicis
antistans mihi milibus trecentis,
Venistine domum ad tuos Penates
fratresque unanimos anumque matrem?
Venisti. O mihi nuntii beati! 5
Visam te incolumem audiamque Hiberum
narrantem loca, facta, nationes,
ut mos est tuus, applicansque collum
iocundum os oculosque suaviabor.
O, quantumst hominum beatiorum, 10
quid me laetius est beatiusue?

Verânio, dos meus trinta mil amigos
primeiro para mim, tu então vieste
de volta a casa para os teus Penates,
os teus irmãos e a tua velha mãe?
Vieste. Ó mensageiros da alegria! 5
De novo são e salvo eu te verei
e te ouvirei contar, como costumás,
lugares, feitos e nações da Ibéria,
e te abraçando eu beijarei teus olhos
e a tua bela boca. Homens felizes, 10
que pode haver de mais feliz do que eu?¹

¹ As traduções que apresento em seguida aos poemas procuram ser o quanto possível literais, sem outro objetivo que o de facilitar o acesso ao texto original ou, para os leitores sem algum conhecimento de grego e latim, servir como uma notícia tosca de algo *de que se fala* no poema. (Em parte por isso, procurei sempre apresentar em nota, quando disponíveis, traduções literárias, qualquer que me parecesse o seu valor). A única exceção à pedestre literalidade a que me ative — exceção ainda assim parcial — é o caso presente, em que o recurso à versificação já indica alguma pretensão poética.

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

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

Ἔομηρος ὁ θεῖος ποιητῆς τά τε ἄλλα ἡμᾶς ἐπαίδευσε καὶ τὸ τῆς μονωδίας εἶδος οὐ παραλέλοιπε.⁴

Homero, o divino poeta, ensinou-nos os gêneros, sem deixar de lado o da monodia.

προὔλαβε μὲν ὁ θεῖος Ἔομηρος καὶ τοῦτο τὸ εἶδος.⁵

O divino Homero iniciou também este gênero.

Este último gênero a que o retor se refere é *syntaktikón*, o "discurso de adeus daquele que parte"} mas poderia ser o *prosphonetikón*, como no poema de Catulo, ou o *epibatérion* ("discurso de torna-viagem"), o *propemptikón* ("discurso de adeus àquele que parte") e outros presentes na *Ilíada* e na *Odisséia*. Homero

² Utiliza-se aqui *gênero*, como já é tradicional nos estudos de literatura antiga, para traduzir *genos* ou *eidos*; trata-se, pois, de designar o que habitualmente se indicaria com os termos *subgêneros*, *tipos*, *formas subordinadas* etc. Observa Karl Viëtor, partindo da divisão da literatura nas três "formas naturais" (Goethe) da épica, da lírica e do drama: "este conceito [de gênero] deve ser utilizado somente para as formas individuais nas quais se subdividem os três grandes domínios poéticos" (VIËTOR "L'histoire des genres littéraires" 13). Não vejo inconveniente, contudo, em usar a palavra seja para falar dos "grandes gêneros" (épica, lírica e drama), seja para, conforme o contexto, designar as subdivisões de cada um deles.

³ CAIRNS *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* 75.

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

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

é considerado por retores antigos como a grande fonte e o modelo dos gêneros.⁶ Segundo essa concepção, a tragédia e a lírica, assim como a oratória, trabalharam não só motivos e temas, mas também modelos ou esquemas (*theorémata*) homéricos:

χρὴ τοίνυν λαβόντας παρὰ τοῦ ποιητοῦ τὰς ἀφορμὰς ἐπεξεργάζεσθαι ταύτας γνόντας τὸ θεώρημα, ὅποιον ὁ ποιητὴς παρέδωκεν.⁷

É preciso, portanto, apanhando junto a Homero os materiais,⁸ trabalhá-los considerando o quadro fornecido pelo poeta.

Há várias explicações histórico-sociológicas da convergência de temas, motivos e formas entre os poetas: a origem ritual e popular da lírica literária; as ocasiões a que os poemas se destinavam (o simpósio, o culto, o encômio, etc.).⁹ A razão histórico-literária, porém, costuma ser atribuída à fonte homérica comum, embora essa teoria esteja sendo ultimamente posta em recesso.¹⁰ Mas, ainda que seja verdade que a primeira e principal fonte dos gêneros, para a literatura grega, foi Homero, isto não implica dizer que na poesia homérica esteja sua origem mais remota:

Os gêneros são antigos como as sociedades organizadas; são também universais. Em toda vida humana há um número importante de situações recorrentes que, no desenvolvimento das sociedades, passam a exigir reações regulares, tanto em palavras quanto em ações. Como a literatura, que no início das sociedades significa poesia, volta-se para essas situações, é natural que relatos e descrições dessas reações tornem-se assunto literário básico. [...] Nossos gêneros clássicos são, portanto, em essência mais velhos que os registros da literatura grega e já se tinham estabelecido na herança cultural dos gregos muito antes de os poemas homéricos ou seus ancestrais serem compostos.¹¹

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

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

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

⁹ Cf. RODRIGUES ADRADOS *El mundo de la lírica griega antigua* 10.

¹⁰ Carlo Odo Pavese, contrariamente à opinião geral ("pan-homérica" ou "pan-jônica"), defende, com argumentação ponderável, a tese de que os poemas de Hesíodo, os hinos homéricos e a elegia arcaica não descendem propriamente de Homero, mas sim da mesma "tradição poética continental" da qual derivara, algum tempo antes, a tradição jônica que produziu Homero. Cf. PAVESE *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica* 16ss. Bruno Gentili, na linha de estudos como os de A. Hoekstra e C. O. Pavese, também rejeita o pan-homerismo e sugere que a "fonte comum poderia ser a 'língua literária' da época micênica (ou pré-micênica), refletida tanto na poesia épica quanto na lírica". Cf. GENTILI "Storicità della lirica greca" 414ss (com bibliografia); a frase citada se encontra na pág. 418.

¹¹ CAIRNS *op. cit.* 34.

Voltemos ao *genos* do poema 9 de Catulo, o *prosphonetikón* ou das boas-vindas. Vemo-lo na *Odisséia* (16.11-67, 187-234; 17.28-60; 23.205-350; 24.345-41-2), assim como em Alceu (Fr. 350 LP), Teógnis (1.511-22), Ésquilo (*Agamêmnon* 855-974), Eurípides (*Heraclés* 531-3), Aristófanes (*Aves* 676-84), Horácio (*Carm.* 1.36), Ovídio (*Amores* 2.11.37-56), Estácio (*Siluae* 3.2.127-43) e Juvenal (12), entre outros, para só ficarmos com o *corpus* utilizado por Francis Cairns.¹²

Segundo Cairns, a classificação genérica de um poema depende do que ele chama os seus *elementos primários*, isto é, "pessoas, situação, função, comunicação logicamente necessárias para o gênero". No *prosphonetikón*, esses elementos são os seguintes: I. quem retorna (A); II. quem lhe dá boas-vindas (B); III. a relação entre ambos, de amizade ou amor; IV. a mensagem de boas-vindas.

Os *elementos secundários*, cuja seleção e combinação variam de texto para texto, são *lugares-comuns* (*tópoi*) — "as menores divisões do material de qualquer gênero, úteis para fins analíticos".¹³ Mas não é este seu sentido único nem último. Numa *paidéia* eminentemente convencional, como é a arcaica e clássica, eles servem também, paradoxalmente, para apontar instâncias de particularidade. De fato, ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso. A *aemulatio* (*zélosis*), sempre associada à *imitatio* (*mímesis*), é mais forte nas poéticas que recorrem a *tópoi* do que nas de criação por "inspiração direta";¹⁴ a advertência de Quintiliano, segundo a qual *imitatio per se ipsa non sufficit*,¹⁵ corresponde a uma exigência de originalidade. Com efeito, é difícil imaginar diferenças mais marcantes do que as observáveis, por exemplo, no cotejo entre o poema de Catulo e qualquer outro dos mencionados na lista acima, embora todos correspondam ao mesmo gênero e recorram ao mesmo repertório de *tópoi*.

No poema de Catulo atualizam-se 9 da seguinte lista de 20 *tópoi* que se encontram no *corpus*:¹⁶

1. o anúncio da chegada de A por meio de um verbo denotador de chegada, etc., podendo o verbo se encontrar em interrogação retórica e/ou ser repetido: Hom. *Od.* 16.23; 17.41; 24.399; Alc. 350.1 LP; Teóg. 1.511; Eur. *Her.* 531;

¹² CAIRNS *op. cit.* 18ss. Muitos outros exemplos poderiam, é claro, ser acrescentados à lista de Cairns; no exemplário adiante utilizaremos apenas, por sua especial importância, Virgílio *Aen.* 6.687-94.

¹³ CAIRNS *op. cit.* 6. Essa definição visa à análise dos processos da composição genérica e não conflita com a da tradição retórica, tal como a apresentam, por exemplo, CURTIUS *Literatura européia e Idade Média latina* 72s e LAUSBERG *Elementos de retórica literária* 100s.

¹⁴ Sobre a relação entre a *imitatio* e a *tópica* (a primeira é causa da segunda), v. KROLL "La lingua poetica romana", in LUNELLI (ed.) *La lingua poetica latina* 54s.

¹⁵ Quint. X 2.4.

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

Arist. *Au.* 680; Virg. *Aen.* 6.687; Juv. 12.15;

2. o lugar onde A esteve: Hom. *Od.* 17.42; Alc. 350.1 LP; Hor. *C.* 1.36.4; Virg. *Aen.* 6.694;

3. expressões de afeição de B por A ou afeição mútua: Hom. *Od.* 16.23; 17.41; 24.401; Teóg. 1.513-22; Ésq. *Ag.* 855-7, 905; Eur. *Her.* 531; Arist. *Au.* 678-80; Hor. *C.* 1.36.10; Est. *Sil.* 3.2.131; Juv. 12.1, 16, 93-5; Virg. *Aen.* 6.678-91;

4. demonstrações afetivas (beijos, abraços, lágrimas da parte de A e às vezes também de B): Hom. *Od.* 16.14-22, 190-1, 213-20; 17.35, 38-9; 23.206-8; 24.344-5, 396-7; Ésq. *Ag.* 887-91; Hor. *C.* 1.36.6; Ov. *Am.* 2.11.45-6; Est. *Sil.* 3.2.132-4;

5. ênfase no retorno de A ao *lar*, se este é o caso: Hom. *Od.* 23.258-9;

6. assistência divina a A: Hom. *Od.* 16.237-8; 24.31-2, 401; Hor. *C.* 1.36.2-3; Virg. *Aen.* 6.687-8; Juv. 12.62-6;

7. ênfase na segurança de A: Hom. *Od.* 16.21; Eur. *Her.* 531; Hor. *C.* 1.36.4; Juv. 12.16;

8. perigos e sofrimentos enfrentados por A: Hom. *Od.* 16.21, 189; 17.47; Ésq. *Ag.* 865-876, 882-3; Virg. *Aen.* 6.692-4; Juv. 12.15-82;

9. realizações de A: Hom. *Od.* 23.310-41; Alc. 350.3-7 LP; Ésq. *Ag.* 907; Juv. 12.37-51;

10. sofrimentos de B devidos à ausência de A: Hom. *Od.* 23.210-2, 230-1; Ésq. *Ag.* 858-76, 887-95, 904-5; Virg. *Aen.* 6.690-1, 694;

11. alegrias e benesses que a chegada de A acarreta a B, com ou sem *exempla* enfatizadores: Hom. *Od.* 23.233-40; Ésq. *Ag.* 895-905, 966-75; Arist. *Au.* 681;

12. prioridade ou *status* preferencial de B: Hor. *C.* 1.36.7-8; Ov. *Am.* 2.11.43; Est. *Sil.* 3.2.133;

13. narrativas de A: Hom. *Od.* 16.226-32; 23.306-41; Ov. *Am.* 2.11.49-53; Est. *Sil.* 3.2.135-141; Juv. 12.17-82(?);

14. narrativas de B: Hom. *Od.* 23.302-5; Est. *Sil.* 3.2.135, 142-3;

15. promessas (aos deuses) de B em favor de A: Ésq. *Ag.* 963-5; Hor. *C.* 1.36.2; Ov. *Am.* 2.11.46; Est. *Sil.* 3.2.131; Juv. 12.2-16;

16. sacrifícios realizados por B em cumprimento das promessas: Ésq. *Ag.* 958-62; Hor. *C.* 1.36.1-3; Ov. *Am.* 2.11.46; Est. *Sil.* 3.2.131-2; Juv. 12.2-16, 83-92;

17. boas-vindas a A por parte de outro(s), que secunda(m) B ou toma(m) o seu lugar: Hom. *Od.* 17.31-5; 24.386-412; Eur. *Her.* 531-2; Hor. *C.* 1.36.5;

18. banquete celebratório (com equipamento pertinente): Hom. *Od.* 16.46-55(?); 24.363-412(?); Hor. *C.* 1.36.11-20; Ov. *Am.* 2.11.47-9;

19. atividades amorosas de A e outros: Hom. *Od.* 23.254-5, 300; Hor. *C.* 1.36.17-20; Ov. *Am.* 2.11.54;

20. atividades conjuntas de A e B (ou outro dos que recepcionam A) no passado: Arist. *Au.* 678-9; Hor. *C.* 1.36.7-9.

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

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

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

o efeito dessa engenhosa braquilogia enquadrada por três explosões de afeição produz uma impressão de completa espontaneidade. Cria-se a ilusão de que o poeta está emocionalmente fora de controle e simplesmente dá vazão a seus sentimentos por Verânio. De fato, sob a capa dessa ilusão, Catulo ministra toda a informação de que o leitor necessita

para entender a situação. Dessa maneira, ele compôs um exemplo altamente sofisticado de um dos gêneros mais comuns da poesia antiga.¹⁷

Assim, o poema de Catulo, que pode ser tomado de início como uma expressão singela da lírica mais genuína — e, como tal, excelente fonte de informações sobre a vida do poeta, sua personalidade, sua afetividade —, é de fato um premeditado, elaboradíssimo tecido de lugares-comuns literários, resultado de uma combinação poética que Cairns chamou a "composição genérica" na poesia antiga. A *simplicidade* e a *sinceridade* são efeitos produzidos pelo poema de Catulo, mas não são índices de seu processo de composição. Este corresponde a uma forma especialmente criativa de *mimesis* ou *imitatio* e, em termos modernos, a uma modalidade complexa do que se tem chamado *intertextualidade*.¹⁸

No âmbito das concepções correntes dos gêneros literários, esse processo de composição cria problemas para as idéias mais aceitas sobre o que seja a lírica genuína, pois a observância dos padrões genéricos impede o poeta de "tirar sua inspiração diretamente dos incidentes e experiências individuais de sua própria vida" e o confina a "uma classe de assuntos própria aos gêneros, e dentro desses gêneros ao menos parte do seu material tem de ser comum, para que seus escritos sejam reconhecíveis como pertencentes a gêneros específicos."¹⁹

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

Lírica e mímese

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

multicolor et discolor et uersicolor, numquam ipsa, semper alia, etsi semper ipsa quando alia, totiens denique mutanda quotiens mouenda.²⁰

"multicolor, de várias cores, versicolor, nunca a mesma, mas sempre

¹⁷ CAIRNS 122.

¹⁸ V. *infra* 34ss.

¹⁹ CAIRNS *op. cit.* 98.

²⁰ Tert. *de pallio* 3.1. A frase é citada por JOHNSON *The Idea of Lyric* 2 "como um emblema da permanência mutante" da lírica.

outra, embora sempre a mesma quando outra, tantas vezes enfim mudando-se quantas movendo-se".²¹

Essa propriedade metamórfica, entretanto, não tem inibido, desde o século XVII, mas sobretudo a partir do Romantismo,²² a busca de definições decisivas e abrangentes, confiadas em que a lírica é *semper ipsa quando alia*. O ponto comum dessas definições reside na posição central do *eu* no poema lírico: poesia da primeira pessoa, a lírica é contraposta à épica, de terceira pessoa, numa conceituação que remontaria a Platão e Aristóteles.

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

Qual o motivo por que Aristóteles não se teria ocupado da lírica, não teria reservado para ela um lugar em seu sistema de modos miméticos (narrativo e dramático) e objetos de mímese (superiores e inferiores)? Käte Hamburger e Gérard Genette consideram que o sistema aristotélico, voltado para a exclusiva consideração da *mimesis*, não englobaria a lírica por não ser ela mimética.²⁵

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

²² Referências históricas em ABRAMS *The Mirror and the Lamp* 71ss; WELLEK "Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis"; GENETTE "Introduction à l'architecte" 108ss.

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

²⁴ *Rep.* 394 c.

²⁵ HAMBURGER *La logique des genres littéraires* 32ss; GENETTE *op. cit.* 97.

Aristóteles estaria aí, segundo Genette, na mesma linha de Platão, que "deixa deliberadamente de lado toda poesia não-representativa, e pois especialmente o que nós chamamos poesia lírica". Mas Genette não leva em conta as referências ao *melos* no livro X da *República*, onde, insistindo na impossibilidade de aceitar em sua *pólis* a poesia *mimética*, o filósofo inclui os líricos entre os banidos.²⁶ Sem dúvida, "o que nós chamamos poesia lírica" não é exatamente o que Platão indica com *melos*; mas é certo que ele se refere a poetas que nós também consideramos líricos e é igualmente certo que ele condena a *Μούσαν... ἐν μέλεισιν*, por ser, como toda *ποίησις*, *mimética*.²⁷ É difícil imaginar que, para Platão ou Aristóteles, a *mélica* não fosse *mimética*, seja porque a música e a poesia eram assim consideradas, seja porque *mímesis* não se referia apenas à relação da obra com seu objeto, mas também a sua relação com outras obras e com o receptor.

Eric Havelock, em sua reveladora análise da cultura oral grega, demonstra que *mímesis* refere-se tanto à representação constituída pelas palavras quanto àquela envolvida em sua *performance*, oral, dramática ou musical.²⁸ O efeito de identificação, resultante do envolvimento do espectador na *performance*, é por excelência *mimético* (esta é, por sinal, uma das razões decisivas da condenação platônica).²⁹ Isso vale também para o texto lírico, que, embora não se caracterize pela representação de eventos, encena a *práxis* expressiva ou comunicativa de um *práttōn*, um agente (ainda que sua ação se limite ao ato comunicativo); por isso, seu efeito *mimético* sobre o receptor, na execução musical do poema (ou mesmo em sua leitura), é equivalente ao que, com meios diversos, se obtém na declamação épica ou na representação dramática.³⁰

O argumento de que para Aristóteles a lírica não seja *mímese* explica a atribuição de ascendência aristotélica à classificação proposta por Käte Hamburger. Esta, em sua teoria da enunciação literária, divide todo o território da literatura em *ficção* (*mimética*, pois nela o narrador *nada afirma*, apenas cria personagens e histórias) e *lírica* (*não-mimética*, porque nela, como em qualquer "enunciado de realidade", o sujeito *faz afirmações* verdadeiras ou falsas sobre objetos reais ou imaginários).³¹ A mensagem lírica, correspondendo à estrutura formal do "enunciado de realidade", decorreria do princípio "existencial" e não "mimético"

²⁶ *Rep.* 595 a.

²⁷ *Rep.* 607 a.

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

²⁹ *Rep.* 606 d.

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

³¹ HAMBURGER 40ss e 207ss. Notável a antítese entre os conceitos de Hamburger e de Sir Philip Sidney ("the poet never affirmeth", *Defence of poesie*). Críticas à teoria de Hamburger têm sido numerosas; v., p. ex., WELLECK *op. cit.* 227ss, HERNADI *Beyond genre* 46ss e, agora um *positive approach*, o prefácio de GENETTE à tradução francesa da obra. Na segunda edição de seu livro (1968; a primeira é de 1957), a autora modificou o capítulo referente à lírica e procurou responder, em notas, a algumas das críticas de Welleck.

da literatura. Uma classificação de tal forma restritiva obriga a autora a associar o romance de primeira pessoa ao gênero lírico, além de a arrastar a outras impropriedades, como a de não encontrar lugar para tudo o que não seja *ficção* ou *lírica*, o que significa excluir do campo literário, ou pelo menos não tratar de incluir nele, obras como o poema de Lucrécio ou os *Ensaio*s de Montaigne. No caso da língua portuguesa, essa lógica deixaria de lado os sermões de Vieira ou *Os Sertões* de Euclides da Cunha e dificilmente teria explicação satisfatória para a relação de Fernando Pessoa com seus heterônimos. O sistema de Käte Hamburger parece decorrer da camisa-de-força de certas subcategorizações lógicas que, embora não se fundamentem em nenhuma sugestão precisa de Aristóteles, têm um de seus pontos de partida e de apoio extraído de uma interpretação problemática dos silêncios (ou das lacunas) da *Poética*, sem levar em conta um dado histórico essencial para a compreensão do texto aristotélico: a amplitude do sentido de *mimesis* na cultura oral da Grécia.³²

Platão, sempre no contexto de sua censura às práticas miméticas, não hesitara em associar a tragédia a Homero;³³ é de crer que no mundo grego arcaico e clássico fosse igualmente evidente a associação da lírica a Homero, tal a dívida, consciente e reconhecida, dos poetas líricos para com o épico.³⁴ A separação drástica que modernamente se costumou fazer entre Homero, considerado o Grande Primitivo, e a Era Lírica, concebida como momento inaugural da consciência individual, é hoje contestada, em vista de tantos elementos de continuidade que têm sido revelados em pesquisas recentes.³⁵ Sabemos que a lírica arcaica apresenta características da cultura oral, seja no modo de sua composição, seja em sua linguagem e seus *tópoi*. Também em relação à mímese, a dissociação radical entre épica e lírica é indevida e projetada na poesia antiga padrões do mundo da escrita, em que ato produtivo, privado, é claramente distinto do consumo público da obra. Como observa Joseph Russo, a poesia arcaica

é antes performance pública que criação privada, e serve para confirmar e reforçar um senso ativo de identificação com o passado comum semi-lendário, quando a poesia é epos heróico, ou com o presente comum em seu conjunto de valores, aspirações, problemas, necessidades, etc., como na poesia de Tirteu, Calino, Arquifloco, Alcman, Teógnis, Alceu, Safo e outros.³⁶

³² V. adiante 29ss a discussão de alguns pontos da teoria da lírica de Käte Hamburger.

³³ *Rep.* 595 c.

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

³⁵ V. *infra* nota 55.

³⁶ Russo "The Meaning of Oral Poetry" 37.

Por esses e outros motivos, estranharia que Aristóteles, se quisesse de fato excluir a lírica do campo das artes miméticas, não o fizesse explicitamente e já de início. [Ao contrário da leitura que não encontra na *Poética* qualquer consideração aplicável à lírica, há quem interprete como referente a esta o segundo dos três modos narrativos da classificação aristotélica, bastante semelhante à que se encontra em Platão:³⁷ 1.º) o narrador fala ora através de uma personagem, ora através de sua própria pessoa (caso de Homero); 2.º) o narrador fala continuamente através de sua própria pessoa (caso dos maus épicos e, possivelmente, dos líricos), e 3.º) o narrador fala através de personagens (na poesia dramática).³⁸ Mas o modo "narrativo puro", de primeira pessoa, não é explicitamente associado à lírica e a divergência entre os intérpretes, em torno deste passo da *Poética*, resulta de ser bastante problemática essa associação.³⁹]

Assim, quanto à lírica, além da natureza musical sugerida em sua designação grega, a magra certeza que podemos tirar da leitura de Platão e Aristóteles é que o primeiro a considerava *mimesis* e não há razões para supor que o segundo pensasse diferentemente. De resto, nada encontramos que nos sugira a existência de uma teoria da lírica na Antigüidade.⁴⁰

Eu-lírico e subjetividade

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

Para os que, a partir do Romantismo, concebem o eu-lírico de forma

³⁷ *Rep.* 394 c.

³⁸ *Poét.* 1448 a.

³⁹ GARCIA YEBRA, em sua edição da *Poética*, 251s n46, é dos que rejeitam a inclusão da lírica como um dos modos narrativos aristotélicos. GENETTE *op. cit.* 106ss, defende opinião semelhante. Diomedes, citado por Garcia Yebra, exemplifica o [*genus*] *enarratiuum, quod Graeci exegematikon uel apaggelikon appellant*, com Lucrécio e as *Geórgicas* de Virgílio; pelo mesmo motivo, ao que parece, poder-se-ia incluir aí a poesia de Catulo ou dos elegíacos. JOHNSON *The Idea of Lyric* 81 é também dos que entendem que o modo da "narrativa pura" se refere à lírica.

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

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

Ao separar-se da objetividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior. Por outro lado, para que esta revelação da alma se não confunda com a expressão acidental dos sentimentos e representações ordinárias, e tome a forma poética, será necessário que as idéias e impressões que o poeta descreve, sendo pessoais, conservem todavia um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma expressão poética viva.⁴¹

Adorno, de uma perspectiva próxima da de Hegel, que concilia a visão *expressiva* com uma conceituação *mimética* do gênero lírico,⁴² define a subjetividade lírica sem perder de vista a natureza social da linguagem, elaborando mais trabalhosa e sutilmente a questão do seu sentido universal. A expressão lírica, para ele, se forma no momento em que a linguagem "não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como sua própria voz". Sendo um espaço de resistência individual, eleva-se ao universal porque "põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido" pela inautenticidade social. O poema lírico é "a expressão subjetiva de um antagonismo social"; daí que a lírica tenha lugar de destaque garantido num sistema de valores que privilegia a crítica e a resistência às formas de falsificação e dominação social. Também para Adorno, o que Hegel chama a "expressão poética viva" é decisivo para que a "formação lírica" supere a mera particularidade, em seu *mergulho no individuado*; sua consideração do fenômeno, porém, mais específica e delicada, se refere à linguagem, que

estabelece a mediação entre a lírica e a sociedade no que há de mais

⁴¹ HEGEL *Estética - Poesia* 290.

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

intrínseco. Por isso a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica, onde, ao contrário, o sujeito que acerta com a expressão feliz, chega ao pé de igualdade com a própria linguagem, ao ponto onde esta, por si mesma, gostaria de ir.⁴³

É evidente que o tipo de produção poética representado pelo poema de Catulo não satisfaz a esta concepção do eu-lírico e de sua experiência. Não é o caso da distorção do biografismo e do sociologismo vulgar, dos quais Adorno é explicitamente crítico.⁴⁴ O problema é que não se aplica à lírica antiga um conceito fundado no confronto entre o eu-lírico e a sociedade, pois essa poesia começa por aderir, em seu próprio método de composição, ao "paladar social", às regras estabelecidas e às expectativas por elas suscitadas no público. A originalidade e a inovação não resultam do simples abandono da tradição, mas de um jogo astuto com os elementos dela. Que sua concepção é inteiramente inadequada à lírica antiga, Adorno mesmo o afirma:

as evidências do espírito lírico no sentido específico que nos é familiar, no tempo antigo, só nos aparecem de relance, aos estilhaços, assim como às vezes certos fundos da pintura antiga antecipam, carregados de presságio, a idéia do paisagismo. Não constituem a forma. Os grandes poetas do tempo mais remoto, que contam para a lírica conforme os conceitos histórico-literários, Píndaro, por exemplo, e Alceu, mas também a obra de Walther von der Vogelweide em sua parte preponderante, estão a uma distância descomunal de nossa mais primária representação do que seja a lírica. Falta-lhes aquele caráter do imediato, do desmaterializado, que nos habituamos, justa ou injustamente, a considerar como critério do lirismo e que só forçadamente ultrapassamos, a bem da formação cultural.⁴⁵

Dos "estilhaços" da Antigüidade nos quais podemos vislumbrar algo compatível com nosso conceito de lírica, o único exemplo apresentado por Adorno é o de Safo. Não se entende bem por que Alceu é colocado entre os que se encontram a uma "distância descomunal" da lírica em sentido moderno, mas supõe-se que ao lado de Safo, e por motivos semelhantes, Adorno poderia mencionar Arquíloco, Teógnis ou Catulo como poetas que "antecipam, carregados de presságio", a idéia de lírica de nosso tempo. Com efeito, o "caráter do imediato" e por vezes "desmaterializado" que se pode encontrar em Safo acha-se presente

⁴³ ADORNO "Lírica e sociedade" 199, 194, 198.

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

⁴⁵ ADORNO *op. cit.* 195s.

também nos outros poetas citados, sobretudo Catulo. E se, relativamente a este, seria um enorme engano deixar-se levar pelas aparências e assimilar seus poemas aos padrões adornianos do gênero lírico, o mesmo ocorre com Safo e outros poetas arcaicos e clássicos. A "composição genérica", que significa adesão a um fundo comum, social, de preceitos e motivos poéticos, corresponde a um comportamento poético inteiramente oposto ao do sujeito "que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade".⁴⁶ E não é apenas Catulo que se utiliza deste método de composição: ele é predominante em toda a poesia antiga. Adorno, embora percuciente ao timbrar o "caráter totalmente moderno" da experiência sobre que elabora sua conceituação,⁴⁷ falha contudo ao indicar a causa da estranheza da lírica antiga.

Além disso, o brilho argumental e a penetração analítica de Adorno não desfazem as dúvidas sobre a adequação de sua idéia de lírica à própria produção moderna, para a qual se volta, e da qual, em princípio, decorre sua teorização. Exemplo disso são suas observações sobre o poema de Goethe, "Wanderers Nachtlied".⁴⁸ O efeito dessa peça é um puro exemplo do que na teoria literária sânscrita se chama *shantarasa*: o "gosto" poético (*rasa*, "sabor") do silêncio (*shantih*, "tranqüilidade"), que corresponde, aliás, em certas formulações de seus teóricos, a algo próximo de um *genos* com seus *tópoi*: a distância, a solidão dos píncaros, a placidez da natureza são lugares freqüentados pela poesia do silêncio.⁴⁹ Adorno, para ajeitar o poema ao modelo que elaborou, tem de incluir em sua moldura de quietude o barulho social ("a representação de um mundo que denega a paz") que, segundo ele, estaria implicado e rejeitado nesses versos de "abissal beleza". Diz ele:

Unicamente na medida em que o tom do poema está em consonância com o sentimento trágico desse mundo, ele reafirma que, apesar de tudo, existe paz.⁵⁰

⁴⁶ ADORNO *op. cit.* 196.

⁴⁷ ADORNO *op. cit.* 195.

⁴⁸ *Über allen Gipfeln, / Ist Ruh, / Im allen Wipfeln / Spürest du / kaum einem Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch.* [Tradução apenas literal] de R. Rodrigues Torres Filho, que acompanha sua tradução do ensaio de Adorno: "Noturno do andarilho / Sobre todos os cumes, / há sossego, / em todas as copas / não sentes / um sopro, quase; / os passarinhos calam-se na mata. / Paciência, logo / sossegarás tu também." Tradução poética de Haroldo de Campos (que ilustra seu artigo "Da actualidade de Goethe" 6): *CANTO NOTURNO DO ANDARILHO — Sobre os picos / paz. / Nos cimos / quase / nenhum sopro. / Calam-se as aves nos ramos. / Logo, vamos, / virá o repouso.*

⁴⁹ Sobre a teoria da experiência artística como *rasa*, v. DE *History of Sanscrit Poetics* II passim, DASGUPTA "The Theory of Rasa", in RAHAVAN & NAGENDRA (edd.) *An Introduction to Indian Poetics* 36ss, MASSON & PATWARDHAN *Aesthetic Rapture* I 23ss. Discussão sobre a *shantarasa* encontra-se em MASSON & PATWARDHAN *Śantarasa & Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics* e em RAGHAVAN *The Number of Rasa-s*.

⁵⁰ ADORNO *op. cit.* 196.

Extrapolações como essa — impertinente e banal — dão a incômoda impressão de mudança brusca de assunto.

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

A justificada prudência de Adorno em relação à poesia antiga, evitando forçar toda a lírica dentro dos limites de sua definição, não teve precedente em Hegel. Este, depois de apresentar sua descrição da experiência fundamental do sujeito lírico, passa a caracterizar, de acordo com essa experiência, os subgêneros (ou gêneros: os *gene*) da lírica antiga e moderna.⁵² Ou seja: Hegel, como aliás todos os teóricos da lírica que lhe seguem os passos (com exceção de Adorno), não encontra limites históricos para a validade de seu conceito. Com isso, a especificidade do sujeito da lírica antiga (se não também de grande parte da moderna), cujos "mergulhos subjetivos" se compõem de fragmentos de experiência literária, é drasticamente escamoteada.

No terreno dos estudos da cultura antiga, um desenvolvimento hegeliano (do Hegel da *Fenomenologia*) particularmente importante, pela riqueza de suas formulações e pela influência que teve e tem, é o de Bruno Snell. Suas análises partem da concepção da lírica como movimento antitético em relação à épica, um momento mais avançado no sentido da consciência de si, um passo adiante relativamente à representação do espírito que se encontra em Homero.⁵³ Essa visão implica, ao mesmo tempo, uma concepção *substancial* do eu-lírico (a lírica seria expressão da consciência individual por parte do sujeito empírico) e a precedência histórica da épica (já que a lírica se constituiria, na história do espírito, como desdobramento e negação da racionalidade épica). Os problemas, aqui,

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

⁵² HEGEL *op. cit.* 296ss.

⁵³ Cf. SNELL *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* 88ss. Levando adiante sua concepção do desenvolvimento dos gêneros, Snell considera (371) que a tradição épica levou à historiografia e à filosofia da natureza jônicas, a lírica a Heráclito, e o drama a Sócrates e Platão.

envolvem a desconsideração do caráter de construto literário do sujeito lírico e a falta de evidência da suposta precedência histórica da épica.⁵⁴ Contradizendo essa opinião, estudos recentes de métrica e de outros aspectos da linguagem poética demonstram que, nos tempos homéricos, a épica e a lírica coexistiram e é possível que a segunda seja mesmo anterior à primeira (o próprio hexâmetro dactílico, metro da épica, muito provavelmente resultou do desenvolvimento de metros líricos).⁵⁵ Contra o entendimento histórico evolucionista e dialético valem também as observações que fizemos sobre a continuidade notável entre as formas de produção poética do mundo oral, de Homero aos líricos.

A autoconsciência dos líricos, que chegam a incluir-se nominalmente em suas composições e atribuir-se a autoria de seu canto — o que seria impensável em Homero —, é tomada como evidência do fenômeno histórico apontado por Snell.⁵⁶ Ora, no século VII, um autor cuja poesia de forma alguma se confunde com a lírica, Hesíodo, apresenta nos prólogos de seus poemas a mesma autoconsciência enfática. Seria possível, no entanto, considerar que, de qualquer forma, a época dita lírica, marcada por profundas transformações políticas, econômicas e culturais na sociedade grega, conheceu um novo momento da história da consciência de si, o que se nota seja nos poetas líricos, seja em Hesíodo, sendo sobretudo nos primeiros, e especialmente na lírica monódica de tema pessoal, que se pode ver algo como um testemunho desse "passo" da "história do espírito". Mas, mesmo nessa versão abrandada, a teoria da evolução da lírica a partir da épica enfrenta dificuldades. As investigações de Eric Havelock levaram-no a concluir que "o descobrimento do *eu* que é atribuído aos poetas líricos por Snell (...) não é comprovado pelos textos, no que se refere ao vocabulário".⁵⁷ Nesse mesmo sentido, os estudos reveladores de C. O. Pavese conduzem a conclusões pouco alentadoras para a representação da história grega em termos da marcha dialética do espírito:

Arquifloco e os outros líricos gregos introduzem um mundo que, confrontado com o homérico, pode parecer novo: um mundo, considere-se, que entre o oitavo e o sétimo século tinha-se tornado mais individualístico e contestador do homérico. Mas este mundo, que

⁵⁴ Herman Fränkel, que também discerne uma linha evolutiva da épica à lírica, não desconsidera o caráter convencional do sujeito lírico. Cf. FRÄNKEL *Early Greek Poetry and Philosophy* 150 e n51.

⁵⁵ Cf. GENTILI & GIANNINI "Preistoria e formazione dell'esametro", GENTILI "Lirica greca arcaica e tardo arcaica" e "Storicità della lirica greca", RUSSO "The Meaning of Oral Poetry. The Collected Papers of Milman Parry: a Critical Re-assessment".

⁵⁶ SNELL *op. cit.* 89.

⁵⁷ HAVELOCK *Preface to Plato* 211 n6. V. também, do mesmo autor, *The Muse Learns to Write* 113s. Havelock considera que "o eu [*self*] foi uma descoberta socrática ou, talvez devamos dizer, uma invenção do vocabulário socrático" (114). Sócrates, um "oralista", foi um profundo subversor do mundo oral, ao encaminhar a linguagem para o discurso analítico, abstrato, antipoético, da prosa letrada.

foi batizado lírico, não é necessariamente uma evolução do mundo épico. A canção grega revela procedimentos que se encontram presentes também na canção pré-literária de outros povos. A diferente atmosfera ética que encontramos na lírica em relação à épica não é devida tanto a uma evolução das idéias que tivesse intervindo entre o oitavo e o sétimo século, quanto aos diversos aspectos de um mesmo mundo que a épica e a lírica representam. A lírica se liga a uma tradição contemporânea da épica e representa o reverso da mesma moeda.⁵⁸

Sinceridade e *fides*

Um aspecto importante da questão que discutimos refere-se à *sinceridade* da lírica. Embora o biografismo fundado na identificação do eu-lírico com o poeta tenha tido ultimamente um refluxo (até mesmo no terreno dos estudos clássicos, tradicional reduto biografista), é ainda muito freqüente o entendimento da sinceridade como *correspondência* (alguma forma de correspondência, psicológica, sociológica, filosófica) entre o eu-lírico e a experiência extrapoética do poeta. A concepção romântica de sinceridade como verdade poética — "a poesia é verdadeira porque corresponde ao estado de espírito do poeta" — não foi abandonada por boa parte da crítica e da historiografia literária.⁵⁹ Ainda hoje as vidas e quase sempre as personalidades dos poetas antigos são deduzidas linearmente de seus poemas. Numa obra prestigiada, a *História da literatura latina* de Ettore Paratore, a leitura literariamente ingênua de Catulo leva o historiador não apenas a traçar a partir de poemas a biografia do poeta, mas até a "descobrir" as "intenções secretas" de seus atos:

nos seus versos quer-nos fazer crer que foi no séquito de Mêmio para enriquecer, e que ficou desiludido com a avareza do seu chefe, que impedia os amigos de juntar alguma coisa; mas a razão fundamental foi o desejo de visitar o túmulo do irmão, na Tróade.⁶⁰

Toda uma forma de leitura da lírica está contida nessa afirmação, amparada apenas na pressuposição da *sinceridade* do poema em que Catulo homenageia o irmão

⁵⁸ PAVESE *op. cit.* 253, que acrescenta em nota: "Para um redimensionamento da teoria 'evolutiva' da ética grega arcaica, v. H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus* (Berkeley 1971), em particular pp. 1-53."

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

⁶⁰ PARATORE *História da literatura latina* 332.

morto.⁶¹ Nessa mesma linha, Paratore prossegue tomando como inequívocos testemunhos biográficos poemas que às vezes sabemos elaborados com sugestões e motivos fornecidos pela tradição lírica grega.⁶²

Essa maneira de ler é completamente inadequada à lírica greco-latina, como tem sido demonstrado repetidamente.⁶³ Um dos primeiros, talvez o primeiro, a apontar, quanto a este aspecto, novas linhas de leitura, foi Archibald W. Allen, em seu ensaio sobre a "sinceridade" na elegia romana.⁶⁴ Allen mostra que o termo da retórica antiga que mais se aproxima da idéia de sinceridade é *fides*, "confiança" ou "pacto de lealdade". Como termo técnico, *fides* descreve uma relação, não entre autor e obra, mas entre esta e o público. *Fides* é uma disposição que a obra deve suscitar no receptor, quer se trate de uma peça oratória, quer de um poema. É, portanto, resultado da composição adequada do texto, como se pode ver do passo em que Cícero, desrecomendando o abuso de determinado processo estilístico, aponta entre os malefícios desse defeito o tolhimento da impressão de sinceridade:

si enim etiam semper utare, cum satietatem affert tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur; detrahit praeterea actionis dolorem, aufert humanum sensum actoris, tollit funditus ueritatem et fidem.⁶⁵

pois se o utilizas sempre, produz cansaço e se torna reconhecível até aos leigos; além disso, tira o patético da oração, rouba a naturalidade do orador e suprime inteiramente a verdade e a sinceridade.⁶⁶

Fides, pois, se associa ao "efeito de verdade" (*ueritatem*) que o discurso deve produzir, não à sua verdade relativamente à personalidade do autor; este pode ou não corresponder aos caracteres requeridos para que se estabeleça a *fides* e se assegure a *ueritas*. Explica Quintiliano que é preciso que o autor "ou possua

⁶¹ Cat. 101.

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

⁶³ V., por exemplo, ALLEN "'Sincerity' and the Roman Elegists", PAVESE *op. cit.*, GENTILI *opp. cit.*, WILLIAMS *Tradition and Originality in Latin Poetry*; VEYNE *L'élégie érotique romaine*. Para uma análise que procura estabelecer, em cada caso, o grau de identificação ou afastamento entre o eu-lírico e o poeta, v. RÖSLER "Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell' 'io' nella poesia greca arcaica" e GENTILI "L' 'io' nella poesia lirica greca" 18ss. V. também DEGANI "Sul nuovo Archiloco". Ultimamente, entre nós, Paulo Sérgio de Vasconcellos apresentou análises muito esclarecedoras acerca do eu-lírico, da sinceridade poética e da leitura biografista da poesia de Catulo; cf. VASCONCELLOS *Realidade biográfica e verdade poética no "romance amoroso" de Catulo*.

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

⁶⁵ Cic. *Or.* LXII 209.

⁶⁶ Apud ALLEN *op. cit.* 158 n8. Cícero trata aqui do abuso do estilo periódico, mas poderia tratar de qualquer outra inépcia estilística. O ponto relevante para o que queremos demonstrar é a relação de *fides* com propriedade de estilo e eficiência compositiva. — A tradução de Hubbell (Loeb) da oração final é: "utterly destroys the impression of sincerity"; Henri Bornecque (Belles Lettres) traduz assim: "fait disparaitre complètement la sincérité, qui inspire confiance".

Jou aparente possuir" (*aut habeat aut habere credatur*) as *uirtutes* condizentes com o bom efeito de seu texto. E tanto faz que ele as possua, se não for capaz de fazer crer que as possui, *nam qui, cum dicit, malus uidetur, utique male dicit* ("pois quem, ao falar, parece mau [quando convinha o contrário], de alguma forma fala mal").⁶⁷ Portanto, em sua aplicação literária, *fides* designa um efeito da mimese bem realizada e não corresponde à idéia de *sinceridade* no que esta possa ter de extrapolação psicológica ou biografista. Comprova isto o trecho em que Catulo dissocia claramente autor e obra, ao dizer que o poeta, para ser *pius*, deve ser ele mesmo casto, mas seus versos não têm qualquer necessidade de também o ser.⁶⁸ Os elegíacos tocaram muitas vezes nesse ponto, direta ou indiretamente, sempre de forma a desautorizar a identificação do eu-lírico com o autor.⁶⁹

Eu-lírico e enunciação

Se, pois, o eu-lírico não deve, pelo menos em grande parte da poesia antiga, ser tomado como expressão direta, *sincera, existencial* do autor, uma concepção lingüística do sujeito lírico, como a que Jakobson apresenta, parece ser a mais apta a se aplicar à lírica em geral, sem os limites temporais que necessariamente se impõem à concepção que chamamos *substancial*. Nos termos de Jakobson, lírica é a poesia na qual a função poética da linguagem, centrada na organização da própria mensagem, se associa à função emotiva, centrada no emissor.⁷⁰ Nesse modelo, o eu-lírico é o *eu* visado pela mensagem poética em seu aspecto emotivo; sua relação com o poeta não é objeto de interesse neste momento da consideração teórica do gênero, embora possa ser ponto relevante para a crítica de um autor, um estilo ou um período literário.⁷¹

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

⁶⁷ Quint. VI 2.18, apud ALLEN *op. cit.* 158 n11.

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

⁶⁹ Numerosos exemplos de Propércio, Tibulo e Ovídio são apresentados por Allen e Veyne.

⁷⁰ JAKOBSON *Essais de linguistique générale* 219.

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

temos a lírica exortativa; no segundo, a suplicatória.⁷² Assim, essa lírica da segunda pessoa abrange os poemas simposiásticos, voltados para o convívio e não para o solilóquio, assim como todo tipo de poesia devocional (hinos a deuses). O culto, o simpósio, a festa e, de forma geral, a situação dialógica, segundo as indicações que temos, foram os espaços de eleição, se não mesmo de origem, da lírica mais antiga; quanto ao caráter lírico, em sentido moderno, da poesia suplicatória, basta lembrar que é desse tipo o mais célebre texto de Safo, o "Hino a Afrodite"; finalmente, exemplos de lírica exortativa, entre tantos outros, são os poemas do *carpe diem*, de que nos ocuparemos em capítulos seguintes. Essa distinção de grandes tipos de lírica é relevante, pois dá mais acuidade à nossa visão do gênero e permite acrescentar distinções importantes para além da simples descrição do poema lírico como aquele em que *o eu exprime suas emoções*. Mais importante: não se labora aqui no engano de erigir o espaço da solidão subjetiva em lugar lírico original, como ocorre na visão hegeliana do gênero.⁷³

Mas, no vasto universo do que chamamos lírica, na literatura moderna como na antiga, há poemas nos quais não a primeira, mas a terceira pessoa ocupa lugar central. É o que ocorre em poemas onde o *eu* é radicalmente ausente, seja como actante, seja como instância emocional sugerida: exemplos modernos são numerosos; lembremos dois casos bastante distantes entre si: Mallarmé, em suas realizações mais características, constitui um caso extremo de lírica impessoal, pois nele o sujeito tem pouca possibilidade de sinalizar sua elipse, de persistir ao menos em algum reflexo do objeto, pois este é também afastado da cena;⁷⁴ João Cabral de Mello Neto, em sentido oposto, faz, na parte mais numerosa e importante de sua obra, que o objeto ocupe todo o espaço do poema. Na literatura grega, encontramos exemplos de lírica da terceira pessoa em poemas ocupados por relatos míticos, assim como em momentos de pura concentração nos objetos. É verdade que, neste último caso, nossos exemplos são fragmentários, como quase tudo que nos ficou dos líricos gregos. Mas dificilmente se deixará de sentir o teor lírico do seguinte trecho de Safo, apesar de lhe faltar qualquer contexto em que se pudessem encontrar indícios explícitos de enunciado de primeira pessoa:

⁷² JAKOBSON *Essais...* 219. AGUIAR E SILVA *Teoria da Literatura* 373 considera que a "poesia da segunda pessoa" corresponde, na formulação de Jakobson, ao gênero dramático, que teria as modalidades suplicatória e exortativa. Essa interpretação supõe que Jakobson encarasse o gênero dramático em seu aspecto lírico, como uma sucessão de enunciados de primeira pessoa dominante ou subordinada à segunda. Quanto aos poemas suplicatórios ou exortativos, eles seriam uma espécie de lírica dramática.

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

⁷⁴ V., entre outras análises do processo de "nadificação" na poesia de Mallarmé, FRIEDRICH *Estrutura da lírica moderna* 95ss.

LÍRICA E LUGAR-COMUM

ἄστερες μὲν ἄμφι κάλαν σελάωναν
ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος
ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη
γᾶν <ἐπὶ παῖσαν>

* * *

ἀργυρία⁷⁵

em volta da bela lua, as estrelas de novo escondem seu
aspecto luminoso, sempre que ela, cheia, mais brilha
< sobre toda a > terra *** [a lua] prateada.⁷⁶

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

Além da musicalidade, que é essencial na sugestão de seu registro lírico, o trecho de Safo apresenta, como os outros exemplos de lírica da terceira pessoa, um ponto comum com a estrutura comunicativa da poesia do *eu*: um espaço "íntimo" de comunicação, que, como nota Northrop Frye, produz no receptor a impressão de um contacto reservado com o poeta. Tal impressão não se deve necessariamente à encenação pronominal que o enunciado acaso contenha, se bem que essa encenação geralmente simule a estrutura da comunicação lírica; ela resulta antes do papel semiótico do eu-lírico, segundo a definição de Käte Hamburger: "*O EU lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação*".⁷⁷ Mas — e aqui nos afastamos de Käte Hamburger — ele é um enunciador fictício, e sua enunciação mimetiza um "enunciado de realidade". Sua existência é duplamente implicada na comunicação: como "autor" do enunciado e como sujeito da experiência que é objeto dele. Por isso, ele é uma instância semiótica logicamente anterior ao enunciado e é também o centro da enunciação, cujo conteúdo é a sua experiência. E aí temos o motivo de Käte Hamburger atribuir-lhe *realidade*, apesar de não recusar o possível caráter *fictício* da experiência comunicada. Suas palavras situam em termos próprios e precisos a importância na comunicação

⁷⁵ Fr. 34 LP.

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

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

⁷⁷ HAMBURGER *op. cit.* 208 (grifo do original).

lírca daquilo que Jakobson chama a "função emotiva" da linguagem:

(...) o sujeito lírico não toma como conteúdo de seu enunciado o objeto da experiência, mas a experiência do objeto (...) isso não [depende] do tipo de experiência e vale ao mesmo tempo para o poema realista, o poema engajado ou o poema individual, numa palavra, para todas as realizações do gênero lírico. *Certamente a experiência pode ser "fictícia" no sentido de invenção, mas o sujeito da experiência e, com ele, o sujeito da enunciação, o Eu lírico, só pode ser real.* Pois ele é o elemento estrutural e constitutivo da enunciação lírica; a este título, seu comportamento não é diferente daquele da enunciação não-lírica; ele estrutura da mesma maneira os enunciados que dizem "eu" e os que não o dizem.⁷⁸

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

Admitida a natureza mimética do eu-lírico, a separação que Käte Hamburger estabelece entre a ficção e a lírica tem borradas as linhas demarcatórias, embora suas formulações sejam importantes para a consideração da diferença ontológica da mímese lírica. Por outro lado, a identificação do comportamento (enunciativo, naturalmente) do sujeito lírico com o do enunciador não-lírico deixa de lado a peculiaridade do caráter semiótico (de *ficção semiótica*) do primeiro, que o distingue de todo outro sujeito, inclusive o das narrativas de primeira pessoa. Com efeito, na lírica, a enunciação topicaliza, paradoxalmente, o enunciador ausente⁸¹ (pois ele é um enunciador "real", estrutural, não aquele simulado na ficção pronominal

⁷⁸ HAMBURGER *op. cit.* 243 (grifo do original).

⁷⁹ HAMBURGER *op. cit.* 249.

⁸⁰ *Id. ib.*

⁸¹ Sobre a necessária ausência do enunciador no enunciado, v. as observações, de sentido lógico e não literário, de TODOROV *Estruturalismo e poética* 47s.

do enunciado), e enquanto vige esse conflito entre o manifesto e o elíptico, entre o autor (fictício, e, como todo autor, ausente) e sua presença no enunciado, uma outra cena do texto faz emergir o *trompe l'oeil*, o perfil da personagem, quando ela existe. (Em relação a esse ponto, tem interesse o fato de que, na lírica, as personagens são sempre *efígies*, perfis, figuras de muito baixa definição se comparadas mesmo às personagens mais vagas da narrativa). Nas narrativas de primeira pessoa, o que se passa é diferente: o narrador satisfaz inteiramente as exigências do enunciado quanto a seu sujeito, isto é, o enunciado não implica (semioticamente, não empiricamente) qualquer outro enunciador.⁸² Em outras palavras, o narrador de primeira pessoa é uma personagem de primeiro grau; o eu-lírico, uma *persona* de segundo grau. A lírica tem, pois, um grau semiótico a mais em relação à "ingenuidade" (*naïveté*) tética dos demais gêneros.

Isso quer dizer que entre Drummond e seu poema há uma figura fictícia, que é produto da situação enunciativa. Não se trata de uma personagem do texto, mas de um autor simulado, que corresponde ao eu-lírico da poesia drummondiana e que tendemos a identificar com o autor empírico. O mesmo se pode dizer de Safo, ainda que aqui não tenhamos elementos para constatar, como no caso de Drummond, a proximidade ou a distância entre a pessoa empírica e o eu-lírico. Diferentemente, o romance de Machado de Assis não produz entre Brás Cubas e seu autor nenhuma figura intermediária: Machado de Assis e Brás Cubas não são ligados por qualquer *ficção de interlúdio*, que é como, pessoalmente, podemos definir o eu-lírico.

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

Esse sujeito, fonte escondida e necessária do enunciado lírico, de fato

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

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

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

Fides e tópoi

Essa representação do eu-lírico nos leva de volta à questão da *sinceridade*, ou, mais propriamente, da *fides* lírica. Do que dissemos, conclui-se que ela consiste na adequação do enunciado ao sujeito da enunciação. Tal adequação — como decorre da lição de Quintiliano — depende de habilidade técnica e tem relação direta com a qualidade poética: dizer que certo poema nos parece carente de sinceridade é antes um julgamento estético que psicológico. Esse me parece ser o sentido profundo da afirmação de Ezra Pound segundo a qual a técnica do escritor é a prova de sua sinceridade.⁸⁴

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

[...] três pais [...], lacerados pela morte dum filho pequeno, recorrem

⁸³ Conclusões simetricamente opostas a essas são as de Massaud Moisés: "Uma única voz ecoa nOs *Lusíadas* e nos sonetos camonianos, uma única voz repercute em *Rosa do Povo* e em *Claro Enigma*. Mesmo o caso esdrúxulo de Fernando Pessoa não foge à regra: os heterônimos, incluindo o ortônimo Fernando Pessoa, são tonalidades de uma única voz, um único Narrador, à semelhança das várias mutações, aparentemente autônomas e contraditórias, sofridas por um poeta no curso dos anos." (MOISÉS *A criação poética* 49.) A "unidade" de Fernando Pessoa é também a tese defendida no clássico e sob vários aspectos excelente estudo de PRADO COELHO *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Como uma contraprova *ab absurdo*, é tentador imaginar as características da personalidade única, da "voz única" que, num exercício à Borges, poder-se-ia supor por trás das peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, cujas diferenças e semelhanças não são mais nem menos acentuadas que as existentes entre Pessoa, Caetano, Reis e Campos.

⁸⁴ Cf. *Literary essays* 9 (= *A arte da poesia* 17); cf. também *Selected prose* 34.

ao verso para exprimir sua dor: Borges de Barros, Vicente de Carvalho, Fagundes Varela. Pelo que sabemos, o sofrimento do primeiro foi o mais duradouro; admitamos que fossem iguais os três. Se lermos todavia os poemas resultantes, ficaremos insensíveis e mesmo aborrecidos com "Os Túmulos", medianamente comovidos com o "Pequenino Morto", enquanto o "Cântico do Calvário" nos faz estremecer a cada leitura, arrastados pela sua força mágica. É que, sendo obras literárias, não documentos biográficos, a emoção, neles, é elemento essencial apenas como ponto de partida; o ponto de chegada é a reação do leitor, e esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão. Os três são igualmente dignos de piedade, do ponto de vista afetivo; literariamente, o poema do primeiro é nulo; o do segundo, mediano no seu patético algo declamatório; o do terceiro, admirável pela solução formal.⁸⁵

A discordância quanto à avaliação de algum dos textos em causa é aqui pouco importante. O que interessa à nossa discussão são os dois elementos dados como condicionantes da eficácia estética: a emoção como "ponto de partida" (o dado existencial, que seria prova da sinceridade do autor) e a emoção como "ponto de chegada" (a "reação do leitor", elemento decisivo do valor da obra). Já vimos que Quintiliano considera a primeira inessencial, ao contrário da segunda; já vimos também que Catulo e os elegíacos não atenderiam a esse primeiro requisito. Na verdade, considerar "elemento essencial" a emoção do autor é atitude biografista, de um realismo arbitrário (baste lembrar que Cadmo, nas *Bacantes*, lamenta convincentemente a morte de Penteu, e não consta que Eurípides tivesse perdido um neto ou algo assim). Mas considerar essencial a "reação do leitor" é critério estético, pois "esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão".⁸⁶

No entanto, a "emoção-ponto-de-partida" é importante, não biograficamente, mas literariamente considerada, isto é, considerada como elemento da mímese; é importante não em relação ao autor, mas ao sujeito da enunciação, que precisa ser esteticamente convincente. No poema de Borges de Barros, a prolixidade e os filosofismos ineptos — idéias pobres em estilo pobre — correspondem àquilo que, nos termos de Cícero, "tira o patético da obra, rouba a naturalidade do autor e suprime inteiramente a verdade e a sinceridade"; o mesmo ocorre com o "patético algo declamatório" de Vicente de Carvalho e, acrescento, de Fagundes Varela, embora concorde com Antonio Candido em que este é muito superior aos outros

⁸⁵ CANDIDO *Formação da literatura brasileira* I 27.

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

dois. Os três poemas certamente se ressentem de muitos defeitos que comprometem sua eficácia estética; entre eles, o descompasso entre o conteúdo do enunciado e o caráter do eu-lírico (estampado na "forma" do poema) é sinal decisivo de imperícia artística, a não ser que essa incongruência atenda a objetivos irônicos (como se poderá notar no caso da ode 1.5, de Horácio, que examinaremos no último capítulo deste trabalho).

No caso desses três poemas, podemos inverter a fórmula de excelência da poesia de composição genérica: em vez de singularizar o lugar-comum numa organização original (e, portanto, particular, "genuína"), eles banalizam o singular em fraco convencionalismo. De fato, o "patético algo declamatório" vitima o poema de Vicente de Carvalho (e, acrescento de novo, o de Fagundes Varela); mas, em Augusto dos Anjos, o elemento "declamatório", fundado em grande potência retórica, não é antítese ou entrave do patético, mas reforço dele. O que ocorre com aqueles dois poetas é que não utilizam com habilidade e novidade os recursos de que lançam mão.

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

A sinceridade do poeta, isto é, o tipo e o grau de correspondência entre sua personalidade real e sua imagem (implicada por suas "máscaras" favoritas), não tem qualquer relevância estética. Para o leitor casual a convincente aparência de sinceridade é suficiente, e os melhores críticos estruturais sabem que seu trabalho se completa quando dão conta dos meios verbais através dos quais essa aparência foi suscitada com êxito.⁸⁷

Mímese e intertextualidade

O período que vai do VII ao V século a. C., a chamada Era Lírica da Grécia, conheceu o processo de disseminação da escrita, que, como novo meio de conservação e depois de produção da cultura, foi gradativamente assumindo funções antes desempenhadas apenas pela voz e pela memória. O momento crítico,

⁸⁷ HERNADI *op. cit.* 83.

o ponto de inflexão desse processo, tem na obra de Platão sua grande expressão e seu grande questionamento, como demonstrou Havelock. Os poetas líricos arcaicos e tardo-arcaicos, que estabeleceram o cânone da lírica que se transmitiria aos romanos e através deles marcaria longa e profundamente a poesia do Renascimento em diante; viviam ainda num mundo de cultura oral-aural, onde produção e *performance* poética são indissociáveis. Os poemas são imitações da vida, βίου μιμήματα, não apenas como composições "literárias", mas como *representações* através do canto, da dança, do gesto.⁸⁸ São também *mimesis* num outro sentido: "imitação", por meio da memória, dos textos poéticos da tradição oral.⁸⁹ Os próprios poetas tinham consciência clara de seu débito para com seus antecessores, como se comprova tanto na atitude altiva de Píndaro ao rejeitar os caminhos batidos, quanto na admissão, por parte de Baquílides, da necessidade do "empréstimo poético", como lemos nos versos que nos serviram de epígrafe.⁹⁰

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

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

Embora se encontrem *tópoi* na poesia homérica e fórmulas na lírica, não são estes os materiais básicos de composição em cada um desses gêneros. Na lírica predominam os *tópoi* e na épica as fórmulas, e se trata de materiais diferentes: estas são sintagmas, unidades frasais que se repetem; aqueles são unidades semânticas, para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma da expressão. Mas, ainda que reflitam, em sua diversidade, modos e talvez momentos diferentes de

⁸⁸ Platão *Rep.* 400 a.

⁸⁹ GENTILI "Lirica greca arcaica e tardo arcaica" 92.

⁹⁰ Fr 5 Sn.

⁹¹ GENTILI *op. cit.* 92.

⁹² GENTILI *op. cit.* 75s; a citação é de W. J. Ong *La presenza della parola*, trad. it., Bologna 1970 43.

existência da poesia, esses processos de composição conheciam um mesmo princípio: o recurso sistemático a formas de expressão ou de conteúdo estocadas pela tradição oral. Na poesia do mundo da escrita, apesar das enormes transformações ocorridas na produção e no consumo poético, esses processos tiveram continuidade. Nascida no coração do mundo oral, a composição genérica, a partir dos poetas helenísticos, se torna prática eminentemente livresca, de erudição literária.

Os poemas que estudaremos nos capítulos seguintes atestam essa permanência numa cultura altamente letrada, como foi a romana.⁹³ Que a variação em torno de um *topos* seja traço essencial não apenas deste tipo de poesia, mas, em maior ou menor medida, de toda a literatura, já o disse Roland Barthes:

...todo escrito só se transforma em obra quando pode variar, em certas condições, uma mensagem primeira (que pode bem ser [...]: *amo, soffro, compadeço-me* [ou *carpe diem*, pode-se acrescentar]. Estas condições de variação são o ser da literatura (o que os formalistas russos chamavam *literaturnost*, a 'literariedade') [...] e elas só podem ter relação com a originalidade da mensagem segunda.⁹⁴

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

De uma perspectiva que nos interessará especialmente, as traduções e as "imitações" (especialmente no sentido setecentista da palavra), modalidades privilegiadas de intertextualidade, podem ser tomadas em seu valor crítico, seja como formas de leitura do texto original, seja como sinais dos conceitos e preconceitos artísticos de uma época. De um lado, é possível fazer uma história da recepção de Horácio em determinada literatura através de suas traduções; de

⁹³ Sobre a *imitatio* e a composição genérica na literatura de Roma, v. os ensaios contidos em WEST, D. & WOODMAN (edd.) *Creative Imitation and Latin Literature*, especialmente RUSSELL "De imitatione" 1ss e CAIRNS "Self-imitation within a Generic Framework" 121ss.

⁹⁴ BARTHES *Essais critiques* 12.

outro lado, pode-se, através do exame dessas traduções, iluminar a própria obra do poeta de forma variada e às vezes surpreendente.

Outro ponto a considerar é que as traduções e imitações de obras literárias, além do interesse que tenham em si mesmas como obras literárias, são índices privilegiados da vitalidade de uma literatura e de uma cultura, de seu comércio com a grande cultura internacional. Tão grande foi a tradição horaciana na França — expressa, entre outras maneiras, através de traduções, que se sucederam ao longo dos séculos —, que Marouzeau pôde afirmar, quando se comemorava o bimilenário do nascimento do poeta, em 1935, que, "dos grandes homens cujo gênio os transformou em cidadãos do mundo, há poucos que nos pareçam tão franceses quanto Horácio".⁹⁵ Wilkinson, refletindo o rico horacianismo inglês, embora reconhecesse o direito de os franceses e alemães tomarem Horácio como um dos seus, buscava respaldo para a reivindicação inglesa no que lhe parecia o testemunho insuspeito de um alemão (Karl Büchner)...⁹⁶ Hoje, dois mil anos depois da morte do poeta cuja presença é, há pelo menos um milênio, extensa e intensa nas literaturas européias, infelizmente nem os portugueses, nem muito menos os brasileiros, poderiam honrar-se com reivindicação semelhante. E isto apesar de alguns belos momentos horacianos que, aqui e ali, se encontram em nossa língua.

⁹⁵ MAROUZEAU "Horace dans la Littérature Française" 274.

⁹⁶ WILKINSON *Horace & his Lyric Poetry* 1 e nl.

II — TÓPICA DA EFEMERIDADE

Capítulo 2

GENEALOGIA DO CARPE DIEM: IMAGENS DO EFÊMERO DE HOMERO A CATULO

Lírica e efemeridade

Eu, aqui, agora são índices básicos do discurso lírico, segundo a análise quase unânime dos estudiosos dos gêneros literários.¹ Enquanto o *epos* descortina um tempo distante, longo e longamente declamado, a que a impessoalidade quase absoluta do narrador dá o tom dos *outros* e a grande abertura à diversidade, a lírica concentra-se no estreito limite do presente, na brevidade da canção, e tem o tom do sujeito. O discurso épico desce da Musa, das alturas; o lírico, emerge do *eu* — o enunciador, ficção básica da lírica, mesmo quando não se nomeia. A cena do poema lírico é a ficção, a instauração, do que Fernando Pessoa definiu como "*múrmuro momento*": o sujeito de enunciação (*múrmuro*), cuja essência é *estar aqui* ("*ponto espacial sensível / que sou eu, sendo eu por 'star aqui'*"). Neste espaço, tudo se confina ao presente, mesmo o passado, que é memória presente do sujeito ("*outrora agora*").²

Hermann Fränkel observou agudamente que, "num certo sentido, a lírica se põe a serviço do presente, do 'dia', e é 'efêmera'". A concepção do dia (*hēmera, ēmar*) como o espaço da vida — *efêmero*, "que dura um dia" — é, para Fränkel, a "nova visão" que informa a lírica:

Em Homero, o dia é a única medida cujo ritmo pontua o contínuo fluxo de eventos épicos, e é também a noção de tempo que pode assumir conteúdo positivo e definido (o tempo em que...): "Virá o dia em que cairá a sagrada Ílios"; "Se eu fosse jovem e forte como no dia em que..."; "o dia do destino"; "o dia da volta"; "o dia da escravidão"; "o dia cruel" (*αἴσιμον, νόστιμον, δούλιον, νηλεές ἡμᾶρ*). Assim concebido, "dia" recebe seu caráter do evento que nele ocorre,

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

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

de fato se identifica com o evento que traz. Desta forma, uma expressão épica como "evitar o mau dia" (*Od.* 10.269) é equivalente a "escapar da destruição". A nova direção que leva à lírica está ligada a que os homens não mais crêem na possibilidade de evitar o dia (isto é, eventos e circunstâncias), mas sentem-se controlados por ele em todos os sentidos.³

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

τοῖος γὰρ νόος ἐστὶν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
οἶον ἐπ' ἡμᾶρ ἄγῃσι πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.⁵

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

Ep' emar (literalmente, "sobre o dia") indica o caráter efêmero das situações humanas e da disposição do *nóos*, o "espírito" do homem. [O homem é inteiramente 'efêmero', isto é, sujeito ao dia e exposto a suas vicissitudes", conclui Fränkel], enunciando não apenas um *sentimento* básico da lírica, mas também um *topos* presente nela desde o mais antigo lírico que conhecemos, Arquíloco, do início do século VII a. C. Depois, Alcman, Alceu, Semônides de Amorgos, Simônides de Céos, Mimnermo, Píndaro, a tragédia, a comédia, a poesia helenística e a

³ FRÄNKEL *Early Greek Poetry and Philosophy* 133s.

⁴ V. *supra* 23ss.

⁵ *Od.* 18.136-7.

⁶ A tradução inglesa de Fränkel assim apresenta esses versos: "Pois o espírito de cada um que a Terra produz é sempre / tal como o dia que ele recebe do pai dos deuses e dos mortais". Odorico Mendes é preciso e conciso e musical:

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

romana, e daí o classicismo e o barroco, retomam o motivo.

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

οἴη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
 φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ' ὕλη
 τηλεθώσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη·
 ὧς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει, ἢ δ' ἀπολήγει.⁷

Tais as gerações das folhas, quais as dos homens. As folhas, algumas o vento deita ao chão, outras a selva florescente produz, e sobrevém o tempo da primavera; assim as gerações dos homens, umas nascem, outras morrem.⁸

Como na resposta de Ulisses, essas considerações sobre a existência são um intróito generalizante (*priamel*). Em ambos os casos, o tema é a instabilidade da vida, sua efemeridade, embora seja correta a observação de Green de que o símile das folhas "tem sentido mais limitado do que aquele com que é usualmente citado. Diomedes perguntara a Glauco sobre seu nascimento e sua família. Glauco responde que nada é mais instável e mutável do que o esplendor e a nobreza das famílias".⁹ O foco da referência, de fato, são as "gerações" e as famílias, *geneé*. Mas o texto grego facilmente se presta ao sentido mais geral da transitoriedade de toda vida humana, com o qual a mesma imagem das folhas reaparece em outro lugar homérico,¹⁰ passando depois a freqüentar a literatura antiga.

⁷ *Il.* 6.146-9.

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

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

Odorico Mendes (1872) nunca afrouxa o seu decassílabo:

*... Como as folhas somos;
 Que umas o vento as leva emurchecidas,
 Outras brotam vernais e as cria a selva:
 Tal nasce e tal acaba a gente humana.*

⁹ GREEN *The Similes of Homer's Iliad* 226.

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

De símile homérico a lugar-comum

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

Ἄγε δὴ φύσιν ἄνδρες ἀμαυρόβιοι, φύλλων γενεῶ προσόμοιοι,
ὀλιγοδρανέες, πλάσματα πηλοῦ, σκιοειδέα φύλ' ἀμενηνά,
ἀπτῆνες ἐφημέριοι, ταλαοὶ βροτοί, ἀνέρες εἰκελόνειροι.¹¹

Vamos, homens de vida por natureza obscura, iguais à geração das folhas, impotentes, figuras de barro, raça frágil de sombras, desasados efêmeros, mortais desgraçados, homens semelhantes a sonhos.¹²

O contexto é bastante diferente do original, o emissor é agora um contempor, e a enumeração dá idéia de quanto se ampliou a imagética da efemeridade. Se entendermos *aptenes*, "sem asas", como referência a filhotes de pássaros, temos um exemplo da mesma imagem em Homero, mas em outra situação, designando outro aspecto da fragilidade humana.¹³ *Eikelóneiroi*, "semelhantes a sonho", fazia parte do paradigma pelo menos desde Ésquilo: *ὄνειράτων ἀλίγκιοι μορφαῖσι*,¹⁴ "semelhantes a formas de sonhos" — descrição dos homens primitivos, antes da iluminação prometéica. Mas em Píndaro, nos célebres versos da Oitava Pítica, o sentido da imagem é precisamente o nosso, e não se trata mais de "gerações", *geneé*, mas de "alguém", *τις*:

... Ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν
τὸ τερπνὸν αὐξεται ὄτῳ δὲ καὶ πίτνει χαμαί,
ἀποτρόπῳ γνώμῃ σεσεισμένον.
Ἐπάμεροι τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος.¹⁵

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

¹¹ *Aves* 685-7.

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

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

(MEDINA RODRIGUES *Reflexões sobre o cômico em Aristófanes* —
um estudo de As Aves, — tradução revista pelo autor).

¹³ *Il.* 9 323.

¹⁴ *Prom.* 448.

¹⁵ *Pyth.* 8.92-96.

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

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

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

Horácio

Seguem-se versos sobre a perecibilidade das obras humanas e, especialmente, da "beleza e graça vivaz do discurso" (*sermonum ... honos et gratia uiuax*). Em Virgílio, a imagem das folhas é, mais epicamente, apenas termo de comparação para a multidão dos espíritos que se agrupam às margens do Cocito, na angustiada expectativa de passar para o outro lado.¹⁸

Metamorfoses líricas do símile

É na lírica monódica, incluída a elegia, que encontramos as mais significativas alusões, desenvolvimentos e variações desse motivo. Talvez a mais antiga referência à *Ilíada* na obra dos líricos seja a citação do verso 6.146 que encontramos no início de uma elegia atribuída a Semônides de Amorgos:¹⁹

→ utiliza o símile das folhas

¹⁶ *Ars poetica* 60ss.

¹⁷ Tradução de Cândido Lusitano (1758):

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

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

*quam multa in siluis autumnis frigore primo
lapsa cadunt folia...*

Odorico Mendes não perdeu o detalhe:

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

¹⁹ M. L. West considera que em Alceu, *fr.* 44 6-8, se encontra a mais antiga referência dos líricos à *Ilíada* (WEST, M. L. "The Rise of Greek Epic" 151s). É de supor que West, consoante a classificação corrente na Antigüidade, não esteja incluindo os elegíacos entre os líricos, pois naqueles as alusões homéricas datam de época anterior. Se a atribuição a Semônides de Amorgos da elegia citada for correta, e se o *Suda* ou Cirilo de Alexandria estão certos ao situá-lo no séc. VII a. C., então esse texto, contemporâneo de Arquíloco, estaria entre as mais antigas referências a Homero entre os poetas. V., a propósito da atribuição a Semônides, BABUT "Semonide e Mimnermo" 80ss. Para Wilamowitz, a forma desses versos é indigna

Ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ
 "οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν."
 Παῦροι μὴν τνητῶν οὔασι δεξάμενοι
 στέρνοισ' ἐγκατέθεντο· πάρεστι γὰρ ἐλπὶς ἐκάστῳ
 ἀνδρῶν, ἧ τε νέων στέθεσιν ἐμφύεται.
 Θνητῶν δ' ὄφρα τις ἄνθος ἔχη πολυήρατον ἧβης,
 κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ἀτέλεστα νοεῖ·
 οὔτε γὰρ ἐλπίδ' ἔχει γηρασέμεν οὔτε θανεῖσθαι
 οὔδ', ὑγιῆς ὅταν ἦ, φροντίδ' ἔχει καμάτου.
 Νέπιοι, οἷς ταύτη κείται νόος, οὐ δὲ ἴσασι,
 ὡς χρόνος ἔσθ' ἧβης καὶ βίотου ὀλίγο
 θνητοῖσ'. Ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθῶν βίотου ποτὶ τέρμα
 ψυχῇ τῶν ἀγατῶν τλήθι χαριζόμενος.²⁰

O que de mais belo disse o homem de Quios: "quais as gerações das folhas, assim as dos homens". Poucos, porém, entre os mortais, tendo-o captado com os ouvidos, abrigaram-no no coração; de fato, em cada homem assiste a esperança que brota no peito dos jovens. Enquanto um mortal possui a flor adorável da juventude, com ânimo leviano pensa em muitas coisas irrealizáveis, pois tem a esperança de nem envelhecer nem morrer, nem, quando são, se preocupa com o sofrimento. Insensatos, que têm assim o espírito e não sabem que o tempo da juventude e da vida é breve para os mortais. Mas tu, sabendo destas coisas relativas ao termo da vida,²¹ dispõe-te a conceder prazeres a tua alma.²²

do poeta de Céos, mas Fränkel considera sua língua "muito moderna" para Simônides. (Cf. FRÄNKEL *op. cit.* 207 n14.)

²⁰ Simônides 29 D.

²¹ Traduzo ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθῶν βίотου ποτὶ τέρμα levando em conta a observação de Babut, segundo a qual "ποτὶ não pode ter sentido temporal, como em locuções do tipo πρὸς τὸ γῆρας (cf. e.g. Eurípides *Med.* 592): a exortação a pensar na brevidade da vida e na insegurança da felicidade humana não teria de fato nenhum sentido, se fosse endereçada a quem já está no limiar da velhice, estaria em contradição com o resto da poesia; a proposição tem, portanto, o valor de 'em relação a...', 'tendo em vista...' (cf. Heródoto 1.20 ...ὡκως ἀν...πρὸς τὸ παρεὸν βουλευῆται), e βίотου ποτὶ τέρμα liga-se ao que vem em seguida, não ao que vem antes" (BABUT 81 n23). Mas, levando em conta que o argumento de Babut, baseado na interpretação do poema, pode facilmente ser contestado (por que não seria adequada a exortação *carpe diem* a quem se aproxima da velhice ou já ingressou nela? Horácio mais de uma vez incidiu no que Babut julga contraditório: cf. e.g. 1.4.16, *iam te premet nox fabulaeque Manes*), acrescento que me parece mais decisivo o fato gramatical de a preposição ποτὶ estar acompanhada de acusativo, construção com a qual é usual o sentido postulado por Babut, ao passo que o sentido temporal demandaria construção com genitivo. V. HUMBERT *Syntaxe Grecque* 318s.

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

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

(DE FALCO & FARIA COIMBRA *Os elegíacos gregos* 213.)

o corpo. Semônides, pois, empregaria *ψυχή* num sentido "moderno", onde seria de esperar que Homero usasse *θυμός*.²⁷ Isso seria mais um signo da distância que separa Semônides do mundo de Homero.

Já se quis ver contradição, nesta elegia, entre a reprovação da leviandade do espírito juvenil, que nutre projetos irrealizáveis, e o convite ao prazer que resume a moral da composição. Daniel Babut considera que há aí dois temas — de natureza diversa — o tema homérico da lucidez e o tema do hedonismo — e que o poeta, no verso final, exorta a fazer exatamente aquilo que pouco antes reprovava.²⁸ Mas não há motivo para considerar os dois temas, e as duas atitudes, antitéticos ou inconciliáveis, a menos que assumamos a ética dos heróis homéricos. O que essa heterogeneidade de motivos revela é que estamos num outro universo de valores. A fusão de exigência de lucidez e conclamação ao prazer, aliás, é constante na lírica do *carpe diem*, na qual o hedonismo é sempre apresentado como resultante lógica da consciência da efemeridade; daí que ele deva distinguir-se da inseqüência juvenil, inconsciente dos limites da existência. É precisamente nesse ponto que Semônides, ou o autor desses versos, inaugura, no âmbito dos registros que temos, uma fórmula poética carregada de presságio, para usar a expressão de T. W. Adorno. Essa fórmula consiste na associação dos dois temas mencionados, associação que Schadewaldt descreveu em palavras exatas:

A tristeza de viver converte-se aqui em sombria doutrina orgulhosa de saber. O homem deve saber e assumir a consciência da rapidez com que a juventude passa. Antes desse conhecimento, vem o que constitui o valor da juventude: que ela vive do momento presente, não se importando em nada com o futuro, uma loucura. E contudo este conhecimento não tem outro remédio contra essa loucura, se não a fuga no momento presente, sempre novo, do prazer.²⁹

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

ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὄρη
 ἔαρος, ὄτ' αἰψ' αὐγῆσ' αὖξεται ἠελίου,
 τοῖς ἴκελοι πῆχυιον ἐπὶ χρόνον ἀνθεσιν ἤβης

²⁷ SNELL *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* 28ss. Snell (39s n41) considera que em Xenófanes se encontra o primeiro exemplo de uso de *ψυχή* em sentido diverso do homérico; Babut (82 n27) faz-lhe reparo, argumentando com a maior antigüidade do fragmento de Semônides, quaisquer que sejam as dúvidas que envolvem sua datação precisa.

²⁸ BABUT 83ss.

²⁹ SCHADEWALDT *Lebenszeit und Greisenalter im frühen Griechentum*, Die Antike IX (1933) 294, apud BABUT *op. cit.* 84 n34. É curioso que Babut, insistindo no que chama a "contradição" de Semônides, busque apoio no trecho de Schadewaldt, que pode justamente ser tomado como uma explicação penetrante que dirime qualquer suspeita de contradição.

τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν
 οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαινοι,
 ἡ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
 ἡ δ' ἐτέρη θανάτοιο· μίνυθα δὲ γίνεται ἥβης
 καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἡέλιος.
 αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης,
 αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίωτος·
 πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίνεται· ἄλλοτε οἶκος
 τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει·
 ἄλλος δ' αὐτῶν παίδων ἐπιδεύεται, ὧν τε μάλιστα
 ἰμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Ἀΐδην·
 ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον· οὔδε τίς ἐστιν
 ἀνθρώπων ᾧ Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδοί.³⁰

E nós, quais as folhas que produz o tempo da primavera florida, quando depressa viçam aos raios do sol, assim por um breve momento gozamos das flores da juventude, nada sabendo do mal e do bem dos deuses.³¹ Mas as negras Queres já estão próximas, uma com o termo da penosa velhice, a outra com o da morte: breve é o fruto da juventude, tanto quanto o espriar-se do sol sobre a terra. Mas assim que se transpõe o termo desse tempo, estar morto é melhor que a vida, pois males inúmeros nascem no coração: algumas vezes consome-se a casa, e vêm os tristes gravames da pobreza; um sofre a falta de filhos, e desejando-os muito parte para o Hades sob a terra; outro tem doença dessorante; nem existe homem a quem Zeus não dê inúmeros males."³²

Aqui, como em outros de seus admiráveis fragmentos, Mimnermo se limita a lastimar a efemeridade e a precariedade da existência, insistindo sempre no horror da velhice — com um *pathos* nada homérico, de angústia e não de resignação. Hermann Fränkel supõe que "uma exclamação positiva à fruição prazenteira deve certamente ter-se seguido a cada um" desses fragmentos, a exemplo da que

³⁰ Mimn. fr. 2.

³¹ πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν οὔτ' ἀγαθόν: "inscientes do mal e do bem mandados pelos deuses / por obra dos deuses / diante dos deuses". Os comentadores e tradutores divergem na interpretação deste passo. Cf. BABUT 33, DEGANI & BURZACCHINI *Lirici greci* 101.

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

Como as folhas da flórea primavera,
 quando aos raios do sol uma hora viçam,
 num só fugaz momento a juventude
 gozamos, sem que o bem e o mal saibamos
 dos deuses. Logo, ao nosso lado, as negras
 Queres nos trazem, esta a atroz velhice
 e aquela, a morte. Tanto tempo dura
 da mocidade o pomo quanto à vista
 da terra brilha o sol. Finda esta quadra,
 muito mais que o viver vale o estar morto.
 Males sem conta a vida afligem; perde-se
 deste a riqueza, vem-lhe árdua miséria;
 outro lamenta o não lhe virem filhos
 e ao Hades desce lastimando a falta;
 dura moléstia àquele o vigor furta.
 A todos duras penas Zeus assina.

(DE FALCO & FARIA COIMBRA 239.)

encontramos no fragmento 7: *σὴν αὐτοῦ φρένα τέρπε* "dá prazer ao teu coração".³³ Os mesmos temas no fr. 1, que se inicia com os versos de musicalidade e pungência extraordinárias:

*τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσέης Ἀφροδίτης;
τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
κρυπταδίη φιλότης καὶ μείλικα δῶρα καὶ εὐνή*

Que vida, que prazer sem a áurea Afrodite? Que eu morra, quando não mais me interessar o amor furtivo, e os doces presentes, e o leito.³⁴

A antítese juventude-velhice é desenvolvida em ambos os fragmentos, mas — como observou Bruno Gentili — no fr. 2 isto se dá "numa estrutura mais complexa no dado descritivo, com variações tímbricas que acentuam a evocação nostálgica da idade do amor", "o jogo das rimas e das assonâncias de fim de verso é obtido com a repetição alternante das mesmas palavras" — "tempo" (= estação, do ano ou da vida), "sol" e "juventude": nos versos 1-3, *ῶρη-ἠελίου-ἥβης* (*hōrē-hēliou-hēbēs*); nos versos 7-9, *ἥβης-ἠέλιος-ῶρης* (*hēbēs-hēlios-hōrēs*).³⁵ A imagem *ἥβης καρπός* (*hēbēs karpós*, "fruto da juventude"), não registrada nos antecessores de Mimnermo, é, ainda assim, do paradigma homérico: *ἥβης ἄνθος* (*hēbēs anthos* "flor da juventude"), imagem equivalente que encontramos no fr. 1, aparece na *Ilíada*.³⁶ Todavia, — observa o mesmo Gentili, — em Homero *ἥβης ἄνθος* "é uma simples notação que serve para qualificar a agressividade e a excelência física de Eneas", ao passo que aqui evoca a "desejável estação do amor". Portanto, é de toda uma mentalidade diferente que se trata:

Ao ideal heróico da épica se opõe um ideal mais humano, o *φιλήδονος βίος*, o prazer do amor: uma concepção não propriamente hedonística, como se disse, mas pessimista, não mais aristocrática, mas burguesa, expressão daquela incipiente crise dos valores heróicos que coincidiu, na segunda metade do século VII, com o surgimento e a afirmação, na Jônia, da burguesia mercantil e com o colapso das cidades gregas da Ásia menor sob a hegemonia dos lídios. Os valores de riqueza,

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

³⁴ Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos:

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

(SILVA RAMOS *op. cit.* 31.)

³⁵ GENTILI "Mimnermo" 151.

³⁶ *Il.* 13.484. Indicação de GENTILI *op. cit.* 155.

força, excelência, sucesso, gradualmente declinam para dar lugar a uma idéia da vida mais coerente com a caduca natureza do homem. O prazer do amor, embora evanescente e efêmero, é contudo um prazer, portanto um valor, ainda que de breve duração, o supremo valor na idade mais feliz da vida, a juventude.³⁷

Do símile à cena — constituição do gênero

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

πώνωμεν· τί τὰ λύχην ὀμμένομεν; δάκτυλος ἀμέρα·
 καὶ δ' ἄερρε κυλίχνης μεγάλαις, αἴτια, ποικίλαις·
 οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Δίος υἱὸς λαθικάδεα
 ἀνθρώποισιν ἔδωκ'. ἔγχεε κέρναις ἓνα καὶ δύο
 πλέαις καὶ κεφάλαις, <ἀ> δ' ἀτέρα τὰν ἀτέρα κύλιξ
 ὠθήτω³⁹

Bebamos; por que esperamos as lâmpadas? [sobra] um dedo de dia [ou: o dia é breve como um dedo]; apanha, meu caro, as grandes taças decoradas. O filho de Sêmele e Zeus [Diôniso] deu aos homens o vinho como olvido dos tormentos. Misturando uma parte [de água] a duas [de vinho], enche as taças até a borda, e que uma se siga a outra.⁴⁰

³⁷ GENTILI *op. cit.* 154.

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

³⁹ Alc. *Frag.* 346 L-P.

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

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

πώνωμεν, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται⁴²

bebamos: o astro está completando a sua volta

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

Vários outros textos do *corpus* alcaico pertenciam, claramente alguns, provavelmente outros, a composições desse gênero.⁴³ Apesar da drástica mutilação sofrida, é visível o conjunto de *tópoi* do seguinte fragmento:

Πῶνε[.....] Μελάνιππ' ἄμ' ἔμοι. τι[...].
†ὄταμε[...] διννάεντ'† Ἀχέροντα μέγ[αν

ζάβαι[ς ἀ]ελίω κόθαρον φάος [ἄψερον
ὄψεσθ', ἀλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπ[ιβάλλεο

καὶ γὰρ Σίσυφος Αἰολίδαις βασιλεὺς [
ἄνδρων πλείστα νοησάμενος [

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

(SILVA RAMOS *op. cit.* 58)

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

⁴² Alc. 352 LP

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

—
 ἀλλὰ καὶ πολὺιδρις ἔων ὑπὰ κᾶρι [δῖς
 διννάεντ' Ἀχέροντ' ἐπέραισε, μ[

—
 α]ὔτω <ι> μόχθον ἔχην Κρονίδαις βα[σίλευς κάτω
 μελαίνας χθόνος. ἀλλ' ἄγχι μὴ τά[δ' ἐπέλπεο

[—]

θᾶς] τ' ἀβάσομεν αἶ ποτα κᾶλλοτα ν[ῦν πρέπει
 φέρ]ην ὅττινα τῶνδε πάθην τά[χα δῶ θεός.

[—]

..... ἄνε]μος βορείαις ἐπι.[⁴⁴

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

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

Um quadro sumário dos *tópoi* ou "elementos secundários" do gênero já pode ser esboçado a partir dos poemas transcritos, aos quais acrescentaremos, para reforço da exemplificação, Simônides 520 e 521 P,⁴⁵ e Teógnis 1007-1012:

(1) considerações sobre a instabilidade, a incerteza e a fugacidade da existência, geralmente com símiles do mundo natural (com ou sem ilustração mítica) e antíteses como inverno-primavera, juventude-velhice, dia-noite, perenidade-finitude (Sem. 29.2, 10-12; Mimn. 2 1-5; Alc. 346.1; 352; Sim. 520.1; 521.2-4; Teóg. 1009-1011);

(2) advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro (Sim. 520.2, 521.1-2);

⁴⁴ Alc. 38a LP.

⁴⁵ O motivo que justifica a inclusão dos fragmentos de Simônides é o mesmo que levou Fränkel a considerar que os poemas de Mimnermo devem ter contido a exortação hedonista. Cf. *supra* p46 e n33.

- (3) advertência sobre esperanças descabidas (Sem. 29.4-7; Alc. 38a.1-2, 4, 10);
- (4) *memento mori*, com ou sem *exempla* e imagens enfatizadoras (Sem. 29.10-12; Mimn. 2 5-8; Alc. 38a.1-4; Sim. 521.4; Teóg. 1010-1011);
- (5) advertências ameaçadoras sobre a velhice (Mimn. 2.6; Teóg. 1010-1011);
- (6) conselho de resignar-se ao que os deuses nos reservam (Alc. 38a.11-12);
- (7) exortação ao gozo do presente, convite ao vinho, à festa, ao amor (Sem. 29.12-13; Alc. 38a.1; 352; 346.1; Teóg. 1007-1009).

O *carpe diem* em Roma: Catulo

Depois de seu estágio helenístico, a poesia do *carpe diem* encontrou em Roma um ambiente especialmente propício. Do ponto de vista literário, as galas gregas e alexandrinas do gênero o recomendavam à *imitatio* e *aemulatio* dos autores latinos; de um ponto de vista mais amplo, sem dúvida teve importância nessa aceitação o pragmatismo característico da sociedade romana, incluído aí seu estoicismo, sua consideração desidealizada da existência e, provavelmente, o influxo dos pensadores cínicos, nem sempre lembrado neste contexto.⁴⁶ Deve-se levar em conta ainda o enriquecimento cultural e histórico que permitiu uma vida privada muito nitidamente oposta à vida pública.

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

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

⁴⁶ Sobre a influência dos cínicos, v. FESTUGIÈRE *La vie spirituelle en Grèce à l'époque hellénistique* 152ss.

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

Os versos de Catulo, que exercem há dois mil anos o fascínio que sempre se atribuiu à força da emotividade espontânea do poeta, são uma demonstração de sofisticada simplicidade num gênero de gloriosa tradição. O material tópico é distribuído segundo um procedimento que já encontramos no poema 9, examinado no capítulo anterior,⁴⁷ e que recorre em Catulo: a composição circular, *em anel* (*Ringkomposition*), se inicia e encerra com um mesmo elemento, aqui o mesmo *topos*. A seqüência, no poema, dos *tópoi* do elenco acima é: 6, 1, 4, 6, ou seja, *a b c a*. A fórmula exortativa (*topos* 6), como a que aparece em dois fragmentos de Alceu (346 e 352 LP: *πώνωμεν* "bebamos") e que é o *incipit* de diversos poemas do gênero, é aqui expressa numa *hendíadis*: *uiuamus atque amemus*. Esse tema hedonista, com seu motivo amoroso, é associado a um rasgo de alexandrinismo aristocrático, à Calímaco, — um traço forte em Catulo: a recusa de *οἱ πολλοί* (*hoi polloi*), "os muitos", sempre antagonistas. Os dois motivos são enlaçados também no plano sonoro, com a aliteração do *s*, do *m* e do *u* soante e a assonância do *u* vogal. O *topos* seguinte é um *memento mori* onde a imagem não poderia ser mais simplesmente óbvia do que *nox*, "a noite", desde Homero associada à morte.⁴⁸ @V. ARQUIVO NOX @ Mas a intensidade obtida com essa imagem ainda surpreende poetas e críticos como T. S. Eliot, que a coloca acima da impressionante representação horaciana da morte que bate às portas com o pé.⁴⁹ Nessa admiração não deve ter deixado de contar um movimento de sintaxe e métrica apontado por comentadores: a fusão sonora e antítese imagética resultante da contigüidade, em posições fortes de fim e início de verso, das palavras *lux* e *nox*, especialmente porque é rara a ocorrência de um monossílabo isolado no fecho do verso.⁵⁰ E, depois da brevidade sugerida por esse entrechoque de monossílabos, o tetrassílabo *dormienda*, "deve ser dormida", encerra o verso

⁴⁷ Cf. *supra* 14

⁴⁸ V.g. *Od.* 11.19. Um exemplo helenístico muito próximo da frase de Catulo se encontra em Asclepiades *Anth. Pal.* 12.50.8: *τὴν μακρὰν νύκτ' ἀναπαυσόμεθα* "dormiremos a grande noite".

⁴⁹ Hor. *Carm.* 1.4.13-14. V. ELIOT "Andrew Marvell", *Selected Essays* (trad. franc.: *Essais choisis* 299s).

⁵⁰ V. GUBERNATIS e FORDYCE *ad. loc.*

6, e a primeira parte do poema, com lentidão e gravidade.

A segunda parte se inicia com uma retomada do convite hedonista, que reaparece em amplificação extensa e intensa. Mas agora já não há nem a discreta hendíadis de sua primeira versão; a hipérbole monocorde dos beijos é o desenvolvimento macrológico repetitivo do *topos* inicial, de novo associado ao *topos* da rejeição do vulgo, o vulgo maligno, que também Horácio não perde ocasião de desprezar.⁵¹ A insistência desvairada, "romântica", nos "beijos mil", assim como introduziu o motivo do invejoso (v. 9: *cum milia multa fecerimus*), retorna, enquadrando-o e fechando o poema de forma retumbante, de novo com a reiteração do *u* (outro dado da composição circular), acrescida de aliterações de /m/ e /t/, coincidindo o grupo /um/ com os dois primeiros ictos do verso e ocorrendo o /t/ no segundo e no terceiro (as maiúsculas indicam os ictos):

cVM ranTVM sciaT Esse basiOrum.

A hipérbole com que é tratado o motivo dos beijos — motivo também de ascendência helenística — repete-se nos poemas 7 e, especialmente, 48; ela foi tomada como uma extravagância de Catulo, e não apenas pelo uso, que tem seu primeiro registro nestes versos, da palavra *basium* em vez da corrente *saiium*.⁵² Esse frenesi de beijos provocou reação entre os contemporâneos, que, tendo criticado o "despudor" e "pouca masculinidade" do rasgo amoroso, receberam violenta resposta, em versos em que a obscenidade se mistura com a formulação de uma breve poética "objetivista", de desidentificação de obra e poeta: os *basia* são graças do gênero, movem o leitor; Catulo é outra coisa.⁵³

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

⁵¹ Hor. *Carm.* 2.16.39-40: *malignum spernere uolgus* "desprezar o vulgo maligno".

⁵² As nuances semânticas de *basium* são tratadas em VASCONCELLOS *Realidade biográfica e verdade poética no "romance amoroso" de Catulo* 201-4. Bayet afirma que o tema dos "beijos inumeráveis", "totalmente literário", aparece em Mosco 2.108s. (BAYET "Catulle, la Grèce et Rome" 101 n4.) Mas nesses versos de Mosco não há nenhuma referência ao tema e, quando ele aparece, em outros trechos do poeta, nunca recebe tratamento hiperbólico semelhante ao de Catulo.

⁵³ Cat. 16. V. *supra* 27 e n67, 68

insistente dos beijos (vv. 10 e 13). Portanto, entre a exposição e a reexposição dos dois *tópoi* iniciais, o terceiro, da morte, ocupa posição central e não se repete.

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

Catulo em português:

a) Almeida Garrett

Em nossa língua, embora Catulo tenha sido bem menos traduzido que Horácio, podemos traçar uma sugestiva história, a partir do século XIX, das versões deste poema. Em nossos séculos clássicos, a lírica de Horácio desperta mais atenção que a de Catulo e as modulações horacianas do tema hedonista encontraram numerosos intérpretes e êmulos, embora Tomás Antônio Gonzaga, em que pese todo o seu horacianismo e recolhimento pundonoroso, apresente algum timbre catuliano em suas variações do *carpe diem*, timbre devido especialmente à melodia e ao impulso enamorado de seus versos.⁵⁵

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

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

Oh! mil beijos me dá, depois um cento,
E mil outros depois, mais outro cento,

⁵⁴ Outros dados da organização do poema de Catulo são estudados na recente dissertação de mestrado de Paulo Sérgio Vasconcellos, que leva em conta boa parte da melhor crítica que se tem ocupado desse texto. Cf. VASCONCELLOS *op. cit.* 96-98, 114, 121-2, 159-161, 201-4.

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

E outros mil, e outros cem; e quando ao cabo
 Muitos milhares ajuntarmos deles,
 Em maga confusão juntá-los-emos.
 Que não saibamos nós, que ninguém saiba
 Nem maldoso nenhum possa invejar-nos,
 Se de tantos souber, tão doces beijos.⁵⁶

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

Discriminar os fios finos da textura do poema traduzido e procurar

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

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

b) "Um curioso obscuro"

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

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

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

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

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

Tal soma de beijos
convém não saber;
podia invejar-nos
um tolo qualquer.⁵⁷

Difícil estarmos mais longe de Catulo do que nessas estrofezinhas com que o "curioso obscuro" tentou aporuguesar o poeta latino. Tratar-se-ia de não mais que uma curiosidade, não fosse o caso que tentativas de adaptar os antigos "ao gosto popular", utilizando para isso a quadra rimada, ainda ocorrem em nossos dias. Veremos adiante que a operação de reescrever um clássico adotando estilemas de uma poética da moda ou *demodée* pode ter rendimento estético extraordinário, quando realizada com ironia crítica, e quando o *lugar* dessa ironia for adequado.⁵⁸ Mas o trabalho do tradutor portuense nada tem de irônico ou crítico, apesar de seus versos e a fórmula que escolheu para seu anonimato sugerirem alguma personagem das sátiras de Camilo Castelo Branco.

c) Péricles Eugênio da Silva Ramos

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

Vamos viver e amar-nos, minha Lésbia,
sem atribuir o mínimo valor
aos murmúrios de anciães os mais severos.
Os sóis podem morrer e retornar;
mas quando morre a nossa breve luz
dormimos uma só e perpétua noite.
Dá-me pois beijos mil, mais cem depois,
logo mil outros, e um segundo cento,
em seguida outros mil, mais cem depois.
Quando o número andar por muitos mil,
melhor é não saber, perder a conta;
assim ninguém nos dará azar, de inveja,
sabendo quantos beijos nos trocamos.⁵⁹

⁵⁷ *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propércio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em português por um curioso obscuro*. Porto: Typ. da Empresa Litteraria e Typographica s/d [1912] 201. (A data que apresento é fornecida por SOUSA REBELO *A tradição clássica na literatura portuguesa* 193.)

⁵⁸ V. *infra* o Excurso "Metamorfoses de Pirra" 162ss.

⁵⁹ SILVA RAMOS *op. cit.* 178.

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

d) Haroldo de Campos

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

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,
 e as graves vozes velhas
 — todas —
 valham para nós menos que um vintém.
 Os sóis podem morrer e renascer:
 quando se apaga nosso fogo breve
 dormimos uma noite infinita.
 Dá-me pois mil beijos, e mais cem,
 e mil, e cem, e mil, e mil e cem.
 Quando somarmos muitas vezes mil
 misturaremos tudo até perder a conta:
 que a inveja não ponha o olho de agouro
 no assombro de uma tal soma de beijos.⁶⁰

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

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

Do ponto de vista métrico, pode-se dizer que o padrão dominante é decassilábico: cinco dos treze versos são precisamente decassílabos (vv. 5, 6, 9, 10, 13) e os vv. 1, 7 e 12 também podem ser, se lidos com alguns hiatos. No v. 1, os hiatos põem em realce a conjunção enfatizam o convite ("Lésbia | e | amemos"); no v. 7, a fratura de "noite | infinita", hiato entre /i/ e /i(n)/, foge aos padrões da fala e ganha extraordinário realce, alongando o verso, fazendo-o arrastar-se, exatamente quando fala da eternidade da morte. Os demais versos são um decassílabo "quebrado" ou hexassílabo (v. 3), um eneassílabo (ou quatro, se não lermos com hiatos os vv. 1, 7 e 12), um dodecassílabo de molde alexandrino (v. 10) e um monossílabo (v. 3). Quanto a este último, seu isolamento enfático corresponde à ênfase de *omnes* no original, em início de verso e contíguo a seu termo antitético, *unius*.⁶¹

A tradução de Haroldo de Campos é a única em português que nos aproxima da força do texto de Catulo. Alguns de seus detalhes, porém, sugerem problemas que merecem consideração. A variedade métrica não parece, em princípio, ritmicamente mais rendosa do que seria a manutenção por todo o texto do metro decassílabo predominante. A imagem da luz foi transformada pelo tradutor em *fogo*, com outras implicações metafóricas e, sobretudo, sem associação necessária com a imagem anterior *sóis*. Não é claro que essa substituição tenha vantagem sobre a imagem original, que faz da metonímia *sóis* uma metáfora desenvolvida em alegoria, culminando em *noite*. Esse jogo do original é também perturbado pela substituição de *occidere*, vigorosamente preciso, pelo metafórico *morrer*, que antecipa e evidencia o sentido que, em latim, só será de fato explicitado dois versos depois, com a dramática aparição de *nox* no início do verso. Outro ponto em que a literalidade pode parecer preferível às soluções adotadas pelo tradutor

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

ocorre no penúltimo verso, onde *malus* é traduzido, não por *invejososo*, mas pela abstração *inveja*. É verdade, porém, que o predicado ("não ponha o olho de agouro") lhe dá concretude, personifica-a, e talvez *inveja*, mais que *invejososo*, sugira a etimologia, que é clara em latim no verbo *inuidere* e que fica visível em português se destacarmos o prefixo da palavra, o que parece sugerido no hiato *e a / in / veja*. (É sabido que os romanos temiam o mau-olhado, o "olho gordo" com que os malévolos podiam afetar as coisas que invejavam. Daí o sentido de *inuidere*, originalmente "olhar dentro", "pôr o olho dentro". Para *invejar* é preciso *ver*; por isso se procurava ocultar o valor exato das riquezas — confundir a conta dos beijos, na frase financeira de Catulo).⁶²

Dois outros pontos chamam ainda a atenção: primeiro, a ausência de algum efeito sugerido pelo belíssimo jogo entre *lux* e *nox* do original (Haroldo afastou-se ainda mais dessa possibilidade ao traduzir *lux* por *fogo*) e, finalmente, a ênclise em *dá-me*, tão estranha ao ritmo coloquial do português do Brasil e, por isso, destoante da naturalidade com que flui a tradução. Além disso, essa ênclise (talvez devida a escrúpulo gramatical) obrigou o tradutor a intercalar um desnecessário *pois*, visto que *dá-me*, na pronúncia brasileira (/dámi/), não se associaria bem à palavra seguinte, *mil*, resultando reduplicação inconveniente do /mi/. (Certamente não constitui louvor, para esta tradução admirável, observar que a mesma solução "*Dá-me pois*" se encontra em Péricles Eugênio da Silva Ramos, num dos maus momentos de seu texto.) Outro inconveniente ainda é que essa ênclise quebra, trocicamente (sílabo forte + sílabo fraco), o andamento iâmbico (sílabo fraco + sílabo forte) do início de todos os demais versos (em latim, o pé inicial dos versos é, invariavelmente, o espondeu).⁶³

⁶² Sobre o vocabulário próprio do mundo das finanças utilizado neste poema, v. VASCONCELOS *op. cit.* 202s.

⁶³ Tentei imaginar algumas alterações na tradução de Haroldo de Campos que justificassem, ou não, as observações acima. Em primeiro lugar, "regularizar" decassilabicamente os versos não foi tarefa difícil, o que de alguma forma comprova a análise métrica proposta. Também foi fácil aproximar do original os poucos pontos em que o tradutor se ateve menos à letra dele. Por fim, bem mais difícil foi providenciar algum arranjo no lugar do entrechoque *lux/nox*: a solução que se ofereceu foi a de acumular, nos finais de três versos consecutivos, três monossílabos próximos pelo som e pelo sentido no contexto — *sóis, nós, luz* —; imediatamente depois dessa série de finais incisivos e sibilantes, o verso se encerra com *noite*, em antítese com *sóis* e *luz* e em posição correspondente a *nós*, fazendo esta última palavra reverberar (*nós, noite*). (*Sóis* e *nós*, porém, não estão isolados, como no texto latino, mas vêm acompanhados de artigo ou conjunção proclíticas). Apresento o resultado, pelo que possa valer, incerto de quanto a coerção decassilábica e outras restrições, certamente por imperícia, prejudicaram a vivacidade, a fluência e outras grandes qualidades do texto de Haroldo.

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

Em que pese a grande diferença de qualidade e o século e meio que as separa, as traduções de Almeida Garrett e Haroldo de Campos se aproximam não só por serem as melhores. Além de alguma similaridade pontual que se pode observar entre elas, outra curiosidade que nos reserva a história literária é que ambas se associam, com menos ou mais sucesso, à tradição de classicismo que passa por Filinto Elísio e Odorico Mendes. O Garrett da tradução de Catulo é aquele que declarava preferir as odes severas de Filinto aos sonetos chorosos de Bocage (aos quais, infelizmente, a sua posterior obra chorosa não chega a se comparar). Haroldo de Campos, por outro lado, tido como modernizante impiedoso, crítico de todas as tendências de neoclassicismo com que se deparou (a "geração de 45", a fase tradicionalista de Drummond), o concretista que algum tempo propugnou por uma poesia radicalmente antidiscursiva — é o mesmo Haroldo de Campos cultor do discurso clássico e de Odorico, e autor de uma tradução que, por várias de suas virtudes, faz mais justiça à tradição filintista do que a de Garrett.⁶⁴

⁶⁴ É verdade que há aspectos lamentáveis na tradição filintista, assim como, ao lado de poemas magníficos, há uma massa descolorida na imensa obra de Filinto Elísio. Não faltariam razões, pois, para a acrimônia com que Antonio Candido trata o que chama "o vasto processo reinante de felintização" (*sic*) nas nossas letras pré-românticas. Mas essa tradição teve, entre nós, aspectos diferentes e cultores notáveis, como é, em grande parte, o caso da obra de Odorico Mendes (que participa dessa tradição, mas não se restringe a ela), obra tão injustamente julgada por Antonio Candido, que não fez mais que agravar o juízo petulante de Sílvia Romero. Cf. CANDIDO *Formação da literatura brasileira* I 199s.

Capítulo 3

VARIAÇÕES HORACIANAS: *CARPE DIEM*

Ad Leuconoen: astrologia e ironia

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

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Vt melius quicquid erit pati!
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare 5
Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatio breui
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
aetas: [carpe diem, quam minimum credula postero.]

Tu não indaques (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconóé,⁴ nem recorras aos números babilônios. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; [colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã.]

Talvez por sua brevidade e aparente simplicidade, a "ode do *carpe diem*" por muito tempo não foi objeto de comentários mais detidos e amplos. Obras

¹ 29 D; v. *supra* 42ss.

² ROMAGNOLI *I poeti lirici* I 142.

³ COLLINGE *The Structure of Horace's Odes* 111 e 68.

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

importantes sobre Horácio referiram-se a ela de passagem (Wilkinson, Fraenkel, Collinge). R. E. Grimm, em artigo de 1962, lamentava que o texto, "destramente trabalhado", não fosse objeto da consideração que merecia.⁵ Só mais recentemente têm-se multiplicado os estudos sobre seu sentido, suas fontes e a arte de sua organização.⁶ Nisbet e Hubbard observam que "os antecedentes deste pequeno poema são mais complexos do que pode parecer à primeira vista" e avaliam-no como "extraordinariamente bom".⁷

Para Collinge, a ode parece ter méritos proporcionais a seu modesto ponto de partida, a ingênua crença astrológica (os *Babylonios numeros*, os cálculos dos caldeus), de uma mulher pobre de espírito (*simpleminded*, diz o crítico, fundado, talvez involuntariamente, no sentido do nome da dedicatária). Mas há outra forma de considerar a significação desse "ponto de partida" no universo cultural e social do poeta. Bouché-Leclercq, em sua imensa obra sobre as crenças divinatórias na Antigüidade, assinala que o platonismo e o estoicismo não rejeitaram a astrologia e até a incorporaram, mas não assim o epicurismo, coerente com o objetivo de banir "tudo o que ameaça a liberdade e põe em perigo a paz dos espírito".⁸ Foi grande a penetração da astrologia em Roma, e provocou uma série de leis repressivas que visavam a coibi-la.⁹ A prática astrológica era corrente na época de Horácio e Augusto se preocupou com ela.¹⁰ Um século depois, escreve Tácito sobre os astrólogos: *genus hominum potentibus infidum, sperantibus fallax, quod in ciuitate nostra et uectabitur semper et retinebitur*.¹¹ "gênero de homens em que os poderosos não podem confiar, enganador dos ambiciosos, que em nossa cidade sempre será proscrito e sempre se manterá".

Sobre Horácio, opina Bouché-Leclercq que, quando "desaconselha Leuconóe de procurar prever sua morte", não é de um cético que se trata, "mas antes de um crente que se arrepende de ter sido muito curioso por sua própria conta". Para demonstrar que o poeta "mistura idéias astrológicas com a crença popular nos gênios", cita o belo verso *scit Genius, natale comes qui temperat astrum*,¹² "sabe-o o Gênio, companheiro que controla o astro natal", mas rejeita a suposição de que em *aeris temptasse domos*¹³, "ter explorado as moradas aéreas", haja alusão aos *oikoi* astrológicos.¹⁴ Como quer que seja, a astrologia não era assunto

⁵ GRIMM "Horace's *Carpe Diem*" 313.

⁶ V. bibliografia parcial em TRAINA "Semantica del *carpe diem*" 227 n1 e 402.

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

⁸ BOUCHÉ-LECLERCQ *Histoire de la divination dans l'Antiquité* I 247s.

⁹ *Id. ib.* IV 319ss

¹⁰ *Id. ib.* V 325ss.

¹¹ TAC. *Hist.* I.22, apud BOUCHÉ-LECLERCQ *op. cit.* I 257.

¹² *Epist.* 2.2.187.

¹³ *Carm.* 1.28.5.

¹⁴ BOUCHÉ-LECLERCQ *L'astrologie grecque* 551 e n4.

de pouca consideração entre os antigos e não cabe ter com ela uma atitude superciliosa como a de Collinge, e a partir daí decretar a banalidade do poema. O tom desta ode é predominantemente grave, embora num instante, numa palavra, se possa ver um piscar irônico de olho.

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

Leuconoe, vocativo estrategicamente colocado no ponto culminante da primeira interdição e início da segunda, não diverge da onomástica grega que Horácio aplica a outros interlocutores e interlocutoras: *Pyrrha* (1.5.4) tem a cor e parece que o temperamento do fogo, *pyr*; *Thaliarchus* (1.9.8) é o "chefe do banquete", *θαλιάρχος*; *Phidyle* (3.23.2) é parcimoniosa, moderada, parcula. Assim, *Leuconoe* deve ser a de espírito (*nous*) cândido, ingênuo (*leukós*). Mas a palavra tem dado lugar a muitas dúvidas e suposições engenhosas. Tratar-se-ia de referência a um epigrama grego perdido, dirigido a uma ingênua Leuconóe, relutante em "colher as rosas", como a virgem do apêndice virgiliano;¹⁶ ou seria o possível nome de uma das Miníades, que rejeitaram os ritos de Baco e foram transformadas em morcegos;¹⁷ ou haveria alusão ao grande astrônomo do séc. V, Méton, procedente do demo de Leuconóe.¹⁸ São suposições interessantes, pois todas implicam forte motivação do nome no contexto, apesar de a "teoria do epigrama" não passar de uma especulação indemonstrável, a possível referência mitológica apresentar um prognóstico demasiado drástico para o caso de Leuconóe, e a alusão ao astrônomo corresponder a uma valorização excessiva do elemento astrológico (o tema é a preocupação com o futuro, não com os astros). Mas, ainda que alguma dessas sugestões, ou todas, sejam cabíveis, nada muda no fato de que, para o leitor culto da época ou mesmo para o leitor de hoje auxiliado

¹⁵ *Nefas* é o nefasto porque vetado. A palavra, anotam NISBET & HUBBARD *ad. loc.*, "sugere que algo viola a ordem natural ou divina", embora Cícero a tenha empregado, sem sentido moral, para traduzir *ἀδύνατον* (*Tim.* 6).

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

¹⁷ *Ov. Met.* 4.168.

¹⁸ SMITH, "Metonymy in Horace" 27s, formulou esta última suposição, NISBET & HUBBARD *ad. loc.*, as duas outras.

por algum estudo, é audível em *Leuconoe*, imediatamente, o som das palavras gregas que, com razão ou sem, são dadas como seus elementos. Ela é, portanto, — seu nome o diz, e Horácio nunca desaproveitou nomes — "a de alma cândida", que se fia em astrólogos. E não passa daqui a ponta de ironia.

Lugares-comuns

Seis lugares-comuns do gênero desfilam, três deles circularmente, num total de dez ocorrências, nos oito versos do poema. A advertência sobre os cuidados indevidos com o futuro (o *topos* 2 da lista que compilamos no capítulo anterior)¹⁹ — *tu ne quaesieris...* (vv. 1-3) — leva ao conselho de que a destinatária se conforme com o destino e se conforme a ele (*topos* 6) — *ut melius...* (v. 3). Esse conselho, em seu desenvolvimento, introduz um *memento mori* (*topos* 4) micrológico, de uma só palavra — *ultimam* (v. 4) —, empregada no contexto de um cenário de inverno e agitação marítima, imagem da instabilidade e efemeridade da vida (*topos* 1) — *seu pluris hiemes...* (vv. 4-6). A alternativa *seu...seu* reforça a advertência inicial sobre a inescrutabilidade do futuro; às duas orações alternativas segue-se uma subordinada adjetiva, que contém o quadro do mar tempestuoso, compondo uma longa prótase. Esta é contrabalançada pela apódose exortativa (*topos* 7), com dois subjuntivos — *sapias...liques* (v. 6) —, conclamação amena, como tudo neste poema dedicado a uma alma cândida. Retorna em nova formulação o tema da efemeridade ou precariedade (*topos* 1) — *spatio breui* (v. 6) —, que dá lugar à injunção relativa às esperanças descabidas (*topos* 3) — *spem longam reseces* (v. 7), com o adjetivo realçado pela antítese com *breui*, e *reseces* ("cortes, podes"), colocado como fecho do longo período, seguido de uma cesura forte. *Dum loquimur...* (vv. 7-8), retoma *spatio breui* (*topos* 1), com nova referência ao futuro — na forma de *futurum exactum, fugerit* ("terá fugido" o tempo), que reforça a idéia da irreparabilidade do evento —, e nos devolve ao tema hedonista (*topos* 7) — *carpe diem* (v. 8) — e a uma nova advertência sobre voltar-se para o futuro (*topos* 2) — *quam minimum credula postero* (v. 8) —, variante do ponto de onde o poema partiu.

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

¹⁹ V. *supra* 50s.

seguinte forma, pela ordem em que os *tópoi* se sucedem no poema (A indica os *tópoi* 2 e 3): ABCDEDEADEA.

Carpe diem

O convite ao prazer tem sua primeira expressão no poema em dois subjuntivos. *Sapias*, habitualmente, é interpretado como "sê sábia" (ou "prudente"): σοφὸς ἴσθι,²⁰ *show wisdom*,²¹ *sois sage*,²² etc. Essas interpretações deixam de lado o sentido concreto, sensorial do verbo, que é a sua acepção básica, corrente no coloquial da época. Orelli a sugere, descrevendo a articulação de *sapientia*, "sabedoria", com *sapor*, "sabor": "Omitte illam stultam sollicitudinem et, ut sapientem decet, fruere uita", "põe de lado a tola inquietação e, como convém ao sábio, frui a vida".²³ A exortação seguinte, *uina liques*, sugere à maior parte dos comentadores não mais que um esclarecimento sobre o hábito romano de coar os vinhos antes de os beber, purificando-os assim da borra. O anotador da edição londrina in *Usum Delphini* registra a leitura "uina bibe quam optima". Alguns, no entanto, se perguntam por que o poeta escreveu *uina liques* e não *uina bibas*. Nisbet e Hubbard atinaram com a resposta; em preciosa nota sobre o trecho, lembram que os sedimentos do vinho podiam ser removidos não só por filtragem, mas também por outro processo, também aconselhado por Horácio: *Massica si caelo suppones uina sereno, / nocturna, si quid crassi est, tenuabitur aura / et decedet odor neruis inimicus: at illa / integrum perdunt lino uitata saporem*,²⁴ "se expuseres ao céu sereno os vinhos mássicos (da Campânia), se houver algum depósito, ele se evaporará ao ar noturno e desaparecerá o odor inimigo dos nervos; mas os que são viciados pelo filtro perdem seu sabor genuíno". Apesar de este outro método evitar os maus efeitos da filtragem, "Horácio recomenda consumo imediato: é verdade que o vinho pode melhorar se o deixares em repouso, mas talvez não o bebas. A desconfiança epicurista do amanhã não poderia ser expressa mais vividamente."²⁵

A segunda instância da exortação hedonista não se exprime mais por subjuntivos; é enfatizada por um imperativo e por uma imagem a cujo sentido a repetição mecânica nos fez quase insensíveis. Horácio, campeão da arte de dar expressão nova e feliz a velhos *tópoi*, talvez não tenha insistido tanto num mesmo *topos* quanto neste; as variantes que encontramos em sua obra são muitas

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

²¹ BENNETT *ad loc.*

²² VILLENEUVE, em sua tradução do poema.

²³ ORELLI *ad loc.*

²⁴ *Sat.* 2.4.51ss.

²⁵ NISBET & HUBBARD *ad loc.*

e sempre admiráveis, mas, no caso presente, seu sucesso foi tal que, como disse David West, "nós nos educamos com o *carpe diem*", e por isso não vemos o que significa essa "frase espantosa" ("*astounding phrase*"), sem antecedente em latim.²⁶ Alfonso Traina, autor de um amplo estudo sobre o sentido da expressão, lembrou a propósito dessa celebridade o dito de Jorge Luis Borges — "A glória é uma incompreensão, talvez a pior."²⁷

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

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

²⁶ WEST *Reading Horace* 58.

²⁷ TRAINA "Semantica del *carpe diem*", *Poeti latini (e neolatini)* 227.

²⁸ Há quem considere como fonte da expressão horaciana o verbo *καρπίζεσθαι* do seguinte passo da carta de Epicuro a Meneceu (Diog. Laer. 10.126): ὡς περ δὲ τὸ σιτίον οὐ τὸ πλείον πάντως ἀλλὰ τὸ ἥδιστον αἰρεῖται [ὁ σοφός], οὕτω καὶ χρόνον οὐ τὸν μήκιστον ἀλλὰ τὸν ἥδιστον καρπίζεται, "do mesmo modo que [o sábio] absolutamente não escolhe o alimento mais abundante, mas o mais agradável, assim também ele desfruta [ou colhe], não o tempo mais longo, mas o mais agradável". Genaro Perrotta, entre outros poucos, rejeita essa filiação ("*carpe diem* não é uma máxima epicurista") e prefere associar o poeta a Aristipo, precursor de Epicuro e cuja doutrina "nada tinha de ascético". Cf. PERROTTA *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi* 244.

²⁹ *Epod.* 13.3.

³⁰ O. Bianco *apud* TRAINA *op. cit.* 237.

³¹ *Carm.* 3.8.27s.

³² *Epist.* 1.11.23s.

se trata de um dom (do momento, do deus), que é preciso não mais que apanhar, pouco mais que receber. Em *carpere*, diferentemente, sublinha Traina, estamos "na fronteira dos dois campos semânticos, de 'tomar' e de 'colher'". A *differentia specifica* é o sentido de "destacar", de separar uma parte de um todo ou fazê-lo em partes, segundo a definição do *Thesaurus linguae Latinae* ("summa significatio- nis est, quod a toto aliquo et multitudine partes demuntur uel, quod rarius est, totum in partes dirimitur"). Traina, que aduz ainda outros contextos em que a palavra aparece, conclui que *carpere* é "um 'pegar aos poucos', com um movimento lacerante que vai do todo às partes, como desfolhar uma margarida, ou comer uma alcachofra".³³

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

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

Spatio breui

Por mais que pareça clara, a expressão *spatio breui* tem dado lugar a

³³ TRAINA *op. cit.* 237.

³⁴ *Sat.* 2.3.256.

³⁵ GRIMAL *Le lyrisme à Rome* 189.

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

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

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

Grimm não aceita nem que se trate de ablativo de tempo com o termo metafórico *spatium*, nem de um ablativo instrumental local (pois falta atestação também deste caso), mas sim de um ablativo de separação: "corta fora a longa esperança do teu âmbito limitado".³⁸ O mal dessa interpretação é que sua força de convicção depende menos dos precários exemplos que apresenta do uso de *resecare* com um tal ablativo,³⁹ do que de uma interpretação realista, particularista, do poema. Horácio o teria escrito (ou fingiria tê-lo escrito) para uma jovem escrava, encarregada de afazeres como o de coar o vinho, à qual aconselhava

³⁷ HULTON "Horace, *Odes* i.11.6-7" 106s. NISBET & HUBBARD *ad loc.* aceitam essa linha de interpretação.

³⁸ GRIMM *op. cit.* 318.

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

conformar-se sabiamente a seu restrito campo de ação, podendo (*resecare* pode ter conotação devida a seu uso na linguagem agrícola) o incabível da "longa esperança". Hulton contesta Grimm, de maneira um pouco incompreensiva, perguntando: "se Horácio especifica que a *spes* é *longa*, como pode ser ela confinada ao *spatium breue*?"

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

Cena e argumento lírico

A lírica horaciana já foi muitas vezes classificada como *filosófica*, o que dá a impressão de que se trate de raciocínio versificado, estranho e contrário à natureza do gênero, já que o dado filosófico implica apagamento tático do enunciador. Horácio não tem, no encadeamento de seus argumentos, as seqüências e os nexos *raciocinantes* de Lucrecio, por exemplo (sem embargo da componente lírica deste). A poesia de Horácio não se constitui da construção do pensamento, mas é uma poesia de *pensamentos*, que *encena* o pensamento. A tópica estoico-hedonista — que quase se resume a *carpe diem* e *aurea mediocritas*, o repertório filosófico de Horácio — estava pronta; recombina os *tópoi*, reformulá-los, dentro dos limites do gênero ou por meio do deslocamento destes últimos — isso era da essência da atividade poética. O timbre "filosófico" da lírica horaciana se deve a uma característica genérica da poesia do simpósio, a lírica do *tu*: é poesia de teor deliberativo, de injunção ponderada a um curso de ação dirigido ao simpósio, à celebração do momento. Já o trecho da *Ilíada*, que lemos no capítulo anterior, filiava-se ao *genos symbouleutikón* — sugeria uma atitude existencial ao interlocutor.

⁴⁰ Cf. estas e outras informações sobre a presença da astrologia em BOUCHÉ-LECLERCQ *opp. cit.* e NISBET & HUBBARD *ad loc.* Sobre a possível crença astrológica de Mecenas há referência na ode 2.17.17ss.

Na elegia de Semônides o dado deliberativo era explícito e mal integrado no sistema de imagens que se iniciara com a retomada do símile homérico das folhas. Vimos em Alceu que o elemento da natureza se articula mais intimamente com a orientação deliberativa da mensagem, pois ele compõe a situação presente — a imagem não é mais um símile, como ainda em Mimnermo, mas cenário do convite ao simpósio, e *razão* dele.⁴¹

Nos poemas horacianos do *carpe diem*, essa solidariedade entre o dado natural (a premissa) e a exortação (que tem força de conclusão) leva Gregson Davis, em estudo recente da "retórica do discurso lírico horaciano", a propor que, "sem medo do oxímoro", se considere essa poesia como "argumentação lírica", apelando ao sentido etimológico de *argumentum*: "prova", "demonstração". Seriam poemas que procuram provar, demonstrar, levar a uma conclusão. Seu esquema retórico, no caso das "odes do *carpe diem*", partiria de uma "cena" — uma descrição da natureza, correspondente a um modelo cíclico do tempo. Em seguida, uma "resposta" ou "reação" à cena — uma "visão", "percepção", *insight*, do caráter efêmero da existência humana, a que corresponde um outro modelo temporal, um modelo linear. Finalmente, uma "prescrição" — *carpe diem*, em suas várias formulações, relativas tanto à fruição do presente quanto à desconsideração do que possa perturbar essa fruição: as preocupações com o futuro, as "questões severas" da vida pública, a preocupação com a riqueza, o apego aos bens.⁴²

Os elementos desse esquema retórico se encontram em nossa ode, embora em ordem diferente da que consta da fórmula de Davis, pois a "prescrição" vem antes da "cena" (o que já acontece em Alceu). Mas o que mais importa é o papel central da cena da natureza, que é de fato o princípio, o fundamento, de que decorre a injunção em que culmina o poema. Aqui, essa cena é uma paisagem do mar em agitação hibernal. Pasquali observa e comenta a diferença entre o mar bonançoso dos poetas helenísticos e o mar tempestuoso da poesia horaciana, afirmando que a ode *ad Leuconoen*

mostra talvez a razão profunda dessa diferença [...]. O tumulto longínquo das ondas que se quebram contra os escolhos da praia excita-o a viver e lhe dá um desejo irrefreável de prazer, aumentando nele a consciência de sua força. O mar tempestuoso é, para a alma de Horácio como para a de qualquer homem moderno, um elemento, por assim dizer, dinâmico.⁴³

⁴¹ V. *supra* 49.

⁴² DAVIS *Polyhymnia — The Rethoric of Horatian Lyric Discourse* 2 e 146.

⁴³ PASQUALI *Orazio lirico* 542.

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

Hiems, "inverno", entende-se geralmente como sinédoque de "ano"; não obstante, a referência ao inverno motiva a contraposição de odes como a presente a outras, chamadas *primaveris*, por causa da estação do ano que nelas serve de imagem do tempo. É tentador concluir da nota hibernal que o eu-lírico e sua interlocutora se encontrem já no ocaso da existência, valendo "inverno" como "velhice"; daí que *este inverno* possa ser o seu último. Mas esta linha de interpretação não é justificada por outras odes, em que a referência à primavera não significa que as *personae* do poema sejam jovens: na ode *ad Sestium*, "primaveril" (*Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni*, 1.4), o destinatário parece ser velho (*iam te premet nox...* "já te preme a noite..."). Gregson Davis, que descreveu com argúcia a função do cenário natural nesses poemas, observa que o papel principal do motivo sazonal é comunicar a idéia do tempo cíclico, que se contrapõe ao tempo da existência humana. "Portanto", conclui ele,

o poeta pode, em princípio, selecionar para exploração qualquer ponto do contínuo cíclico. Essa variação do foco é precisamente o que Horácio se esforça por fazer nas odes do *carpe diem*, às vezes descrevendo a morte do inverno, às vezes a primavera nascente, às vezes o momento liminar da transição entre os dois. Alceu, que forneceu a Horácio seu modelo básico de poesia convivial, tinha também variado o contraste sazonal de forma semelhante [...]. Por essa razão, é fundamentalmente enganador caracterizar as odes horacianas que selecionam um momento no ciclo (a primavera) como "odes primaveris", como se a primavera, *per se*, fosse o tema central de tais *carmina*. A primavera, como o inverno, serve ao argumento do *carpe diem*, ao provocar uma reação apropriada por parte do sábio.⁴⁵

⁴⁴ Cf. GRIMM *op. cit.* 315s, que parece ter sido o único comentador a notar que o verbo sugere "algo friamente desapaixonado".

⁴⁵ DAVIS *op. cit.* 159.

Diálogo, metro, *myse en abyme*

A simulação de diálogo entre o eu-lírico e o receptor é dado fundamental da poesia do simpósio, de seu ambiente convivial.⁴⁶ Portanto, faz parte da encenação o registro coloquial do discurso, que reforça a verossimilhança do diálogo sugerido. Na ode *ad Leuconoen*, é notável que isto se dê numa moldura métrica de especial dificuldade: Horácio escolheu aqui o metro asclepiadeu maior, que reencontraremos só mais duas vezes em sua lírica (1.18 e 4.10). Catulo, na tradição de Safo e Alceu, usara o metro uma vez,⁴⁷ num registro completamente coloquial, mas com grau bem menor de estilização, com restrições bem menos severas que as adotadas por Horácio (é imensa, note-se de passagem, a distância entre os efeitos obtidos pelos dois poetas latinos com a utilização do mesmo metro).⁴⁸

O asclepiadeu maior consiste de três coriambos (troqueu + iambo: - - - -), o primeiro precedido de uma base espondaica (- -) e o terceiro seguido de um iambo com a segunda sílaba regularmente ancípite (- =):

- - - - - | - - - - - | - - - - - =

Horácio, além das dificuldades inerentes ao metro, impôs-se uma regra desconhecida dos gregos e de Catulo: as três seções em que o verso se divide são sempre balizadas por fronteiras de palavras.⁴⁹ Essa nitidez na separação das seqüências métricas faz que se intensifique o caráter que H. Schiller vê no asclepiadeu maior, um "caráter vivo e enérgico, que o torna especialmente apropriado a representações e exortações prementes".⁵⁰

O andamento balanceado e simétrico das dezesseis sílabas desse verso é resultado da combinação de dois movimentos rítmicos: um, de seqüências recortadas pelas cesuras, de 6-4-6 sílabas; o outro, de grupos de pares de células rítmicas (4-4-4-4), cada célula consistindo de duas sílabas consideradas em suas

⁴⁶ Sabe-se que Heinze chamou a atenção para a importância da "forma do tu" na lírica de Horácio. V. a respeito, com bibliografia atualizada, CITRONI "Richard Heinze e la forma dell'ode oraziana. Monologo, dialogo e comunicazione letteraria".

⁴⁷ Cat. 30.

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

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

⁵⁰ SCHILLER *Mètres lyriques d'Horace* 61. Também a definição de Pascoli, impressionista naturalmente, é sugestiva em relação à ode *ad Leuconoen*: "Nota triste ou alegre que interrompe ou limita um sentimento de alegria ou de tristeza" (apud DAL SANTO *I metri delle Odi di Orazio* 30).

quantidades e na sucessão de *thesis* e *arsis*, o que desenha ondulantemente as seguintes seqüências rítmicas: descendente em 1-4, ascendente-descendente em 5-8, ascendente-descendente em 9-12 e ascendente em 13-16. Portanto, na análise de Dal Santo, o ritmo "procede de modo igual no centro, em sentido oposto nas duas extremidades".⁵¹ Algo semelhante se pode ver nas relações entre os três membros do verso: o terceiro espelha o primeiro, e o segundo está contido em ambos.

Embora Horácio utilize o asclepiadeu maior *κατὰ στίχον*, o desenho estrófico parece insinuar-se, tanto mais que essa divisão em grupos de quatro sílabas, apoiada nos movimentos rítmicos no interior do verso, parece harmonizar-se com a *lex Meinekiana*, segundo a qual os versos se distribuem em grupos de quatro. Se assim for, a análise da primeira das duas estrofes da ode é a seguinte (o acento grave indica um ictó secundário ou, quando interessa indicá-lo, o acento de palavra; o acento anticircúnflexo [˘] marca as sílabas em que coincidem o ictó e o acento de palavra):

Tū ne quāesleris | (scire nefās) | quēm mihi quēm tibí
 finem dī dēderint, | Léucōnoē, | nēc Babylōniós
 tēmptaris nūmerōs. | Vt mēliūs | quicquid erit patí.
 Sēu pluris hēmēs | sēu tribuit | Iūppiter ūltimām...

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

⁵¹ DAL SANTO *op. cit.* 29.

invertido todo o teor pejorativo de seu comentário).

E *carpe diem* é não só a última das variações em torno do *topos* central do gênero, mas também corresponde a uma *myse en abyme* da organização básica do texto. O sentido disjuntivo da frase reflete as relações que predominam no agenciamento do poema. Com efeito, ele é todo pontuado por disjunções e contrastes (que sempre implicam disjunções enfáticas): *quem mihi / quem tibi; pluris hiemes / [hiemem] ultimam; mare Tyrrhenum / oppositis pumicibus; spatio breui / spem longam; diem / postero*. Mas não só a organização dos sintagmas apresenta disjunções: no plano estritamente semântico, o mesmo sentido disjuntivo de *carpe* se encontra em *reseces* e *liques* ("corta a esperança", "separa a borra do vinho"). A versificação também participa dessa forma de organização, escandindo incisivamente os sintagmas por meio das cesuras. O efeito geral de *separação*, de *partição*, nessa celebração do "espaço breve" como a *parte* que deve ser apanhada, destacada, "colhida", associa-se à idéia grega de destino, *μῶρα* (*moira*), palavra cujo sentido básico é o de "porção", "parte" (do verbo *μείρομαι*, "partir", "repartir", "receber como parte"). Trata-se, portanto, não apenas de uma figura semântica, mas estrutural, centro de coesão do texto, pois em torno dela se congregam os elementos básicos da composição.

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

André Falcão de Resende e o maneirismo

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

⁵² ARES MONTES *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* 331.

casos em que o tema ou a imagética a ele associada são retomados em poetas portugueses da época. Antônio Ferreira desenvolve, nos melhores versos de uma ode descolorida, o *topos* da fugacidade da juventude:

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

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

...logra-te do tempo
que assi te deixa correndo e voando
com suas asas.⁵⁴

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

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

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

André Falcão de Resende (1527-1599), poeta dessa plêiade maneirista, geralmente identificada com o classicismo português, foi o primeiro tradutor português de Horácio, pelo menos o primeiro de que se tem notícia. Não lhe faltavam conexões com figuras centrais do panorama cultural do país em sua época: Resende era sobrinho de Garcia de Resende, primo de André de Resende,

⁵³ *Poemas lusitanos*, Ode VIII ("A D. Antônio de Vasconcelos") do Livro I.

⁵⁴ *Castro* 3.1122-4.

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

ou seu sobrinho, e amigo de Camões. Suas traduções das odes ficaram inéditas até o século XIX e tiveram então acidentadíssima história editorial (a intentada edição coimbrã da produção poética de Resende não foi concluída), e a maioria delas permanece inédita até hoje.⁵⁶ Entre as trinta e três odes horacianas que traduziu, encontra-se *Tu ne quaesieris*, na variante *ad Leucotoen*:

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

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

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

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

Para avaliar a estatura de Falcão de Resende, voltemos a Antônio Ferreira, que nos oferece exemplo bem ilustrativo. Ferreira, em alguns trechos, imita Horácio tão de perto que pode ser arrolado entre seus tradutores. Menéndez y Pelayo, referindo-se à ode "A uma Nau d' Armada, em que ia seu irmão", tirada de *Sic te diua* (1.3), julga que a "versificação é dura e o estilo desigual, mas o espírito da composição latina está bem trasladado".⁵⁷ Os primeiros versos da comprovam essas observações, e mostram ainda que o autor, se supera Falcão de Resende

⁵⁶ A primeira publicação texto de Resende é de 1839, em edição que não chegou a se completar e ficou semiclandestina. V. MENÉNDEZ Y PELAYO *Horacio en España* I 298 n1 e COSTA RAMALHO *Estudos sobre a época do Renascimento* 205ss. Outras informações se encontram no verbete (de Luís de Sousa Rebelo) dedicado a André Falcão de Resende em PRADO COELHO (ed.) *Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega e Brasileira*.

⁵⁷ MENÉNDEZ Y PELAYO *Horacio en España* 296.

em adesão à letra do original e preservação de algum "espírito horaciano", não obtém resultado melhor que o dele na versão de Horácio em música italianizante:

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

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

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

⁵⁸ *Ib.* 296.

"Os poetas do século XVI gostavam de interpretar, mesmo quando se propunham a traduzir", diz Américo da Costa Ramalho.⁵⁹ "Interpretar" tem de ser tomado também em sentido teatral, e nesse caso a interpretação é a encenação do velho texto na nova língua, na nova poética e na nova ideologia. Quanto a esta última, o mesmo estudioso português notou a tendência, nos poetas quinhentistas a que se referia — Camões, Ferreira, André Falcão de Resende —, de cristianizar o texto horaciano, "moralizá-lo", alterando as expressões de hedonismo "pagão" e "cruza" sensual. Essa cristianização, bastante pronunciada em outras versões de Resende, não teve de ocorrer na ode "a Leucótoe". O abrandamento da exortação hedonista deve-se aqui à incipiência da tradução, embora também atenda à tendência moralizante do decoro cristão quinhentista, num rápido adjetivo, que faz as vezes de *sapias*: "são vinho" — "nada de excessos", um dito aparentemente horaciano, mas muito distante do ânimo das odes convivais, que rejeitam a *munita sapientia*.⁶⁰

Menéndez y Pelayo — contrariando, só três páginas adiante, o seu juízo acima transcrito — conclui que, "em atenção aos freqüentes acertos do trabalho de Resende, é de lamentar que este distinto humanista e fácil versificador não tivesse dotado seu país natal de uma tradução completa do lírico latino".⁶¹ A tradução transcrita não é de molde a nos fazer aderir ao lamento do crítico. Mas, embora não o elevem acima do nível médio da poesia de seu tempo, é verdade que há trechos bem realizados nas odes de Resende, trechos que nos fazem lembrar, por momentos, que o tradutor respirou os bons ares poéticos da época.⁶²

⁵⁹ COSTA RAMALHO *Estudos sobre a época do Renascimento* 324.

⁶⁰ 3.28.4. V. *infra* 109ss.

⁶¹ MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* 299.

⁶² Mais felizes que os de "a Leucótoe" são os versos seguintes, de *Iam satis terris* (1.2), expansão melodiosa do original (*apud* MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* 297):

*Com que tormentas já, com que portentos,
com que raios furiosos,
com que chuvas e ventos,
a Roma e aos cidadãos seus temerosos
os Deuses mostram claro estar irrosos.
De Júpiter Tonante a mão ardente
espanta a grã cidade,
temendo toda a gente
de Pirra outro dilúvio e tempestade,
com tanto ímpeto d'água e quantidade.
Já Próteu apascentou nos montes altos
o seu gado marinho,
e os peixes dêrão saltos
sobre o álamo onde a pomba já fez ninho,
e n'água as cervas fazem seu caminho...*

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

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

Também recorrente no maneirismo é a imagem do mundo como labirinto, que Resende utiliza

Filinto Elísio

O século XVII português é ainda mais escasso que o anterior em traduções das odes de Horácio: registram-se apenas as versões, até hoje inéditas, de João Franco Barreto (1600-c. 1674), autor também de uma *Eneida portuguesa* em oitava-rima (1664). Não obstante, parte da tópica horaciana não é estranha à poesia barroca. De fato, se a austera economia de Horácio fica distante da exuberância cultista, a matéria horaciana, os *tópoi* de suas odes simposiais não deixaram de comparecer na poesia barroca do *carpe diem*, especialmente nos poemas gongorinos do gênero.⁶³

O século XVIII foi mais decididamente horaciano, não só nos preceitos poéticos que abraçou e em lugares-comuns que freqüentou, mas também no esforço de traduzir composições do poeta romano.⁶⁴ Nessa empresa, destaca-se Correia Garção, o segundo "Horácio Português", como já o chamaram, depois de Antônio Ferreira. Também Antônio Dinis da Cruz e Silva, Elpino Duriense, Tomás Antônio

em versos de crítica social de timbre entre vicentino e mirandino:

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

(Os dois fragmentos procedem da edição inacabada das obras de André Falcão de Resende, sem título nem data, 294 e 461. *Apud* COSTA RAMALHO "Pequena Antologia de André Falcão de Resende", *Estudos sobre a época do Renascimento* 243ss e AGUIAR E SILVA *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa* 225 e 253.)

⁶³ ARES MONTES *op. cit.* 332ss passou em revista a presença do *carpe diem* na poesia barroca portuguesa. Em MONFALCON *Oeuvres complètes d'Horace (édition polyglotte)* 189, vê-se que ao próprio Gôngora se atribui uma tradução da ode *ad Leuconoen* (A edição de Millé y Gimenez (Madrid: Aguilar 1943) não traz o texto, mas o menciona no "Índice de las poesías que han sido atribuídas a Don Luis de Góngora"):

*No busques (ó Leucone) con cuidado
Curioso (que saberlo no es posible)
El fin que a mi y a ti determinado
Tiene el supremo Dios incomprendible,
Ni quieras tantear el estrellado
Cielo, y contar el número imposible,
Cual babilonio, mas el pecho fuerte
Opon discretamente a cualquier suerte.
Ora el Señor del cielo poderoso
Que vivas otros mil ibiernos quiera,
Ora en este postrero riguroso
Se cierre de tu vida la carrera,
Y en este mar tirreno y espumoso
Que agora brava tempestad, y fiera
Quebranta en una y otra roca dura,
Te dé juntas la muerte y sepultura,
Quita el cuidado que tu vida acorta,
Con un maduro seso y fuerte pecho,
No quieras abarcar con vida corta,
De la esperanza corta largo trecho.*

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

⁶⁴ Incidências da tópica horaciana em setecentistas portugueses são estudadas por MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* 293ss, REBELO GONÇALVES "Horácio na poesia portuguesa do século XVIII" e ROCHA PEREIRA *Temas clássicos na poesia portuguesa e Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*.

Gonzaga absorveram temas horacianos. Filinto Elísio, que se queria horaciano de quatro costados, várias vezes imitou e traduziu o poeta. O *carpe diem* está presente em sua obra, não apenas em variações — das quais a seguinte talvez seja a mais característica:

Em vão se lida: os Anos se dão pressa.
Logremo-nos do dia de hoje, enquanto
A inábil onda tristes não cruzamos,
Meu Político Brito.⁶⁵

— mas também numa de suas traduções:

Tu não trates (que é mau) saber, Leucônoe,
Que fim darão a mim, a ti os Deuses;
Nem inquiras as cifras Babilônias,
Por que melhor (qual for) sofrê-lo apures.
Ou já te outorgue Jove invernos largos,
Ou seja o derradeiro o que espedaça
Agora o mar Tirreno nos fronteiros
Carcomidos penhascos. — Vinhos coa:
Encurta em tracto breve ampla 'sperança.
Foge, enquanto falamos, a invejosa
Idade. O dia de hoje colhe, e a mínima
No dia de amanhã confiança escores.⁶⁶

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

⁶⁵ *Obras completas* IV 283.

⁶⁶ *Ib.* XI 74.

exortações ao prazer, num arranjo muito próximo do de Horácio.

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

José Agostinho de Macedo

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

A Leucônidis

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

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

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

José Agostinho de Macedo foi "escritor fecundíssimo e atrabiliário, homem de vária erudição e de lúcido engenho, embora de gosto escasso e arrogância demasiada".⁶⁷ A orientação modernizante de sua tradução é defendida por ele

⁶⁷ MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* 320.

mesmo, no prefácio, com a habitual agressividade: "como eu não intento dar ao meu nome a desinência em *us*, degole-se quem quiser por um Arcaísmo, ou por um Solecismo". Os princípios em que baseia seu trabalho são assim descritos:

eu estou persuadido que as traducções devem-se dar por peso, e não por medida, e quando é impossível achar o idêntico, basta que se encontre o equivalente; e quando absolutamente não se pode verter a frase latina na frase correspondente Portuguesa, é lícito dar em outra frase diversa o mesmo sentido do Auctor.⁶⁸

Na opinião de Macedo, "o que, na Tradução em verso de Poetas Latinos, não despreza minúcias Gramaticais, não vence a dificuldade [da linguagem de Horácio], e desta maneira [a] venço, ou ao menos [a] afronto". A quem critique suas imperfeições, o irascível padre já responde de antemão: "Vão lá traduzir em verso com a presunção de não errar uma só vez!"⁶⁹

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

Teve sempre fama escassa, talvez por ser tão execrada em Portugal a memória do acerbo detrator de Camões; mas, julgando-a com imparcialidade, deve-se confessar que a tradução é em conjunto digna de apreço, embora não muito poética nem agradável. Padece de freqüentes prosaísmos e abunda em versos débeis e ruins; mas poucas vezes erra o sentido, e é quase sempre precisa e exata, apesar das liberdades que o tradutor gosta de tomar. O que lhe falta é espírito horaciano e sentimento das delicadezas e harmonias do original. Tem, ademais, traços de obra improvisada, e por tal razão não pode dar-se como definitiva nem tomar-se por modelo, embora talvez vencesse se colocada em cotejo com a de Ribeiro dos Santos.⁷⁰

Há momentos felizes nesta tradução: os três primeiros versos; a imagem e a sonoridade em "ao Mar Tirreno / as fúrias quebra nas opostas rochas"; a intensidade de "arrasa as taças". Não obstante, as restrições de Pelayo são justas e nem chegam a esgotar os reparos que merecem as traduções de Macedo. Um de seus vícios, evidentemente, é o de "moralizar" o poeta latino, já descrito no prefácio como "um filósofo agradável que (...) conduz o Homem do meio dos divertimentos ao amor da virtude". Em "A Leucônidis", a cristianização já se apresenta no enxerto do *topos* do "vale de lágrimas" ("os acintes da Sorte"). *Sapias*,

⁶⁸ "Prefação" a *Obras de Horácio traduzidas em verso português por José Agostinho de Macedo* I XX. O princípio de que "as traduções devem-se dar por peso e não por medida" é eco de Cícero *De optimo genere oratorum* 14; cf. infra 168.

⁶⁹ "Prefação" XXI e XXV.

⁷⁰ MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* 321s.

entendido como "si sapias", vira "se és prudente, se és cauta", e perde toda a abertura de sentido, converte-se em afirmação redundante de sensatez e previdência, numa consideração do futuro claramente desrecomendada pelo poeta. O tradutor é bem consciente de sua operação moralizante:

A extrema delicadeza com que devem ser tratadas matérias que ofendem a decência e honestidade, e o perigo a que os costumes se expõe[m] de se corromper, quando se debuxam os prazeres sensuais com aquelas cores que a Poesia empresta às Paixões, formam um grande embaraço em uma completa e literal Traducção de algumas Obras de Horácio.⁷¹

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

Também outras redundâncias pesam no texto: a segunda estrofe se encerra com dois versos ("E nele a Parca inexorável feche / O círculo da vida") de ornamentação mitológica inteiramente ociosa depois do adjetivo "derradeiro"; "curta idade", na segunda estrofe, antecipa inutilmente "duração tão breve", na terceira, onde no original há só *spatio breui*. O tradutor parece não se furtar a qualquer oportunidade de desdobramento, de reiteração, de repetição.

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

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

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

⁷¹ "Prefação" XXII.

⁷² "Prefação" XXIV.

Elpino Duriense

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

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

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

Era Ribeiro dos Santos versificador elegante e de linguagem correta, lírico de segunda ordem, à maneira de seu tempo, e grande imitador de Antônio Ferreira. Mas para traduzir Horácio faltavam-lhe forças e nervo e, mais que tudo, flexibilidade de engenho e riqueza de recursos artísticos. Por isso sua tradução, sem ser de todo *inspida*, como pretende Almeida Garrett, é, pelo menos, em alto grau monótona, como se se fundissem em um só e estreito molde todas as criações do lírico latino, e se desse um caráter uniforme, descolorido e de acadêmica elegância a todos os rasgos de seu vivo, agudo e caprichoso engenho. Sua tradução é literal, mas morta. Está ali o corpo, não a alma de Horácio.⁷⁴

Mesmo que avaliação assim severa fosse correta para o conjunto do Horácio de Elpino Duriense (e não me parece ser o caso), ela peca por não considerar que o problema da qualidade geral da obra pode decorrer não só de limitações

⁷³ MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* 324. Sobre a obra poética de Elpino, v. ROCHA PEREIRA "Relendo o poeta Elpino Duriense", *Temas clássicos na poesia portuguesa* 173ss.

⁷⁴ MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* 324s.

do tradutor, mas também e sobretudo da impossibilidade de levar a termo com grande sucesso um empreendimento como esse. A musa dos poetas-tradutores (alguma haverá) parece muito caprichosa, raramente concede seu favor por mais que breves momentos. A tradução integral de um *corpus* amplo e variado de poemas, como é a lírica de Horácio, constitui tarefa a que só por milagre faltarão grandes descaídas; o que geralmente falta são os pontos altos atingidos em diversas das versões de Elpino. Que estas mereçam mais estima que as de José Agostinho de Macedo, demonstra-o suficientemente *ad Leuconoen*.

Mais concisa ainda que a de Filinto, a tradução conta onze versos e 121 sílabas, e só lhe falta equivalente para a oração *dum loquimur*, "enquanto falamos", do período final. A concisão, aliás, é traço constante e sempre surpreendente do trabalho de Elpino — um mérito descuidado por Menéndez y Pelayo, pouco atento ao que representa essa escrita econômica numa tradição poética como a nossa, majoritariamente afeita à musicalidade pouco contida, ao *cantabile* vocálico embalador, avessa ao laconismo e à *secura*. E laconismo e *secura* não faltam a este tradutor; ele participa, como em parte Filinto, de uma linhagem rara da poesia de nossa língua, que tem como patrono Sá de Miranda, poeta de sintaxe elíptica e contorcida, fraseado de corte brusco, sonoridades ásperas (Camões, evidentemente, é o modelo supremo da outra tradição, dominante, de arredondamento sintático e musical). Nesse sentido, Elpino é um digno figurante do grupo mirandino, enquanto José Agostinho de Macedo é um fraco representante da linha camoniana.

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

e que não foi").⁷⁵ Nos dois poetas, o contraste acentua o *cantabile* nostálgico do segundo verso.

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

Talvez não seja exagero afirmar que, em seus melhores momentos, Antônio Ribeiro dos Santos foi, para a lírica horaciana, o que viria a ser depois Odorico Mendes para a épica homérica e virgiliana: também em Elpino a fidelidade à letra do poeta traduzido é constante; a sintaxe, de fundo castigadamente clássico, chega a ser arrojada na disposição das palavras na frase, e o léxico tem vigorosa precisão.⁷⁶

Marquesa de Alorna

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

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

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

⁷⁵ "Pneumotórax", *Libertinagem*.

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* 337s. e 347s. A generalização contida no comentário citado pode hoje ser tachada de "sexista", mas não perde por isso sua validade crítica.

Ricardo Reis

Se o horacianismo mais significativo da literatura portuguesa do século XIX se encontra nos aspectos retardatariamente setecentistas de Garrett (que também traduziu Horácio, embora não a nossa ode),⁷⁸ o do século XX é representado por uma figura de aparência anacrônica, como que supérstite atualizado de séculos anteriores — Ricardo Reis. As variações de *tópoi* horacianos compostas por este heterônimo de Fernando Pessoa, muito distantes de Macedo e da marquesa de Alorna, se aproximam da linha de Filinto e Elpino. *Ad Leuconoen* e outras peças horacianas do *carpe diem* se insinuam em várias de suas composições. Seus traços originais, contudo, são consideráveis, "a ponto de a custo podermos atribuir a certa ode influência desta ou daquela latina, de preferência a qualquer outra".⁷⁹ Na seguinte, traduz-se a célebre expressão:

* {

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

Por que tão longe ir pôr o que está perto —
O dia real que vemos? No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque és ele.⁸⁰

É certo que há, em Ricardo Reis, muitos momentos horacianos mais tensos, mais surpreendentes e inventivos do que este; veremos alguns. Aqui ocorre algo bem pouco típico da escrita de Pessoa (o que pode sugerir que tenhamos apenas uma versão provisória do texto): o inchaço ocasionado pelo adjetivação fraca, em "o dia real que vemos", assim como no pronome-adjetivo do terceiro verso, "mesmos". À diferença das melhores odes, esta é maculada pelo caráter generalizante, abstratizante — estranho, aliás, a Horácio, que não lidava com vaguezas, mantinha sempre a objetividade da relação dialógica, do simpósio (como é também o caso de algumas das melhores odes de Reis). A primeira estrofe — uma *Priamel* do tipo *uns...outros... (mas...)* —, apesar de lembrar passos horacianos,⁸¹ ressentese da ausência de todo traço concreto. Esse registro se mantém no primeiro verso e meio da segunda estrofe (ou, mais precisamente, da antístrofe), mas é subitamente

⁷⁸ V., em *Flores sem fruto*, "O Gênio de Píndaro" (*Carm.* 4.2) e "Glicera" (*Carm.* 1.19).

⁷⁹ ROCHA PEREIRA "Reflexos horacianos nas odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)", *Temas clássicos na poesia portuguesa* 99.

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

⁸¹ Por exemplo, *Carm.* 1.7.1-15.

abandonado no segmento seguinte, em que reponta uma metáfora de impacto, "hausto", com fugidia reminiscência dos *uina* horacianos. A tradução do dito célebre, culminância da ode, é, muito pessoalmente, seguida de um adendo por assim dizer "existencialista", de "ontologia fundamental", que faz lembrar o que observou o talvez primeiro leitor das produções de Ricardo Reis, Mário de Sá-Carneiro: "conseguiu realizar uma 'novidade' clássica, horaciana". Na mesma linha, concluiu Maria Helena da Rocha Pereira, examinando as relações do poeta com o modelo horaciano:

le parte de um tema dado, a que sua capacidade de abstração, combinada com a imaginação poética, dá variações tão distintas que de cada vez nos parece que encontramos algo de novo — esse algo de novo que é a essência da Poesia.⁸²

É curioso notar que, aqui, esse "algo de novo", essa "novidade horaciana" — "porque é ele" —, exprime exatamente aquele sentimento fundamental da lírica, de identificação da vida com o dia, que Fränkel apontava nas mais antigas produções do gênero.⁸³

Péricles Eugênio da Silva Ramos

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

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

⁸² ROCHA PEREIRA *op. cit.* 102. À mesma autora (*ib. n1*) devo a citação de Sá-Carneiro, que se encontra nas *Cartas a Fernando Pessoa* (Lisboa: Ática 1958) I 162.

⁸³ Cf. *supra* Cap. 2 ?ss.

quer seja o derradeiro
 este que vem fazendo o mar Tirreno
 cansar-se contra as rochas,
 mostra-te sábia, clarifica os vinhos,
 corta a longa esperança,
 que é breve o nosso prazo de existência.

Enquanto conversamos,
 foge o tempo invejoso.

Desfruta o dia de hoje, acreditando
 o mínimo possível no amanhã.

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

Mas a tradução de Péricles, se se situa em corrente diversa da destes últimos, não faz figura de destaque no grupo de André Falcão de Resende, José Agostinho de Macedo, a marquesa de Alorna ou Almeida Garrett. Ela deve antes ser alinhada com traduções de latinistas que se aventuraram ao verso contando com limitados recursos poéticos: em confronto com eles, o trabalho de Péricles avulta.⁸⁴

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

*Não queiras perquirir, Leucônoe, (é vedado)
 O fim que a ti ou a mim hajam predestinado
 Os deuses. Dos Caldeus nos números obscuros
 Não tentes deletrear os eventos futuros,
 Quanto é melhor sofrer o que há de vir! Bom prazo
 De anos Jove nos dê, ou seja o último, acaso,
 Este que nos parcéis da praia o mar tirreno
 Quebranta, saibas coar o teu vinho e em pequeno
 Espaço confinar o teu ideal grandioso.
 Ainda estamos falando, e já o tempo odioso
 Terá fugido... E, pois, eia, colhe este dia
 Como quem no amanhã de modo algum confia...*

Ariovaldo Augusto Peterlini publicou há pouco uma tradução em dodecassílabos preenchidos

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

Augusto de Campos

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

não me perguntes
 — é vedado saber —
 o fim
 que a mim
 e a ti
 darão os deuses
 Leucônoe
 nem babilônios
 números consultes antes
 o que for recebe
 quer te atribua Júpiter muitos invernos
 quer o último
 que o mar tirreno debilita com abruptas
 r
 o
 c
 h
 a
 s
 bebe o vinho sabe a vida e corta
 a longa esperança
 enquanto falamos
 foge
 invejoso
 o tempo:
 curte o dia
 desamando amanhã

com o auxílio de abundantes hiatos e de algumas ênfases:

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

(NOVAK & NERI [orgg.] *Poesia lírica latina* 75.)

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

Se é difícil atinar com o motivo que teria levado o tradutor a alterar a ordem das orações em "bebe o vinho — sabe a vida" (*sapias, uina liques*), vê-se que a regência com que está empregado "sabe" aproxima o verbo de seu sentido latino, evitando a interpretação deformadora consagrada em quase todas as traduções desse texto.⁸⁵ Quanto a "bebe o vinho", Augusto de Campos optou por uma versão que lembra a boa solução de José Agostinho de Macedo ("arrasa as taças / de doce vinho") e que tem sobre as outras a vantagem da imediatidade, pois descarta a referência a um hábito perempto.

⁸⁵ Dentre as traduções de interesse poético que conheço, só a de Ezra Pound respeita nesse ponto o sentido do latim. Embora a versão de Pound seja bem diferente da de Augusto de Campos, é interessante aproximar os dois textos, sabendo-se que o poeta brasileiro é um tradutor de orientação poundiana, dotado "tanto do arrojo quanto dos recursos para elaborar uma forma nova, semelhante em efeito à do original", como disse Hugh Kenner na introdução a uma coletânea do poeta americano (POUND *Translations* 9), que inclui *ad Leuconoen*:

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

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

(ib. 406.)

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

Sobre "curte o dia", pode-se considerar que o emprego do coloquialismo brasileiro contemporâneo — *curtir* no sentido de "fruir" — não escapa à área semântica do original, pois, como antes se observou, grande número de comentadores entende ser esse o sentido final de *carpe diem* ("goza o presente") e encontra outros empregos do mesmo verbo em que essa acepção é presente (*molles sub diuo carpere somnos*, "colher/'curtir' doces sonos ao relento", em Virgílio).⁸⁷ À objeção de que o verbo *curtir*, em seu sentido hoje corrente no Brasil, representa um modismo provavelmente passageiro, pode-se opor o argumento (sugerido, em aula, por Haroldo de Campos) que salienta o interesse de inscrever, neste texto centrado no caráter efêmero da vida, uma marca lingüística de efemeridade (supondo-se, é claro, que tal efeito prospectivo pudesse ter validade para os leitores presentes do texto — os leitores aos quais, afinal, esta tradução se destina). Mas o problema principal suscitado por "curte" não se deve ao caráter vulgar ou passageiro da acepção com que o verbo foi empregado; deve-se, sim, a que a versão adotada por Augusto desperdiça a imagem e o sentido de premência nela implicado, substituindo a concretude e o aspecto aorístico de *carpe* pelo caráter abstrato e o aspecto durativo de "curte". Poder-se-ia, também, argumentar que a opção por "curte" se deve ao jogo paronomástico com "corta"; mas tal jogo não se perderia de todo na tradução mais literal, "colhe", e, ademais, se se quisesse ampliar a rede de paronomásias, *uina liques* é que poderia ser traduzido, com menos impropriedade, por "curte os vinhos".⁸⁸

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

⁸⁷ *Georg.* 3.435.

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

não me perguntas
saber não presta
Leuconoe
que fim os deuses nos preparam
nem arrisque
números de Babel

Outro aspecto saliente desta tradução refere-se ao recurso à espacialização, presente na disposição vertical de "rochas". Esse arranjo — como quer que se avalie sua eficácia estética — singulariza um momento do texto pela irrupção de uma imagem não-verbal, ou, mais precisamente, pelo reforço da imagem através do arranjo gráfico. Em latim, esse era também um momento de intensa sugestão imagética — sugestão criada, evidentemente, com meios puramente verbais. Na análise de Grimm:

O ritmo do verso 5 isola nitidamente o verbo *debilitat* entre as palavras gramaticalmente associadas *oppositis pumicibus*. Os comentadores se contentaram em atribuir ao verbo o sentido geral de "quebra as forças de", com a idéia de que o mar dispende sua fúria contra as rochas que se estendem ao longo da praia. Lewis e Short, citando este exemplo de *debilito* como uma espécie de *hapax legómenon*, devidamente traduzem: "quebra suas ondas". Mas a justaposição de *oppositis* e *debilitat* requer uma tradução mais vívida [*graphic*]. As rochas e o mar são vistos como combatentes, engalfinhados em luta, com as rochas "fatigando", "mutilando", "enfraquecendo" seu oponente. *Oppositis*, assim, sugere hostilidade ou luta.⁸⁹

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

A textura fônica do original também não está ausente da tradução. O texto latino é percorrido por uma rede de repetições de fonemas e de duplicações ou inversões de grupos de fonemas (*ne quaesieris — scire nefas; di dederint; Leuconoe, nec Babylonios; temptaris numeros; erit pati; tribuit Iuppiter ultimam,*

como se fosse o máximo — o que vier: fature

*se o Pai te concedeu vários invernos
ou o último*

filtre o vinho

agora o mar tyrrheno cepilha pedras de naufragar

sorva os coos

*prazo breve
corta
a espera*

a era já era

antes do tempo de dizer

estamos conversados

pega este dia

crer no próximo

não vale um nihil.

⁸⁹ GRIMM *op. cit.* 315.

⁹⁰ WILKINSON *Horace & his Lyric Poetry* 142.

etc.); na tradução também se desenha um tecido de repetições e inversões fônicas ("o fim / que a mim"; "darão os deuses"; "Leucônoe / nem babilônios"; "consultes / antes", etc.). Em latim, a mencionada sugestão de confronto entre as rochas e o mar é reforçada pelos embates sonoros que compõem rica trilha aliterativa de oclusivas; em português, a força estridente do mar também ressoa em aliterações e coliterações — /k/, /r/, /t/-/d/, /b/-/p/: "quer o último / que o mar tirreno debilita com abruptas / rochas".

Uma outra virtude do texto de Augusto de Campos reside na concisão — nenhuma expressão aparece dilatada na tradução, tudo é o quanto possível comprimido. Isto permite associá-lo à tradição mirandina ou filintista, sem embargo de Augusto ser entre nós dos primeiros tradutores modernos do poeta romano (outros foram Haroldo de Campos e Décio Pignatari) a despojá-lo da crosta acadêmica e de preconceitos de equívoco neoclassicismo. Mas, infelizmente, não foi em Horácio que o virtuosismo do tradutor encontrou campo mais favorável. Não diminui o valor artístico nem o interesse *crítico* desta tradução notar que ela não ocupa posição de primeiro plano no conjunto dos trabalhos deste tradutor — um amplo conjunto de textos que constitui parte central de sua obra criativa e inclui algumas versões que ombreiam com originais de dificuldade extrema. Na poesia de Gerard Manley Hopkins (1844-1889), cultor e tradutor de Horácio, mas, diferentemente dele, um campeão do *ornatus difficilis*, Augusto encontrou ocasião de dar a nossa língua um dos mais arrebatadores momentos da temática da efemeridade. Refiro-me à brilhante tradução do díptico "The Leaden Echo and The Golden Echo", em que se ouve algum eco horaciano metamorfoseado pelo maneirismo intenso e torturado do poeta inglês.⁹¹

⁹¹ CAMPOS, A. *Verso reverso controverso* 204ss.

VARIAÇÕES HORACIANAS: O CONVITE AMOROSO

Convite amoroso e "profecia ameaçadora": *ad Ligurinum*

Vários poemas do convite amoroso, do século XV ao XIX — de Villon a Baudelaire, passando por Ronsard, Théophile de Viau, Thomas Carew, Lovelace, Andrew Marvell, Basílio da Gama, Tomás Antônio Gonzaga e Parny —, desfilam num formoso artigo que Antonio Candido escreveu sobre o tema.¹ Catulo é evocado como o representante antigo dessa tradição poética; de fato, o *carmen* 5 do poeta veronense é talvez o mais célebre dos convites amorosos que nos ficaram da Antigüidade.² A passagem do tempo é sempre a justificativa do convite. Mas, diferentemente do texto de Catulo, que se inclui no gênero que vimos chamando do *carpe diem*, o que ocorre nesses poemas é uma combinação deste com o gênero da "profecia ameaçadora".

O motivo da profecia é antigo na literatura grega — foi utilizado por Baquílides (segundo o testemunho de Porfírio), Píndaro (peã 8a.10ss), talvez Eurípides (*Aléxandros*) —, sendo retomado pelos poetas helenísticos (Lícofron, em *Alexandra*) e depois pelos romanos (Catulo 64).³ Embora não mencionado por tratadistas antigos, pode-se considerar que há um gênero "profecia" e que dele se desenvolveu uma forma particular, a "profecia ameaçadora", cujos dados básicos são os seguintes, nos termos de Cairns:

O falante se encontra em situação que não lhe agrada e a culpa ou responsabilidade por isso recai, em sua opinião, sobre o destinatário. O falante adverte/profetiza/deseja que o destinatário possa no futuro encontrar-se em diferente condição, em que não mais incomode o falante. O objetivo da ameaça é induzir o destinatário a agir mais rapidamente para aliviar o atual desconforto do falante.⁴

¹ CANDIDO "As Rosas e o Tempo", *O observador literário* 39ss.

² V. *supra* 51.

³ Passos citados em NISBET & HUBBARD 189.

⁴ CAIRNS *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* 85.

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

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

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

⁵ *Carm.* 4.10.

⁶ André Falcão de Resende (texto segundo COSTA RAMALHO *Estudos sobre a época do Renascimento* 255):

A fugitiva idade
 Que ora te alegre, e a todos desengana,
 Quando a flor te murchar da mocidade,
 Ó Ligurino, e tua graça insana,
 E os teus crespos cabelos
 D'ouro, te fizer já de prata vê-los;
Dirás, vendo-te ao espelho:
 Oh! esquiva condição, que em moço tinha,
 Por que agora não tenho, cego e velho?
 E a esta errada e vã vontade minha,
 Já que o poder se esconde,
 Por que a figura à vida não responde?

Como sempre, Resende apequena Horácio com vezos de descorado maneirismo, disseminando antíteses por todo o poema (em latim os contrastes não são esquemáticos, mas bastante nuançados), além de outros "ornamentos", e encerrando-o de maneira um pouco obscura, perdendo o agudo contraste que há no original. (Na minha interpretação, os três versos finais de Resende significam: "já que esta minha errada e vã vontade [de ter de volta a 'esquiva condição' da juventude] carece de poder [é impossível], por que a figura [a do espelho, a que tenho hoje] não corresponde à vida [aos sentimentos que agora tenho]?").

A versão de José Agostinho de Macedo é mais inflada e amaneirada, em contraste brutal com a suprema simplicidade e delicadeza breve desses versos. Elpino Duriense mantém-se no bom nível médio de seu trabalho (infelizmente *ad Ligurinum* não é dos seus pontos altos):

Ó tu inda cruel, e poderoso
 Com as prendas de Vênus, quando o inverno
 Saltear de improviso o teu orgulho,
 E a coma, que ora voa por teus ombros,
 Cair, e a cor, que agora melhor brilha
 Que a rubra flor da rosa, demudada
 Se tornar, Ligurino, em face horrenda;

Esta ode não é bem vista por alguns eminentes estudiosos de Horácio. Giorgio Pasquali, por exemplo, considera que nela, como talvez em nenhum outro de seus poemas, o poeta segue muito servilmente seus modelos, do que resulta a falta de originalidade.⁷ Para, por outro lado, Eduard Fraenkél, a relação desta ode com epigramas helenísticos em que se adverte um belo jovem, *παῖς καλός*, impediu que alguns críticos percebessem seu "verdadeiro caráter"; seu tema não seria "o desapontamento na busca do *παιδικὸς ἔρως* [*paikikòs eros*, amor com garotos], mas algo mais simples e tocante, o pesar pelos dias passados da juventude". Para o crítico, os versos finais são "não apenas o lamento antecipado de Ligurino, mas também a voz de um homem que não pode evitar voltar-se para um tempo em que ele mesmo era jovem". Em apoio dessa interpretação, menciona a espístola de Petrarca "De breuitate uitae" (*Famil. Rer. 24.1*), em que "o tema é ilustrado por citações de poetas romanos, encabeçadas pela ode *ad Ligurinum*". Refere também o caso de Goethe, "que sentiu duramente as privações impostas pela proximidade da velhice e que apenas depois de amargos conflitos atingiu a sabedoria da resignação", tendo iniciado, aos 55 anos de idade, "o conto 'Der Man von funfzig Jahren' (*circa lustra decem* ["em torno de dez lustros", expressão da ode 4.1.6, em que, como veremos, também aparece Ligurino]), [conto] que depois inseriu em *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. O 'cinquentão' aplica a si as palavras de Ligurino (*heu! quae mens...genae*), mas aprofunda o seu sentido: a variação livre de Goethe em versos rimados ('Wie ist heut mir doch zu Muthe') envolve a sua própria experiência, ao recordar sua infância perturbada, e contudo tão invejável."⁸

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

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

*Triste de mim! dirás, (quando te vires
Outro no espelho) o siso, que hoje tenho,
Por que o não tive em moço? ou por que agora,
Quando o há, outra vez a meu semblante
Não tornam salvas as formosas graças?*

(Elpino adotou a lição *bruma* "inverno", no v. 2, e, como ainda hoje muitos editores, atribuiu o *eheu* do v. 6 a Ligurino, não ao falante.)

⁷ PASQUALI *Orazio lirico* 461.

⁸ FRAENKEL *Horace* 414s.

se extingue, embora em ambos ela se frustrasse.⁹

O crudelis são as palavras que iniciam um outro lamento amoroso: o do pastor Córídon, enamorado do insensível Aléxis, na segunda égloga de Virgílio.¹⁰ *Adhuc* ("ainda", "até agora") introduz o tema do tempo, que paira sobre toda a composição, com sugestão ominosa: Ligurino *ainda* é soberbo, mas logo deixará de sê-lo. A ameaça já está esboçada. Mas, somado à alusão virgílica, como notou Putnam, *adhuc* também remete a contextos literários: o amado soberbo é ainda o rapaz prototípico que aparecia na segunda égloga, como antes em Teócrito (a que envia Virgílio); agora, o mesmo Ligurino há já bom tempo aparecera na primeira ode deste livro de Horácio (separada da presente por oito poemas de conteúdo variado).¹¹ Naquela *ouverture*, num momento de inebriante beleza e melancolia, a *renuntiatio amoris* programática do poeta cinquentão era abalada pelo rapaz sempre buscado e sempre esquivo:

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

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

Nocturnis ego somniis
iam captum teneo, iam uolucrum sequor
te per gramina Martii
campi, te per aquas, dure, uolubilis.¹²

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

Esse encerramento do poema inicial anunciava que, a despeito da *renuntiatio*, o tema amoroso reapareceria no livro. Na ode 10 ele de fato reaparece; nela

⁹ PUTNAM *Artifices of Immortality* 179 n3.

¹⁰ *Buc.* 2.6.

¹¹ PUTNAM *op. cit.* 178s.

¹² 4.1.29-40.

assistimos, em lances rápidos, às transformações do adolescente — nasce-lhe a penugem púbica (*θριξ*, referência recorrente em epigramas helenísticos do gênero), cortam-se seus longos cabelos à passagem para a idade adulta, seu rosto perde a flor juvenil. No patético quadro ao espelho, imediatamente introduzido, vêmo-lo a chorar as possibilidades perdidas do passado e a impossibilidade presente: *si Jeunesse savait...* A profecia, claro, sugere a conclusão não formulada — *carpe diem* —, que aqui equivaleria ao convite amoroso — uma das formas do *topos*, como vimos em Catulo.¹³ Efetivamente, um refinamento do gênero — *sophistication* como o chama Cairns — depende da percepção do leitor para os temas tratados e de sua sensibilidade para suprir um elemento sugerido, como é o caso do *topos* (que é também um gênero) "regozijar-se com o cumprimento" daquilo que o emissor profetizara: geralmente cabe ao leitor subentender o "Eu não disse?" Da mesma forma, em muitos poemas de "profecia ameaçadora" o *topos* implicado é *carpe diem*. Pode-se portanto falar de um parentesco entre esses dois gêneros, como o *interplay* que Cairns apontou entre a "profecia ameaçadora" e "regozijo com o cumprimento".¹⁴ Esse jogo entre gêneros decorre de uma regra básica, gerativa, da composição genérica: gêneros podem transformar-se em *tópoi* de outros gêneros, e *tópoi* podem desenvolver-se em novos gêneros.¹⁵

Villon, Ronsard, Camões

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

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

¹³ Certamente não se deve a mera coincidência o fato de que o metro de *ad Ligurinum*, o asclepiadeu maior, é o mesmo utilizado na ode do *carpe diem*, *ad Leuconoen* (1.11). V. *supra* 73ss (note-se, contudo, em *ad Ligurinum*, uma exceção, que ocorre no v. 5, à regra de fazer coincidir os limites dos *cola* com fronteiras de palavras).

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

¹⁵ V. discussão desse ponto em CAIRNS *op. cit.* 87ss.

¹⁶ "Ballade à s'amyé", Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos (*Poemas de François Villon* 91):

Num certo sentido, o convite amoroso aqui é tão implícito quanto o do poema de Horácio, *ad Ligurinum* ou mesmo *ad Leuconoen*. Ele certamente não se assemelha ao *Viuamus atque amemus* de Catulo, nem é ainda o convite arrazoado do enredamento sexual cristão, burguês ou moderno, característico dos séculos seguintes. O *ethos* e o *pathos* da condição representada em Villon são outros — *en ce bordeau ou tenons nostre estat*.¹⁷

O poema seguinte lembrado por Candido é o célebre soneto "pour Helène", de Ronsard, notório horaciano:

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

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

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

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

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

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

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

*Quando fores bem velha, à noite, à luz da vela,
Junto ao fogo do lar, dobando o fio e fiando,
Dirás, ao recitar meos versos e pasmando:
Ronsard me celebrou no tempo em q̄ fui bella.
E entre as servas então não há de haver aquella
Q̄, já sob o labor do dia dormitando,
Se o meo nome escutar não vá logo acordando
E abençoando o esplendor q̄ o teu nome revela.
Sob a terra eu irei, phantasma silencioso,
Entre as sombras sem fim procurando repouso:
E em tua casa irás, velhinha combalida,
Chorando o meo amor e o teu cruel desdém.
Vive sem esperar pelo dia q̄ vem:
Colhe hoje, desde já, colhe as rosas da vida.*

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

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

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

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

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

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

Suspirareis então pelo passado,
 Em tempo quando executar-se possa
 Em vosso arrepender minha vingança.²⁰

Também o "regozijo pelo cumprimento da profecia" está sugerido no texto camoniano, em que alguns elementos fazem lembrar a ode *ad Ligurinum*: a imagem dos cabelos, a das rosas, o arrependimento final. Mas os torneios na expressão desses motivos, a energia das antíteses maneiristas forçadas a oxímoros ("escuro o lume", "se acende e mata"), as metáforas *ouro* e *prata*, ostentam passado

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

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

petrarquista e futuro barroco. Essa versão maneirista de motivos antigos — somada, naturalmente, ao encanto musical italiano — teria sido o ideal de André Falcão de Resende ao traduzir Horácio. Faltaram-lhe meios, e é em Camões e seus contemporâneos mais significativos que podemos encontrar, aqui e ali, *disiecta membra* da poesia clássica em momentos da grande poesia da época.²¹

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

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

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

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

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

Aqui, a "profecia ameaçadora" não se refere ao futuro envelhecimento, mas a uma presente perda daquela graça "que só deu pera dar-se a Natureza". De novo, o retrato da beleza feminina, objeto da profecia, é construído com os ingredientes tradicionais da receita petrarquista, rearranjados pelo gosto maneirista.²² Mas o esquema argumentativo básico dessa e das precedentes composições continua sendo o que vimos em Horácio. Em "colher o fruto destas flores" há reminiscência da metáfora *carpe diem*, reminiscência semelhante à que se encontra na abertura do episódio de Inês de Castro ("de teus anos colhendo o doce fruto")²³ e que pode bem provir do Ausônio de *de rosis nascentibus****

Andrew Marvell, Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama

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

²² V. SPINA "Três fases de um processo descritivo" 8ss.

²³ Outros exemplos do horacianismo camoniano encontram-se no soneto que examinaremos adiante, no Excurso "Metamorfoses de Pirra", e na canção, incluída na Antologia do fim deste volume, que resulta da *contaminatio* de três odes do poeta latino.

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

But at my back I alwaies hear
 Time's winged Charriot hurrying near;
 And yonder, all befor us lye
 Deserts of vast Eternity.
 Thy Beauty shall no more be found;
 Nor, in thy marble Vault, shall sound
 My ecchoing Song: then Worms shall try
 That long preserv'd Virginity
 And your quaint Honour turn to dust;
 And into ashes all my Lust.
 The Grave's a fine and private place
 But none, I think, do there embrace.²⁴

A energia do convite — "Now let us sport us while we may..." — não deve desviar a atenção do peso dessa macrologia, que desenvolve o *topos* da profecia com acúmulo de motivos: o deserto da eternidade, a beleza perdida, a canção calada, a virgindade devorada por vermes, a virtude e o desejo feitos pó, a solidão do túmulo. O detalhe macabro do verme faz pensar em Baudelaire ("Et le ver rongera ta peau, comme un remords"). É estranho, pois, que Antonio

²⁴ Tradução de Augusto de Campos:

*Mas ao meu dorso eu ouço o alado
 Carro do Tempo, perto, perto,
 E adiante há apenas o deserto
 Sem fim da Eternidade.
 Tua Beleza murchará mais tarde,
 Teus frios Mármore não soarão
 Com ecos do meu Canto; então
 Os vermes hão de pôr à prova
 Essa comprida Virgindade,
 Tua fina Honra convertendo em pó,
 E em cinzas o meu Desejo. A Cova
 É ótimo e íntimo recanto. Só
 Que aos amantes não serve de alcova.*

(CAMPOS, A. *Verso reverso controverso* 173.)

Candido, que cita o verso de Baudelaire, tenha negado a semelhança com a imagem de Marvell (que aliás não deixa de ter um fundo maneirista, fazendo lembrar alguns poemas quinhentistas sobre a miséria da vida).²⁵ De fato, ele expressamente descarta a associação dos dois textos: "com Baudelaire, entramos no macabro, que Marvell, fiel ao espírito vivo e saudável do tema, havia contornado com ironia".²⁶ Mas esse caráter macabro, apesar da ironia, não é estranho a Marvell nem à tradição mais próxima a que se filia (baste lembrar um extraordinário poema de "profecia ameaçadora", "The Apparition", de John Donne).²⁷

Os poemas brasileiros lembrados pelo crítico são um de Basílio da Gama e outro de Tomás Antônio Gonzaga, "este mais velado e carinhoso; aquele, direto e premente; ambos, admiráveis". A "lira" 1.13 de *Marília de Dirceu* contém um amplo desfile dos *tópoi* do gênero, em exposição didática, exemplificada e arazoada, modulada no registro amável e na melopéia coloquial indefectível do poeta. Suas imagens têm concretude e imediatidade ("A devorante mão da

²⁵ V. AGUIAR E SILVA *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa* 223ss.

²⁶ CANDIDO *op. cit.* 45.

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

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

(DONNE *The Complete English Poems* 42s.)

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

(CAMPOS, A. *John Donne: o dom e a danação.*)

negra morte / acaba de roubar o bem que temos") e chegam num momento a fazer lembrar impacto e a urgência do "carro do tempo" de Marvell ("Sobre as nossas cabeças, / sem que o possam deter, o tempo corre; / e para nós o tempo, que se passa, / também, Marília, morre"). A advertência é delicadamente ameaçadora e tem ilustração pitoresca:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Na poesia moderna de nossa língua, o grande mestre de feitio neoclássico, Ricardo Reis, também praticou o gênero, segundo a fórmula de associar ao convite amoroso a profecia ameaçadora de teor funéreo, com a brevidade que lhe é característica e o jogo de oxímoros característico de Pessoa:

A flor que és, não a que dás, eu quero.
 Por que me negas o que te não peço?
 Tempo há para negares
 Depois de teres dado.
 Flor, sê-me flor! Se te colher avaro
 A mão da infausta 'sfinge, tu perene
 Sombra errarás absurda,
 Buscando o que não deste.²⁹

*

As transformações por que passou o gênero do convite amoroso (e/ou da profecia ameaçadora), no rápido panorama acima esboçado, são extensas e não se resumem, naturalmente, a aspectos exclusivamente poéticos (ao contrário, talvez estes últimos tenham sido os que mais persistiram em meio às mudanças). Em Horácio, a frustração do falante se devia à diferença de idade que o separava do amado, e à soberba deste. Ao longo dos tempos, desde Villon (e, se nos voltássemos para a literatura goliardesca medieval, desde bem antes dele), o adversário do amante, o obstáculo à realização amorosa, vai-se desenhando com contornos cada vez mais sombrios e grandiosos. Não é mais apenas a iludida arrogância juvenil, mas todo um sistema moral que a exortação amorosa deve enfrentar. Para isso, enfatizam-se os argumentos destinados a convencer a amada (agora é, naturalmente, apenas de mulher que se trata): o maneirismo e o barroco

²⁸ *Id. ib.*

²⁹ Sigo a edição de SILVA BÉLKIOR *Texto crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis* 29.

ibéricos, este em vertente cultista, tomam, como elementos de suporte do convite, imagens e antíteses do petrarquismo, e levam-nas à mais extremada intensificação; o barroco inglês, a poesia dos "metafísicos", em vertente conceptista, multiplica e desdobra a argumentação, chegando, em "To his coy mistress", a um arrazoado tão poderoso que, como escreveu Antonio Candido, se a mulher "resistir a Marvell, ela resistirá a tudo".³⁰ No século seguinte, o neoclássico "retorno aos antigos", se descarrega a linguagem e atenua as imagens, em nada diminui a premência do convite e a cuidadosa elaboração das razões para que não se percam "os florescentes dias". Mas há, desde a Antigüidade, formas menos perturbadas, muito menos ameaçadoras, de conclamação ao amor. Horácio, novamente, é autor de um dos exemplos mais encantadores e mais influentes.

Ad Lyden

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

Quid festo potius die
 Neptuni faciam? prome reconditum,
 Lyde, strenua Caecubum
 munitaeque adhibe uim sapientiae.
 Inclinare meridiem 5
 sentis ac, ueluti stet uolucris dies,
 parcis deripere horreo
 cessantem Bibuli consulis amphoram?
 Nos cantabimus inuicem
 Neptonum et uiridis Nereidum comas, 10
 tu curua recines lyra
 Latonam et celeris spicula Cyntiae;
 summo carmine, quae Cnidon
 fulgentisque tenet Cycladas et Paphum
 iunctis uisit oloribus; 15
 dicetur merita Nox quoque nenia.³¹

Que fazer de melhor neste dia consagrado a Netuno? Apanha, Lide,

³⁰ *Id. ib.* 43. O poema é certamente inspirado em epigramas eróticos da *Antologia Palatina*, de que Pessoa era leitor, em tradução inglesa. Cf., p. ex., A. P. 5.158.

³¹ *Carm.* 3.28.

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

Ode simposial, de um simpósio a dois, ou *solitarium conuiuium*, seu gênero — poderíamos chamá-lo "preparação do simpósio" — é fronteiro ao do *carpe diem*. O simpósio com Lide é a resposta implícita da pergunta que abre o poema: "que fazer de melhor neste dia do festival de Netuno?" (uma festa concorrida, provavelmente uma das ocasiões em que os contemptores do *profanum uulgus* preferem programas privados). Na frase seguinte já se iniciam os preparativos, e as ordens dadas a Lide indicam que se trata de uma *hetaira*: as *libertinae*, chamadas a uma festa íntima, podiam, em clima de brincadeira, ser encarregadas desses pequenos trabalhos, já que, para maior liberdade, nenhum escravo estava presente para servir os convivas.³² As ordens incluem um *topos* da poesia simposial que se pode formular com a frase horaciana *dulce est desipere in locum*³³ "é agradável, a seu tempo, enlouquecer", *topos* que aqui tem expressão especialmente vigorosa: *munitaeque adhibe uim sapientiae* "violenta a tua sabedoria fortificada". A reiteração do pedido de vinho inclui um outro *topos*, o do tempo que passa, do *spatium breue* que temos. Protelar a busca do vinho é ignorar que o "meio-dia" (*meridiem*) se "inclina" em direção à noite e o "dia alado" (*uolucris dies*) não se detém. A lembrança de que falta pouco para a noite — aqui como em Alceu, em contexto semelhante (*fr.* 346 LP.1 δάκτυλος ἀμήρα "o dia é um dedo" ou "sobra um dedo de dia"),³⁴ — visa a apressar o simpósio, que geralmente se realizava depois do pôr do sol. Há referência indireta ao tempo também na indicação da safra do vinho e sua longa "ociosidade" (Marcus Calpurnius Bífulus — nome predestinado a designar um ano de boa safra — foi cônsul juntamente com Júlio César, em 56 a. C.; portanto, uns trinta e cinco anos antes do momento presumível desta ode)³⁵. Em seguida, o programa musical proposto corresponde, pelo menos em seu clímax, a um programa amoroso, pois culmina (*summo carmine*) numa celebração a Vênus. Também se vê sugestão erótica, de atividade sexual prolongada ou de relaxamento *post coitum*, no encerramento proposto para o

³² ORELLI *ad loc.* Seu comentário, além de esclarecedor, é saboroso: "libertinae ad solitarium conuiuium uocatae talia nullius laboris officia per iocum mandari poterant ab amico commodiore et, quo liberior foret, seruuum nullum mensae adhibente."

³³ 4.12.28.

³⁴ Cf. *infra* 48

³⁵ Cf. ORELLI *ad. loc.*

programa: a cantilena devida à noite.³⁶

A estrutura estrófica é responsiva, ou seja, o poema se organiza em estrofe e antístrofe.³⁷ Na estrofe (1-8), a preparação do simpósio — o pedido de vinho; na antístrofe (9-16), o programa do simpósio — um programa musical. O exame da distribuição dos elementos temáticos, contudo, não conflita com a divisão mais geralmente aceita, em quatro estrofes tetrásticas: na primeira, os motivos são o vinho e a rejeição da *sapientia*; na segunda, o vinho e o tempo; na terceira, o prelúdio musical, com os cantos alternados, dele — a Netuno e as Nereidas, e os dela — a Latona e Diana; na quarta, o clímax do programa — o dueto a Vênus e a celebração da noite. Para Wilkinson as quatro estrofes obedecem a um arranjo tripartido:

a estrutura é de suas favoritas — duas unidades iguais (neste caso as primeiras duas estrofes), completadas por uma terceira mais longa (as outras duas); e essa forma é repetida no interior da unidade final — mas não mecanicamente, pois o terceiro *colon* se interrompe e, com uma tranqüila coda — *merita Nox quoque nenia* — a música se extingue; a claridade cintilante das ilhas da Grécia dá lugar à penumbra, e os amantes são deixados juntos.³⁸

Wilkinson também chama a atenção para os pares de aliterações responsivas, cada par separado por uma palavra, com efeito semelhante ao de rimas internas: *sentis—stet, ueluti—uolucris, cessantem—consulis, Neptunum—Nereidum, cele-
ris—Cynthiae, carmine—Cnidon, Nox—nenia*. Sua conclusão é entusiástica, em choque frontal com os que não vêem nesta breve ode mais que uma "peça leve, frívola":³⁹

Como Giorgione lança sobre uma paisagem simples com figuras uma estranha e indefinível beleza, assim Horácio fez de uma ocasião simples um poema que tem o sentido sutil de uma obra de arte consumada.⁴⁰

³⁶ *Nenia* tem peso especial, como palavra final do poema, e significa nele, segundo NISBET & HUBBARD II 31, "bed-time music". SANTIROCCO *Unity and Design in Horace's Odes* 147, pondo em relevo o sentido de fechamento, encerramento, contido nas odes finais do *tribiblon*, considera que aqui *nenia* talvez preserve algo de seu sentido primário, de "canto fúnebre", sugerindo "conotações mais gerais de finalidade", ou seja, de ato final. Conclui o crítico: "Porque é seguida apenas pela ode ao grande Mecenas (3.29) e pelo epílogo (3.30), há um sentido em que o poema é ele mesmo a coda ou o último canto, *summum carmen*, do livro. Para todos os efeitos, a coletânea chegou ao fim."

³⁷ Divisão proposta por COLLINGE *The Structure of Horace's Odes* 107 e 59s n2.

³⁸ WILKINSON *Horace & his Lyric Poetry* 149.

³⁹ WILLIAMS *Tradition and Originality in Roman Poetry* 120.

⁴⁰ WILKINSON *ib.*

Ad Liden em português

Muito difícil de conservar em tradução esse encanto contido nos limites de uma ode aparentemente tão simples, tão circunstancial. Três traduções para o português são dignas de nota; as duas primeiras, dos dois horacianos neoclássicos que temos visto, José Agostinho de Macedo e Elpino Duriense; a terceira, de um poeta contemporâneo de horacianismo imprevisto: Décio Pignatari.

a) José Agostinho de Macedo

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

A LÍDIA

É sagrado a Neptuno este almo dia,
 Ó Lídia, que faremos?
 De uma austera Moral rebate a força;
 De recôndita Adega extrai contente
 Doce Licor do Cécubo espumante.
 Metade já transpõe do curso, o Dia,
 Suspenso me parece:
 Tira oh Lídia de teu Celeiro
 A antiga Talha, que o Licor nos guarda
 Desde o tempo de Bfbulo lacrada.
 Firam-se as cordas da toante Lira,
 Cantemos à porfia
 Ou de Neptuno a majestade, e as verdes
 Madeixas das Nereidas. Tu canta
 De Latona e de Cíntia as leves setas.
 Depois unindo a voz, hinos diremos
 À Deusa que preside
 Sobre as fulgentes Cícladas, que Pafos
 Busca no Carro de atrelados cisnes;
 E à fria Noite entoaremos Nênias.

Murilo Mendes uma vez afirmou que, "conforme os autores, a língua portuguesa é rica ou pobre" (e ele afirmava preferi-la pobre).⁴¹ José Agostinho

⁴¹ Murilo Mendes, *O discípulo de Emaús*, apud CAMPOS, H. DE "Murilo e o mundo substantivo", *Metalinguagem & outras metas* 70.

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

b) Elpino Duriense

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

A LIDE

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

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

Nós alternadamente cantaremos
Neptuno e as verdes comas das Nereidas:
Tu Latona na curva lira [e] as setas
Dirás da veloz Cíntia.

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

c) Décio Pignatari

As traduções de Macedo e Elpino são contemporâneas, mas parecem tão distantes entre si quanto o são da tradução de Décio Pignatari, publicada quase dois séculos depois:⁴⁴

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

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

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

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

A tradução se inicia com uma referência fônica ao *incipit* do poema latino: *Festo quid...*: "Festejo quem..." Embora engenhosa, essa *trouvaille* é inconveniente para o sentido do poema: a questão não é quem festejar no dia de Netuno (o programa musical confirmará a óbvia homenagem ao deus na ocasião de sua festa), mas *que fazer* nesse dia festivo. Daí que se sigam com naturalidade, no original, as providências para o simpósio com Lide — o que, como foi notado, corresponde a uma resposta implícita à questão. De resto, a versão só não é literal em poucos pontos: omite *cessantem*, na descrição da ânfora (acrescentando "caro" ao cônsul), assim como a referência a Gnido, a qualificação do vinho, *Cécubo*, e da lira,

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

curva. Este último epíteto é aqui substituído por um feliz inciso, "lira e dedos", de função e sentido ambíguos: adjunto adverbial (com lira e dedos) ou aposto, e neste caso com implicação musical e erótica (Lídia, [que é] lira e dedos).

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

A força desta tradução, porém, não reside em seu sistema versificatório: este, por tentar aproximar-se do original, (o que não foi tentado por seus concorrentes), sugere uma comparação com Horácio que será sempre muito desvantajosa para seu tradutor: o andamento musical do verso latino, obtido com a rigorosa e delicada observância de metros difíceis, resiste a imitações, sobretudo quando estas não se atêm a um sistema também muito rigoroso de coerções. É, no entanto, precisamente na música que se encontra uma das principais qualidades do trabalho de Pignatari: aliterações aos pares, em palavras próximas ou imediatamente contíguas, apesar de insistentes, formam uma cadeia discretamente aliciante, encantadora (*dia/dedicado, velho/vinho, vôo/você, meter/mão, caro/consul, Bíbulo/bebo, dueto/deus, Lídia/lira, louve/Leto, Diana/dardos, Pafos/par, nênia/noite, termo/turno*). Outras aliterações, fora desse esquema predominantemente binário (como o do original), e uma série de assonâncias, também colaboram no adensamento da trama sonora. O tradutor, descrevendo em nota a distribuição estrófica de seu texto, esclareceu: "4 quadras que se montam como quatro portas-passagens — e os gonzos são sons". Os arranjos fônicos que constituem esses "gonzos" estão entre os que mencionamos: entre a primeira e a segunda estrofe, as aliterações em *l* ("*oculto. / Declina o sol*"), que associam sintagmas que contém elementos antitéticos (*escuro/sol*); entre a segunda e a terceira estrofe, as aliterações de *Bíbulo/bebo*, e, entre a terceira e a quarta, a paronomásia *ágeis/auge*. E não se esgota nisso o rendado sonoro dessa tradução. Mas o que mais impressiona é que essa elaboração sonora tão refinada se case com uma coloquialidade que não recua diante do difícil pronome *você* — um pronome longo, quase nunca passível de ser elidido e que carrega consigo toda a imprecisão de que foi vítima, na fala brasileira, o sistema pronominal do português. O fraseado que brota desse casamento de musicalidade e tom conversacional explica que o texto de Pignatari

mantenha a fluência amável e o tom levemente risonho, perdido em quase todas as demais versões dessa jóia da poesia simposial — variação quase brincalhona e maliciosa da tópica do *carpe diem*, sem prejuízo de conotações existenciais mais graves, nunca ausentes das composições horacianas do gênero. Décio Pignatari, em sua nota, descreveu sintética e graciosamente essa mistura joco-séria, erótico-existencial:

O seu (deles) canto alternado, porfia e desafio, é uma graça de música semântica e titilação erótica, que culminam em êxtase — e no anticlímax físico e noturno. Mas é também o dia, como nasce com suas expectativas, se desenvolve, morre. Ou as estações do ano. Ou a vida, se muito não for dizê-la.

III — TÓPICA DA ETERNIDADE

LÍRICA E IMORTALIDADE: *EXEGI MONUMENTUM*

Ad Melpomenen

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

*...nos ubi decedimus
quo pater Aeneas, quo diues Tullus et Ancus
pulis et umbra sumus.¹*

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

(Tradução de Elpino Duriense.)

Mas, em meio aos temas insistentes da mortalidade, Horácio foi talvez o poeta que afirmou de maneira mais veemente e grandiosa sua crença na imortalidade que lhe estaria assegurada, a ele assim como às pessoas e às coisas a que se dirigiu. O *topos* da perenidade da poesia deu ocasião a versos memoráveis, mas nunca tão rematadamente lapidares quanto — como era de esperar — no poema de encerramento da grande coletânea dos *Carmina*, que Eduard Fraenkel reputou "um dos mais audaciosos experimentos na história da poesia antiga".

¹ *Carm.* 4 7 14-16.

Nele Horácio se dirige à Musa, *ad Melpomenen*:

Exegi monumentum aere perennius
 regalique situ pyramidum altius,
 quod non imber edax, non Aquilo inpotens
 possit diruere aut innumerabilis
 annorum series et fuga temporum. 5
 Non omnis moriar multaue pars mei
 uitabit Libitinam: usque ego postera
 crescā laude recens, dum Capitolium
 scandet cum tacita uirgine pontifex:
 dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus 10
 et qua pauper aquae Daunus agrestium
 regnauit populorum, ex humili potens
 princeps Aeolium carmen ad Italos
 deduxisse modos. Sume superbiam
 quaesitam meritis et mihi Delphica 15
 lauro cinge uolens, Melpomene, comam.²

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

Um monumento mais que o bronze eterno
 E que reais pirâmides mais alto
 Arrematei, que nem voraz dilúvio,
 Áquilo iroso ou série imensa de anos
 Nem dos tempos a fuga estragar possa. 5
 Eu não morrerei todo; grande parte
 De mim se salvará da morte: sempre
 Crescerei novo com louvor vindouro,
 Enquanto ao Capitólio o grão Pontífice
 Subir com a virgem taciturna. Aonde 10
 Soa o violento Áfido, e onde o Dauno
 Pobre de água regeu agrestes povos,
 Dir-se-á que eu humilde poderoso
 Fui o primeiro que o eólio carne
 Trouxe à itálica cítara. Melpómene, 15
 Com soberba por méritos ganhada,
 Eleva-te e de boa mente cinge
 Com délfico laurel os meus cabelos.

(Tradução de Elpino Duriense.)

² *Carm.* 3.30.

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

Os estudiosos de Horácio parecem unânimes na avaliação da excelência do poema, e dificilmente um leitor do texto latino divergirá deles. Naturalmente, seu efeito geral, irresistível, devido ao acúmulo quase interminável de inter-relações, só por milagre seria recriado em alguma tradução.⁴ Mas essa restrição de base não desmerece a excelência que atinge Elpino Duriense. Um aspecto de sua *réussite* consiste no preciso recorte das frases, em que ele não se afastou do magnífico desenho do original. Podemos acompanhar a descrição de Eduard Fraenkel lendo a versão de Elpino:

Para a leitura da ode em voz alta, deve-se antes respirar fundo, pois a primeira frase vai até o fim do v. 5; até lá, não há pausa, e as várias expressões altissonantes têm de receber o peso adequado. No v. 6 a voz pode descansar: as duas orações breves e simples, *non omnis moriar* ["eu não morrerei todo"] e *multaque pars mei vitabit Libitinam* ["grande parte de mim se salvará da morte"], não requerem esforço. Mas a pausa de respiração é curta. Depois do *staccato* dessas duas orações segue-se uma passagem em *legato*, *usque ego postera crescām laude recens, dum Capitolium scandet cum tacita uirgine pontifex* ["sempre crescerei novo com louvor vindouro, enquanto ao Capitólio o grão pontífice subir com a virgem taciturna"], e então uma outra, que se estende do início do v. 10 [fim do v. 10 em português] até o meio do v. 14 [15], de onde uma frase menor, uma prece à Musa, leva o poema ao final.⁵

O primeiro período (vv. 1-5) forma um tricolon ascendente ou *crescendo* (seqüência de três sintagmas paralelos de grandeza ascendente): *exegi monumentum a) aere perennius b) regalique situ pyramidum altius c) quod non imber edax non Aquilo inpotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum* ("concluí um monumento *a)* mais perene que o bronze *b)* e mais alto que a mole real das pirâmides *c)* que nem a chuva voraz nem o Aquilão desenfreado possa destruir, ou a inumerável série dos anos e fuga dos tempos"). Os *cola* ocupam *a)* meio verso, *b)* um verso, *c)* três versos (dois e meio em português). O segundo

³ ADORNO "Lírica e sociedade" 195. Cf. *supra* 21ss.

⁴ Para análises recentes desta ode, v. PUTNAM "Horace C. 3.30: The Lyricist as Hero", *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic* 133ss e WOODMAN "Exegi Monumentum — Horace, Odes 3.30", in WOODMAN & WEST (edd.) *Quality and Pleasure in Latin Poetry* 115ss.

⁵ FRAENKEL *Horace* 302.

período (vv. 6-14; na tradução, 6-15) pode ser lido, com pequena diferença relativamente à leitura de Fraenkel, como outro tricolon: a) *non omnis moriar...Libitinam*, b) *usque ego postera...pontifex*, c) *dicar...modos* (a) "não morrerei todo...Libitina", b) "crescerei novo...taciturna", c) aonde soa... cítara"). Temos agora: a) um verso e meio, b) dois versos e meio, c) quatro versos e meio (em português mantêm-se aproximadamente essas proporções). Depois desses dois movimentos ternários ascendentes, sendo o segundo mais intenso e extenso que o primeiro, o terceiro período (vv. 14-16, na tradução 15-18), é uma coda cuja brevidade não diminui sua força de clímax quase retumbante.⁶ O círculo iniciado na primeira ode do primeiro livro, em que Horácio, no mesmo metro asclepiadeu menor, augurava ser inscrito no panteon dos poetas líricos, se fecha aqui com seu coroamento como lírico perene.

O topos da imortalidade

Na poesia grega, desde Safo, Píndaro, Simônides e Teógnis até os mais recentes epigramatistas da *Antologia Palatina*, é insistente a idéia do poder perenizador da poesia.⁷ Entre os poemas do período helenístico, baste lembrar o formoso segundo epigrama de Calímaco, poeta com que Horácio apresentava tantas afinidades.

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

καθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτὰ μναμοσύνα σέθεν
ἔσσειτ' οὐδὲ τ' ποκ' τ' ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχης βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἄϊδα δόμῳ
φοιτάσης πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.⁸

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

A mulher a quem Safo acena com a morte anuladora "não participa das rosas da Piéria", ou das atividades poético-musicais que caracterizavam o tíaso

⁶ Sigo nessa divisão a análise citada de Woodman.

⁷ Em conexão com a ode 3.30 de Horácio, ORELLI cita Safo fr. 147 LP; outros comentadores habitualmente lembram Píndaro *Pyth.* 6.7-14 e Simônides fr. 531 P, a que se pode acrescentar Teógnis 19-25. Sobre o tema em Píndaro, v. GIANOTTI *Per una poetica pindarica* 125ss, BERNARDINI *Mito e attualità nelle odi di Pindaro* 98s e ROCHA PEREIRA "O conceito de poesia na Grécia arcaica" 345ss. Diversos outros poemas da mesma temática são arrolados por NISBET & HUBBARD II 332ss.

⁸ Fr. 55 LP.

sáfico; Estobeu introduziu o fragmento com a rubrica *pròs apáideuton gynaika*, "a uma mulher ignorante"; à sua morte contrapõe-se a imortalidade que a *sophia* poética, a que é estranha, conferiria à poetisa e a suas companheiras. Mas, comentando esses versos, Bruno Snell considera que não pode aceitar-se a interpretação de Barrett, acatada por Page, segundo a qual se trataria de uma expectativa assimilável à certeza horaciana de permanência através da obra. "Este conceito foi formulado pela primeira vez em Roma", afirma ele, e encontra motivos para rejeitar a idéia de que Safo "pensasse unicamente em si mesma e (...) visse só na fama de sua poesia a garantia da imortalidade".⁹ Bruno Gentili dá razão a Snell e endossa a afirmação de que "a idéia da própria obra literária como monumento é romana, não grega, e muito menos sáfica".¹⁰

Como quer que se decida interpretar o fragmento (imortalidade da alma ou permanência da poesia?), o fato é que Safo faz parte de uma tradição cultural em que, independentemente das feições que pudesse tomar a crença na vida *post-mortem*, os temas da imortalidade e da poesia estiveram desde sempre associados. Píndaro, em cujas odes essa associação é habitual, sugere-nos um elo de ligação com o passado remoto do *topos*. Além do já mencionado passo da oitava pítica, esta abertura da quarta Neméia, um elogio dos poderes do canto, é exemplo bem significativo do relevo que lhe merece o assunto:

Ἄριστος εὐφροσύνην πόνων κεκριμένων
 ἰατρός· αἱ δὲ σοφαί
 Μοισᾶν θύγατρες αἰοῖδαι θέλξαν νιν ἀπτόμεναι.
 Οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
 γυῖα, τόσον εὐλογία
 φόρμιγγι συνάορος.
 Ρῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
 ὃ τι κε σὺν χαρίτων τύχῃ
 γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.¹¹

Alegria, o melhor médico das fadigas
 decisórias, que as odes, sábias
 filhas das Musas, encantam com seu toque.
 Nem a água tépida distende
 os membros como o elogio
 companheiro da lira.
 E a palavra vive mais tempo que os feitos
 se a língua, com dom das Graças,
 a retira do fundo da alma.

A poesia não só encanta a alegria da vitória e é fonte de mais alívio do

⁹ SNELL *Poesia e società* 84 n72.

¹⁰ GENTILI *Poesia e pubblico nella Grecia antica* 118 n64.

¹¹ *Nem.* 4.1-8.

que a água tépida que faz relaxarem-se os músculos do atleta, mas, além de sua função presente, é garantia de fama futura, já que "a palavra vive mais tempo que os feitos". À celebração do vencedor superpõe-se, pois, o elogio da palavra inspirada, que pereniza as ações dignas de memória. Também na sétima Ístmica:

Ἄλλὰ παλαιὰ γάρ
εὔδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί,
ὃ τι μὴ σοφίας ἄωτον ἄκρον
κλυταῖς ἐπέων ροαῖσιν ἐξίκηται ζυγέιν.¹²

Mas o antigo
brilho dorme e os mortais se deslembram
do que não atingiu, jungido
a ondas gloriantes de palavras,
a extrema excelência da arte.

Esse tema — a poesia como fonte de perenidade —, ao contrário do que afirma Snell, parece ser pelo menos tão velho quanto a lírica: um dos títulos mais valiosos que um vate podia ostentar era justamente o de perenizador daquilo que seu canto celebrava. Essa função do trabalho poético, segundo uma concepção bastante acatada, seria inaugurada pelos líricos corais, que já não se revestiriam da aura sacral que cercava Homero — o sacerdote das musas preservador de todo o conto da tribo, de todo o saber digno de preservação numa sociedade de cultura oral. Um helenista de orientação marcadamente marxista, Jesper Svenbro, afirma que a função social do poeta, quando do surgimento da lírica coral, se tornara *especializada* e, portanto, a partir desse momento é que se poderia falar propriamente de poeta e poesia, pois a tarefa do lírico coral era muito diversa da do aedo homérico. Este tinha uma função essencialmente religiosa, voltada para o todo de uma comunidade homogênea e desconhedora da alteridade no interior de seu espaço de interesses convergentes ou idênticos, um espaço em que não havia a distinção entre o privado e o público. Nesse mundo, o aedo homérico era o preservador de tudo. Já o lírico coral — ainda segundo essa análise — pertence à *pólis*, ao espaço político heterogêneo em que a diversidade e a concorrência de interesses constituiriam o âmbito público e o *mercado*. Aqui, poetas como Píndaro assimilariam seu mister ao de artesãos: de fato, eles comparam seus cantos a *esculturas, monumentos, mármore, a obras tecidas, tramadas, costuradas*, e trabalham sob encomenda como outros profissionais (desde Dracon protegidos por uma legislação que regulava o conflito de interesses na nova organização da *pólis*). O profissional cujo *produto* era a poesia teria sido de tal forma distinto do aedo homérico da comunidade arcaica, que seria um abuso

¹² *Ist.* 16-19.

"etnocêntrico" tratá-los a ambos como produtores de um mesmo tipo de produto, chamado "literatura". Ora — continua Svenbro —

"poeta" significa com efeito "autor", "produtor": é portanto uma designação mais adequada a um poeta que compunha sob encomenda, como Píndaro, do que a um aedo como Homero, para o qual reivindicar a "propriedade" do canto equivalia a um sacrilégio. O poeta coral se preocupava em aparecer como "autor" do seu discurso pela simples razão de que queria ser remunerado pelo seu trabalho. Mas exatamente uma tal relação "de mercado", fundada na estipulação de um contrato e no pagamento de honorários, era totalmente incompatível com a atividade do aedo homérico: este, repito, era um servidor da Musa.¹³

O atributo por excelência encarecedor do produto do poeta seria sua virtude de preservar a memória das obras dos comitentes, e preservá-la ainda mais do que o mármore dos monumentos seria capaz. Transformar a beleza fugaz de uma vitória na beleza duradoura do canto era o *serviço* que cabia ao poeta coral na divisão do trabalho instaurada na *pólis*.

Essa visão, ainda que correta num âmbito restrito de consideração dos fatos, tem o vício de tudo reduzir a um certo esquematismo sociológico, desconsiderando elementos importantes de uma tradição amplamente indo-européia que culmina, na Grécia, com a epopéia homérica, segundo uma importante linha de estudos nos faz crer. M. L. West fez há pouco um resumo do estado atual das descobertas que se sucederam ao achado de Adalbert Kuhn, que em 1853 apontou a equivalência entre uma fórmula do *Rig-Veda* (*ákshiti shrávah, shrávo ... ákshitam*) e o homérico *kléwos áphthiton*, "fama imperecível". Entre essas descobertas se incluem as investigações de Antoine Meillet, nos anos 20, sobre a métrica e a prosódia indo-européias e, nos anos 60, o *magnum opus* de Émile Benveniste sobre o vocabulário das instituições indo-européias (obra estranhamente não citada por West). Daí decorreu a concepção, não apenas de uma comunidade de formas sociais, mitologia, etc., mas também de uma linguagem poética indo-européia, rastreável nos traços remanescentes da língua comum e nos testemunhos dispersos dos mais remotos monumentos poéticos que contam entre as realizações dos herdeiros dessa cultura.

Benveniste ensina:

Estamos seguros de que o conceito de *kléos* é um dos mais antigos e dos mais constantes do mundo indo-europeu: o védico *shravas*, o avéstico *srahah-* são seus correspondentes exatos e têm exatamente

¹³ SVENBRO *La parola e il marmo — alle origini della poetica greca* 8.

o mesmo sentido. Além disso, a língua poética conserva em grego e em védico uma mesma expressão formular: hom. *kléwos áphthiton*, véd. *shravas akshitam*, "glória imperecível", designando a recompensa suprema do guerreiro, esta "glória imperecível" que o herói indo-europeu deseja acima de tudo, pela qual ele daria sua vida. Temos aí um dos testemunhos, muito raros, dos quais se pode inferir a existência, se não de uma língua épica, ao menos de expressões poéticas consagradas desde o indo-europeu comum.¹⁴

West considera que "o ideal de *kléwos* duradouro que subjaz à fórmula greco-ariana *kléos áphthiton/shravo ákshitam* era sem dúvida comum aos reis guerreiros na maior parte dos territórios indo-europeus". Em apoio de sua afirmação, cita antigos nomes próprios compostos que incorporam os elementos *klewes-* ou *kluto-*, em grego micênico e homérico, em indo-irânico, assim como em eslavo, ilírico, norreno rúnico, frâncico e céltico; e conclui:

Era o poeta que podia proporcionar esta fama, tanto durante a vida do príncipe quanto depois de sua morte. Devemos provavelmente encarar o poeta indo-europeu — além de outras funções como a de invocar os deuses em sacrifícios e recitar encantamentos mágicos para várias necessidades comunitárias — como o celebrante das nobres qualidades e façanhas heróicas do rei e de seus ancestrais, na expectativa de recompensa generosa. Recordar as batalhas famosas de uma geração anterior sempre proveria inspiração para o esforço que o presente demandasse, ou satisfação em tempos de calma. As bem conhecidas referências de Tácito aos germânicos, cujos *carmina antiqua* eram sua única forma de história (*Germ.* 2) e que cantavam os feitos de Armínio cerca de um século após sua morte (*Ann.* 2.88), são sugestivos das condições em que poetas indo-europeus tinham celebrado os *kléa andrōn* dois mil anos antes.¹⁵

Ainda que possamos discutir aspectos destas conclusões sobre o que teria sido a relação do poeta com sua sociedade (a ilação acerca da "recompensa generosa" pode ser um anacronismo devido à generalização operada a partir de uma função que foi a do poeta em outro momento histórico, como Svenbro se esforça por mostrar), a conclusão que se impõe é que a associação da obra poética com a perpetuação da glória passageira, com a imortalização do perecível, remonta aos tempos mais remotos do mundo indo-europeu. Isso quer dizer que a separação radical entre o momento homérico e aquele em que o poeta assume a função social precisa que podemos reconhecer nos líricos corais, — separação radical a que Svenbro atribui ênfase que não pode ser exagerada —, é artificial e desconsidera

¹⁴ BENVENISTE *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* II 58s.

¹⁵ WEST "The rise of the Greek epic" 154s.

dados essenciais da tradição indo-europeu anterior a Homero. Quer dizer também que Snell se engana ao encarar como romana a concepção da obra poética como *monumentum aere perennius*.

É evidente que o *topos* vai sendo adaptado a novas condições históricas: no momento em que Horácio escreve, o *monumentum* é o do poeta, não o do herói, o que reflete uma notável desvinculação entre o poeta e a sociedade. Também deve ser verdade que isso tem relação com o fato de que Horácio *escreve*, não *compõe* oralmente, como nos tempos de uma sociedade arcaicamente mais homogênea. (Píndaro e provavelmente os líricos em geral também *compunham* por escrito, mas seus poemas destinavam-se à *performance* e nela é que de fato ganhavam sua plena existência. O mesmo de forma alguma se poderá dizer de Horácio, que escrevia para ser lido.) O percurso que se traça tem, é claro, grandes cesuras, mas o *locus communis* é incontestável: Homero pereniza o herói, Píndaro promete imortalidade a quem lhe encomendou o poema, Horácio reserva a eternidade para si mesmo. (Para si mesmo e para o que escolheu, poderíamos acrescentar, lembrando que a *recusatio* do gênero épico — "não celebrarei heróis e seus feitos" — repete-se nele e em seus contemporâneos elegíacos: a matéria épica não lhes pode mais motivar a poesia. Não sem motivo, em várias edições esta ode traz a rubrica *ad seipsum*.)

Monumentum

O tema da eternidade da poesia aparece na literatura latina em epitáfios atribuídos a Névio, Plauto, Pacúvio; com certeza, pelo menos desde o epitáfio de Ênio:

Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu
faxit. Cur? Volito uiuos per ora uirum.

Ninguém me homenageie com lágrimas nem faça lamento funeral. Por quê? Voo vivo pelas bocas dos homens.

Lucrecio também se referira à perenidade de Ênio e da poesia, e falara em *monumentum*.¹⁶ (Em nosso poema, *perennius*, no v. 1, parece aludir ao velho poeta num hipograma que não é surpreendente em Horácio.)¹⁷ Não obstante, Woodman, timbrando o sentido funerário de *monumentum*, considera que o poema

¹⁶ *De rerum natura* 1.117-9 e 5.324ss.

¹⁷ Cf. PUTNAM *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic* 135 e n6, que lembra a sátira 1.2.36s, "onde a menção a um certo Cupênio (*Cupennius*) é imediatamente seguida por uma referência satírica ao próprio Ênio (*Ennius*)".

conteria uma combinação dos caracteres do epitáfio, do epílogo e da prece, e conclui que Horácio, "visualizando sua poesia como seu *monumentum* e o presente poema como sua inscrição (...), inventou não apenas uma nova imagem mas um contexto completamente novo para sua asserção de imortalidade.¹⁸ Mas nada indica que a imagem e seu contexto tenham essa novidade que o crítico quer ver neles. Com efeito, Bruno Gentili, que vimos atrás concordando com Snell em que "a idéia da própria obra literária como monumento é romana, não grega",¹⁹ manifesta opinião diferente em obra assinada em conjunto com Giovanni Cerri, onde, comentando a afirmação de Tucídides de que sua história era *κτῆμα ἐς αἰεὶ*²⁰ "um bem eterno, uma propriedade para sempre", afirmam:

O termo *ktema*, referido à propriedade material de um livro, tem uma confirmação significativa no uso do latim *monumentum*, que podia significar seja um monumento qualquer em pedra ou em bronze, seja uma obra literária, em prosa ou em verso, na materialidade de sua redação escrita.²¹

Em apoio de seu comentário, citam, "entre muitos exemplos", Catão (fr. 83 Peter²), Cícero (*De or.* 1.46.201), Quintiliano (12.10.51) e, naturalmente, o primeiro verso do poema horaciano que estamos considerando.

Portanto, não só o tema era um antiqüíssimo lugar-comum, mas também a imagem de que o poeta fez uso não tinha o ineditismo que Woodman quis ver nela. Não obstante, o impacto causado por *Exegi monumentum* foi imenso e pode ser aquilatado pela presença da ode em trechos, entre tantos, de Propércio, Ovídio, Sêneca, São Jerônimo e, em literaturas modernas, Shakespereare, Ronsard, Herrick, Klopstock, Púchkin e inúmeros outros.²²

O *monumentum* em português

a) Sá de Miranda, Ferreira, Camões

Em português encontramos o *topos* presente em poetas capitais ao longo de um arco temporal que vai do século XVI ao XX. Ao que parece, o primeiro

¹⁸ WOODMAN *op. cit.* 117.

¹⁹ V. *supra* 123 e n10.

²⁰ Tuc. 1.22.

²¹ V. GENTILI & CERRI *Le teorie del discorso storico nel pensiero greco e la storiografia romana arcaica* 25 n25.

²² WOODMAN *op. cit.* 127 e n57 cita Propércio 3.2, Ovídio *Met.* 15.234-6 e 871-9, Sêneca *Epigr.* 27 e 28, S. Jerônimo *Epist.* 108.33 (*exegi monumentum aere perennius quod nulla destruere possit uetustas*), Ronsard *A sa Muse*, Herrick *Pillar of Fame e His Poetrie his Pillar* (estr. 5 e 6), Klopstock *An Freund und Feind* (as três últimas estrofes).

a versá-lo foi Sá de Miranda. Apesar de Menéndez y Pelayo ter afirmado que "na lírica Sá de Miranda não foi horaciano",²³ há horacianismo não só no soneto "O Sol é grande", portentosa variação do tema *tempus fugit*, mas também na versão em tom menor de *exegi monumentum*, nos versos finais do soneto "Inda qu'em Vossa Alteza a menos parte":

Ainda nos cantam do bom tempo antigo.
Caíram as estátuas de metal:
qu'al se podia esperar de cousas mudas?²⁴

O som dessas "estátuas de metal" lembra o bronze dos monumentos perecíveis referidos no poema de Horácio. Quatro séculos depois, Haroldo de Campos, em "Ciropédia ou a educação do príncipe" (1952), alude aos versos do grande quincentista: "Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De metal."²⁵

Antônio Ferreira, nada horaciano aqui, modula o tema para tonalidade mais sombriamente prosaica, em versos pouco memoráveis:

...versos dão vida
ao digno de memória, e o acrescentam.²⁶

O ambiente do maneirismo e do barroco, com seu *desengano* e sua radical desconfiança de qualquer "humana esperança", não era propício ao tema eufórico da perenidade orgulhosa, da vitória sobre a morte (*non omnis moriar*). Ainda assim o tema não é estranho à lírica de Camões, que contrapõe ao irreversível desaparecimento da amada a presença imortal de sua memória através de seus versos:

Cara minha inimiga, em cuja mão
pôs meus contentamentos a Ventura,
faltou-te a ti na terra sepultura
porque me falte a mi consolação.

Eternamente as águas lograrão
a tua peregrina formosura,
mas enquanto me a mi a vida dura
sempre viva em minh'alma te acharão.

²³ *Horacio en España* II 296.

²⁴ SÁ DE MIRANDA *Obras completas* I 302.

²⁵ *Xadrez de estrelas* 50.

²⁶ 2.ª carta a Pero de Andrade Caminha, *Poemas lusitanos* I 71.

E se os meus rudos versos podem tanto
que possam prometer-te longa história
daquele amor tão puro e verdadeiro,

celebrada serás sempre em meu canto,
porque enquanto no mundo houver memória
será minha escritura teu letreiro.

O emprego de *letreiro* no sentido de "inscrição tumular" motivou uma leve censura de Faria e Sousa:

Esto de Letrero por Epitafio no es culto, sino muy vulgar: pero muchos lo han dicho assi. Boscan en el Soneto 3: *Y verán de mi muerte el gran Letrero*. Bien sabia mi P[oeta]. dezir Epitafio, pues lo dixo en la Egloga 3 e. 25, y aun por ser el estilo bucolico humilde, mejor estuviera aqui el Epitafio, y allá el Letrero.²⁷

Escaparam ao erudito e apaixonado comentador seiscentista o fundo horaciano do *topos* e a relação de *letreiro* com *escritura* (além disso, há o fato de que o emprego de *epitáfio* acarretaria outra forma para os tercetos). *Letreiro* é para *escritura* uma figuração mais concreta e específica do que *epitáfio*. E aqui, como em Horácio, é da escrita que se trata, é ela o *monumentum aere perennius*.

b) Garção e Gonzaga

O tema, evidentemente, não foi negligenciado pelos árcades. Correia Garção, em poema que segue o desenho geral da ode 1.1, conclui a ampla *Priamel* com um desfile de *tópoi* horacianos, entre os quais o da perenidade da obra, em quadro bucólico acrescido de uma imagem tipicamente setecentista — o rio, como na pintura da época, recostado numa urna, os cabelos verdes gotejantes:

Eu porém nada quero, nada estimo
Mais que a dourada Lira.
Se os pastores do Mênalo sagrado,
Se os loureiros d'Arcádia
Os meus versos escutam, os meus versos
Me separam do vulgo:
Na testa cingirei livre de inveja
D'hera frondente c'roa;
E, com lésbico plectro ou venusino

²⁷ FARIA E SOUSA *Rimas varias de Luis de Camões* I 61.

LÍRICA E IMORTALIDADE

Ferindo as áureas cordas,
Arcádia cantarei: o pátrio Tejo
Atenda ao novo canto
Com a verde cabeça goteando
Na urna recostado.
Se aqui chegar, que Radamanto pode
Negar-me o nome eterno.²⁸

À margem das empoladas variações sobre o tema comuns em seu século, Gonzaga adaptou-o, com ornamentação metafórica discretamente barroquista, à delicadeza erótica de suas "liras":

Minha Marflia,
se tens beleza,
da Natureza
é um favor;
mas se aos vindouros
teu nome passa,
é só por graça
do deus de Amor,
que terno inflama
a mente, o peito
do teu pastor.

Em vão se viram
per'las mimosas,
jasmims e rosas
no rosto teu.
Em vão terias
essas estrelas
e as tranças belas,
que o céu te deu,
se em doce verso
não as cantasse
o bom Dirceu.

O voraz tempo
ligeiro corre;
com ele morre
a perfeição.
(...)

Ah! vem, ó bela,
e o teu querido,
ao deus Cupido

²⁸ Ode XIX, segundo a edição de Antônio José Saraiva: CORREIA GARÇÃO *Obras completas*.

louvores dar!
pois faz que todos
com igual sorte
do tempo e morte
possam zombar:
tu por formosa
e ele, Marília,
por te cantar.

(...)

Os versos beija,
gentil pastora,
a pena adora,
respeita a mão,
a mão discreta
que te segura
a duração.²⁹

Em outro momento, o bucolismo cede a um cenário inteiramente burguês e caseiro, conjugal, mas nem por isso a ambição poética de perenidade é menor:

(...)

Lerás em alta voz a imagem bela;
eu, vendo que lhe dás o justo apreço,
gostoso tornarei a ler de novo
o cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,
Marília, não lhe invejes a ventura,
que tens quem leve à mais remota idade
a tua formosura.³⁰

A versão do *topos* que, em *Marília de Dirceu*, mais se aproxima do registro das odes horácianas — por sua gravidade e pela natureza, economia e precisão das imagens —, encontra-se numa das melhores "liras":

Muito embora, Marília, muito embora
outra beleza, que não seja a tua,
com a vermelha roda, a seis puxada,
faça tremer a rua;

²⁹ *Marília de Dirceu* 1.31. Sigo, com pequenas alterações de pontuação, o texto da edição de Rodrigues Lapa, em que este poema tem o número 49.

³⁰ *Ib.* 26 (em Rodrigues Lapa 54).

LÍRICA E IMORTALIDADE

As paredes da sala, aonda habita,
adorne a seda e o tremó dourado;
pendam largas cortinas, penda o lustre
do teto apainelado,

Tu não habitarás palácios grandes,
nem andarás nos coches voadores;
porém terás um vate que te preze,
que cante os teus louvores.

O tempo não respeita a formosura
e da pálida morte a mão tirana
arrasa os edifícios dos Augustos,
e arrasa a vil choupana.

Que belezas, Marília, floresceram,
de quem nem sequer temos a memória!
Só podem conservar um nome eterno
os versos ou a história.

Se não houvesse Tasso nem Petrarca,
por mais que qualquer delas fosse linda,
já não sabia o mundo se existiram
mem Laura, nem Clorinda.

É melhor, minha bela, ser lembrada
por quantos hão de vir sábios humanos,
que ter urcos, ter coches e tesouros,
que morrem com os anos.³¹

O tema da perenidade se combina aqui com o da *aurea mediocritas*.
Reminiscências de passos horacianos se encontram na segunda e terceira estrofes:

Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar;
non trabes Hymettiae
premunt columnas ultima recisas
Africa, neque Attali
ignotus heres regiam ocupauit.³²

Marfim nem entalhado teto de ouro
Em minha casa brilham, nem cortados
De África extrema os arquivates pesam
Sobre Himécias colunas,

³¹ *Ib.* 26 (Rodrigues Lapa 54).

³² *Carm.* 2.18.1-6.

Nem eu de Atalo herdeiro ignoto os paços
Ocupei (...).

(Tradução de Elpino Duriense.)

Na quarta estrofe, a imagem da morte desdende evidentemente dos célebres versos do poeta romano:

Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris (...).³³

Com pé igual pálida Morte pulsa
Dos pobres os alvergues

E os palácios dos reis (...).

(Tradução de Elpino Duriense.)

A quarta estrofe adapta ao contexto amoroso o seguinte passo horaciano, que por sua vez faz lembrar os versos de Safo que lemos acima (além de outros de Píndaro):³⁴

Vixere fortes ante Agamemnona
multi, sed omnes inlacrimabiles
urgentur ignotique longa
nocte, carent quia uate sacro.³⁵

(...) antes de Agamenon muitos
Fortes viveram, mas sem ser chorados
Jazem todos em longa noite ignotos,
Que não têm sacro vate.

(Tradução de Elpino Duriense.)

Ricardo Reis

O registro neoclássico — menos o de Gonzaga e mais o de Elpino Duriense em seus bons momentos —, que conhece um hiato durante o romantismo, vai ser retomado em nosso século, em nível bem mais alto, por Fernando Pessoa-Ricardo Reis, com versões surpreendentes do tema, na mais tersa e concentrada poesia que essa tradição horaciana conheceu em nossa língua. Ele já aparece

³³ *Carm.* 1.4.13s.

³⁴ *V. supra* 122.

³⁵ *Carm.* 4.9.25-8.

na ode que abriria o livro primeiro da obra do heterônimo — a julgar pela publicação inaugural que Pessoa fez dela, no n.º 1 da revista *Athena* (Outubro de 1924). Em clara correspondência com o poema semelhante que encerra o *tribiblon* de Horácio, Reis formula uma breve e densa poética do *exegi monumentum*:

Seguro assento na coluna firme
 Dos versos em que fico,
 Nem temo o influxo inúmero futuro
 Dos tempos e do olvido;
 Que a mente, quando, fixa, em si contempla
 Os reflexos do mundo,
 Deles se plasma torna, e à arte o mundo
 Cria, que não a mente.
 Assim na placa o externo instante grava
 Seu ser, durando nela.³⁶

O adjetivo *inúmero*, que se reporta à ode horaciana (*innumerabilis annorum series*), é uma daquelas alusões que são marca da poesia culta, pois, nos termos de Giorgio Pasquali, "não produzem o efeito desejado se não sobre um leitor que se recorde claramente do texto a que se referem".³⁷

Numa ode menos feliz, pouco anterior (5/8/1923) ao aparecimento da série da *Athena*, mas só recentemente publicada, o *topos* é desenvolvido ao longo de quatro estrofes de sentido nem sempre claro:

Quero versos que sejam como jóias
 Para que durem no porvir extenso
 E não os macule a morte
 Que em cada coisa espreita.
 Aqui, nestas amigas sombras postos
 Longe, onde menos nos conhece a história
 Lembro os que urdem, cuidados,
 Seus descuidados versos.
 Versos onde se esquece o duro e irado
 Lápis imitam-nos, pois se devolvem
 À antiga liberdade
 Que todos anelamos.
 E mais que a todos te lembrando, escrevo
 Sob o vedado sol, e, te lembrando,
 Bebo, imortal Horácio,
 Supérfluo, à tua glória.³⁸

³⁶ Sigo, aqui e nos próximos poemas transcritos, a edição de SILVA BÉLKIOR *Texto crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis* 18.

³⁷ PASQUALI "Arte allusiva" 275.

³⁸ A terceira estrofe, a menos clara do poema, talvez não devesse constar dele: Silva

Em outro dos inéditos publicados em 1988 por Silva Bélkior o tema retorna, agora lacônico e fúnebre:

Amanhã estas letras em que te amo
 Serão vivas, tu morta.
 Corpo, eras vida para que o não foras,
 Tão bela! Versos restam.

Mas é a antológica ode seguinte a grande variação mortuária do tema, ponto alto da obra de Reis e de toda a rica tradição desse *topos*:

A nada imploram tuas mãos já coisas,
 Nem convencem teus lábios já parados,
 No abafo subterrâneo
 Da úmida imposta terra.
 Só talvez o sorriso com que amavas
 Te embalsama remota, e nas memórias
 Te ergue qual eras, hoje
 Cortiço apodrecido.
 E o nome inútil que teu corpo morto
 Usou, vivo, na terra, como uma alma,
 Não lembra. A ode grava,
 Anônimo, um sorriso.

Como sempre em Reis, os latinismos têm magnífico rendimento expressivo mas sua percepção é naturalmente reservada aos leitores familiarizados com o repertório dessa poesia: *imposta* tem o sentido original de "posta sobre", além, é claro, de seu sentido corrente, e o adjetivo *inútil* é, não um adjunto adnominal, mas um predicativo proléptico — "que se tornou inútil agora que teu corpo está morto". A fria objetividade das imagens sepulcrais, que enquadram a evocação do sorriso amoroso, intensifica o *pathos* desses versos desolados, que compõe uma tríade: a estrofe é uma tenebrosa representação da morte, a antístrofe concede uma sugestão dubitativa de alguma precária permanência, e o epodo, retomando a tom absolutamente negativo da estrofe, lhe contrapõe a afirmação da perenidade que a poesia pode conferir. A "novidade horaciana" que Sá-Carneiro via em Ricardo Reis é aqui sobretudo representada pelo adjetivo *anônimo*, detalhe em que o analítico Pessoa está de corpo inteiro: a ode, com todo o seu poder de conferir perenidade, não só transcende o individual, mas é incapaz de incluí-lo. A afirmação de perenidade, portanto, não deixa de ser algo disfórica: o que resta é "de ninguém",

Bélkior informa que os versos (9-12) vêm "escritos na margem direita da folha, em direção vertical ascendente. Muito apagados." SILVA BÉLKIOR *op. cit.* 309.

como o sono voluptuoso da célebre rosa mortuária do epitáfio de Rilke.³⁹

Mais eufórico, no entanto, é o caso curiosíssimo de uma ode *ad seipsum*, como a de Horácio. Em meio a variada tópica horaciana, o poeta se coloca, na eternidade a que sua obra o destina, como par de Homero, Safo, Alceu e Píndaro (estes últimos, companhia a que o poeta romano também aspirava):

De novo traz as aparentes novas
 Flores o verão novo, e novamente
 Verdesce a cor antiga
 Das folhas redivivas.
 Não mais, não mais dele o infecundo abismo,
 Que mudo sorve o que mal somos, torna
 À clara luz superna
 A presença vivida.
 Não mais; e a prole que, pensando, dera
 À vida da razão, em vão o chama,
 Que as nove chaves fecham
 Da 'Stige irreversível.
 O que foi como um deus entre os que cantam,
 O que do Olimpo as vozes, que chamavam,
 'Scutando ouviu, e, ouvindo,
 Entendeu, hoje é nada.
 Tecei embora as, que teceis, grinaldas.
 Quem coroais, não coroando a ele?
 Votivas as deponde
 Fúnebres sem ter culto.
 Fique, porém, livre da leiva e do Orco,
 A fama; e tu, que Ulisses erigira,
 Tu, em teus sete montes,
 Orgulha-te materna,
 Igual, desde ele, às sete que contendem
 Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
 Ou heptápila Tebas
 Ogígia mãe de Píndaro.⁴⁰

O poema se abre com a contraposição, que vimos nas odes do *carpe diem*, entre o tempo cíclico da natureza (representado numa cena primaveril: *verão novo* é latinismo por *primavera*) e o tempo linear, finito, da existência humana — aqui especificamente da existência de um poeta. Maria Helena da Rocha Pereira rastreou as fontes horacianas de diversos passos do poema: as odes 1.4, 4.7 e

³⁹ Na formosíssima tradução de Manuel Bandeira:

*Rosa, ó pura contradição, volúpia
 De ser o sono de ninguém sob tantas
 Pálpebras.*

(BANDEIRA *Estrela da vida inteira* 414.)

⁴⁰ *Ib.* 31.

4.12 são evocadas a propósito do motivo primaveril; a referência a Homero e aos líricos gregos lembra a ode 4.9.5-6; os motivos da vitória sobre a morte e do regozijo da cidade natal encontram-se em 3.30.⁴¹

Aquele que "foi como um deus entre os que cantam" pareceu a mais de um comentador um poeta de quem Reis estaria fazendo o elogio fúnebre, e o que saberíamos dele se limitaria à indicação de sua cidade natal, referida "em termos de perífrase clássica", como anota Maria Aliete Galhoz (lembremos que a lenda da fundação de Lisboa por Ulisses foi aproveitada por Pessoa num dos poemas iniciais de *Mensagem*). O *non* repetido na abertura da segunda estrofe e retomado no início da terceira faz que o leitor pense em Camões;⁴² mas não parece ser o poeta cristão, cuja lírica Pessoa dizia não admirar especialmente, quem é aqui celebrado. Rocha Pereira apontou também nesta tripla anáfora paralelismo com Horácio: três *non*, em 4.7.23, insistem no caráter irremediável do destino final do homem.

Nessa que Eduardo Lourenço considerou a "mais gongórica das Odes" estamos diante da instância mais grandiosa da "decantada (e tão mesquinamente lida) megalomania de Pessoa (...) que se atreve a sonhar-se o igual de Homero".⁴³ Rocha Pereira, acatando a leitura do crítico quanto à "desmedida confissão" em que consistiria o poema, comenta que a "verdadeira intenção do autor" revela-se numa transição "tão sutil que tem passado despercebida":

Ela faz-se na estrofe sexta e tem como suporte lexemático o repetido *sete*, que do número de colinas da cidade do Tejo vai ligar-se insensivelmente ao número de cidades que reclamavam o título de berço de Homero. Entre um e outro verso situa-se a palavra-chave da interpretação, o predicativo *materna*, claramente aplicável a ele mesmo, nascido em Lisboa no Largo de S. Carlos.⁴⁴

A informação, posteriormente divulgada em conferência de Silva Bélkior, de que o manuscrito da ode trazia a inscrição "A Alberto Caeiro"⁴⁵ veio confirmar a leitura de Eduardo Lourenço e Rocha Pereira — além de acrescentar mais um testemunho, aos tantos de que já dispunhamos, da supervalorização de Caeiro por seu criador.

⁴¹ ROCHA PEREIRA "Leituras de Ricardo Reis", *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* 278ss.

⁴² *Lus.* 10.145.1

⁴³ LOURENÇO *Fernando Pessoa revisitado* 57.

⁴⁴ ROCHA PEREIRA *op. cit.* 282.

⁴⁵ Cf. ROCHA PEREIRA *op. cit.* 282 n1.

c) Panorama contemporâneo: variações e recusas

Em nosso tempo, em alguns momentos excepcionais de confiança afirmativa e crença, o *topos* retorna, sobretudo na poesia *engagée*, de que o exemplo mais grandioso parece ser o de Maiakóvski a dialogar com seus leitores de um futuro distante ("Meu verso / com labor / rompe a mole dos anos").⁴⁶ Esses casos são, no entanto, muito esporádicos (adiante veremos, mais próximo de nós, um exemplo de Augusto de Campos); com efeito, o questionamento radical de todos os valores, inclusive os da linguagem e da tradição literária, faz que o lugar-comum da perenidade da poesia seja bem pouco freqüentado. Poetas mais ou menos à margem do *mainstream* da poesia internacional ainda voltaram ao tema com variações surpreendentes. Antônio Machado encerra um soneto heraclítico com um verso que combina confiança enérgica na permanência da obra e a interminável melancolia do tempo que foge ("¡No todas vais al mar, aguas del Duero!").⁴⁷ Jorge Luis Borges — ele também um caso à parte, no neoclassicismo de sua obra poética — retorna de bom grado ao *topos* em diversos poemas. Entre outros: "A Luis de Camoens" — a perenidade de *Os Lusíadas*; "El Otro" — a razão divina da perenidade poética; "París, 1856" — uma inversão do *topos*, num tocante soneto a Heine, sem qualquer esperança de que algo se salve, ainda que a poesia se salve: *omnis moriar* (ou *omnis morieris*: "No han de salvarte, no, tus ruseñores, / Tus noches de oro y tus cantadas flores.")⁴⁸ Borges, poeta erudito, alexandrino de nosso tempo, trata o lugar-comum como referência culta, seus versos supõem toda a longa tradição do *topos* clássico, e a perenidade afirmada é sempre a da poesia alheia. Drummond também tocou no assunto por esse lado, no poema em que celebra Mário de Andrade:

...e ficam tuas palavras
(superamos a morte, e a palma triunfa).⁴⁹

Mas Drummond também versou tema em outra chave, em seu livro mais impregnado de neoclassicismo, *Claro enigma*. Lembrando um pouco a perspectiva radical do moderno romântico Manuel Bandeira, que retoma o tema pelo avesso, em registro subjetivo, e, *nec spe nec metu*, afirma: *omnis moriar* ("A morte absoluta"), sem deixar um verso ou mesmo um nome (a negação extrema do *kleos áphiton*), a atitude de Drummond é negativa, como se esperaria de quem nunca mitificou seu próprio trabalho poético:

⁴⁶ "A plenos pulmões" (trad. de Haroldo de Campos) in MAIAKÓVSKI *Poemas* 133.

⁴⁷ MACHADO "Adiós", *Obras — poesía y prosa* 737.

⁴⁸ BORGES *Obra poética* 209, 227 e 256.

⁴⁹ "Mário de Andrade desce aos infernos", *A Rosa do povo*, in *Nova reunião* 221.

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, e suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo de teu ser?⁵⁰

Também em "Legado", um outro soneto do mesmo livro, o tema aparece negado e ironizado:

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.⁵¹

É sabido que a imagem da pedra, do célebre e escandaloso "No meio do caminho", serviu de índice da obra de Drummond não apenas para seus admiradores ou detratores, mas também para o próprio poeta, que no poema de abertura de *Rosa do povo*, "Consideração do poema", assim retomou a imagem:

⁵⁰ "Remissão", *Nova reunião* 246.

⁵¹ *Ib.* 247.

"Uma pedra no meio do caminho / ou apenas um rastro, não importa". Mas a auto-referência não esgota o campo de negações de "Legado", que abrange também os tempos "entre lobo e cão" (título da primeira parte do livro, expressão ao que parece emprestada a Sá de Miranda, de uma sátira "aos tempos"): "esses monstros atuais não os cativa Orfeu..."⁵²

O caráter de *recusatio* irônica do *topos* clássico não foi sempre percebida no poema. Tanto que Haroldo de Campos o censurou como instância do "tédio alienante" já anunciado na epígrafe do livro ("Les événements m'ennuient", Paul Valéry). Para Haroldo, o poeta reescreveu "em soneto o seu 'No meio do caminho tinha uma pedra', que virou 'uma pedra que havia em meio do caminho', em polida e castiça chave-de-ouro".⁵³ Esse juízo, contudo, parece não levar em conta a possibilidade de uma leitura "em segundo grau", para a qual é deliberado todo o convencionalismo do poema — a chave-de-ouro, o verso alexandrino, as rimas convencionais, que destoam das rimas em geral inventivas de Drummond,⁵⁴ o tom "elevado" (nada do "estilo mesclado" do melhor e mais característico Drummond),⁵⁵ o fraseado e o léxico "polido e castiço". Não seria o caso de ingênuo neoclassicismo, como o de muitos poetas da "geração de 45": o próprio virtuosismo e o famoso *humour* de Drummond, que não fora antes um modernista ingênuo, deve afastar a hipótese que qualquer neoparnasianismo desprevenido. Parece ser antes um caso de ironia estilística — tom, forma e linguagem solene fazem mais inesperada e destoante a ruptura com um dos *tópoi* mais grandiosos da "grande tradição". O parnasianismo, a que o poema alude formalmente, foi um arremedo algo cômico dessa tradição; mas, se não atingiram a *gloire ardente du métier*, os parnasianos lograram algumas pequenas glórias de certa perícia artesanal hoje quase extinta. O poema de Drummond se beneficia desse artesanato e faz dele a trama de um contexto sobrecarregado de estilemas "clássicos". Aí, a grande ironia é a visão desidealizada do trabalho do poeta — o glorioso *monumentum* vira "uma pedra no meio do caminho", ou pior: "uma pedra em meio do caminho". Se não temos aqui o *omnis moriar* de Bandeira, temos pelo menos algo como — sempre alterando os termos horacianos — *multa pars mei morietur*.

Uma última variação do *topos*, agora curiosamente positiva, como convém ao contexto ideológico para que aponta. Ela é formulada partindo do *dictum* atribuído a Hipócrates, *ars longa uita brevis*, num poema de Augusto de Campos, "Greve", de 1961.⁵⁶ Nele, o *texto*, impresso em página transparente, deixa

⁵² SÁ DE MIRANDA "Não vejo o rosto a ninguém" *Obras completas* 19s.

⁵³ CAMPOS, H. DE "Drummond, mestre de coisas", *Metalinguagem & outras metas* 51s.

⁵⁴ Como se comprova nas análises de MARTINS *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*.

⁵⁵ A mais ampla análise da *Stilmischung* na obra do poeta se encontra em MERQUIOR *Verso universo em Drummond*.

⁵⁶ CAMPOS, A. DE *Poesia 1949-1979* 109.

ler um *subtexto*, impresso na página de baixo. O *subtexto* consta de onze linhas em que se repete, quatro vezes por linha, a palavra *GREVE*, assim em maiúsculas. O *texto*, de cinco linhas, diz, superpondo-se às linhas pares das repetições de *GREVE*: *arte longa vida breve* — o velho tema; *escravo se não escreve* — o poder da poesia, aqui um poder libertador; *escreve só não descreve* — escrever para agir, não para representar, o que constitui desenvolvimento da poética *engagée* já pronunciada na linha anterior; *grita grifa grafa grava* — resumo trocaico, aliterante, assonante e paronomástico da fórmula retórica da "poesia em voz alta", apanágio da poética que vemos desenhar-se (pensa-se em Maiakóvski); *uma única palavra* — complemento da linha anterior, cobrindo parcialmente a décima linha do subtexto e introduzindo a irrupção da décima primeira, que do segundo plano passa ao primeiro, para complementar o texto, clamando sempre: *GREVE GREVE GREVE GREVE*.

O poema de Augusto de Campos pode ser visto como uma "volta" em torno de um "mote" de Mallarmé, extraído de sua conhecida frase sobre a greve do poeta num tempo que lhe é hostil.⁵⁷ A afirmação dessa greve como atitude poética, como ação libertadora das constrictões da "vida breve" e da hora restritiva, escravizante, e libertação devida à força da arte que "grita grifa grafa grava" — essa afirmação soa como uma versão "de protesto" da concepção segundo a qual a poesia possui uma força que transcende, no tempo ao menos, os poderes contra os quais se ergue, neste caso não como um monumento, mas como uma trincheira ou, mais exatamente, um piquete. Também aqui, na fase "participante" da poesia concreta, ecoa o velho tema, bastante transformado, é verdade.

Do elevado ao baixo: modulação genérica do *topos*

Entre os vários momentos em que Horácio se refere à permanência de sua poesia, é famosa a abertura da nona ode do quarto livro, em que reaparece material temático de *Exegi monumentum* — a imortalidade, a origem humilde, a novidade da obra:

Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante uolgatas per artis
uerba loquor socianda cordis.

Não creias que hão de perecer as palavras que eu, nascido junto ao Áufido

⁵⁷ "L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui." MALLARMÉ *Oeuvres complètes* 870.

que ressoa ao longe, pronuncio, por artes não antes conhecidas, para as associar às cordas.⁵⁸

Como na ode de encerramento do *tribiblon*, a pequena região natal à beira do rio Áufido, o Ofanto de hoje, é lembrada como rincão extremo em que ressoa o orgulho glorioso do poeta. (Vimos que Drummond inverte o *topos*: o país natal é destituído de qualquer memória do poeta, assim como de qualquer legado seu, salvo o resíduo pétreo que não se esfuma.) Mas também nos dois outros livros que essa coletânea lírica se encerram com poemas cujo assunto é a poesia. A ode final do primeiro livro é uma poética do *modus* (o limite), do estilo despido, na vida como na arte (*Persicos odi, puer, apparatus*, 1.38). O último poema do segundo livro descreve a apoteótica metamorfose do poeta em cisne (com detalhes de um naturalismo que vários comentadores estranharam e Fraenkel considerou "repulsivo ou ridículo, ou ambos").⁵⁹

Non usitata nec tenui ferar
 penna biformis per liquidum aethera
 uates neque in terris morabor
 longius inuidiaque maior

urbis relinquam. Non ego pauperum
 sanguis parentum, non ego quem uocas,
 dilecte Maecenas, obibo
 nec Stygia cohibebor unda.

Iam iam residunt cruribus asperae
 pelles et album mutor in alitem
 superne nascunturque leues
 per digitos umerosque plumae.

Iam Daedaleo notior Icaro
 uisam gementis litora Bosphori
 Syrtisque Gaetulas canorus
 ales Hyperboreosque campos.

Me Colchus et qui dissimulat metum
 Marsae cohortis Dacus et ultimi
 noscent Geloni, me peritus
 discet Hiber Rhodanique portor.

⁵⁸ Tradução de Elpino Duriense:

*P' recedeiras não creias as palavras,
 Que eu natural do altissonante Aufido
 Por artes dantes não sabidas canto
 Para ajustar às cordas.*

⁵⁹ FRAENKEL *Horace* 301s.

Absint inani funere neniae
 luctusque turpes et querimoniae;
 conpesce clamorem ac sepulcri
 mitte superuacuos honores.⁶⁰

Com não usada nem com débil pluma
 Pelo líquido ar biforme vate
 Voarei, nem mais tempo sobre a terra
 Serei; maior que a inveja

Deixarei as Cidades, nem eu, sangue
 De pobres pais, nem eu, a quem *Dileto*
 Chamas, Mecenas, morrerei, nem preso
 Serei do Estígio lago.

Já já ásperas peles pelas curvas
 Me recrescem; por cima sou mudado
 Em alvo cisne, e pelas mãos e ombros
 Lisas plumas me nascem.

Já mais seguro que Dedáleo Ícaro,
 Ave Canora, do gemente Bósforo
 Verei as praias, e as getúlias Sirtes,
 E os hiperbóreos campos.

A mim conhecer-me-á o Colcho e o Dácio,
 Que da Marsa coorte o susto encobre,
 E o último Gelono; a mim o douto
 Ibero e o que ora bebe

O Ródano. Não haja em vãs exéquias
 Endechas, torpes lutos e queixumes:
 Tu refreia o clamor, e do sepulcro
 Deixa as inúteis honras.

(Trad. de Elpino Duriense.)⁶¹

A libertação alada do *horreur du sol où le plumage est pris* (para fazer uso da frase de Mallarmé no "soneto do cisne", "*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*", de possível ascendência horaciana), culmina num vôo em que a obra, vencedora do tempo, se propaga pelo espaço, representado através dos confins do Império romano; de maneira semelhante, em *Exegi monumentum*, a permanência através dos tempos toma como medida a duração do Império. As transformações cuja descrição destoa do tom sublime que se esperaria que

⁶⁰ *Carm.* 2.20.

⁶¹ O texto da edição Cultura não é confiável e suspeito que Elpino, sempre literal e preciso, não tenha traduzido, na terceira estrofe, *cruribus*, "pernas", por "curvas". Diferentemente da maioria dos tradutores, ele entendeu, na segunda estrofe, *dilecte* como vocativo referente ao emissor, e não como adjunto de *Maecenas*. A tradução alternativa seria "a quem tu chamas (convidas), dileto Mecenas". Na quarta estrofe (v. 13), o tradutor preferiu adotar a conjectura de Bentley, *tutior* ("mais seguro"); Villeneuve prefere é *ocior* ("mais rápido"), que tem o inconveniente de acarretar um hiato inteiramente estranho aos hábitos horacianos; optei por *notior* ("mais famoso"), leitura adotada na edição de Oxford e defendida convincentemente por NISBET & HUBBARD II *ad. loc.*

o poema mantivesse consistentemente até o fim, apontam-nos uma linha de leitura em que o estilo elevado parece problemática e ironicamente "rebaixado". A associação do poeta com o cisne, registrada desde Alceu e imponente em Píndaro, já fora satirizada por Aristófanes (*Aves* 1372ss), como seria depois por Luciano, o que talvez se reflita nos elementos de grotesco neste poema horaciano.⁶²

Com efeito, Horácio não só celebrou infladamente seu *monumentum*, mas também ironizou, em relação a sua própria obra, a *ilusão da eternidade* — não *pavorosa* (para continuarmos com a fórmula de Bocage, dando-lhe outro sentido), porém não muito promissora. Na última das epístolas do primeiro livro — que é, como 2.20 e 3.30, uma *sphragís*, um "selo" ou "assinatura", comum como registro de autoria em obras antigas —, ele se dirige ao livro que parte para o mundo em termos que, na expressão de S. J. Harrison,⁶³ correspondem a uma "deflação das odes" que tratam do mesmo tema, sobretudo das majestosas peças que lemos.

Vertumnum Ianumque, liber, spectare uideris,
 scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus.
 Odisti clavis et grata sigilla pudico;
 paucis ostendi gemis et communia laudas,
 non ita nutritus. Fuge quo descendere gestis:
 non erit emisso reditus tibi. "Quid miser egi?
 quid uolui?" dices ubi quid te laeserit, et scis
 in breue te cogi, cum plenus languet amator.
 Quodsi non odio peccantis desipit augur,
 carus eris Romae donec te deseret aetas;
 contrectatus ubi manibus sordescere uulgi
 coeperis, aut tineas pasces taciturnus inertis
 aut fugies Vticam aut uinctus mitteris Ilerdam.
 Ridebit monitor non exauditus, ut ille
 qui male parentem in rupis protrusit asellum
 iratus: quis enim inuitum seruare laboret?
 Hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem
 occupet extremis in uicis balba senectus.
 Cum tibi sol tepidus pluris admouerit auris,
 me libertino natum patre et in tenui re
 maiores pennas nido extendisse loqueris,
 ut quantum generi demas uirtutibus addas:
 me primis urbis belli placuisse domique,
 corporis exigui praecanum solibus aptum
 irasci celerem, tamen ut placabilis essem.

⁶² Não é muito claro se NISBET & HUBBARD (II 334) aventam essa possibilidade ao comentar: "A morte miraculosa do cisne [acreditava-se que ele morria cantando] e talvez também suas penas fizeram-no um símbolo de imortalidade na linha da fênix; Horácio pode ter sido influenciado pelo tipo de mito satirizado por Luciano, *Peregr.* 39."

⁶³ HARRISON "Deflating the *Odes*" 473. V. também FRAENKEL *Horace* 356ss.

Forte meum si quis te percontabitur aeuum,
me quater undenos sciat impleuisse Decembris,
collegam Lepidum quo duxit Lollius anno.⁶⁴

Pareces, livro, estar de olho em Vertuno e Jano,⁶⁵ naturalmente para te expores polido pela pedra-pomes dos Socii.⁶⁶ Odeias as chaves e os selos caros ao pudico;⁶⁷ lamentas ser mostrado a poucos e louvas os lugares públicos, tu que não foste educado para isso. Anda, corre para onde anseias descer:⁶⁸ não haverá retorno depois que tiveres partido.⁶⁹ "Que fiz eu, infeliz? que desejei?" dirás quando sofreres alguma afronta, e sabes que ficarás restrito a um canto, quando o amante enlanguescer, saciado. E se por ódio ao pecador não falha o profeta, serás querido em Roma, enquanto não te abandonar a juventude; quando, apalrado por mãos do vulgo, começares a te estragar, ou taciturno apascentarás as lentas traças (os vermes *inertes*, "sem arte"), ou fugirás para a Útica, ou atado te despacharão para Lérída. Rirá quem te adverte e não é ouvido, como aquele que, irado, atirou o asno desobediente montanha abaixo: quem, de fato, se esforçará por salvar alguém que não quer ser salvo? Este destino também te espera: que te colha a velhice balbuciante quando estiveres ensinando o abecê a meninos, em lugares distantes. Na ocasião em que o sol morno trouxe a ti muitos ouvidos,⁷⁰ dirás de mim que, nascido de pai liberto e em situação modesta,⁷¹ abri as asas engrandecidas para além do ninho, de forma que, tudo quanto subtraíres a minha origem, acrescentes às minhas qualidades: agradei aos grandes da cidade na paz e na guerra, eu, de corpo exíguo, precocemente encanecido, afeito aos sóis, rápido em irar-me, sendo contudo fácil de aplacar. Se acaso alguém te perguntar a minha idade, saiba que completei quatro vezes onze Dezebros no ano em que Lólio fez de Lépidio seu colega.⁷²

⁶⁴ *Epist.* 1.20.

⁶⁵ A estátua e o santuário de Vertumnus (deus do ciclo ou do revolver — *uortere* — dos anos e das estações, também associado ao comércio), ficavam atrás do templo de Castor, perto do Forum; a passagem de Janus se localizava na parte baixa do Forum, onde havia uma estátua do deus. Nesses locais (ou talvez se tratasse de um mesmo local), havia todo tipo de atividade comercial, inclusive de comércio mais ou menos escuso, e lá se concentravam os quiosques dos livreiros.

⁶⁶ Os Socii eram livreiros famosos, também mencionados em *A. Poét.* 345; a pedra-pomes servia para alisar as extremidades dos rolos de papiros (*uolumina*), os livros de então, e também, entre homossexuais, para as práticas de depilação e amaciamento da pele.

⁶⁷ As chaves com que o livro era guardado no *scrinium* e o selos com que se lacrava o manuscrito para que não fosse aberto sem o consentimento do autor — ou então a clausura e os signos de recato impostos ao *puer*, o jovem escravo. Mal terminada a redação/a impuberdade, livro/escravo está impaciente para sair ao mundo, sem respeitar o preceito horaciano de demorado aperfeiçoamento (*A. Poét.* 388ss).

⁶⁸ Descia-se para ir ao Forum, mas a ambigüidade é evidente, em vista da iminente prostituição do escravo-livro.

⁶⁹ Em *A. Poét.* 390 (passo citado por LA PENNA *ad. loc.*), Horácio adverte para a imprudência da publicação precoce: *nescit uox missa reuerti*, "voz que se proferiu, foi-se e não torna", na tradução de Cândido Lusitano.

⁷⁰ Ao pôr-do-sol, depois da refeição, quando as pessoas se entregam ao lazer, lendo trechos de um livro ou saindo pela cidade a passeio e reunindo-se diante dos livros expostos nas prateleiras dum livreiro. Ou quando, ao fim de um dia de trabalho, as pessoas se reúnem em torno de um *paedagogus* (o escravo ou o livro) para ouvir alguma leitura.

⁷¹ Como se sabe, o pai de Horácio tinha sido escravo; sua origem humilde deve ter sido objeto do escárnio de seus detratores. O poeta em mais de um lugar referiu-se abertamente ao fato (v. *Sát.* 1.6.46, 58).

⁷² Segundo o hábito romano de indicar o ano por meio dos nomes dos consules em exercício, Horácio refere-se a seu quadragésimo quarto aniversário em Dezembro (dia 8) do ano (21 a. C.) em que Lólio e Lépidio ocuparam a magistratura. O segundo, sugere Horácio, foi "conduzido" ao cargo pelo primeiro (o verbo *ducere* se aplicava normalmente ao casamento, em que o noivo *conduzia* a mulher a sua casa). O fato se deu depois de alguma confusão resultante

O que vemos aqui é o que, relativamente a outros poemas, Gregson Davis chamou "remodelagem genérica", ou seja, a adaptação de matéria própria de um a outro gênero ou estilo.⁷³ Podemos designar o fenômeno com uma metáfora de inspiração musical: "modulação genérica". No caso presente, trata-se de passar do "grande estilo" das odes que versam o tema, sobretudo *Exegi monumentum*, para o modo rebaixado, "desinflado", do *commiato* do primeiro livro das epístolas. Neste, ao contrário da afirmação grandiloquente das odes quanto à posteridade da obra, o prognóstico é de que o livro tenha um futuro bem pouco brilhante: oferecer-se como um escravo que se prostitui, ser tocado por mãos vulgares (lembramos aqui o altivo *odi profanum uolgus et arceo*, "odeio o vulgo profano e o afastado")⁷⁴, emporcalhar-se e, perdida a juventude (a novidade), ser roído por vermes (lembramos que o *monumentum*, em 3.30, resistia às intempéries devoradoras). A outra alternativa aventada não é mais invejável: o livro "fugirá" ou será enviado a lugares remotos, como a mercadoria perempta exportada para países atrasados (o oposto da sublime viagem prevista em 2.20), cumprindo seu melancólico destino nas mãos de estudantes de primeiras letras, como o escravo prostituído que acaba como pedagogo (a sina escolar da obra horaciana data pelo menos dos tempos de Juvenal).⁷⁵ No fim, a *sphragis* é também joco-séria: a origem humilde e a aparência desgraciosa são o contraponto do sucesso conseguido junto à elite romana. A descrição crua da origem do poeta (*libertino patre natum et in tenui re*, "filho de um ex-escravo, de poucas posses") contrasta com a referência algo eufemística da "ode do cisne" (*pauperum sanguis parentum*, "sangue de pais pobres"). A imagem das asas que não couberam no ninho também faz parte do jogo do "rebaixamento", substituindo o soberbo cisne por uma avezinha imprudente e atrevida.

Aos quarenta e quatro anos (idade confessada também de forma brincalhona), Horácio contrabalançava com realismo humorístico a soberba proclamação de eternidade com que, pouco antes, coroara seu empreendimento lírico. Será raro o poeta, com exceção Píndaro, que tenha alçado a tal altura o *topos* imemorial da imortalidade poética, e talvez nenhum o tenha esvaziado com tanta graça: poucos terão sido tão gravemente ambiciosos e tão risonhamente céticos em relação ao futuro de sua própria obra. Nos dois casos Horácio tinha razão, como vemos hoje, ao comemorar o bimilenário de sua morte: sua grandeza se impõe como nunca, talvez em nenhuma outra época o estudo da poesia horaciana tenha sido tão intenso e tão cheio de surpresas quanto o das últimas décadas. E isto a despeito das vicissitudes que lhe foram impostas por mãos vulgares (ainda há quem o

de Augusto ter rejeitado o posto, que lhe fora reservado.

⁷³ CONTE *The Rhetoric of Imitation*; DAVIS *Polyhymnia*.

⁷⁴ *Carm.* 3.1.1.

⁷⁵ Cf. *Juv.* 7.226.

considere o arauto da sensatez e do comedimento medíocre) e pela triste compulsoriedade dos currículos (as odes continuam constituindo um item da *felicidad obligatoria* de que falava Borges, um dos suplícios infligidos aos estudantes de países onde a escola ainda não abandonou totalmente a língua de Roma).

EXCURSO

METAMORFOSES DE PIRRA

Ad Pyrrham

É conhecido o juízo de Nietzsche sobre a lírica de Horácio:

Até hoje não senti com nenhum poeta aquele mesmo êxtase artístico que desde a primeira leitura me proporcionou a ode horaciana. O que aqui se alcançou é algo que, em certos idiomas, nem sequer se pode *desejar*. Esse mosaico de palavras, onde cada uma delas, como sonoridade, como posição, como conceito, derrama a sua força à direita e à esquerda e sobre o conjunto, esse *minimum* em extensão e em número de sinais, esse *maximum*, conseguido desse modo, em energia dos signos — tudo isso é bem romano e, se se me quiser crer, *aristocrático par excellence*.¹

Ad Pyrrham é das jóias horacianas que mais justificam esse entusiasmo:

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flauam religas comam,
simplex munditiis? heu quotiens fidem 5
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora uentis
emirabitur insolens,
qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper uacuam, semper amabilem 10
sperat, nescius aurae
fallacis. Miseri, quibus
intemptata nites. Me tabula sacer
uotiuu paries indicat uuida
suspendisse potenti 15
uestimenta maris deo.²

¹ NIETZSCHE *Crepúsculo dos ídolos* 136.

² *Carm.* 1.5.

Que esbelto rapaz, em meio a muita rosa, banhado de perfumes, te preme, Pirra, na agradável gruta? para quem prendes a loura cabeleira, simples nos teus adornos? Ai quantas vezes chorará sua confiança e os deuses mudados e, inexperiente, se espantará contemplando as ásperas águas de negros ventos, ele que agora, crédulo, frui-te, áurea, que espera que sejas sempre disponível, sempre amável, ignaro da aura falaz. Infelizes aqueles a quem, não provada, brilhas. Quanto a mim, a parede sagrada indica, num quadro votivo, que suspendi, molhadas, as vestes ao deus senhor do mar.

O rapaz que assedia Pirra se apresenta profusamente envolto (*perfusus*) em perfumes (o *odor liquidus* se distinguiu da forma sólida de perfume, o *unguentum*: Horácio não deixa de lado esse detalhe preciso da *toilette* do *puer*). Rosas, também em profusão (*multa... in rosa*), eram um luxo romano, ora reclamado pelo pendor hedonista do poeta (*neu desint epulis rosae* 1.36.15, "nem falem rosas aos banquetes"), ora recusado por sua ética estética (*mitte sectari rosa quo locorum / sera moretur* 1.38.2-4, "deixa de buscar onde a rosa tardia se demore").³

O quadro é deliciosamente mimetizado pela distribuição das palavras: Pirra (*te*) é envolvida pelo impetuoso cortejador (*gracilis [te] puer*) e ambos se envolvem em muita rosa (*multa [gracilis te puer] in rosa*), num efeito de sintaxe posicional — a possibilidade latina de uma sintaxe por assim dizer diagramática — que Nietzsche bem poderia ter em mente ao referir-se àquilo que em certas línguas não se pode sequer *desejar*. Essa organização da cadeia de palavras (*series*) de forma a compor um ícone da cena — utilização figurativa das possibilidades táticas quase inesgotáveis da sintaxe latina — foi para Horácio ocasião de soluções engenhosas e exatas, mas nem sempre com o resultado espetacular aqui obtido, onde o jogo posicional envolve três figuras — Pirra, o *puer* e as rosas, além do narrador, quarta figura (ou, a bem dizer, primeira), implicado desde o início na enunciação interrogativa (*quis*) e como que ironicamente destacado.⁴

Um traço de irônica zombaria, já no primeiro verso, está na apresentação do *puer* pelo adjetivo *gracilis*, freqüente em notações ofensivas e assim empregado na outra vez em que Horácio o utiliza.⁵ Além de sugerir aqui algo derrisório como "imaturo", "implume",⁶ deve ter tido um sabor especial para o círculo

³ Na cena que inicia *ad Pyrrham*, ao contrário do que entendem alguns comentadores (entre eles SMITH), não se trata, como em 1.38, de coroas de rosas, mas de, no mínimo (cf. TESCARI), um leito de pétalas de rosa. Anota ORELLI *ad loc.*: "Non de coronis cogitandum, (ut cum dicunt *potare in rosa*, Cicero. *de Finn.* 2, 20. et *esse in rosa*, *Tuscul.* 5, 26.), sed de lecto rosarum cumulo strato; sunt Ephippi apud Athen. 2. p. 48. C. *ροδόπνοα στρώματα*."

⁴ Um exemplo mais simples, com duas figuras, é a imagem do lobo que erra entre os carneiros miraculosamente destemidos: *inter audacis lupus errat agnos* 1.18.13 (tradução absurda em português, mantendo a ordem das palavras em latim: "entre audazes lobo erra cordeiros").

⁵ *Sat.* 1.5.69: *gracili sic tamque pusillo*.

⁶ FRANKLIN *Fifty Latin Lyrics* 47 associa *gracilis* a *insolens* (v. 8), correlacionando esse par com outro, que apresentaria equilíbrio semântico equivalente: *credulus* (v. 9) e *nescius* (v. 11).

próximo do poeta: Horácio, gordo e baixo,⁷ não deixa de notar o talhe esbelto do jovem que supostamente o substitui nos favores da loura ígnea.⁸

A referência à "agradável gruta" (*grato... antro*), em que o jovem esbelto insta, preme ou aperta (*urget*) Pirra, já foi entendida, não sem motivo, em sentido metafórico, compondo com as rosas um *blason du corps féminin*. Isso levou à interpretação desta primeira estrofe como o relato em ordem cronológica de uma experiência de relação sexual, que culminaria em *religas*. Cairns opõe-se a essa leitura, chamando a atenção para um passo análogo de Catulo (8.16-18) e observando que *religas* indica apenas a ação de atar o cabelo, "o ato normal de uma cortesã antes de ir ao encontro de seu cliente".⁹ David West nota que aqui, tanto quanto nas referências a rosas e perfumes, as idealizações românticas dos intérpretes não têm pertinência, pois os elementos em questão são comuns na vida romana.¹⁰ O *antrum*, que hoje tem para nós gosto exótico, não é um detalhe de cenografia fantasiosa. Orelli informa que, ainda em sua época, italianos ricos possuíam grutas, naturais ou artificiais, especialmente junto ao lago de Como, que utilizavam como adegas onde "beber e desfrutar amores".¹¹ De fato, deve-se rejeitar a idealização romântica muitas vezes associada à gruta, mas não se pode negar o sentido erótico da imagem. E, assim como em *gruta* se reuniram as duas notações, a literal e a metafórica, não há motivo para rejeitarmos o sentido erótico de *religas*, mesmo aceitando como primeira leitura o entendimento literal de Cairns.

Fechando a primeira estrofe, com gesto singelo mas de sugestão chamejante, Pirra prende o cabelo, e a frase, acompanhando o vulto da imagem, percutirá no sintagma seguinte, um apostrofo que invade a segunda estrofe e exprime todo o encanto oximoresco da personagem, *simplex munditiis*: simples em sua sofisticada-

⁷ Horácio era, em suas próprias palavras, *pinguis* (*Epist.* 1.4.15) e *corporis exigui* (*Epl.* 1.20.24) e, nos termos de Suetônio, *brevis atque obesus* (*Vita Horati* 12).

⁸ V., contra a atribuição de sentido escarminho a *gracilis*, NISBET & HUBBARD *ad loc.*, para quem o adjetivo, nesta ode, "refere-se objetivamente à esbelta figura de um adolescente". Pode-se admitir que o efeito inicial de *gracilis*, na abertura do texto, seja de fato esse, mas seu efeito final é necessariamente contaminado pelo sentido irônico do contexto.

⁹ CAIRNS *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* 81s.

¹⁰ WEST, D. *Reading Horace* 102.

¹¹ ORELLIUS *ad loc.*: "Sic solent etiam nunc Itali beatiores, praecipue ad lacum Larium, in antris uel a natura cauatis uel arte factis uini apothecae habere in iisque potare atque amoribus frui." NISBET & HUBBARD *ad. loc.* afirmam, que "a nota de Orelli; tem mais relevância para o século XIX do que para a história social da época de Augusto"; segundo eles, "a cena pertence mais à pastoral (Teocr. 3.6, Virg. *ecl.* 9.41s) ou ao romance do que à vida real". Ora, mesmo se tratando de uma imagem já de tradição literária, nada impediria que ela correspondesse a um hábito da época. A informação de Orelli parece mais consistente que a negação pura e simples dos notáveis latinistas ingleses. D. WEST *op. cit.* 102 e n58 comenta: "o *antrum* é usualmente considerado um traço ornamental num jardim de sonhos, tirado diretamente da tradição literária. Isto pode bem ser, mas ele é também um traço comum de jardins romanos". Apoiando-se em Pierre Grimal (*Les jardins romains*), conclui que poderíamos estar diante de algo bem mais comum na Roma antiga do que a literatura faz crer. Seria — concluímos nós — o caso curioso de o *topos* impor sua natureza literária a ponto de obnubilarem seu conteúdo de representação direta do mundo extraliterário.

mente adornada beleza.¹² A cabeleira é *flava*, "alourada", "dourada" ou "afogueada", como a própria Pirra, que é *aurea*¹³ e cujo nome vem de *pyr*, "fogo". Aqui, encerra-se o idílio. Daqui para diante, como que indicando o salto do descritivo para o argumental, defrontamo-nos com o amante que chora a deslealdade de Pirra e se espanta em meio ao mar revolto, numa alegoria que desenvolverá, sem interrupções, até o fim do poema, a associação entre as imagens do mar e da mulher — uma associação que não é estranha à tradição mítica (Afrodite é deusa marinha) e poética (já em Semônides de Amorgos 7.37-42¹⁴ encontramos, bastante desenvolvida, a comparação entre mulher e mar:

ὥσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμῆς
ἔστηκ' ἀπήμων χάρμα ναύτησιν μέγα
θέρεος ἐν ὥρῃ, πολλάκις δὲ μαίνεται
βαρυκτύποισι κύμασιν πορευμένη·
ταύτη μάλιστ' ἔοικε τοιαύτη γυνή
ὀργήν

Como o mar muitas vezes permanece calmo, inofensivo — grande alegria aos marinheiros, na estação do verão — e muitas vezes se enfurece, levado por ondas tempestuosas, a ele esta mulher se parece muito em seu temperamento.)

A aproximação mar-mulher, que leva Horácio à metáfora tradicional da Nau do Amor,¹⁵ sustenta-se, dissemos, até o fim do poema, embora muitos comentadores não considerem parte da imagem os vv. 9-13 (*qui nunc te fruitur credulus aurea, / qui semper uacuam, semper amabilem / sperat, nescius aurae / fallacis. Miseri, quibus // intemptata nites*, "que agora, crédulo, frui-te, áurea, que espera que sejas sempre disponível, sempre amável, ignaro da áura falaz"), ou pelo menos alguns elementos deles. Pode-se entender, porém, que os adjetivos *aurea*, *uacuam*, *amabilem* aplicam-se à água, da mesma forma que a imagem que se lhes segue, da brisa enganadora, *aurae fallacis*.¹⁶ E, tal qual o mar, Pirra se transforma súbita e imprevisivelmente, através do magnífico passe de mágica da paronomásia: *aurea/aurae*. Finalmente, a imagem do naufrago, narrador de

¹² Diferindo ligeiramente de muitos comentadores, que assinalam o oxímoro, NISBET & HUBBARD consideram que "*munditiis* não forma oxímoro com *simplex*, mas aponta na mesma direção".

¹³ SMITH *ad loc.* lembra que *áurea* é epíteto de Afrodite (*χρυσέης Ἀφροδίτης* Il. 3.64) e ORELLI informa que a raridade dos cabelos louros os tornava prezadíssimos entre os romanos.

¹⁴ Citado em NISBET & HUBBARD I 72.

¹⁵ "O mar e sua condição, com suas associações de perigo e imprevisibilidade, inspiraram algumas das mais antigas metáforas do mundo, entre as quais a Nau do Estado e a Nau do Amor são talvez as mais conhecidas. E dessas parece ser a última a que tem o mais longo *pedigree* e a mais variada história, já que ela abrange uma multidão de nuances (mar-mulher, mar-paixão, nau-caso amoroso etc.), dando lugar a imagética, engenho e conceito." PAPANGHELIS *Propertius: a Hellenistic poet on love and death* 97ss.

¹⁶ Cf. WEST *op. cit.* 104.

suas experiência de supérstite amoroso, encerra a metáfora e o poema.¹⁷

Ad Pyrrham, porém, diferentemente do poema de Semônides, não se inclui entre as invectivas contra as mulheres; pertence, antes, ao gênero *renuntiatio amoris*, de que temos exemplos numerosos desde Mimnermo e, em Roma, encontramos em Catulo (8; 11; 58), Tibulo (1.9), Propércio (2.5; 3.24; 3.25), Ovídio (*Am.*: 3.11 e 11b), assim como em outros poemas de Horácio: *Epd.* 15 e *Carm.* 3.26 e 4.1.¹⁸ Os três elementos primários do gênero são: I. o falante — um amante; II. o destinatário — a pessoa amada;¹⁹ III. o ato de renúncia por parte do falante. Do elenco, elaborado por Cairns, dos nove principais *tópoi* ou elementos secundários, Horácio utiliza seis em *ad Pyrrham*: 1. os sentimentos prévios do amante pela pessoa amada; 2. a renúncia formal do amante à pessoa amada ou ao amor; 3. a infidelidade da pessoa amada; 4. os rivais ou sucessores do amante; 5. as futuras infelicidades dos rivais ou sucessores; 6. o presente estado de espírito do amante, de conflito ou, como é caso aqui, contentamento.²⁰

Não estranha, pois, que Nisbet tenha observado — com certo exagero e com uma injustificada ponta de censura — que a esta ode

nada falta senão seriedade e envolvimento. Não há gruta, nem jovem esbelto, nem Pirra. Não se deve crer nela mesmo como uma figura compósita ou simbólica. O poema é sugerido por poesia, não pela vida real; mesmo os protestos de desilusão por parte de Horácio são artificiais.²¹

Embora seja correto timbrar o caráter "literário" do poema de Horácio, não se entendem as razões do tom restritivo. O preconceito que há por trás dessas observações fica mais patente quando examinamos outros exemplos de *renuntiatio amoris*, alguns bem pouco "literários", em áreas estranhas à tradição clássica, e encontramos neles *tópoi* idênticos ou muito próximos aos do repertório clássico.²² Além disso, boa parte da graça e originalidade do poema se deve à utilização

¹⁷ Penduravam-se as vestes e outros despojos do naufrágio, como ex-voto, na parede do templo do deus invocado durante a aflição. A esse costume se refere a imagem de Horácio, representada no quadro votivo, memória da tormenta.

¹⁸ Cf. CAIRNS *Generic Composition...* 81, que não inclui 4.1 entre os exemplos horacianos do gênero.

¹⁹ Em Horácio 3.26, a destinatária não é a amada, mas Vênus, a quem o poeta, embora renuncie ao amor, pede providências contra a soberba de Cloe...

²⁰ CAIRNS *ib.*

²¹ Apud WEST, D. *op. cit.* 103.

²² É curioso observar a presença de variantes do tema da *renuntiatio amoris* na lírica contemporânea, culta ou popular. Uma canção "clássica" do repertório norte-americano, *Trav'lin' light*, de J. Mercer, T. Young e J. Mundy ("*I'm trav'lin' light / because my love has gone...*"), é toda construída em torno da ambigüidade da renúncia, como alguns dos poemas latinos antes assinalados. É de notar, aliás, que o gênero parece ter encontrado, em nosso tempo, um território de eleição no cancionário popular, que, embora não possa, evidentemente, ser associado à tradição clássica, nem por isso deixa de apresentar *tópoi* freqüentes nessa tradição. Isso é verdade tanto para a sutileza de *Trav'lin' light*, quanto, no outro extremo, para a engraçada brutalidade

irônica dos elementos de um gênero predominantemente sério, grave, frequentemente lamentativo.

Camões

O *topos* do Nau do Amor, que teve boa fortuna entre contemporâneos de Horácio — por exemplo em Propércio (3.24.11-18) e Ovídio (*Am.* 3.11.29-30) — aparece também em nossa tradição literária. Dele decorre a imagética associada ao naufrágio amoroso, que levou Faria e Sousa a apontar a filiação horaciana do seguinte soneto de Camões:²³

Amor, coa esperança já perdida
 teu soberano templo visitei;
 por sinal do naufrágio que passei
 em lugar dos vestidos pus a vida.

Que queres mais de mim, que destruída
 me tens a glória toda que alcancei?
 Não cuides de forçar-me, que não sei
 tornar a entrar onde não há saída.

Vês aqui alma, vida e esperança,
 despojos doces de meu bem passado,
 enquanto quis aquela qu'eu adoro:

neles podes tomar de mim vingança;
 e, s'inda não estás de mim vingado,
 contenta-te coas lágrimas que choro.

Faria e Sousa considerava que este soneto admirável ("*no merece menos atención que los que más la merecen*") era *todo* imitação da ode horaciana *ad Pyrrham*. O exagero do grande comentador barroco está na extensão que atribui à imitação camoniana, que, como é claro, restringe-se à imagem da primeira estrofe. As demais fontes deste soneto já foram estabelecidas por Segismundo Spina, que apontou nele a presença de um *topos* medieval ("o amor não tem saída") e demonstrou que sua inspiração resulta do cruzamento de três sonetos de Garcilaso

de E. Santos Dicepolo, em *Victoria*, tango cantado por Carlos Gardel ("*¡Victoria! / ¡Cantemos victoria! / Ya estoy en la gloria: ¡Se fué mi mujer!*"). Na lírica literária, um exemplo admirável de *renuntiatio amoris* se encontra num soneto de E. E. Cummings, "*it may not always be so; and i say*" (de *Tulips and Chimneys*), traduzido belamente (mas demasiado convencionalmente) por Manuel Bandeira ("Poemas traduzidos", *Estrela da vida inteira* 395).

²³ FARIA E SOUSA *Rimas várias de Luis de Camoens* I-II 111. A lição que adotei para o texto é a da *princeps* (1595), segundo a transcrição de C. Berardinelli *Sonetos de Camões* 108.

de la Vega (o de n.º 7, também citado por Faria e Sousa, e os de n.ºs 8 e 10).²⁴ Isso, contudo, não invalida a atribuição a Horácio da origem desta imagem camoniana: Faria e Sousa observou justamente que o soneto 7 de Garcilaso procede da mesma fonte horaciana que o de Camões.²⁵ Uma novidade na tradição da *renuntiatio amoris* é que a ambigüidade da renúncia (que não é estranha ao gênero: cf., por exemplo, Catulo 8 e Horácio 3.26) seja expressa na forma radical de um *impossibile*, no oxímoro que forma a espinha dorsal do poema: "tornar a entrar onde não há saída". Em confronto com o texto latino, o que mais ressalta no soneto é a transformação radical do contexto e sentido da imagem, leve e irônico em Horácio, grave e lamentativo em Camões.

Cumprir ter presente, é claro, que não se trata de uma tradução ou paráfrase de Horácio, mas de um poema de Camões em que se encontram *loci similes* aos do poema horaciano; não obstante, este soneto, à parte o seu valor poético, pode ser tomado como indicativo de uma forma de leitura da ode horaciana, uma leitura que marca quase toda a história da recepção deste texto extraordinário. Nessa visão, digamos solene e romântica, poetas e eruditos se encontram.

José Agostinho de Macedo

Já observaram Nisbet e Hubbard que "o caráter literário de nosso poema parece ser malentendido. Eruditos clássicos são sentimentais inveterados e Pirra os estimula à pintura de cenários coloridos ou à biografia romântica."²⁶ Comprovando sua observação, citam variações floridas de Mackail sobre o *antrum*, as rosas e as lembranças de Pirra sugeridas ao poeta por alguma paisagem dos jardins de Mecenas.²⁷ Há, de fato, um estilo "floral" de entendimento de Horácio, um estilo de *colourful scene-painting*, a que corresponde, em português, não o esplêndido soneto camoniano, mas sim a tradução de José Agostinho de Macedo, cujo amaneiramento estético e severidade moral não prometiam a Pirra destino melhor que o que já vimos ter tido, em suas mãos, o a Leuconóe de 1.11 e o Ligurino de 4.10.

²⁴ SPINA "O amor não tem saída", *Da Idade Média e outras idades*; v. também, do mesmo autor, a resenha de: Américo da Costa Ramalho, "Três odes de Horácio em alguns quinientistas portugueses" 261ss.

²⁵ É de notar que *ad Pyrrham* se encontra entre as odes horacianas traduzidas por André Falcão de Resende (v. COSTA RAMALHO "Menéndez Pelayo [*sic*] e André Falcão de Resende" 144).

²⁶ NISBET & HUBBARD 73.

²⁷ Entre nós, não faltaram campeões do biografismo pedestre, como Aloysio de Castro, que considera que a "grega" e "fatal" Pirra, amada de Horácio, fazia parte de "toda esta legião feminina que lhe alodou os dias da existência"... CASTRO *Os amores de Horácio* 16 e 32.

A PIRRA

Que delicado Moço,
 De rescendentes bálsamos banhado,
 E ornada a fronte de purpúreas rosas
 Contigo foge, ó Pirra,
 À grata sombra de escondida Gruta?
 E por quem toucas a madeixa loira?
 Tu sem pompa formosa,
 Tu bela lhe pareces?... Quantas vezes
 Verá quebrada a Fé, que hoje lhe juras,
 Inexperto observando
 Co' solto vento da inconstância tua
 Revolto o mar, que sossegado corta!
 Ele, incauto, imagina
 Que há de ser doutro amor teu peito intacto,
 Ele, que hoje te abraça e cego espera
 Que não serás mudável...
 Ah néscio! Inda há de ver fugir, qual vento
 Os inconstantes feminis favores?
 Desgraçado daquele
 A quem, tão bela, falsa não pareces!
 Do Sacro Templo, o muro, onde pendente
 Tenho o painel votado,
 A todos mostra que ofertara ao Nume,
 Ensopados, vestidos na tormenta.

Esta tradução apresenta bastante acentuados os defeitos básicos das versões horacianas de Macedo — competente no seu formalismo, ela é no entanto espichada, explicativa, amaneirada. Mais ainda, talvez, que as outras de suas traduções que vimos em capítulos anteriores, esta faz lembrar aquelas esculturas do mesmo período que adornam o átrio do convento de Elvas, no canto V (78 ss) do *Hissope*, de Antônio Dinis da Cruz e Silva: representações de Páris e Helena penteados e vestidos à francesa, indicados com as legendas "Monsieur Paris", "Madama Helena". Aqui também se nota o mesmo anacronismo, a mesma atitude diluente e redutora, que transforma o antigo em clichê contemporâneo. O gosto do adjetivo de função meramente decorativa, muitas vezes mera muleta métrica, — vezo desse estilo de época que chega a afetar até poetas maiores, como Gonzaga — é um dos principais motivos do afrouxamento extremo do texto, que converte as 156 sílabas originais em 224 sílabas portuguesas — um acréscimo de quase 50% na extensão do texto latino.²⁸ Embora com sua sintaxe *tersa*, o Padre Macedo seja limitadamente bem sucedido na tradução do intrincado período final do poema,

²⁸ Conto apenas as sílabas métricas, isto é, não desfaço as elisões e sinalefas; as átonas finais, contrariamente ao nosso hábito, são contadas.

nada sobrou em sua Pirra do que em Horácio é sucinta elegância e graça maliciosa.

Elpino Duriense

Elpino Duriense, como sempre, é senhor de uma linguagem mais apta à recriação da *brevitas* horaciana:

A PIRRA

Que delicado moço em muitas rosas,
 Banhado em cheiros líquidos te afaga,
 Ó Pirra, sob a bela gruta? A flava
 Coma para quem atas,
 Singela nos enfeites? Ai que vezes
 A fé e os Deuses chorará mudados
 E estranhará novel de ver os mares
 Com negro vento irosos,
 O que ora de ti bela goza crédulo;
 Que doutro sempre isenta, sempre amável
 Te espera e ignora quanto a aura engana.
 Desgraçados aqueles
 A quem tu brilhas não tratada: sacra
 Parede no painel votivo amostra
 Que eu pendurei ao deus, senhor dos mares,
 Os úmidos vestidos.

Esta é certamente uma das mais brilhantes dentre as geralmente estimáveis traduções horacianas de Elpino Duriense. A concisão, que é marca de seu trabalho, aqui obtém alto rendimento estético, fazendo que o texto se encorpe de forma enxuta o suficiente (160 sílabas, apenas 4 a mais que o original) para propiciar certa "abertura", que faculta a leitura irônica. A bem tramada sintaxe, amoldada à fórmula tradicional de combinação do decassílabo com o seu quebrado, o hexassílabo, resulta em estrofes que, se não chegam a resultados que lembrem o movimento extraordinariamente sutil da composição horaciana, se inter-relacionam harmoniosa e elegantemente. O jogo dos *enjambements* entre estrofes, tal como no original, é responsável pelo fluxo contínuo de um fraseado compacto, que ostenta grau apreciável de mimetismo em relação ao latim. No início do poema, o efeito da colocação das palavras latinas é, necessariamente, perdido em português, mas as sugestões eróticas são sustentadas pelo vocabulário: *te afaga... sob a bela gruta*. O belo oxímoro (ou quase-oxímoro) *simplex munditiis* se encontra o quanto possível mantido em *singela nos enfeites*, que ocupa na estrofe portuguesa a mesma posição do original. Na terceira estrofe, a boa solução de preservar a ênfase da repetição latina (*que doutro sempre isenta, sempre amável*) é desafortunadamente

contrabalançada pelo cochilo de traduzir *aurea* por *bela*, cochilo que faz perder o simbolismo e a motivação lingüística da transformação de Pirra, de ouro confiável em vento enganador. Tendo traduzido *aurae fallacis*, literal e adequadamente, por *aura* que *engana*, não se entende por que o tradutor tenha desprezado o equivalente português mais óbvio do latim *aurea*: a palavra caberia bem no esquema métrico (não repugnaria a Elpino o hiato em *ti áurea*, como se depreende do v. 11: os árcades não eram afetados por superstições parnasianas) e sua escolha ainda acarretaria a não pequena vantagem de permitir a dispensa de *bela*, um adjetivo aqui ocioso e que já fora utilizado, e melhor utilizado, no v. 3. Esse detalhe é tanto mais desapontador quando se nota o esforço de precisão do tradutor, o único que em nossa língua não traduz *potenti... maris deo* como *poderoso deus do mar*, mas sim com uma expressão — *ao deus, senhor dos mares* — que dá o sentido exato do original ("ao deus que tem poder sobre o mar").²⁹

A linguagem compacta de Elpino Duriense, seus decassílabos consistentes, avessos ao *cantabile* fácil e dessorante a que nossa tradição poética nos acostumou, representam no século XVIII uma linha de resistência à corrente em que se inclui José Agostinho de Macedo e Bocage, que prepararam o terreno para o afrouxamento geral da linguagem poética promovido pela maioria dos românticos. É a essa linha de neoclassicismo rigoroso que vão filiar-se alguns dos mais surpreendentes sintaxistas e artistas do metro em nossa literatura, no século passado e no presente: Odorico Mendes, Sousândrade, Ricardo Reis.³⁰

²⁹ José Augusto Cabral de Melo, autor de uma tradução das *Odes de Q. Horacio Flacco* publicada em 1853 em Lisboa, considera a versão de Elpino "excessivamente literal" e a de Macedo "demasiado livre". MENÉNDEZ Y PELAYO *Horacio en España* I 345-7, dá notícia dessa raríssima publicação (só se imprimiram 622 exemplares em "circunstâncias tipográficas" adversas) e informa que Cabral de Melo (ancestral de João Cabral?) pensava ter evitado aqueles dois inconvenientes, "apesar do que suas *Odes* obtiveram reputação escassa". Acrescenta o erudito espanhol: "Talvez seja esta a última das desgraças que, segundo Inocêncio, afligiram sempre aquele laborioso literato dos Açores. E ele em verdade não as mereceu de modo algum, porque sabia latim e fazia lindos versos, embora um tanto incolores." As primeiras estrofes de *Ad Pyrrham* dão idéia de sua mediocridade:

*Que delicado moço, ó Pirra, de óleo
oloroso banhado, entre mil rosas,
em seus braços te aperta
na delectável gruta?
Quem te move a prender com simples graça
os dourados cabelos? Quantas vezes
a fé por ti quebrada
e os inconstantes deuses
afflicto chorará, não costumado
a ver o mar turvarem negros ventos
esse que teus encantos
desfruta glorioso,
e crédulo imagina que hás de sempre
de outro não ser, e espera sempre amável
ver-te, néscio de quanto
são instáveis os ventos...*

³⁰ Sousândrade entra aqui por descender de Odorico nos aspectos mais classicizantes ou maneiristas (e que contam entre os mais bem realizados) de sua obra. Com algumas reservas (devidas a que o notável domínio da linguagem poética que utiliza não corresponde a igual domínio da língua portuguesa e das sutilezas rítmicas da métrica), João Cabral de Melo Neto poderia ser incluído nessa linhagem. De qualquer forma, não há dúvida quanto ao papel essencial da sintaxe em sua poesia.

Fernando Pessoa

Ao horacianismo de Ricardo Reis não é estranha a economia e a audácia sintática de Elpiño Duriense. Mas, curiosamente, o registro de *ad Pyrrham*, com sua leve e maliciosa ironia, não se inclui entre os tons e temas horacianos adotados por esse heterônimo de Fernando Pessoa. Não obstante, o próprio Fernando Pessoa, bem antes da invenção de Ricardo Reis, traduziu a ode 1.5 para o inglês. O texto, um manuscrito com a data de 9 de maio de 1904 (Pessoa contava então dezesseis anos incompletos), se encontra em um de seus cadernos escolares (o fato de o texto horaciano provavelmente ter sido dado como exercício de língua latina aos estudantes da High School de Durban indica a leitura que mentes pedagógicas daqueles tempos ainda vitorianos faziam do poema).³¹

What slender youth, bedewed with odours grave,
 On couch of roses in thy pleasant cave,
 Pyrrha, doth court thee bold?
 For whom thy locks of gold
 Plain in thy grace dost braid? How oft shall he
 Thy faith and changèd gods bewail, and sea
 Rough with the tempest's ire,
 Shall ignorant admire!
 Who now enjoys thee, of thy faith too sure,
 And always smiling and to him secure
 Hopes thee, of flattery
 Unmindful. Hapless he
 Whom untried pleasest. Me on sacred wall
 My picture sworn that my dank garb recalls
 I hung at lenght, when free,
 To the Strong God of Sea.

Vê-se que o aprendizado horaciano do futuro criador de Ricardo Reis começou cedo. Espanta o arrojo do jovem Pessoa, metrificando e rimando em inglês hiper-literário — que faz pensar no gosto elisabetano depois presente nos

³¹ Cópia facsimilar dessa página do caderno do estudante Pessoa se encontra no catálogo da exposição *Fernando Pessoa — Hóspede e Peregrino*, promovida pela "Divisão de Actividades Criativas e de Montagens" do Ministério da Cultura e Coordenação Científica de Portugal. A publicação é de Lisboa, 1983, e o facsímile corresponde à pág. 223. A presunção de que se trate de tarefa escolar é sugerida pelo cabeçalho da página, constante de data (*May 9th 1904*), indicação da disciplina (*Latin*), nome do aluno (*F. Pessoa*) e indicações referentes ao texto (*Horace - Book I - Ode V. / Ad Pyrrham.*). (Os itálicos correspondem a sublinhados do original.) — Quanto à leitura ingênua do poema, é de notar que nem todos os pedagogos então envolvidos no estudo de Horácio incorreram nela: nos *Carmina expurgata* do poeta, *cum adnotationibus ac perpetua interpretatione Josephi Juuencii* — edição apresentada em 1895 (a primeira edição é de Veneza, 1815) a concurso do "Conselho Superior de Instrução publica" de Portugal —, a ode 1.5 foi convenientemente excluída, como já o fora, um século antes, "por motivos de honestidade", da tradução de José Antônio da Mata (*Odes do poeta latino Q. Horacio Flacco*, Lisboa, na Off. Patr. de Francisco Luiz Ameno, MDCCLXXXIII; cf. MENÉNDEZ Y PELAYO *op. cit.* I 315).

35 *Sonnets* —, em estrofes compostas de dois dísticos rimados, um de pentâmetros, outro de trímetros jâmbicos. A tradução, um pouco amaneirada e convencional, é contudo surpreendente de elegância, domínio da linguagem tradicional da poesia inglesa e, sobretudo, brevidade (128 sílabas, milagre de economia da língua inglesa!). O adolescente Pessoa, no entanto, não é autor integral da tradução que examinamos. Na verdade seu trabalho se exerceu sobre uma tradução anterior, assinada por ninguém menos que John Milton:³²

What slender Youth bedew'd with liquid odours
 Courts thee on Roses in some pleasant Cave,
 Pyrrha, for whom bind'st thou
 In wreaths thy golden Hair,
 Plain in thy neatness; O how oft shall he
 On Faith and changèd Gods complain: and Seas
 Rough with black winds and storms
 Unwonted shall admire:
 Who now enjoyes thee credulous, all Gold,
 Who always vacant, always aimiable
 Hopes thee; of flattering gales
 Unmindfull. Hapless they
 To whom thou untry'd seem'st fair. Me in my vow'd
 Picture the sacred wall declares t'have hung
 My dank and dropping weeds
 To the stern God of Sea.

Milton anunciava traduzir o poema "quase palavra por palavra, sem Rima, segundo o Metro latino, tão próximo quanto a Linguagem o permita." Pessoa, mantendo muitas das soluções de seu antecessor, operou mudanças que se devem, sobretudo, à imposição de um sistema de rimas emparelhadas aos versos antes brancos. Ou seja, utilizou em parte o metro inventado por Milton, "a fim de reproduzir para ouvidos ingleses o efeito do original",³³ combinando-o com o andamento de uma das formas métricas mais tradicionais da literatura inglesa, o dístico rimado, que Milton evitara. As imposições decorrentes das rimas não acarretaram banalização — como poderia acontecer —, mas sim o recurso constante a uma sintaxe latinizada, artificial em inglês, hiper-literária. Assim, Pessoa recorre ao deslocamento do adjetivo predicativo, a que a língua inglesa moderna é pouco acostumada: *bedewed with odours grave; doth court thee bold*. Milton já fizera o mesmo, menos vezes, contudo. Pessoa segue, nesses casos, o acentuado pendor latinizante da sintaxe de Milton, sobre a qual Wilkinson já observara: "Não posso dizer como isso possa soar a alguém ignorante de latim, mas, à parte seus méritos

³² MILTON *Poetical works* 82.

³³ WILKINSON *Horace & his Lyric Poetry* 157.

enquanto poesia, como lição [da arte de traduzir Horácio em inglês] é de grande valor", acrescentando que "no verso 9 qualquer pessoa ignorante de latim tomaria *all gold* como paralelo a *credulous*, referindo-se ao rapaz".³⁴ Pessoa evitou essa dificuldade, assim como tornou um pouco mais direta a ordem das palavras do período final, em que Milton acompanhara bem de perto a ordem do latim. A presença das rimas, aqui como no movimento geral do poema, forçou a um maior distanciamento do original.

Nisbet e Hubbard, tratando da dificuldade de traduzir *simplex munditiis*, já notaram quanto é puritana a versão de Milton, *plain in thy neatness*.³⁵ A variante introduzida por Pessoa, *plain in thy grace*, atenua um pouco o defeito, mas mantém-se a grande distância do original. No conjunto, encontramos nessas duas traduções quase que o mesmo registro grave com que Camões retomara a imagem horaciana. Essa gravidade, esse tom solene encontra-se presente, também, na grande maioria das traduções deste poema. Falta a quase todas elas qualquer sugestão da ironia que percorre os versos latinos.³⁶

Haroldo de Campos

A "natureza literária" de *ad Pyrrham*, sublinhada por Nisbet e Hubbard, consiste, essencialmente, no fato de que se trata de composição enquadrada nas convenções genéricas que regulavam o trabalho literário na Antigüidade. Numa linha de leitura que, atenta a essa "natureza literária", força o lado irônico e zombeteiro do poema — numa chave, portanto, que se opõe berrantemente ao tom do soneto camoniano —, Haroldo de Campos propôs uma tradução que, parece-me, seria melhor classificada como "imitação" — não tanto no sentido em que, no século XVIII, Pope tentava, com suas *Imitations of Horace*, fazer em inglês o que imaginava que o poeta romano faria, se escrevesse em inglês e vivesse em sua época; mas antes no sentido de que o tradutor procura, em português e num particular contexto literário, fazer o que pode (ou o que num certo momento lhe convém) com o texto do poeta antigo. Ezra Pound foi um mestre desse tipo de imitação. Aqui, não é fidelidade, no sentido literal ou formalista, o que o tradutor busca; antes, ele procura conferir ao texto a atualidade e a novidade de que a leitura de seu momento e a poética, ou poéticas, de que dispõe são capazes. A versão de Haroldo de Campos lembra as "traduções para moderno" ousadas por Manuel Bandeira na década de 20: traduções de textos

³⁴ *Id. ib.*

³⁵ NISBET & HUBBARD 76. FRANKLIN *loc. cit.* observa apenas que Milton "perde o oxímoro", que ele, Franklin, parafraseara como *your artful artlessness*.

³⁶ Também em outros poemas a ironia horaciana foi malentendida por tradutores e comentadores, como demonstra Francis Cairns a propósito das odes 1.8; 2.7; 2.4; 3.12. Cf. CAIRNS "Horace on other people's love affairs".

consagrados (Bocage, românticos brasileiros) em linguagem debochadamente modernista. Bandeira observa que suas "traduções" não eram simples zombarias dos textos "traduzidos", mas sim uma forma de, "maliciosamente", assinalar "certas maneiras de dizer, certas disposições tipográficas que já se tinham tornado clichês modernistas".³⁷ Paródia é o nome mais justo para esse tipo de operação literária, na qual o virtuosismo de Haroldo de Campos o leva a visar, crítica e divertidamente, não apenas a leitura solene da ode horaciana, mas também uma linguagem moderna e gaiata de lirismo epigramático.³⁸

PARA PIRRA

Quem, Pirra,
 agora
 se lava em rosas
 (pluma e latex)
 na rosicama do
 teu duplex?
 Quem,
 onda a onda,
 do teu cabelo
 desfaz a trança
 platino-blonda?
 Pobre coitado
 inocente inútil
 vai lamentar-se
 por toda a vida.
 Um deus volúvel
 mais do que a brisa
 muda em mar negro
 seu lago azul.
 Pensava que eras
 dócil-macia
 toda ouro mel.
 Não és. Varias.
 (Ah quem se fia
 no fútil brilho
 desse ouropel!)

Eu, por meu turno,
 teu ex-aluno,
 esta oferenda
 ao deus Netuno
 padripotente
 no teu vestíbulo

³⁷ BANDEIRA *Itinerário de Pasárgada* 84ss.

³⁸ A tradução de Haroldo de Campos, infelizmente não recolhida em livro, encontra-se na *Revista de Letras* 16 (1974), FFCL de Assis, 305.

deixo suspensa
 (vide a legenda):
 VMIDA AINDA
 A TVNICA

O sentido da apropriação de Horácio por parte de Haroldo de Campos é o inverso do que se viu em Camões: à "sacralização" que elegia o templo como imagem dominante, Haroldo contrapõe a "dessacralização", no travestimento da gruta do amor num apartamento *duplex* apetrechado com *pluma* e *latex*. A grande liberdade desta transposição relativamente à forma da ode horaciana é curiosa neste artífice de traduções que se voltam geralmente para o rigor da reconstrução formal do texto. Trata-se de uma modalidade especial do que Haroldo de Campos chama *transcrição*: a operação de que resultou *Para Pirra* tem muito a ver com o *uortere* dos princípios da literatura romana, praticado por poetas como Lívio Andronico e, depois, por vultos da grandeza de Plauto e Terêncio. Esclarece Gordon Williams:

Os primeiros poetas romanos tinham uma palavra para descrever sua atividade: era *uortere* — 'verter' ou 'traduzir'. [...] Era uma forma peculiarmente complexa de adaptação, que aceitava todas as convenções gregas e mesmo as cenas localizadas em cidades gregas [o autor se refere a peças teatrais], mas sentia-se livre para acrescentar elementos dos hábitos romanos e fazê-lo de tal forma que o produto final não era nem grego nem romano, mas pertencia a um imaginário mundo intermédio, um amálgama de ambas as civilizações.³⁹

A tradução de Haroldo é híbrida, um pouco também nesse sentido romano: nela misturam-se a cortesã de nome grego, o *duplex* e o *latex* (com suas sonoridades que lembram latinório vulgar), a trança *platino-blonda* (adornada por descarado e neologizante hibridismo lexical), o *deus volúvel* de duvidosa antigüidade, o *ouropel* parnasiano e Netuno homenageado com uma inscrição de ares latinos, em que os *VV* funcionam, humoristicamente, como citação da epigrafia antiga.⁴⁰ A liberdade do tradutor no rearranjo dos elementos do texto é poeticamente

³⁹ WILLIAMS *Tradition and Originality in Roman Poetry* 37. É de notar que a descrição que Gordon Williams faz da prática romana do *uortere* poderia aplicar-se ao que Haroldo de Campos chama *transculturação*, ou seja, a tradução que procede a uma transposição do contexto cultural da obra. Sobre esse procedimento na tradução de *ad Pyrrham*, v. SCHNAIDERMAN "Tradução: 'fidelidade filológica' e 'fidelidade estilística'" 73.

⁴⁰ O saudoso José Geraldo Nogueira Moutinho chamou minha atenção para outros ingredientes da *satura* ou "mistura" paródica desta tradução, observando o seguinte: o metro tetrassilábico ("redondilho quebrado", como se dizia) foi privilegiado pelos árcades em instâncias de efusão amorosa (Gonzaga o utiliza em 13 de suas 73 "liras"); *padripotente* soa como paródia de epítetos arcádicos; o *lago azul* parece alusão brincalhona à imagem presente numa "decocção clorótico-parnasiana" de Júlio Salusse — o soneto "Os Cisnes", muito apreciado em provincianos saraus de outrora: *A vida, manso lago azul, algumas / vezes, algumas vezes mar fremente...* — Acrescentando a essa lista o lugar-comum paronomasticamente invertido *inocente inútil*, temos um quadro de *clichés* que corresponde a uma forma de transposição ("transcrição", intuitiva talvez) dos elementos tópicos que desempenham papel de tão grande relevo na composição original.

irreverente e graciosa: o apartamento de Pirra, em que o amante inexperto se *banha em rosas*, é o *lago azul* que vai depois se transformar no *mar negro*, cujas ondas — agora vemos — já começavam nas ondas da cabeleira da loira platinada. Essa liberdade e esse caráter híbrido talvez tentassem algum amante da moda atual a considerar "pós-moderna" esta tradução. Mas o sentido profundo desse hibridismo é crítico, isto é, discriminativo (a "tradução como crítica" é um lema de Ezra Pound presente já no título de um importante ensaio de Haroldo),⁴¹ e *crítica* aqui é a ênfase no caráter irônico, até humorístico, do poema horaciano, que os séculos insistiram em ler com gravidade e até sisudez. Em outros termos, esta operação crítica pode ser descrita como a tentativa de hipertrofiar a "dominante" humorística do poema, apresentando-o como a expressão de um *êiron*⁴² no pós-gozo de suas desditas, o que leva mais uma vez a acentuar a importância da ludicidade humorosa implícita. Assim considerada, essa tradução é uma hipótese hermenêutica forrada de modernidade.

A versão de Haroldo de Campos fica ao lado do original e da tradução de Elpino Duriense em matéria de extensão de texto: 164 sílabas, apenas 4 mais do que Elpino, que, recorde-se, utilizara apenas mais 4 do que Horácio. É surpreendente que essa drástica economia não tenha perturbado a fluência completamente coloquial e como que relaxada de uma linguagem que se filia à tendência que Edmund Wilson, examinando as fontes simbolistas da poesia moderna, classificou como coloquial-irônica.

Nelson Ascher

Recentemente, na linha de concisão e engenho sintático de Elpino Duriense, Nelson Ascher realizou uma tradução em que a linguagem extremamente concentrada não impede a sugestão de coloquialidade que convém ao poema horaciano.

A PYRRHA

Que jovem grácil entre rosas
 urge-te ungido de perfumes,
 Pyrrha, em teu antro?
 Pra quem singelos ornas
 louros cabelos? Ele a fé
 maldirá logo e instáveis deuses,
 sofrendo, inábil,
 mar bravo e negro vento,

⁴¹ "Da tradução como criação e como crítica", *Metalinguagem & outras metas*.

⁴² Tomo *êiron* não exatamente na definição de Northrop Frye ("personagem que se deprecia ou é modestamente tratada na ficção, em regra um fator do final feliz na comédia e da catástrofe na tragédia", FRYE *Anatomia da crítica* 360), mas em seu sentido original de figura dissimulada, reticente, irônica.

pois áurea frui-te ingênuo como
 se sempre livre, sempre amável
 e ignora as auras
 falazes. Pobres desses
 que, intacta, ofuscas. Sacro muro
 por um painel votivo atesta
 que alcei molhada
 a veste ao deus do mar.

A economia do material lingüístico é quase incrível: 118 sílabas, recorde absoluto, superando até mesmo a brevidade do texto latino. Essa concisão extrema não significa sacrifício de qualquer elemento importante do original; a lista das omissões ou alterações constantes da tradução é bastante modesta e só enfatiza a fidelidade extraordinária do tradutor ao texto horaciano:

— *multa... in rosa* (v. 1) tornou-se, apenas, *entre rosas*;

— *grato... sub antro* (v. 3) passou a *em teu antro*, com acréscimo, ao texto latino, (a) da suposição contida no pronome possessivo (seria realmente de Pirra o *antro*?

— a alusão sexual evidente nos indica a resposta afirmativa) e (b) do possível e indesejável sentido pejorativo de *antro*, em português (seria evitável o uso de *antro*, na economia desta tradução?);

— atenuou-se a sugestão de oxímoro de *simplex munditiis* (v. 5) e o sintagma ficou repartido entre o adjetivo *singelos* e o verbo *ornas*. A solução é feliz, sobretudo se se leva em conta a dificuldade, já mencionada, de traduzir a locução original, ainda mais no contexto de uma versão de tal forma econômica. O que não se entende (a não ser por uma razão métrica facilmente contornável) é o motivo que teria levado o tradutor a atribuir o adjetivo a *cabelos*, e não a Pirra, como quadraria melhor ao original (*simplex* é Pirra) e não destoaria do fraseado terso e de giros classicizantes da tradução. Com pequena alteração e a cautela métrica de substituir de *ornas* por *adornas*, teríamos: *Pra quem singela adornas / louros cabelos?*;

— *quotiens* (v. 5) foi substituído por *logo* — uma maneira não literal de corresponder à veemência do original;

— *emirabitur insolens* (v. 8) foi trocado por *sofrendo, inábil*. Nos dois casos a alteração de sentido correspondeu a perda, seja da intensidade de *emirabitur*, que tudo indica ser vocábulo cunhado por Horácio, seja da nuance cômica de *insolens*, que sugere uma mistura de piedade e desprezo pelo marinheiro de primeira viagem; mas — modesta compensação — com o talvez mais pálido adjetivo *inábil*, somado à troca de *quotiens* por *logo*, evitou-se a inconsistência que, seguindo

Bentley, alguns quiseram ver no confronto entre *quotiens* e *insolens*;⁴³

— a terceira estrofe, na tradução, é introduzida através de um nexos explicativo ou causal (*pois*) em lugar da pura ligação relativa (*qui* v. 9). Em favor da exatidão (e com o benefício de não acrescentar ao texto uma explicitação lógica desnecessária), poder-se-ia manter o pronome relativo, antecedendo-o do demonstrativo que o português exige. Também do ponto de vista métrico, esta solução seria perfeitamente adequada: *o que áurea frui-te ingênuo como*. Outra possibilidade seria a utilização do pronome *quem*, que dispensaria o demonstrativo mas que talvez não quadrasse bem ao antecedente *ele*, do v. 4;

— ainda na terceira estrofe, foi sacrificada uma anáfora (*qui* v. 9, *qui* v. 10) e as orações cujo verbo é *sperat* foram simplificadas nas comparativas de verbo elíptico introduzidas por *como se*. Neste último caso, não se trata propriamente de omissão, mas de uma feliz solução econômica;

— na quarta estrofe, é encantadoramente adequada, como som e sentido, a tradução de *intemptata* por *intacta*, embora aqui Nelson Ascher, como todos os demais tradutores, não consiga manter a duplicidade de referência da imagem: *intemptata nites* pode dizer respeito tanto à mulher como ao mar.⁴⁴

As soluções brilhantes do tradutor são inúmeras. Primeiro, o esquema métrico criado para corresponder à estrofe horaciana⁴⁵ é novo, exigente e feliz:

⁴³ Cf. NISBET & HUBBARD *ad loc.*

⁴⁴ V. NISBET & HUBBARD *ad loc.*, que citam exemplos gregos e latinos da referência feminina e marítima das duas palavras.

⁴⁵ Trata-se de um metro eólio, a estrofe asclepiadéia B (NOUGARET *Traité de métrique latine* 109s), asclepiadéia III (*asclepiadium systema tertium*: PIGHI *I ritmi e i metri della poesia latina* 212ss, apud DAL SANTO *I metri delle odi di Orazio* 17) ou asclepiadéia V (DAL SANTO 39ss), composta de dois asclepiadeus menores, um ferecrácio e um glicônio:

$$\begin{array}{c} \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \\ \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \\ \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \\ \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \quad \acute{u} \end{array}$$

Na seguinte análise, o acento grave (´) indica ou um icto secundário, ou a tonicidade (quando interessa anotá-la); o acento anticircunflexo (˘) incide sobre as sílabas em que coincidem o icto e a tonicidade.

*Quis multá gráçili / tè puer In rosá
pérfusus liquidis / úrget oddribús
gráto, Pýrrha, sub ántro?
cui flauám rêligás comám...*

O interesse pela expressividade dos metros, muito presente em preceptistas antigos (Horácio entre eles), é infelizmente estranho aos trabalhos recentes da especialidade. H. Schiller, no estilo dessueto e impressionista, mas sugestivo e muitas vezes pertinente, de tantos estudos de métrica do século XIX, observa que o "caráter fundamental" desta estrofe é de "marcar uma exortação ao mesmo tempo séria e premente" (como o autor demonstra ser o caso nesta e nas outras seis odes em que Horácio empregou o mesmo sistema), acrescentando que "o leve e fugidio ferecrácio dá ao metro um ritmo vivo e agitado" (SCHILLER *Mètres lyriques d'Horace* 58 s). Pascoli, que a utilizou em sua poesia latina, assim define esta estrofe: "Frêmito, pranto, tempestade, seguidos de desejo de paz; pulular da água que a pouco e pouco se adormenta" (apud DAL SANTO 39). Nenhuma descrição poderia ser mais adequada, tratando-se de *ad Pyrrham*. — Neste poema, as estrofes são todas interligadas, pois não há pausa sintática entre elas; no seu conjunto, elas participam de duas articulações rítmicas: primeira, a do movimento que se organiza no interior de cada estrofe — mas não se esgota aí, dados os *enjambements* inter-

evitando a fórmula decassílabo + hexassílabo, a combinação de dois octossílabos com um tetrassílabo e um hexassílabo é difícil pela brevidade que impõe e agradável pela harmoniosa variedade rítmica que possibilita. Com essa métrica de talhe justo, o tradutor conseguiu reproduzir, em boa parte ao menos, o movimento que, no poema latino, modela as estrofes e as une, através de *enjambements* que foram inteiramente mantidos em português. Também a orquestração do poema não foi anulada; um exemplo são os versos da segunda estrofe, em que as imagens do amante desolado e do mar borrascoso são acompanhadas de aliterações de consoantes oclusivas, sobretudo dentais, o que foi discretamente preservado no texto português. Desde o primeiro verso, a aliteração do /r/, que culmina em *Pyrrha*, no v. 3, e as assonâncias com apoio consonântico (*urge-te unguido de perfumes*), ocupam o lugar da série coliterativa /l/-/r/ do texto original. E o brilho paronomástico de *aurea/aurae* não se perdeu.

A virtude mais saliente desta tradução talvez deva ser procurada no rendimento poético obtido com uma sintaxe de pendor classicizante, inteiramente estranha à linguagem dessorada presente em grande parte das tentativas contemporâneas de poesia em português, incluídas aí as traduções poéticas. É verdade que às vezes o gosto da linguagem clássica parece habitar traduções de autores antigos (é o caso, por exemplo, das traduções beneméritas de Péricles Eugênio da Silva Ramos⁴⁶ e das de Arduíno Bolívar⁴⁷), mas aí, via de regra, a modesta qualidade poética marca negativamente o esforço de utilizar recursos dormentes da língua. Ao contrário disso, a tradução de Nelson Ascher, parente da de Elpino Duriense, utiliza a trama cerrada da sintaxe e a "magreza" geral dos recursos lingüísticos, como forma eficiente de estruturação poética. Trata-se de realizações por assim dizer paralelas, embora o que Nelson deva a Elpino Duriense seja bem menos do que — no caso das duas outras traduções paralelas — aquilo que Pessoa deveu a Milton.

Mas o efeito de uma bela tradução, como de todo belo texto, não se mede apenas pelo sucesso maior ou menor de cada uma de suas soluções. Cícero, em observações que decorrem de sua própria prática de tradutor, descreve seu objetivo como o de conservar "toda a natureza e a força das palavras", ou todo o tom e sentido do texto traduzido (*genus omne uerborum uimque*), e assim formula seu ideal, não de intérprete (*interpres*), mas de recriador: não pagar ao leitor

estróficos —, e, segunda, a do movimento geral do poema, que apresenta, através da estrutura métrica e acima dela, uma estrutura de pensamento na qual Storrs discerniu o seguinte andamento simetricamente triádico: I. "quem é teu atual amante?" (quatro versos e meio); II. "que tremendas surpresas o esperam!" (sete versos); III. "estou livre, graças a Deus!" (quatro versos e meio) (apud COLLINGE *op. cit.* 117). Essa distribuição simétrica é escrupulosamente respeitada por Milton e Pessoa, Elpino Duriense e Nelson Ascher, graças à estrita organização estrófica com que procuraram corresponder ao original.

⁴⁶ SILVA RAMOS *Poesia grega e latina*.

⁴⁷ BOLÍVAR "As odes de Horácio", *Romanitas* 5 (1964), 6-7 (1965), 8 (1967).

(o valor do texto original) contando moeda por moeda, mas fornecê-lo inteiro, em peso (*non enim ea... annumerare lectori... sed tamquam appendere*).⁴⁸ A tradução de Nelson Ascher se aproxima desse resultado mais ainda do que a de seu notável patrono setecentista.

POST SCRIPTUM

Em estudo de que só recentemente tive conhecimento, Donato Gagliardi, analisando a ode *ad Pyrrham*, à parte considerações biografistas e psicológicas de interesse secundário, argumenta convincentemente que *urget*, no v. 2, não deve ter o valor erótico que a maioria dos comentadores e tradutores lhe atribui. Examinando os demais empregos de *urgere* em Horácio, e levando em consideração também o uso do mesmo verbo em passos de Propércio, conclui que ele "indica quase sempre um estado de ânsia, de impaciência. O estado de espírito do *puer*, justamente, o qual *demandam com impaciência (urget)* a chegada de Pirra, que se atrasa em casa a arrumar-se. Nem poderia ser de outra forma, pois o gesto da mulher de prender com um simples laço seus cabelos louros (*cui flauam religas comam / simplex munditiis?*) deve preceder, não seguir o compromisso amoroso. Quem interpreta diversamente é forçado a postular um absurdo *ὑστερον πρότερον*, que romperia a coerência lógica e estrutural da ode. À fantasia de Horácio, pois, se apresenta não propriamente uma cena de amor em ato, mas — bem mais poeticamente — o momento que precede o encontro, marcado pela espera nervosa do *puer gracilis* que o tinha então substituído no coração de Pirra, e pela estudada demora da mulher, destinada a aumentar a trepidação do jovem enamorado, que borrifara em si, para o suspirado encontro, todo o perfume que tinha." (GAGLIARDI *Studi su Orazio* 29s.) Essa leitura não compromete, como poderia parecer, o sentido erótico de *antrum*, nem afeta a sugestão do efeito obtido com a disposição das palavras do primeiro verso.

⁴⁸ CÍCERO *de optimo genere oratorum* 14.

BIBLIOGRAFIA

1. CATULO

a) Edições e comentários

D'ARBELA — Catullo. *I carmi*, edizione critica e traduzione a cura di Edmondo D'Arbela. Milano: Istituto Editoriale Italiano [1957].

DELLA CORTE — Catullo. *Poesie*, a cura di Francesco Della Corte. [Milano]: Mondadori [1982].

FORDYCE — *Catullus*, a commentary by C. J. Fordyce. Oxford: Clarendon Press 1973.

GUBERNATIS — *Il libro di Catullo*, introduzione testo e commento di M. Lenchantin de Gubernatis. Torino: Loescher 1966.

LAFAYE — Catulle. *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres 1964.

MAZZONI — Catullo. *Poesie*, a cura di G. Mazzoni. Bologna: Zanichelli [1983].

MERRILL — *Catullus*, edited by Elmer Truesdell Merrill. Boston: Ginn and Company [1893].

PESTALOZZA — C. Valeri Catulli. *Carmina scelta*, con introduzione e note del dottor Umberto Pestalozza. Milano: Dottor Francesco Vallardi [1922].

RIZZO — Catullo. *Le poesie*, a cura di Tiziano Rizzo. Roma: Newton Compton 1983.

b) Traduções

CAMPOS, H. DE — Catulo 5. In POUND *Abc da literatura* 170.

CURIOSO OBSCURO — Catulo 5. In *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propertio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por um curioso obscuro*. Porto: Typ. da Emprêsa Litteraria e Typographica s/d [1912] 201.

GARRETT, ALMEIDA — Catulo 5. In RAMALHO "Garrett tradutor de Catulo" 38-41.

SILVA RAMOS — Catulo 5. In *Poesia grega e latina*, seleção, notas e tradução direta do grego e do latim por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix [1964].

2. HORÁCIO

a) Edições e comentários

- BENNETT — Horace. *Odes and Epodes*, translated by C. E. Bennett. "The Loeb Classical Library". London: Heinemann 1968.
- BOND — Quinti Horatii Flacci *Opera* cum novo commentario ad modum Joannis Bond. Parisiis: ex Typographia Firminorum Didot MDCCCLV.
- CERRATI — Q. Orazio Flacco. *Odi scelte*, con introduzione metrica e note per cura del Dott. Michele Cerrati. Torino: Società Editrice Internazionale [1946].
- IN USUM DELPHINI — Quinti Orati Flaci *Opera Omnia* ex editione J. C. Zeunii cum notis et interpretatione in usum Delphini variis lectionibus notis variorum recensu editionum et codicum et indice locupletissimo accurate recensita. Londini: curante et imprimente A. J. Valpy, A. M. 1825. 5 vols.
- JUVENCIUS — *Quincti Horatii Flacci Carmina Expurgata* cum adnotationibus ac perpetua interpretatione Josephi Juvencii. Paris-Lisboa: Gaillard, Aillaud 1895. 2 vols.
- LA PENNA — Orazio. *Le opere. Antologia*, introduzione e commento a cura di Antonio La Penna. Firenze: "La Nuova Italia" [1989].
- MONFALCON — *Oeuvres complètes d'Horace*, édition polyglotte publiée sous la direction de J.-B. Montalcon, M. D. Paris et Lyon: Cormon et Blanc MDCCCXXXIV.
- NISBET & HUBBARD — R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes - Book I*. Oxford: Clarendon 1989².
- NISBET & HUBBARD II — R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes - Book II*. Oxford: Clarendon 1978.
- ORELLI — Q. *Horatius Flaccus*. Recensuit atque interpre tatus est Io. Gaspar Orellius. Editio minor quinta. Curavit Io. Georgius Baiterus. Turici: Sumptibus Orellii, Fuesslini et Sociorum MDCCCLXVIII. 2 vols.
- PLESSIS ET LEJAY — *Oeuvres d'Horace* publiées avec [...] des notes par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette s.d.¹⁰ [Avertissement: 1911].
- PLESSIS, LEJAY, GALLETIER — Q. *Horati Flacci Opera / Oeuvres d'Horace*, texte latin avec un commentaire critique et explicatif, des introductions et des tables, par F. Plessis, P. Lejay et E. Galletier. Paris: Hachette 1924.
- RICHARD — Horace. *Oeuvres complètes*, texte établi, traduit, préfacé et annoté par François Richard. Paris: Garnier [1950]. 2 vols.

BIBLIOGRAFIA

- SMITH — *The Odes and Epodes of Horace*, edited, with introduction and notes, by Clement Lawrence Smith. Boston-New York-Chicago-London: Ginn & Company [1903]².
- TESCARI — Quinto Orazio Flacco. *I carmi e gli epodi* commentati da Onorato Tescari. Torino: Società Editrice Internazionale [1944³].
- USSANI — Orazio. *Odi ed epodi*, commento e note di Vincenzo Ussani. Torino: Chiantore 1946. 2 vols.
- VILLENEUVE — Horace. *Odes et épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres 1967.
- WALTZ — *Oeuvres d'Horace* — édition classique — texte publié d'après les travaux les plus récents avec [...] des notes [...] par A. Waltz. Paris: Garnier s.d.¹⁰ [Avertissement de la huitième édition: 1913].

b) Traduções

- ALORNA, MARQUESA DE — Odes 1.4, 11; 2.17. *Obras poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquiza d'Alorna*, Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional 1844.
- ASCHER, N. — "A Pyrrha". *Folha de S. Paulo*, 24.2.1990, "Letras" F-7.
- BOLÍVAR, A. — "As odes de Horácio", *Romanitas* 5 (1964), 6-7 (1965), 8 (1967).
- CAMPOS, A. DE — Ode 1.11, *Código* 10 (dez. 1985), Salvador, Bahia.
- CAMPOS, H. DE — "Para Pirra", *Revista de Letras* 16 (1974), Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis 305.
- DURIENSE, ELPINO — *Odes*. In Horácio, *Obras completas*, em traduções de Elpino Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luiz de Seabra e Francisco Antônio Picot. São Paulo: Cultura 1941.
- ELÍSIO, FILINTO — "Ode XI do 1.º livro de Horácio", *Obras completas de Filinto Elysio*, Tomo XI.º, Paris: A. Bobée 1819.
- LEMINSKI, P. — Ode X [=1.11], *Remate de Males*, "Território da tradução" (dez. 1984), Campinas.
- MACEDO, J. A. DE — *Obras de Horácio*. Lisboa: Imprensa Régia 1806.
- PESSOA, F. — "Ad Pyrrham". In *Fernando Pessoa — Hóspede e Peregrino*. Lisboa: "Divisão de Atividades Criativas e de Montagens" do Ministério da Cultura e Coordenação Científica de Portugal 1983 p. 223.
- PETERLINI, A. A. — 1.11. In NOVAK, M. G. & NERI, M. L. *Poesia lírica latina*. S. Paulo: Martins Fontes 1992 p. 75.

BIBLIOGRAFIA

- PIGNATARI, D. - "Ode 28, Livro 3". *Folhetim, Folha de S. Paulo* 5.6.1983 (= PIGNATARI, D. *Poesia pois é poesia (1950-1975) po&tc (1976-1985)*. S. Paulo: Brasiliense 1986 p. 249).
- SILVA RAMOS — *Poesia grega e latina*, v. acima 1b.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp — romantic theory and the critical tradition*. London-Oxford-New York: Oxford University Press 1953.
- ADORNO, T. W. "Lírica e sociedade", trad. R. R. Torres Filho com assessoria de R. Schwarz. In BENJAMIN, W. ET AL., *Ensaio escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural 1980. (Os Pensadores) 193-208.
- ADRADOS, F. R. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza 1981.
- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina 1988⁸.
- ALLEN, A. W. "'Sincerity' and the Roman Elegists", *Classical Philology* LXV 3 (July 1950) 145-160.
- ALMEIDA, G. DE. *Poetas de França*. São Paulo: Cia. Editora Nacional 1965⁴.
- ANANDAVARDHANA. *Dhvanyāloka*, a critical edition with Introduction, English Translation and Notes by K. Krishnamoorthy. Dharwar: Karnatak University 1974.
- ARES MONTES, J. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Gredos 1956.
- BABUT, D. "Semonide e Mimnermo". In DEGANI, E. (ed.), *Poeti greci giambici ed elegiaci — letture critiche*. [Milano]: Mursia [1977] 77-94.
- BAKHTIN, M. *La poétique de Dostoievski*, trad. I. Kolitcheff. Paris: Seuil 1970.
- BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José 1957.
- _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio 1966.
- BARBARINO, G. "Nota sul verso asclepiadeo". In VV. AA. *Problemi di metrica classica — miscellanea filologica*. Università di Genova — Istituto di Filologia Classica e Medievale 1978 163-178.
- BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Seuil [1964].
- BAYET, J. "Catulle, la Grece et Rome". *Mélanges de littérature latine*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1967 85-117.
- BENVENISTE, E. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. [Paris] Les Éditions de Minuit [1969]. (2 vols)

BIBLIOGRAFIA

- BERARDINELLI, C. S. M. (ed.). *Sonetos de Camões*. Lisbonne-Paris-Rio de Janeiro: Centre Culturel Portugais-Fundação Casa de Rui Barbosa 1980.
- BERNARDES, D. *Obras completas*, ed. Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa 1945. 2 vols.
- BERNARDINI, P. A. *Mito e attualità nelle odi di Pindaro*. Roma: Edizioni dell'Ateneo 1983.
- BO, D. *Lexicon Horatianum*. Hildesheim: Georg Olms 1965-1966². 2 vols.
- BONANNO, M. L. *L'allusione necessaria — ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Roma: Edizioni dell'Ateneo 1990.
- BORGES, J. L. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé 1972.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, A. *Histoire de la divination dans l'Antiquité*. Bruxelles: Culture et Civilization 1963. (4 vols. Reimpressão anastática da edição original: Paris 1882).
- _____. *L'astrologie grecque*. Bruxelles: Culture et Civilization 1963. (Reimpressão anastática da edição original: Paris 1889).
- *BUESCU, M. L. C. *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa*. S/l.: Instituto de Cultura Portuguesa [1979].
- CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburg: Edinburg University Press 1972.
- _____. "Horace on Other People's Love Affairs (*Odes* I 27; II 4; I 8; III 12). *Quaderni urbinati di cultura classica* 24 (1977) 121-147.
- CAMPOS, A. DE. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva [1978].
- _____. *Poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades 1979.
- _____. *John Donne: o dom e a danação*. Florianópolis: Noa Noa 1978.
- CAMPOS, H. DE. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva 1976.
- _____. "Da actualidade de Goethe", *Colóquio/Letras* 68 (Julho 82) 5-10.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva 1992⁴.
- CAMPBELL, D. A. *The Golden Lyre*. London: Duckworth 1983.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira — momentos decisivos*. São Paulo: Martins [1959]. 2 vols.
- _____. "As rosas e o tempo". In *O observador literário*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura 1959 39-46.
- CASTRO, A. *Os amores de Horácio*. Rio de Janeiro: Briguiet 1936.
- CITRONI, M. "Richard Heinze e la forma dell'ode oraziana. Monologo, dialogo e comunicazione letteraria". *A.I.O.N. Sez. Fil.-Let.* XII (1990) 269-284.

BIBLIOGRAFIA

- COLLINGE, N. E. *The Structure of Horace's Odes*. Oxford: Oxford University Press 1961.
- CONTE, G. B. *The Rhetoric of Imitation — genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Trad. e pref. Charles Segal. Ithaca and London: Cornell University Press 1986.
- _____. *Generi e lettori*. Milano: Mondadori 1991.
- CORREIA GARÇÃO. *Obras completas*, ed. A. J. Saraiva. Lisboa: Sá da Costa 1982. 2 vols.
- COSTA RAMALHO, A. "Menéndez Pelayo e André Falcão de Resende", *Humanitas* IV-V (MXMLV-VI) 141-7.
- _____. "Garrett tradutor de Catulo". *Colóquio* 27 (Fev. 1964) 38-41.
- _____. *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura 1969.
- CUPAIUOLO, F. *Lettura di Orazio lirico*. Napoli: Società Editrice Napoletana 1982.
- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*, trad. T. Cabral com a colaboração de P. Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro 1957.
- DAL SANTO, L. *I metri delle Odi di Orazio*. Milano: Cooperativa Editrice Libreria Università Cattolica 1957.
- DAVIS, G. *Polyhymnia — the rhetoric of horatian lyric discourse*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press 1991.
- DE, S. K. *History of Sanscrit Poetics*. Calcutta: Firma KLM 1976 (vol. I), 1960 (vol. II).
- DE FALCO, V. & A. DE FARIA COIMBRA. *Os elegíacos gregos*. São Paulo: s/e 1941.
- DEGANI, E. "Sul nuovo Archiloco". In DEGANI, E. (ed.), *Poeti greci giambici ed elegiaci — letture critiche*. [Milano]: Mursia [1977] 15-43.
- DEGANI, E. E G. BURZACCHINI. *Lirici greci*. Firenze: La Nuova Italia 1977.
- DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press s/d (1. ed.: 1951).
- ELIOT, T. S. "Andrew Marvell". In *Selected essays*, London: Faber and Faber [1971].
- FARIA E SOUSA, M. DE. *Rimas várias de Luis de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1972. 2 vols. (Reprodução fac-similada da edição original: Lisboa 1685 [tomos I e II] 1689 [tomos III, IV e V]).

BIBLIOGRAFIA

- FERREIRA, A. *Poemas lusitanos*, ed. Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa 1953.
2 vols.
- FESTUGIÈRE, A.-J. *La vie spirituelle en Grèce à l'époque hellénistique*. Paris: A. et J. Picard [1977].
- FILLIOZAT, P.-S. "La poésie sanscrite". In Vv. AA. *La traversée des signes*. Paris: Seuil [1975] 145-170.
- FLOCCINI, N. *Argomenti e problemi di letteratura latina*. [Milano]: Mursia [1977].
- FONTÁN, A. "Análisis estructural de la poesía: un comentario a Horacio, *Od.* III 30". *Estudios clásicos* X 48 (Mayo de 1966) 123-33.
- FRAENKEL, E. *Horace*. Oxford: Clarendon [1980].
- FRÄNKEL, H. *Early Greek Poetry & Philosophy*, Oxford: Blackwell 1975.
- FRANKLIN, H. W. F. *Fifty Latin Lyrics*. [London]: Longmans [1962].
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*, trad. M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades 1978.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*, trad. P. E. Silva Ramos. São Paulo: Cultrix [1973].
- GAGLIARDI, D. *Studi su Orazio*. [Palermo]: Palumbo [1986].
- GENETTE, G. "Introduction à l'architexte". In G. GENETTE ET ALII, *Théorie des genres*. Paris: Seuil 1986 89-160.
- GENTILI, B. "Lirica greca arcaica e tardo arcaica". In Vv. AA. *Introduzione allo studio della cultura classica*. Milano: Marzorati [1972] I 57-105.
- _____. "Mimnermo". In DEGANI, E. (ed.) *Poeti greci giambici ed elegiaci — letture critiche*. Milano: Mursia 1977 151-155.
- _____. "Storicità della lirica greca". In BANDINELLI (ed.). *Storia e civiltà dei Greci*. [Milano]: Bompiani 1989² (1. ed.: 1979) I 383-461.
- _____. *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. [Roma-Bari]: Laterza 1984.
- _____. *La metrica dei greci*. Messina-Firenze: G. D'Anna [1984].
- _____. "L'io' nella poesia lirica greca". *A.I.O.N. Sez. Fil-Let.* XII (1990) 9-24.
- GENTILI, B. E G. CERRI. *Le teorie del discorso storico nel pensiero greco e la storiografia romana arcaica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo 1975.
- GENTILI, B. E P. GIANNINI "Preistoria e formazione dell'esametro". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 26 (1977) 38-51.
- GENTILI, B., E. PASOLI, M. SIMONETTI. *Storia della letteratura latina*. [Roma-Bari]: Laterza 1986.

BIBLIOGRAFIA

- GENTILI, B., L. STUPAZZINI, M. SIMONETTI. *Storia della letteratura latina*. [Roma-Bari]: Laterza 1987.
- GIANOTTI, G. F. *Per una poetica pindarica*. Torino: Paravia 1975.
- GONZAGA, T. A. *Obras completas I — Poesias. Cartas chilenas*, ed. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro 1957.
- GREEN, W. C. *The Similes of Homer's Iliad*. London: Longmans 1877.
- GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome*. Paris: PUF 1978.
- GRIMM, R. E. "Horace's *Carpe Diem*". *Classical Journal* (1962) 313-318.
- HAMBURGER, K. *La logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, pref. de G. Genette. Paris: Seuil [1986].
- HARDIE, W. R. *Res Metrica*. Oxford-Londres: Oxford University Press-Humphrey Milford [1920].
- HARRISON, S. J. "Deflating the *Odes*: Horace, *Epistles* 1.20", *Classical Quarterly* 38 (ii) (1988) 473-6.
- HARVEY, A. E. "The Classification of Greek Lyric Poetry", *The Classical Quarterly* V (3-4) July-October 1955 157-175.
- (⇒) HAVELOCK, E. A. *Preface to Plato*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press 1963.
- _____. *The Muse Learns to Write*. New Haven-London: Yale University Press [1986].
- HEGEL, G. W. F. *Estética — Poesia*, trad. A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores [1964].
- HERNADI, P. *Beyond Genre*. Ithaca and London: Cornell University Press 1972.
- HIRIYANNA, M. *Art Experience*. Mysore: Kavyalaya 1978.
- HULTON, A. O. "Horace, *Odes* i.11.6-7", *The Classical Review* n. s. 8 (1958) 106-7.
- HUMBERT, J. *Syntaxe Grecque*. Paris: Klincksieck 1960.³
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*, vol. I, trad. N. Ruwet. Paris: Les Éditions de Minuit [1964].
- _____. *Questions de poétique*, ed. T. Todorov. Paris: Seuil [1973].
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard 1978.
- JOHNSON, W. R. *The Idea of Lyric — lyric modes in ancient and modern poetry*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press [1982].
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*, ed. e trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1966].

BIBLIOGRAFIA

- LEVIN, D. N. "Horace's Preoccupation with Death". *The classical journal* vol. 63 n.º 1 (October 1967) 315-320.
- LOPES, Ó. "O lugar histórico do lirismo". In *Modo de ler — crítica e interpretação literária* / 2. Porto: Inova [1969] 58-65.
- LOTMAN, I. *La structure du texte artistique*, trad. H. Meschonnic. Paris: Gallimard 1973.
- LOURENÇO, E. *Fernando Pessoa revisitado — leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes 1981².
- LUNELLI, A. (ed.). *La lingua poetica latina*. Bologna: Patron 1988³.
- MACHADO, A. *Obras — poesía y prosa*. Buenos Aires: Losada 1964.
- MAIAKÓVSKI, V. *Poemas*. Traduções de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva 1982.
- MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris [1979].
- MAROUZEAU, J. "Horace dans la Litterature Française". *Revue des Études Latines* XIII (1935).
- MARTINS, H. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio [1968].
- MASSON, J. L., M. V. PATWARDHAN. *Śantarasa & Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*. Poona: Bhamdarkar Oriental Research Institute 1969.
- _____. *Aesthetic Rapture*. Poona: Deccan College 1970. 2 vols.
- MEDINA RODRIGUES, A. *Reflexões sobre o cômico em Aristóteles — um estudo de As Aves*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP 1989 (tese de livre-docência).
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Horacio en España*. Madrid: Hernando 1926³ (Tomo I) 1885² (Tomo II).
- MERQUIOR, J. G. "Quand vous serez bien vieille". *Razão do poema — ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1965.
- _____. "Natureza da lírica". *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio 1972.
- _____. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio 1975.
- MOISÉS, M. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos-Editora da Universidade de São Paulo [1977⁸].
- NANINI, S. *Simboli e metafore nella poesia simposiale greca*. [Roma]: Edizioni dell'Ateneo [1988].
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*, trad. D. Santos, F.º. Lisboa: Guimarães 1985.

BIBLIOGRAFIA

- NOUGARET, L. *Traité de métrique latine classique*. Paris: Klincksieck 1963.
- PAPANGHELIS, T. D. *Propertius: a hellenistic poet on love and death*. Cambridge: Cambridge University Press [1987].
- PARATORE, E. *História da literatura latina*, trad. M. Rosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1987].
- PASQUALI, G. *Orazio lirico*. Firenze: Le Monier 1920.
- _____. "Arte allusiva". In *Stravaganze quarte e supreme*. Venezia: Neri Pozza 1951 11-20.
- PAVESE, C. O. *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*. [Roma]: Edizioni dell'Ateneo [1972].
- PERROTTA, G. *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi* (Scritti Minori I), a cura di B. Gentili, G. Morelli, G. Serrao. [Roma]: Edizioni dell'Ateneo [1972].
- PERRET, J. *Horace*, Paris: Hatier [1959].
- PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar 1972.
- PIGNATARI, D. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Duas Cidades 1977.
- POUND, E. *Translations*. New York: New Directions 1968.
- _____. *Literary Essays*. New York: New Directions 1968.
- _____. *Selected Prose 1909-1965*. London: Faber and Faber 1978.
- _____. *Abc da literatura*, trad. A. Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix [1973].
- _____. *A arte da poesia*, trad. H. L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo 1976.
- PRADO COELHO, J. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo 1963².
- _____. (ed.) *Dicionário de Literatura (Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura Galega, Estilística Literária)*. Porto: Figueirinhas 1976³. 3 vols.
- PUTNAM, M. C. *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic*. Princeton, NJ: Princeton University Press [1982].
- _____. *Artifices of Eternity: Horace's fourth book of Odes*. Ithaca and London: Cornell University Press 1986.
- RAGHAVAN, V. *The Number of Rasa-s*. [Madras]: The Adyar Library and Research Centre [1975³].
- RAGHAVAN, V. & NAGENDRA (ed.). *An Introduction to Indian Poetics*. Bombay: Macmillan 1970.

BIBLIOGRAFIA

- REBELO GONÇALVES, F. "Horácio na poesia portuguesa do século XVIII". In *Filologia e literatura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional 1937 247-280.
- ROCHA PEREIRA, M. H. "O conceito de poesia na Grécia arcaica", *Humanitas* XIII-XIV (MCMLX-LXI) 336-57.
- _____. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo 1972.
- _____. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1988].
- ROSE, H. J. *A Handbook of Latin Literature*. London: Methuen 1954³.
- ROMAGNOLI, E. *I poeti lirici*. Bologna: Zanichelli 1932.
- RÖSLER, W. "Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell' 'io' nella poesia greca arcaica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 19 N. 1 (48) (1985) 131-143.
- RUDD, N. "Horace". In KENNEY, E. J. (ed.), *The Cambridge History of Classical Literature*, II. Latin literature. Cambridge: Cambridge University Press 1982 370-404.
- RUSSO, J. "The Meaning of Oral Poetry. The Collected Papers of Milman Parry: a critical re-assessment", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 12 (1971) 27-39.
- SÁ DE MIRANDA, F. *Obras completas*, ed. Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa 1942. 2 vols.
- SANTIROCCO, M. S. *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press 1986.
- SCHNAIDERMAN, B. "Tradução: 'fidelidade filológica' e 'fidelidade estilística'". In T. F. CARVALHAL (org.), *1.º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul 1986 71-6.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. *Profile of Horace*. [London]: Duckworth [1982].
- SILVA BÉLKIOR. *Texto crítico das Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis — tradição impressa revista e inéditos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1988.
- SILVA RAMOS, P. E. (trad.) *Poemas de François Villon*. São Paulo: Art Editora 1986.
- SNELL, B. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. V. Degli Alberti e A. S. Marietti. [Torino]: Einaudi [1963].
- _____. *Poesia e società*, trad. F. Codino. [Roma-Bari]: Laterza 1971.

BIBLIOGRAFIA

- SCHILLER, H. *Mètres lyriques d'Horace*, traduit et augmenté de *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique* par O. Riemann. Paris: C. Klincksieck 1883.
- SCHOLES, R. E R. KELLOGG. *A natureza da narrativa*, trad. G. Meyer. São Paulo: McGraw-Hill 1977.
- SMITH, J. A. "Metonymy in Horace — *Odes*, Book I.11". *Classical Review* 33 (1919) 27-28.
- SOUSA REBELO, L. *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte [1982].
- SPINA, S. "O amor não tem saída". In *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura 1964.
- _____. Resenha de: A. COSTA RAMALHO, "Três odes de Horácio em alguns quinhentistas portugueses". *Revista camoniana* 3 (1971) 262-4.
- _____. "Três fases de um processo descritivo". *Revista da Universidade de Coimbra* 30 (1983) 617-630.
- STAEDLER, E. *Thesaurus horatianus*, zum Druck besorgt von Rudolf Müller. Berlin: Akademie 1962².
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*, trad. C. A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1975.
- SVENBRO, J. *La parola e il marmo — alle origini della poetica greca*, trad. Pierpaolo Rosati. [Torino] Boringhieri [1984].
- TRAINA, A. *Poeti latini (e neolatini) — note e saggi filologici - I serie*. Bologna: Patron 1986².
- VASCONCELLOS, P. S. *Realidade biográfica e verdade poética no "romance amoroso" de Catulo*. São Paulo: FFLCH-USP 1990 (dissertação de mestrado).
- VEYNE, P. *L'élegie érotique romaine*. Paris: Seuil 1983.
- VIËTOR, K. "L'histoire des genres littéraires". In GENETTE, G. ET ALII, *Théorie des genres*. Paris: Seuil 1986 9-35.
- WALIMBE, Y. S. *Abhinavagupta on Indian Aesthetics*. [Delhi]: Ajanta 1980.
- WARDER, A. K. *The Science of Criticism in India*. [Madras]: The Adyar Library and Research Centre [1978].
- WELLEK, R., A. WARREN. *Teoria da literatura*, trad. J. Palla e Carmo. Lisboa: Europa América [1962].
- WELLEK, R. "Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*". In *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven and London: Yale University Press 1970.

BIBLIOGRAFIA

- WEST, D. *Reading Horace*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1977.
- WEST, D., T. WOODMAN (edd.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press [1979].
- WEST, M. L. "The Rise of the Greek Epic". *Journal of Hellenic Studies* cviii (1988).
- WHEELER, A. L. *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*. Berkeley: University of California Press 1974 (1.^a ed.: 1934).
- WILKINSON, L. P. *Horace & his Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press 1945.
- WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Latin Poetry*. Oxford: Clarendon [1985].
- WISEMAN, T. P. *Catullus & his World — a reappraisal*. Cambridge: Cambridge University Press [1986].
- WISTRAND, E. "Archilochus and Horace". In VV. AA. *Archiloque*, "Entretiens sur l'Antiquité Classique" X (1963). Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt 1964 157-279.
- WOODMAN, T., D. WEST (edd.). *Quality and Pleasure in Latin Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press [1974].

ÍNDICE DE NOMES

- Abrams, M. H. 16, 25
 Adorno, T. W. 19-22, 29, 45,
 121
 Aguiar e Silva, V. M. 28, 80,
 106
 Alceu 12, 13, 18, 21, 39, 42, 44,
 48, 49-52, 71-73,
 137, 145
 Alcman 18, 39
 Allen, A. W. 26, 27, 32
 Almeida, G. de 102, 103
 Alorna, Marquesa de 87-89, 91
 Anandavárdana 7
 Andrade, M. de 139
 Anjos, A. dos 34, 79
 Ares Montes, J. 75, 76, 80
 Aristipo 67
 Aristófanes 12-14, 41, 145
 Aristóteles 16-19
 Arquíloco 18, 21, 24, 39, 42
 Ascher, N. 165-169
 Asclepiades 52
 Augusto 63, 70, 147
 Babut, D. 42, 43, 45-47
 Bakhtin, M. 1, 2
 Bandeira, M. 137, 139, 141, 155,
 162, 163
 Baquílides 1, 5, 35, 97
 Barrett, W. S. 123
 Barros, B. de 33
 Barthes, R. 36
 Baudelaire, C. 97, 105, 106
 Bayet, J. 53
 Bentley, R. 144, 167
 Benveniste, E. 125, 126
 Berardinelli, C. S. M. 103, 155
 Bernardes, D. 76, 77
 Bernardini, P. A. 122
 Bianco, O. 67
 Bíbulo, M. C. 110, 114
 Bloom, H. 3
 Bocage, J. M. B. du 61, 145,
 159, 163
 Bolívar, A. 91, 168
 Bonanno, M. G. 3
 Borges, J. L. 67, 139, 148
 Bornecque, H. 26
 Bouché-Leclercq, A. 63, 70
 Burzacchini, G. 46
 Cabral de Melo, J. A. 159
 Cabral de Mello Neto, J. v. Mello Neto
 Caeiro, A. 138
 Cairns, F. 5, 6, 10-12, 14, 15,
 36, 49, 97, 101,
 152, 154, 162
 Calímaco 52, 122
 Calino 18
 Camões, L. de 76-79, 83, 86,
 101, 103, 104,
 113, 128, 129,
 138, 155, 156,
 162, 164
 Campos, A. de 58, 75, 92-96,
 105, 106, 141,
 142
 Campos, H. de 22, 29, 58-61,
 93, 94, 96, 112,
 129, 139, 141,
 162, 163-165
 Candido, A. 32, 33, 54, 61, 97,
 101, 102, 103,
 105, 106, 109
 Carew, T. 97, 105
 Carvalho, V. de 33, 34
 Castelo Branco, C. 57
 Castilho, A. F. de 91
 Castro, A. de 156
 Catão 128
 Catulo 19, 21, 22, 25, 33, 51-59,
 61, 73, 101
 Carm. 5 - 97, 102
 Carm. 8 - 4, 5, 152,
 154, 156
 Carm. 9 - 9, 10, 12, 14,
 15, 21
 Carm. 11 - 154
 Carm. 16 - 27
 Carm. 30 - 73
 Carm. 58 - 154
 Carm. 64 - 97
 Carm. 101 - 25, 26
 Cerri, G. 128
 César, J. 110, 114
 Chagas, Fr. A. das 94
 Cícero 26, 33, 64, 83, 151, 168,
 169

- Cirilo 42
 Citroni, M. 73
 Collinge, N. E. 62-64, 74, 111, 168
 Conte, G. B. 2-4
 Costa Ramalho, A. da 77, 79, 80, 98, 156
 Croce, B. 2
 Cruz e Silva, A. D. da 80, 157
 Cummings, E. E. 155
 Cunha, E. da 18
 Curtius, E. R. 5, 12
 Dal Santo, L. 73, 74, 167
 Dallas, E. S. 38
 Davis, G. 71, 72, 147
 De Falco, V. 43, 46
 Degani, E. 26, 46
 Diógenes Laércio 67
 Diomedes 19
 Dodds, E. R. 44
 Donne, J. 106
 Dracon 124
 Drummond de Andrade, C. 31, 61, 139, 140, 141, 143
 Duriense, E. (Antônio Ribeiro dos Santos) 58, 80, 82-89, 91, 94, 112-115, 119, 120, 121, 134, 143, 144, 158, 159, 160, 165, 168
 Eliot, T. S. 52
 Elísio, F. 55, 58, 61, 75, 80-82, 86-89, 91
 Ênio 127
 Epicuro 67
 Erskine, J. 38
 Ésquilo 12, 13, 32, 41
 Estácio 12, 13
 Estobeu 123
 Eurípides 12, 13, 32, 33, 43, 97
 Falcão de Resende, A. 75-79, 91, 98, 104, 156
 Faria Coimbra, A. de 43, 46
 Faria e Sousa, M. de 103, 130, 155, 156
 Ferreira, A. 76, 77, 79, 80, 85, 128, 129
 Festugière, A. J. 51
 Fitzgerald, E. 88
 Fordyce, C. J. 52
 Fraenkel, E. 63, 99, 121, 122, 143, 145
 Franco Barreto, J. 80
 Fränkel, H. 24, 38-40, 43, 46, 47, 49, 50, 90
 Franklin, H. W. F. 151, 162
 Frye, N. 29, 165
 Gagliardi, D. 169
 Galhoz, M. A. 138
 Gama, B. da 97, 104, 106, 107
 Garção, C. 80, 89
 Garcilaso de la Vega 155, 156
 Gardel, C. 155
 Garrett, J. B. L. de A. 54-57, 61, 85, 89, 91
 Genette, G. 16, 17, 19, 38
 Gentili, B. 11, 24, 26, 28, 35, 47, 48, 73, 123, 128
 Giannini, P. 24
 Gianotti, G. F. 122
 Gilbert, W. 62
 Goethe, J. W. v. 10, 22, 99
 Gonçalves Dias, A. 116
 Gôngora, L. de 105
 Gonzaga, T. A. 54, 81, 97, 104, 106, 130, 131, 134, 157
 Green, W. C. 40
 Grimal, P. 44, 68, 152
 Grimm, R. E. 63, 69, 70, 72, 95
 Gubernatis, M. L. de 52
 Hamburger, K. 16-19, 29, 30
 Harrison, S. J. 145
 Harvey, A. E. 19
 Havelock, E. A. 17, 24, 35
 Hegel, G. W. F. 19, 20, 23, 38
 Heine, H. 139
 Heinze, R. 73
 Heráclito 23
 Hernadi, P. 20, 34
 Heródoto 43
 Herrick, R. 128
 Hesíodo 11, 24, 44
 Hipócrates 141
 Hirianna, M. 33
 Hoekstra, A. 11
 Homero 10-14, 18, 19, 24, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 52, 71, 124, 125, 127, 137, 138
 Hopkins, G. M. 96

- Horácio *passim*
- A. Poet.* 42, 146
- Carm.* 1.1 - 122
- Carm.* 1.4 - 52, 72, 134
- Carm.* 1.5 - 34, 64, 150, 151-169
- Carm.* 1.7 - 89
- Carm.* 1.8 - 162
- Carm.* 1.9 - 64
- Carm.* 1.11 - 62-75, 101, 102, 156
- Carm.* 1.13 - 98
- Carm.* 1.18 - 73
- Carm.* 1.19 - 89
- Carm.* 1.27 - 162
- Carm.* 1.28 - 63
- Carm.* 1.36 - 12-14, 151
- Carm.* 1.38 - 143, 151
- Carm.* 2.4 - 162
- Carm.* 2.5 - 98
- Carm.* 2.16 - 53
- Carm.* 2.18 - 133
- Carm.* 2.20 - 143-145, 147
- Carm.* 2.23 - 64
- Carm.* 3.1 - 147
- Carm.* 3.8 - 67
- Carm.* 3.12 - 162
- Carm.* 3.26 - 154, 156
- Carm.* 3.28 - 109-111
- Carm.* 3.30 - 120-122, 127, 128, 142, 144, 145, 147
- Carm.* 4.1 - 99, 100, 154
- Carm.* 4.2 - 89
- Carm.* 4.7 - 119, 138
- Carm.* 4.9 - 134, 142
- Carm.* 4.10 - 73, 98-100, 101, 102, 156
- Carm.* 4.12 - 110
- Epist.* 1.11 - 67
- Epist.* 1.4 - 152
- Epist.* 1.20 - 145-147
- Epod.* 13 - 67
- Epod.* 15 - 154
- Sat.* 1.2 - 127
- Sat.* 1.5 - 151
- Sat.* 1.6 - 146
- Sat.* 2.3 - 68
- Sat.* 2.4 - 66
- Hubbard, M. 63, 64, 66, 67, 69, 70, 97, 111, 144, 152, 153, 156, 162, 167
- Hulton, A. O. 69, 70
- Humbert, J. 43
- Humboldt, W. v. 38
- Jakobson, R. 19, 27, 28, 30, 38
- Jauss, H. R. 6
- Jean Paul 38
- Jerônimo 128
- Johnson, W. R. 15, 19
- Juvenal 12, 13, 147
- Kellogg, R. 31
- Kenner, H. 93
- Klopstock, F. G. 128
- Kristeva, J. 3
- Kroll, W. 12
- Kuhn, A. 125
- La Penna, A. 146
- Lafaye, G. 69
- Lambino 67
- Lausberg, H. 3, 12
- Leminski, P. 94
- Lépido 146
- Lícofron 97
- Lívio Andronico 164
- Lloyd-Jones, H. 25
- Lotman, I. 4
- Lourenço, E. 138
- Lovelace, R. 97
- Luciano 145
- Lucrecio 18, 19, 70, 127
- Lunelli, A. 12
- Lusitano, C. 42, 146
- Macedo, J. A. de 82-89, 91, 93, 112, 113, 115, 156, 157, 159
- Machado de Assis, J. M. 31
- Machado, A. 139
- Mackail, J. W. 156
- Maiakóvski, V. 93, 139, 142
- Mallarmé, S. 28, 29, 142, 144
- Martins, H. 141
- Marvell, A. 97, 104-107, 109
- Mata, J. A. da 160
- Matos, G. de 105
- Mecenas 70, 111, 144
- Medina Rodrigues, A. 41
- Meillet, A. 125
- Mello Neto, J. C. de 28, 159
- Menandro 10, 11

- Mendes, M. 112
- Mendes, O. 39, 40, 42, 55, 56,
58, 61, 82, 87,
88, 113, 159
- Meneceu 67
- Menéndez y Pelayo, M. 77-80,
82-86, 88, 129,
159, 160
- Mercer, J. 154
- Merquior, J. G. 141
- Méton 64
- Milton, J. 161, 162, 168
- Mimnermo 39, 45-51, 71, 154
- Moisés, M. 32
- Montaigne, M. de 18
- Mosco 53
- Mundy, J. 154
- Nietzsche, F. 150, 151
- Nigídio Fígulo 70
- Nisbet, R. G. M. 63, 64, 66, 67,
69, 70, 97, 111,
144, 152, 153,
154, 156, 162,
167
- Nogueira Moutinho, J. G. 164
- Nougaret, L. 73, 167
- Nunes, C. A. 40
- Ong, W. J. 35
- Orelli, G. 66, 68, 110, 122, 151,
152, 153
- Ovídio 12-14, 27, 34, 64, 69, 70,
128, 154, 155
- Page, D. 123
- Papanghelis, T. D. 153
- Paratore, E. 25
- Parny, visconde de 97
- Pascoli, G. 73, 167
- Pasquali, G. 1-3, 71, 99, 135
- Pavese, C. O. 11, 16, 24-26
- Perrotta, G. 67
- Pessoa, F. 18, 32, 38, 89, 134,
135, 136, 138,
160, 161, 162,
168
- Peterlini, A. A. 91
- Petrarca, F. de 99
- Pignatari, D. 96, 102, 112, 115,
116, 117
- Píndaro 21, 35, 39, 41, 97, 122,
123, 124, 125,
127, 134, 137,
145, 147
- Platão 16-19, 23, 35
- Plauto 164
- Pope, A. 162
- Porfírio 67, 69, 97
- Posidônio 70
- Pound, E. 29, 32, 58, 93, 162,
165
- Prado Coelho, J. 32, 77
- Propércio 27, 57, 70, 128, 154,
155, 169
- Putnam, M. 99, 100
- Putnam, M. C. J. 99, 100, 121,
127
- Quintiliano 12, 26, 27, 32, 33
- Ramalho, A. C. 55
- Rebello Gonçalves, F. 80
- Reis, R. 75, 89-92, 108, 134,
135, 136, 138,
159, 160
- Resende, A. de 76
- Resende, G. de 76
- Ribeiro dos Santos, A. v. Duriense
- Rilke, R. M. 137
- Rocha Pereira, M. H. da 80, 85,
87, 89, 90, 122,
137, 138
- Rodrigues Lapa, M. 132, 133
- Romagnoli, E. 62
- Romero, S. 61
- Ronsard, P. de 97, 101-103, 128
- Rösler, W. 26
- Russell, D. A. 36
- Russo, J. 18, 24
- Sá de Miranda, F. 86, 128, 129,
141
- Sá-Carneiro, M. de 90, 92, 136
- Safo 18, 21, 22, 28, 29, 31, 73,
122, 123, 134,
137
- Salusse, J. 164
- Santirocco, M. S. 111
- Santos Dicepolo, E. 155
- Saraiva, A. J. 131
- Schadewaldt, W. 45
- Schelling, F. W. J. v. 19, 38
- Schiller, H. 73, 167
- Schlegel, F. v. 19
- Schnaiderman, B. 93, 164
- Scholes, R. 31
- Semônides 18, 39, 42-45, 48, 50,
51, 62, 71, 153,
154
- Sêneca 128
- Sila 70
- Silva Bélkior 89, 108, 135, 136,
138

- Silva Ramos, P. E. da 46-48, 57,
 58, 60, 90-92,
 101, 168
 Simônides 39, 43, 50, 51, 122
 Smith, J. A. 64, 151, 153
 Snell, B. 23, 24, 44, 45, 123,
 124, 127, 128
 Sócrates 23, 24
 Sófocles 32
 Sousa Rebelo, L. de 77
 Sousândrade, J. de 159
 Spina, S. 104, 155, 156
 Staiger, E. 19, 38
 Storrs, R. 168
 Suetônio 114, 152
 Svenbro, J. 124-126
 Tácito 63, 126
 Teócrito 14, 98, 100, 152
 Teógnis 12, 13, 18, 21, 50, 51,
 98, 122
 Terêncio 164
 Tertuliano 15
 Tescari, O. 66, 151
 Tibulo 27, 57, 154
 Tirteu 18
 Todorov, T. 30
 Torres F.º, R. R. 22
 Traina, A. 44, 63, 67, 68
 Tringali, D. 16
 Tucídides 128
 Valéry, P. 141
 Varela, F. 33, 34
 Varrão 70
 Vasconcellos, P. S. 26, 53, 54,
 59
 Veyne, P. 26, 27, 32
 Viau, T. de 97
 Vieira, A. 18, 113
 Viëtor, K. 10
 Villeneuve, F. 66, 144
 Villon, F. 97, 101, 102, 108
 Virgílio 12, 13, 19, 42, 94, 100,
 152
 Vischer, F. T. 38
 Vitrúvio 70
 Wellek, R. 16
 West, D. 36, 63, 67, 121, 152,
 153, 154
 West, M. L. 42, 125, 126
 Wilamowitz-Moellendorff, U. v.
 42
 Wilkinson, L. P. 63, 95, 111,
 161, 162
 Williams, G. 26, 111, 164
 Wilson, E. 165
 Woodman, T. 36, 121, 122, 128
 Xenófanés 45
 Yeats, W. B. 102
 Yebra, G. 19
 Young, T. 154

