

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Bruno Francisco dos Santos Maciel

***MAGISTER LUDI:***  
**mito e erotismo em Horácio.**

Belo Horizonte  
2021

Bruno Francisco dos Santos Maciel

***MAGISTER LUDI:***  
**mito e erotismo em Horácio.**

**Versão final**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras, na área de Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet.

Belo Horizonte  
2021

H811.Ym-m

Maciel, Bruno Francisco dos Santos.

*Magister Ludi* [manuscrito] : mito e erotismo em Horácio / Bruno Francisco dos Santos Maciel. – 2021.

1 recurso online (525 f. ) : pdf.

Orientador: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 502-525.

Apêndices: f. 357-501.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Horácio. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Erotismo na literatura – Teses. 3. Mito na literatura – Teses. 4. Literatura latina – História e crítica – Teses. I. Bianchet, Sandra Maria Gualberto Braga. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 874.5



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Magister ludi: mito e erotismo em Horácio*, de autoria do Doutorando BRUNO FRANCISCO DOS SANTOS MACIEL, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Clássicas e Medievais/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Heloísa Maria Moraes Moreira Penna - FALE/UFMG

Prof. Dr. Márcio Meirelles Gouvea Júnior - UFMG

Prof. Dr. Alexandre Agnolon - UFOP

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho - UFES

Belo Horizonte, 10 de dezembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Maria Moraes Moreira Penna, Professora do Magistério Superior**, em 11/12/2021, às 10:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, Usuário Externo**, em 13/12/2021, às 08:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2021, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Agnolon, Usuário Externo**, em 14/12/2021, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Usuário Externo**, em 15/12/2021, às 16:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogerio Cordeiro Fernandes, Subcoordenador(a)**, em 16/12/2021, às 05:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1132154** e o código CRC **4FF5C34C**.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiro, à Dani. Antes só amiga, agora amante. Antes boa companhia, agora companheira de vida. Agradeço pelo amor, pela paciência e pelo diálogo sem fim...

À Gigi e ao Euzébio, pela minha formação mais ampla e por sempre estarem dispostos a me acolher.

À Carol, pela leitura atenta e pelo seu exemplo de competência e dedicação, e ao Andrew, pelo companheirismo afetuoso.

À professora Sandra Bianchet, pelo papel crucial na minha formação, pela orientação certa e compreensiva, pelas aulas deliciosas e por ter me acolhido num momento difícil do meu percurso acadêmico.

Aos professores Antônio Orlando e Heloísa Penna, pela qualificação generosa deste trabalho e pela importância na minha formação.

Aos professores da banca, Antônio Orlando, Alexandre Agnolon, Charlene Miotti, Heloísa Penna, Márcio Gouvêa e Raimundo Carvalho, pela disposição e interesse de ler este trabalho e de contribuir para a sua melhoria.

Ao professor Matheus Trevizam, pela sua contribuição decisiva na minha trajetória nas clássicas.

Ao Rafa, pela leitura e interlocução cuidadosas.

Ao seu Antônio, à Mirlir e ao Alex, grandes amigos, que sempre me incentivaram muito.

## RESUMO

Este trabalho se propõe a fazer uma reconsideração da ideia de erotismo em Horácio, um elemento da sua obra frequentemente negligenciado, subestimado ou mesmo marginalizado pela fortuna crítica horaciana. A partir da exploração da ambiguidade da noção de *ludus* (“jogo”) e, em especial, da sua dimensão erótica, é empreendida uma leitura de conjunto do *sermo* (*Sátiras e Epístolas*) e da lírica horaciana. Concebido muito menos como “brincadeira” do que como uma espécie de prática da escrita em constante diálogo com o mundo extratextual, *ludus* pode se desdobrar eroticamente, sobretudo com base na sua ideia mais fundamental de movimento e dinamismo relacionada ao jogo cênico, em dois aspectos bastante concretos: os jogos (*ludi*) de palavras e os dramas (*ludi*) eróticos. Os primeiros em diálogo com a dita atomologia de Lucrecio, os segundos com a erótica de Platão. Nesses termos, a dimensão erótica do *ludus* tem um papel crucial na construção metapoética e reflexiva de (poli)mitos “originais” de poeta e de poesia em Horácio. Numa interlocução cerrada com a incessante circulação e troca dos papéis das personagens da ficção horaciana no interior de uma relação erótica entre *erastés* (*amator*) e *erômenos* (*amatus*), os jogos (*ludi*) de palavras, por exemplo, entre *Lydia*, *Lyde* e *ludia*, *callida* e *calida*, *tempora* e *tempora*, *Maecenas* e *Camena*, *ira* e *ira*, *principe* e *incipere*, *erus* e (*h*)*eres* mostram-se significativamente produtivos para (re)considerar a relação literária do poeta com personagens históricas como Augusto ou Mecenas e ainda com a poesia grega, movendo, desestabilizando e invertendo ironicamente os seus lugares de poder, com repercussões até mesmo na questão da *imitatio* (e *aemulatio*). Ao fim, é proposta uma interpretação que, mobilizando figuras mitológicas tradicionais como Júpiter, Eros, Vênus e Mercúrio, procura colocar o erotismo no centro da gramática da poética de Horácio, lida como uma trama erótica de um *cosmos* literário, que se subdivide numa pátria, numa casa e num *ego* poéticos.

Palavras-chave: Horácio; *Ludus*; Erotismo; Jogos de palavras; *imitatio*.

## ABSTRACT

This research proposes to reconsider the idea of eroticism in Horace, an element of his poems often neglected, underestimated or marginalized by his critical fortune. From the exploration of the ambiguity of the notion of *ludus* (“play”) and, in particular, of its erotic dimension, an overall reading of the Horatian *sermo* (*Satires* and *Epistles*) and lyric is undertaken. Conceived much less as a “joke” than as a kind of writing practice in constant dialogue with the “extratextual world”, *ludus* can unfold erotically, especially based on its most fundamental idea of movement and dynamism related to the scenic game, in two very concrete aspects: wordplays (*ludi*) and erotic dramas (*ludi*). The first in dialogue with the so-called atomology of Lucretius, the second with Plato’s eroticism. In these terms, the erotic dimension of *ludus* plays a crucial role in the metapoetic and reflexive construction of “original” (poly)myths of poet and poetry in Horace. In a close dialogue with the incessant circulation and exchange of roles of the Horatian fiction’s characters within an erotic relationship between *erastés* (*amator*) and *erômenos* (*amatus*), the wordplays (*ludi*), for example, between *Lydia*, *Lyde* and *ludia*, *callida* and *calida*, *tempora* and *tempora*, *Maecenas* and *Camena*, *ira* and *ira*, *principe* and *incipi*, *erus* and (*h*)*eres* are significantly productive to (re)consider the poet’s literary relationship with historical characters such as Augustus or Maecenas and still with Greek poetry, ironically moving, destabilizing and reversing their places of power, and rebounding even on the issue of *imitatio* (and *aemulatio*). Finally, an interpretation is proposed that, mobilizing traditional mythological figures such as Jupiter, Eros, Venus and Mercury, seeks to place eroticism at the center of the grammar of Horace’s poetics, read as an erotic plot of a literary *cosmos*, which is subdivided in a poetic homeland, house and *ego*.

Key-words: Horace; *Ludus*; Eroticism; Wordplays; *imitatio*.



## LISTA DE ABREVIATURAS DE OBRAS

Aulo Gélío

*NA. Noites Áticas*

Cícero

*DND. Sobre a Natureza dos Deuses*

*DOGO. O Melhor Tipo de Oradores*

*Off. Sobre os Deveres*

*Rep. Sobre a República*

Hesíodo

*Teog. Teogonia*

*TD. Trabalhos e Dias*

Homero

*Il. Ilíada*

Horácio

*AP. Arte Poética*

*CS. Canção Secular*

*Ep. Epístolas*

*Epo. Epodos*

*Od. Odes*

*Sát. Sátiras*

Lucrecio

*DRN. Sobre a Natureza das Coisas*

Ovídio

*Ars. Arte de Amar*

*Met. Metamorfoses*

*Tr. Tristes*

Plauto

*Anf. Anfitrião*

*Asin. A Comédia dos Asnos*

Quintiliano

*Inst. Instituições Oratórias*

Varrão

*Ling. Sobre a Língua Latina*

Virgílio

*Ene. Eneida*

*Geo. Geórgicas*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1. A ARDENTE <i>IMITATIO</i> .....	38
1.1 No princípio, o <i>ludus</i> .....	38
1.1.1 Poesia bailarina: o fa(r)do de <i>Lydia</i> .....	38
1.1.2 <i>Lydia lubens</i> , Horácio <i>ludens</i> .....	50
1.2 <i>Maecenas</i> : a décima Musa ou a primeira <i>Camena</i> ?.....	85
1.3 <i>Cal(l)ida iunctura</i> : da astuta à ardente união.....	103
1.3.1 <i>Calida aut carmina aut poemata</i> .....	103
CAPÍTULO 2. PROSA FIADA E VERS' AFIADO .....	136
2.1 O império aos pés da poesia.....	136
2.1.1 <i>Carpe diem</i> ou o “roubo” dos tempos: a carta a Augusto ( <i>Ep.</i> 2.1).....	136
2.1.2 O filho de Saturno: o “roubo” das têmeoras .....	162
2.2 O <i>sermo</i> de Horácio e o <i>lógos</i> de Platão: às margens do <i>ludus</i> .....	199
2.2.1 É prosa ( <i>sermo</i> ) ou é diálogo ( <i>lógos</i> )? .....	199
2.2.2 Prosaica poesia de amante de filosofia (ou <i>philopoietés</i> às avessas) .....	229
CAPÍTULO 3. <i>ERUS LUDI</i> : A POESIA DIZ MEDIDA.....	250
3.1 <i>Eros</i> , o poeta da <i>hybris</i> .....	250
3.1.1 <i>Eros</i> mercurial .....	260
3.1.2 O nascimento erótico do herói ou o nascimento heroico de <i>Eros</i> .....	267
3.1.3 ( <i>H</i> )eros cosmogônico: um herói sem princípios .....	273
3.1.4 O filho bastardo da pobreza ( <i>paupertas</i> ) e do recurso ( <i>ops</i> ).....	289
3.2 <i>Eres</i> ou <i>erus</i> do <i>Banquete</i> ? .....	304
3.2.1 A carta ao <i>Boi-do-Lácio</i> ou a razia do gado.....	306
3.2.2 <i>Lyde</i> , o duplo do duplo do <i>ludus</i> .....	330
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	354
TRADUÇÃO DAS <i>SÁTIRAS</i> .....	357
Livro primeiro.....	361
Livro segundo .....	431
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	502

## Introdução

Le mélange, c'est la lettre, l'épître, que n'est pas un genres mais tous les genres, la littérature même.<sup>1</sup>

Jacques Derrida

*Mille facesse iocos; turpe est nescire puellam  
ludere: ludendo saepe paratur amor.*<sup>2</sup>

Ars, Ovídio

Horácio é o poeta da medida. A constatação não parece despropositada, nem nos causa estranheza alguma. De certa maneira, é isso que a sua intransponível fortuna crítica nos legou e ainda nos lega até hoje, como quando R. Glinatsis (2010, p. 753), em seu trabalho sobre a reconsideração do estatuto da *AP* na obra de Horácio, afirma que “a noção de *mediocritas* [...] constitui a pedra angular da concepção horaciana de poesia,”<sup>3</sup> ou quando A. Piccolo (2015, p. 337) conclui que “uma espécie de medida poética áurea regula uma medida harmônica e adequada em boa parte das *Odes* de Horácio”. É igualmente isso que podemos ler nos seus poemas. Seja de um ponto de vista filosófico, seja político, seja discursivo, uma clara noção de equilíbrio e comedimento parece realmente exercer um papel fundamental na sua poética. Não podemos, de fato, nos esquecer de que, em vários pontos, sobressaem, numa leitura primeira ou até mesmo numa mais detida, uma ética da mediania e uma poética da moderação. Servem-nos de exemplo e garantia (e talvez bastem por si sós!) os famosos e até surrados *est modus in rebus, sunt certi denique fines / quos ultra citraque nequit consistere rectum* (*Sát.* 1.1.106-7),<sup>4</sup> *aurea mediocritas* (*Od.* 2.10.5)<sup>5</sup> e *uirtus est medium uitiorum et utrimque reductum* (*Ep.* 1.18.9),<sup>6</sup> dentre outras expressões ou sentenças menos conhecidas, mas talvez não menos influentes, que se fixaram na tradição como verdadeiras marcas horacianas.

<sup>1</sup> J. Derrida (1980, p. 54): “A mistura é a carta, a epístola, que não é um gênero, mas todos os gêneros, a literatura mesma.”

<sup>2</sup> *Ars* 3.367-8: “Mil jogos faz; é feio a moça não saber / jogar: jogando é que vem o amor.”

<sup>3</sup> La notion de *mediocritas* [...] constitue la clef de voûte de la conception horatienne de la poésie.

<sup>4</sup> “Há medida nas coisas, há certos limites, / além e aquém dos quais não pode estar o bem.” As traduções são sempre nossas, se não dito diferentemente. Utilizamos os textos estabelecidos por H. Fairclough (1929) para *Sátiras* e *Epístolas* e por Niall Rudd (2004) para *Odes*.

<sup>5</sup> “Meio-termo de ouro”.

<sup>6</sup> “A virtude medeia equidistante os vícios”.

O problema talvez seja que a “medida” (*modus, medium* ou *mediocritas*) se torna, algumas vezes, o único e grande critério de interpretação de vários trechos, poemas inteiros ou até mesmo de toda uma obra ou, o que é ainda mais assustador, da obra toda de Horácio, criando uma espécie de sinfonia de uma nota só. Ela se torna igualmente uma categoria central ou centralizada que parece estabilizar e dar coerência à obra de Horácio como um todo. E tudo é medida. Tudo é medido, calculado e pensado com rigor. O poema, o poeta, o ato poético, o ritmo, o verso, a palavra, enfim, tudo, até mesmo o leitor. Uma leitura assim, enfaticamente amparada e fixada nesses fundamentos, pode — é o que parece ocorrer — ocultar, dissimular ou apagar nuances da poética horaciana que sejam talvez tão atuantes e importantes quanto a própria medida ou que podem funcionar, paradoxalmente, como a sua (des)medida. Quem sabe o seu traço distintivo, ou, pelo menos, um deles. Um traço que pode, ainda que se estabeleça numa tensão, conviver de modo fecundo com a relevante noção de medida.

Não é só por essa razão, mas principalmente por ela, que leituras da poesia de Horácio tendem frequentemente a privilegiar e articular o seu aspecto filosófico, crítico-literário ou político, com o conseqüente ofuscamento de outras dimensões e matizes, como, por exemplo, o elemento erótico. Não raro, mesmo os poemas mais amorosos da lírica horaciana — nos referimos aos que tratam de modo mais frontal e aberto de uma relação erótica, como, por exemplo, os célebres *Od.* 1.5, 1.9, 1.13, 1.25 e 2.5, dentre tantos poemas que compõe os seus *carmina amatoria*<sup>7</sup> — são amiúde menos valorizados pelo seu caráter propriamente erótico do que por qualquer outro aspecto, como o equilíbrio, a medida, a *ataraxia*, a *autarkeia*, o *carpe diem*, a passagem do tempo, o autodomínio *etc.*

Não é possível construir um quadro coerente dos estudos a respeito do estatuto do erotismo em Horácio ou traçar uma espécie de evolução do modo como o tema é tratado na sua poesia, mas alguns marcos são relevantes. A dura análise de um filólogo como U. Wilamowitz-Moellendorf sobre a lírica horaciana,<sup>8</sup> corroborada depois pelo influente trabalho de E. Fraenkel (1957), que considerou a lírica erótica de Horácio puramente ficcional, não lhe concedendo muito valor, nem mesmo no conjunto lírico, parece ter aberto uma senda crítica que perdurou durante muito tempo.<sup>9</sup> São dois eloquentes e radicais exemplos disso o de R. Nisbet (1962, p. 184), que, além de não perceber, na poesia lírica do poeta latino, a presença de “sentimentos

---

<sup>7</sup> Há algum debate e variação a respeito da amplitude dos chamados *carmina amatoria* na lírica horaciana. Representam cerca de 30% dos poemas líricos, segundo W. Evenepoel (2015, p. 286), e um pouco mais de 20%, para D. Konstan (2009, p. 55).

<sup>8</sup> Para ele (1913, p. 309 *apud* H-C. Günther, 2013a, p. 357), em Horácio falta completamente a compreensão da interioridade e feminilidade da poesia sáfica.

<sup>9</sup> A respeito desses juízos críticos, cf. H-C. Günther (2013a, p. 356 e ss.) e W. Evenepoel (2015).

verdadeiros” (*real feelings*), fez a afirmação taxativa: “Nenhum dos poemas de amor de Horácio (se esse é o nome certo para eles) alcança o primeiro nível”<sup>10</sup> e o do trabalho de R. Lyne (1981), que, em linhas gerais, defende que Horácio se descurou do amor em favor do seu papel como um “engajado poeta público”<sup>11</sup> e construiu, na sua lírica, um mundo antielegíaco e, em certo sentido, avesso à temática amorosa.

Outros dois exemplos, menos radicais, mas que se inserem nessa mesma linha, são o das leituras de M. Santirocco (1986 e 1995), que, sem descurar da importância do elemento erótico, muitas vezes, misturado e harmonizado à temática pública, destacam, sobretudo, a “voz pública” do poeta,<sup>12</sup> e o de W. Anderson (1999, p. ix), para quem os poemas de amor de Horácio são “um pouco decepcionantes”.<sup>13</sup> Embora não constitua exatamente um desabono, a conclusão de E. Schmidt (1992) de que Horácio lida com eventos puramente ficcionais e “não apresenta uma visão coerente sobre o amor”<sup>14</sup> — interpretação compartilhada por M. Santirocco (1986)<sup>15</sup> — pode ganhar conotações até mesmo pejorativas diante da já antiga constatação de um certo desconforto da crítica com o erotismo em Horácio, como podemos ver na observação de K. Reckford (1996, p. 657): “A poesia amorosa de Horácio é geralmente subestimada, quando não ativamente antipatizada”.<sup>16</sup>

Como nos adverte A. Keith (2005, p. 295), a dicotomia poeta público *uersus* poeta do amor pode ter levado em conta a posição política do poeta (ou, a rigor, da sua poesia) em relação ao regime augustano e às suas políticas em relação aos costumes: de um lado, Propércio, Tibulo e Ovídio, os seus críticos, e, de outro, Lívio, Virgílio e Horácio, os seus apoiadores. É possível, no entanto, que ela tenha raízes ainda mais profundas, que remontam à própria antiguidade latina. Ovídio, ao fazer um resgate histórico da poesia romana e, em especial, da amorosa em *Tristia* 4.10, coloca-se numa série tradicional que começa com Galo, passa por Tibulo e Propércio e termina em si próprio, não se associando, de um modo claro e direto, ao legado poético de Horácio, embora o cite expressamente (*Tr.* 4.10.43-54).<sup>17</sup>

<sup>10</sup> None of Horace’s love-poems (if that is the right name for them) reaches the first rank.

<sup>11</sup> R. Lyne (1981, p. 203): committed public poet.

<sup>12</sup> M. Santirocco (1995, p. 225): public voice.

<sup>13</sup> Somewhat disappointing.

<sup>14</sup> Não tivemos acesso direto a essa obra, mas à impressão da leitura de W. Evenepoel (2015, p. 290): Horace does not present a coherent vision on love.

<sup>15</sup> Apesar de reconhecer a existência de um projeto e uma certa unidade nas odes, M. Santirocco (1986) não identifica nelas um plano erótico que tenha alguma coerência.

<sup>16</sup> Horace’s love poetry has generally been undervalued, if not actively disliked.

<sup>17</sup> Cf. D. McCoskey e Z. Torlone (2014, p. 82). *Saepe suas Volucres legit mihi grandior aeuo, / quaeque necet serpens, quae iuuat herba, Macer. / Saepe suos solitus recitare Propertius ignes, / iure sodalicii, quo mihi iunctus erat. / Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambis / dulcia conuictus membra fuere mei. / Et tenuit nostras numerosus Horatius aures, / dum ferit Ausonia carmina culta lyra. / Vergilium uidi tantum, nec auara Tibullo / tempus amicitiae fata dedere meae. / Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi; / quartus ab his serie temporis*

Não que essas leituras todas não façam alguma justiça à lírica horaciana. De fato, fazem, e isso é inegável porque podemos realmente perceber tudo isso na poesia de Horácio e, muitas vezes, de um modo muito evidente e até mesmo programático. A questão fica mais pungente principalmente quando, para nos restringirmos à poesia latina do séc. I AEC, contrastamos Horácio com a elegia erótica romana (pensando mais em Tibulo e Propércio do que em Ovídio) ou com Catulo. É, aliás, com bastante precisão que E. van der Merwe (2015, p. 101) apresenta o “diagnóstico” tradicional da posição de Horácio numa eventual polarização poética em Roma, o antípoda de Catulo: “Catulo como o protótipo do poeta ‘Tempestade e Ímpeto’, enquanto Horácio encarna calma e distanciamento.”<sup>18</sup>

O cotejo não é exatamente só um ato crítico, pois a própria poesia de Horácio parece programaticamente se distanciar da de Catulo e dos elegíacos. De um modo mais explícito, a própria contraposição com a elegia é uma marca da gramática horaciana, e podemos divisá-la, na lírica, com alguma clareza, por exemplo, na sequência *Od.* 1.32 e 1.33, sendo a última um poema endereçado a um poeta elegíaco, e em *Od.* 2.9, a Válgio, também um poeta elegíaco censurado pelo excessivo envolvimento com o amado, e no *sermo*,<sup>19</sup> quando categoricamente se contrapõem *carmina* (“canções”) a *elegos* (“elegias”, *Ep.* 2.2.91). Levantou-se, inclusive, a hipótese de que entre Horácio e Propércio tivesse havido uma grande rivalidade,<sup>20</sup> em razão muito provavelmente dessa suposta peleja literária.

Independentemente de um eventual endosso “horaciano”, o diagnóstico só faz sentido num pano de fundo baseado na consideração de um pressuposto (e anacrônico) “modelo romântico” (catuliano ou elegíaco, em termos latinos) como o capaz de chegar mais próximo

---

*ipse fui.* (“Amiúde Mácer, mais velho, leu-me suas *Aves*, / que serpente mata, que erva ajuda. / Amiúde Propércio, dado a recitar paixões ardentes, / por laço de amizade a mim se unira. / Pôntico, ilustre na épica, Basso, nos jambos, / foram doces membros de meu convívio. / E cativou-me os ouvidos Horácio de muitos ritmos, / ao tanger cultos cantos na ausônia lira. / Virgílio só vi, e o fado avaro não deu / tempo a Tibulo para minha amizade. / Ele foi teu sucessor, ó Galo, Propércio o dele; / deles, fui o quarto na série dos anos.”, grifos nossos). A tradução é de J. Avellar (2019, p. 522).

<sup>18</sup> Catullus being the prototype Sturm und Drang poet while Horace embodies calm and self-detachment. A afirmação da estudiosa sul-africana pode ter raízes mais antigas, como por exemplo, em um E. Pound (1930) *apud* A. J. Boyle (1973, p. 163): Against the granite acridity of Catullus’ passion, against Ovid’s magic and Ovid’s sense of mystery, Horace has but the clubman’s poise and no stronger emotion than might move one toward a particularly luscious oyster. (“Contra a acidez granítica da paixão de Catulo, contra a magia e o senso de mistério de Ovídio, Horácio tem apenas o equilíbrio de “clube” e nenhuma emoção mais forte que poderia levar alguém a uma ostra particularmente deliciosa”).

<sup>19</sup> Por *sermo* (“prosa”), entendemos aqui toda a poesia hexamétrica de Horácio. Apesar de haver uma relevante discussão a respeito da amplitude significativa do termo em Horácio, como a feita por de Pretis (2004, p. 19-22), uma vez que *sermo* pode não abranger a coleção epistolar do poeta (*Epistulas*), somos da opinião do uso amplo do termo, não só pela equivalência métrica, mas também pela estrutura dialógica das *Sátiras* e das *Epístolas*.

<sup>20</sup> D. McCoskey e Z. Torlone (2014, p. xx): “as *Odes* exerceriam uma influência especial em Propércio, dentre os poetas do amor, embora os dois poetas pareçam ter desenvolvido uma perceptível rivalidade”. (The *Odes* would exert special influence on Propertius among the love poets, although the two poets seem to have developed a conspicuous rivalry). Cf., também, sobre essa rivalidade, T. Habinek (2005, p. 148).

de capturar a “real” dinâmica do amor erótico. E. van der Merwe (2015) nos aponta os problemas desse diagnóstico e defende a ideia de que Horácio, pelo menos o das *Odes*, foi e é um “amante mal compreendido”.<sup>21</sup>

Quando não explicitamente relacionado, como contraste, a Catulo ou o mundo elegíaco, Horácio vai ser associado ao amor epicurista. B. Arkins (1993), por exemplo, relaciona a poesia erótica de Horácio a Epicuro e Lucrecio. Segundo a sua leitura, *Od.* 1.13, 1.22, 3.10 e 3.26 são paródias da elegíaca erótica, e duas são as principais temáticas horacianas, na esteira de toda a tradição lírica: a) o amor se ajusta à juventude e não à velhice e b) o amor é algo problemático. A certa altura, B. Arkins (1993, p. 106) resume bem o mecanismo de funcionamento do amor epicurista a partir de Lucrecio:

a corrente lançada por Lucrecio, que endossa largamente a doutrina epicurista sobre o amor e é mais bem chamada de poesia sobre o amor do que poesia de amor, considera o amor sexual uma aventura perigosa e ilusória que afasta a paz de espírito (*ataraxia*) essencial ao filósofo, e defende, em vez disso, o sexo casual.<sup>22</sup>

Eros é, de fato, algo considerado problemático, na esteira de Lucrecio e da tradição epicurista, e isso está sensivelmente presente na poesia de Horácio. Talvez uma apreciação crítica dessa natureza, mas mais contemporânea a Horácio, tenha gerado a famosa sentença de Suetônio, a respeito do comportamento amoroso do poeta, no seu *Vita Horati: ad res Venerias intemperantior traditur* (“com os prazeres de Vênus conta-se que não tinha moderação”).<sup>23</sup> Até certo ponto, esse é, pressupondo a confusão entre autor empírico e *persona* poética, um traço conflitante com a poética da moderação, cuja acomodação no *corpus* horaciano demanda algum esforço interpretativo, mas um substrato epicurista, pela sua produtividade, é uma possibilidade nesse contexto. A propósito, é essa a opinião de W. Evenepoel (2015, p. 298), que concebe Horácio como um epicurista, embora diferente de Lucrecio, e, por consequência, vai ler o amor na poética horaciana em termos mais epicuristas. Nesse sentido, a *persona* erótica de Horácio, segundo G. Williams (1972, p. 28), com influxos epicuristas, constitui-se como a de<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Misunderstood lover.

<sup>22</sup> The stream launched by Lucretius, which largely endorses Epicurean doctrine about love and is better termed poetry about love than love poetry, regards sexual love as a dangerous and deluded enterprise that rules out the peace of mind (*ataraxia*) essential to the philosopher and advocates casual sex instead.

<sup>23</sup> A tradução é de A. Piccolo (2009, p. 189).

<sup>24</sup> [...] an experienced philanderer, sensitive enough to be constantly in danger, capable of passion and regret, but mostly ready to mock himself and laugh at the antics of others, ready too with suitably worldly advice for any amorous predicament.



um mulherengo experiente, sensível o bastante para estar constantemente em perigo, capaz de paixão e arrependimento, mas principalmente pronto para zombar de si mesmo e rir das travessuras dos outros, também pronto com conselhos mundanos adequados para qualquer situação amorosa.

A grande diferença aqui é a inserção de uma ironia ou uma personagem irônica que, capaz de zombar e rir de si mesmo, inclui-se no mote irônico. No entanto, o ponto central é o mesmo traço que já foi curiosamente usado para diferenciar Horácio dos chamados “poetas do amor”: “ao contrário de Catulo, Tibulo e Propércio, Horácio não conheceu o amor, só amôres (sic), efêmeros e pouco nobres.”<sup>25</sup> Talvez por essa mesma razão, por pressupor em Horácio mais um poeta sobre o amor do que um poeta do amor, o estudo de E. Greene (1998) sobre o desejo masculino na poesia erótica romana não tenha contemplado a obra do poeta.

De qualquer maneira, mais do que demonstrar um grande desapego para não se afeiçoar a ninguém e zombar de si próprio, o poeta se mostra distanciado demais, falto de envolvimento afetivo até o ponto de ser abertamente agressivo com as mulheres. Notou-o bem A. Forteza (1994), que convincentemente argumenta como Horácio é mais agressivo com as mulheres, em especial as mais velhas. Um grande exemplo é a figura de Canídia, uma velha “bruxa” que aparece em alguns poemas horacianos, ora como protagonista, ora apenas citada (*Epo.* 3, 5 e 17 e *Sát.* 1.8, 2.1 e 2.8) e parece ser bem definida por M. Paule (2017, p. 1) como “a sombria antimusa da poesia de Horácio”.<sup>26</sup>

Até hoje o estereótipo de um Horácio avesso às coisas do amor encontra adeptos,<sup>27</sup> e parece não ter encontrado a reverberação que desejava o esforço “revisionista” de uma R. Ancona (1994), que, através de uma leitura inovadora, buscou reconsiderar o erotismo nas *Odes*, não o tratando como um fracasso em relação a um anacrônico ideal romântico, mas

<sup>25</sup> A. Costa (1956, p. 58).

<sup>26</sup> The dark anti-muse of Horace’s poetry.

<sup>27</sup> A. Ferreira (2001, p. 249) manifesta o seu desconforto de Horácio raramente ser convocado pela crítica como um poeta do amor. O artigo de C. André (2005) não coloca Horácio no número dos poetas eróticos em Roma. H-C Günther (2013a, p. 356) faz um diagnóstico nesse mesmo sentido, quando afirma que “no livro de Fraenkel [citado acima], os poemas de amor são notoriamente sub-representados, e uma monografia que faça justiça à sua qualidade única é ainda difícil de encontrar ou mesmo esperar nos dias de hoje.” (In Fraenkel’s book the love poems are notoriously underrepresented, and a monograph that would do justice to their unique quality is still hard to find or even to expect today). Cf., ainda, D. McCoskey e Z. Torlone (2014). No capítulo primeiro do livro, os chamados “inventores do amor” em Roma são: Catulo, Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio, deixando Horácio de fora. Apesar de mais antigo, o ainda influente trabalho de P. Grimal (2015) sobre o amor em Roma, originalmente publicado em 1988, também não inclui Horácio dentre os poetas do amor (cf. p. 135-72). Outro exemplo interessante seria P. Veyne (2015). Horácio, por questões óbvias, está de fora do rol dos poetas tratados pelo estudioso francês, pois ele trata da elegia erótica romana, mas a sua leitura entroniza o discurso elegíaco como o discurso do amor paradigmático para a tradição literária ocidental, uma interpretação que está na mesma linha de pensamento daqueles que negligenciam a temática erótica em Horácio.

propondo uma sutil relação entre erotismo e tempo, dando àquele uma significância mais abrangente e atuante na construção da *persona* masculina do poeta.

Alguns trabalhos, mesmo já mais antigos, também tentaram ir contra essa forte corrente crítica tradicional e realizaram leituras outras que lançaram luzes sobre aspectos também outros da poética horaciana. Há alguns trabalhos esparsos que tentaram, de maneira mais ou menos profundo, (re)considerar o erotismo em Horácio, mas, de modo geral, se restringiram às *Odes*.

As obras de R. Minadeo (1975 e 1982) sobre simbolismo sexual em Horácio talvez não tenham tido tanta repercussão pelo seu grande pendor freudiano e por tentar aplicar de um modo bastante direto categorias psicanalíticas. M. Putnam (1986), na sua leitura do livro quarto das *Odes*, embora sem uma visada propriamente erótica ou preocupada, em primeiro plano, com questões dessa natureza, parece ter sido o primeiro a vincular seriamente o erotismo à criação literária em Horácio.

Distanciando-se da dicotomia entre Horácio e os elegíacos, D. Konstan (2009, p. 69), a partir dos discursos eróticos que circulavam em Roma, conclui que “se pode dizer que ele [Horácio] está no meio do caminho entre o epigrama e a elegia”.<sup>28</sup> Também S. Harrison (2007, p. 174-84) faz uma produtiva articulação dos diálogos possíveis entre a lírica horaciana, de um lado, e a elegia erótica romana e a tradição epigramática, de outro.

Talvez M. Eicks (2011) tenha sido um dos primeiros a considerar os poemas eróticos o efetivo núcleo da poesia lírica de um Horácio que se apresenta como um “poeta do amor” (*Liebesdichter*). A sua leitura da primeira coleção das *Odes* avança o argumento de que o tema do amor é “central” (*zentrale*) porque, dentre outras coisas, permite ao poeta estabelecer um “discurso independente” (*unabhängigen Diskurs*), dar uma “unidade” (*Einheit*) às *Odes*, como um conjunto, e se encenar como um “conselheiro de Augusto” (*Ratgeber des Prinzeips*) e à sua poesia lírica como a “salvadora de Roma” (*das Rettende Roms*).<sup>29</sup>

Embora não tendo um viés completamente voltado para a centralização do elemento erótico, H-C. Günther (2013a, p. 355), no seu comentário dos três primeiros livros das *Odes*, também propõe um resgate do erotismo horaciano, afirmando que “a poesia erótica de Horácio parece ou, antes, finge carecer de paixão; mas ela, contudo, não carece de uma experiência sentimental profundamente sentida.”<sup>30</sup>

<sup>28</sup> He can be said to stand midway between epigram and elegy.

<sup>29</sup> Cf. M. Eicks (2011, p. 321-50).

<sup>30</sup> Horace’s love poetry seems, or rather pretends to lack passion; it does not, however, lack deeply felt sentimental experience.

Outros exemplos, que representam, quem sabe, outra tendência, são os artigos de E. Oliensis (1997 e 2002), de E. Sutherland (1995, 2003, 2005a, 2005b e 2005c), de C. Doyen (2004) e de O. Knorr (2006), mas esses trabalhos, que buscaram, cada qual à sua maneira, enfatizar o elemento erótico em Horácio são pontuais e, muitas vezes, restritos ao âmbito de um, dois ou, no máximo, um conjunto mais restrito de poemas e, apesar de demonstrarem a centralidade do erotismo neles, quase sempre acabam por tratá-lo de uma forma mais ou menos marginal na poética horaciana, quando considerada em todo o seu conjunto.

Podemos citar também a leitura mais abrangente de R. Ancona (2010), que logrou demonstrar como, de um modo geral, as mulheres da lírica horaciana são figuradas como perigosas, sendo os melhores exemplos disso as personagens de Pirra em *Od.* 1.5 e Barine em *Od.* 2.8. Mas o evasivo poeta horaciano, arrogando-se uma certa superioridade ou maturidade diante das questões eróticas, resiste ao poder delas, o que está muito relacionado com o que parece ser o principal traço do erotismo horaciano: a posição sensivelmente distanciada e irônica do poeta, que é percebida por muitos como a grande responsável pela diminuição das possibilidades de as odes horacianas serem efetivos poemas amorosos.<sup>31</sup> Como corolários de uma noção de medida, serenidade e distanciamento, características realmente não elegíacas e simpáticas ao epicurismo, são aplicados de um modo direto na relação do poeta com o erotismo e parecem conseguir explicá-lo de um modo produtivo.

Horácio como um irônico poeta “mulherengo”, mas que sabe e pode resistir ao poder das mulheres traiçoeiras, zombador de si e das experiências alheias e ainda agressivo com as mulheres (sobretudo as mais velhas) parece constituir um elemento que faz com que sejamos mesmo conduzidos a pensar que a poesia erótica de Horácio seria, então, caótica ou até mesmo não erótica. Não é simples, contudo, o estatuto da ironia em Horácio, muitas vezes interpretada no interior de um quadro mais alargado que veementemente contrasta a poesia da experiência, associável à capacidade de resistir às armadilhas do amor e à consciência da sua efemeridade, à da inocência, que se entrega total e livremente às paixões.

Por outro lado, é exatamente a ironia, veremos, que se apresenta, paradoxalmente, como um dos traços que, a depender da leitura que se faça, pode mais conferir erotismo ao texto de Horácio. É, de fato, irônico o eu-lírico, mas não pela falta de seriedade ou de “afeto” ou mesmo “apego”, senão pelo jogo de máscaras, pelo jogo de lugares ocupados pelas personagens que o próprio poeta engendra ou ainda pelo próprio movimento dessas imagens personificadas.

---

<sup>31</sup> R. Ancona (1994, p. 9).

É diante desse quadro que podemos dizer que o erotismo tem uma história infeliz na fortuna crítica de Horácio. E, num diálogo com isso, procuraremos ver o erotismo como um ponto de convergência da sua poética, manifestada e concretizada em diferentes obras e poemas. Não buscamos uma leitura que dê uma coerência total e rígida ou uma estabilidade sufocante à obra de Horácio, algo que, no fim das contas, seria o contrário do erotismo em cujo encaixe nos lançamos, que é lastreado na dimensão contingente e instável da significação do texto horaciano e na construção dramática e dinâmica do sentido. Essas nuances serão também o objeto desta proposta e estão presentes na noção de erotismo, figurado aqui, num primeiro momento, no seu aspecto mais amplo, relacionado ao desejo, ao amor e à sexualidade. Nesse particular, já uma ressalva: as chamadas “coisas do amor” na Antiguidade (*tá aphrodisia*) diferem um pouco da nossa ideia mais moderna de “sexualidade”.<sup>32</sup>

Se é possível pensarmos, desde R. Ancona (1994) e principalmente com M. Eicks (2011), H-C. Günther (2013a), W. Evenepoel (2015) e E. van der Merwe (2015), numa espécie de revisão do elemento erótico no lirismo horaciano, o que dizermos, então, da sua poesia hexâmetra, o *sermo*? Na verdade, se levarmos, por exemplo, as *Epístolas* em consideração, o erotismo é vítima de um silêncio ainda maior e é considerado quase como algo inexistente. Enquanto S. McCarter (2017a), por exemplo, percebe na travessia das *Odes* às *Epístolas* uma passagem da temática erótica e convivial à temática ética e literária,<sup>33</sup> E. Oliensis (2007, p. 225) sugere que o *sermo*, muito mais do que a lírica, representa “radicalmente um mundo não- ou mesmo antielegíaco”<sup>34</sup> e, portanto, carente de amor, se consideramos a elegia romana, por excelência, o espaço literário do amor em Roma.

A partir de uma perspectiva de gênero, a mesma E. Oliensis (2007), em sua leitura mais ampla do erotismo horaciano, logra mostrar como Horácio é, em geral, um poeta masculino que escreve para homens. O seu argumento central é que “a marginalização das mulheres não é

---

<sup>32</sup> M. Foucault (2017, p. 48-59).

<sup>33</sup> “Os poemas epistolares de Horácio são o produto de uma voz poética madura, e a *persona* neles construída pertence a um homem com o sucesso e a experiência que o permitem se dirigir com autoridade não só a companheiros mais jovens e protegidos, mas também a superiores socialmente. Em consonância com essa *persona* experiente, os poemas se afastam dos temas eróticos e conviviais das *Odes* e focam, em vez disso, em temas éticos (*Ep.* 1) e literários (*Ep.* 2 e *AP*), conforme a sua mudança de idade e mentalidade (*Ep.* 1.1.4).” Horace’s epistolary poems are the product of a mature poetic voice, and the *persona* constructed in them belongs to a man with the success and experience that allows him to address with authority not only younger colleagues and protégés but also his social superiors. In keeping with this experienced *persona*, the poems turn away from the erotic and sympotic themes prevalent in the *Odes* and focus instead on the ethical (*Epistles* 1) and literary (*Epistles* 2 and *Ars Poetica*) topics befitting his changed age and mentality (*Epist.* 1.1.4).

<sup>34</sup> A radically un- or even anti-elegiac world.

acidental, mas um traço constitutivo dos poemas hexamétricos [o *sermo*], ampliando a sua típica atmosfera de ‘clube masculino’”.<sup>35</sup>

Ainda nessa perspectiva, S. McCarter (2018) explora o potencial semântico de *uiriliter* (“como um macho”, *Ep.* 1.17.38), para demonstrar como Horácio se empenha em redefinir a noção de *uirtus* (“macheza”) na Roma de Augusto. No seu percurso argumentativo, ela mostra como, no livro primeiro das *Epístolas*, o poeta aplica o modelo erótico da pederastia à sua relação de *amicitia* com Mecenas, sexualizando a sua prática poética e, principalmente, a publicação.<sup>36</sup> Para ela (2018, p. 687), “é crucial para a independência de Horácio que ele não se sujeite ao olhar controlador do outro, que ele se despoje do papel subordinado de *erômenos* e o substitua por um modelo de amizade baseado em um compromisso igualitário”.<sup>37</sup> A partir desse quadro, que busca uma mitigação ou moderação da tradicional e severa *uirtus* romana, baseada num austero ideal de *mos maiorum*, ainda segundo S. McCarter (2018, p. 703), o poeta, no fim, constrói uma saída de “meio-termo”: “Horácio traça um caminho intermediário entre subordinação e domínio.”<sup>38</sup>

Realmente, a questão do estatuto do poeta nas cartas parece ser muito complicada e permite, claro, inúmeras leituras, mas o que temos nas *Epístolas*, em linhas bastante gerais, é um eu-poético que se apresenta desde o princípio como um velho, alguém que já passou do tempo oportuno para os “prazeres da vida” (comida, bebida e sexo) e para a própria poesia (erótica) e que, também por essa mesma razão, já não pode mais seduzir, nem ser seduzido por ninguém. Essa é, aliás, uma das razões apresentadas no início da coleção das cartas para a encenação de uma recusa a um projeto literário e o engajamento numa empresa filosófica. Horácio encena a recusa, associando-se a um gladiador já aposentado e a um cavalo que envelhece e dizendo, em hexâmetros homéricos, que deixa de lado os versos (*Ep.* 1.1.1-12):

*Prima dicte mihi, summa dicende Camena,  
spectatum satis et donatum iam rude quaeris,  
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?  
Non eadem est aetas, non mens. Veianius armis  
Herculis ad postem fixis latet abditus agro,  
ne populum extrema totiens exoret harena.*

5

Primeiro e último canto da minha Camena,  
tu, a mim, visto assaz e retirado, queres,  
Mecenas, outra vez jogar no antigo jogo?  
Não são idade e mente as mesmas. Veiânio, armas  
postas à porta de Hércules, no campo isola-se,  
pra que tanto não peça ao povo ao fim da arena.

<sup>35</sup> Marginalisation is not an accidental but a constitutive feature of the hexameter poems, thickening their characteristic ‘men’s club’ atmosphere.

<sup>36</sup> S. McCarter (2015, p. 265) já havia chamado a atenção para o fato de que, no limite, em *Ep.* 1.20, “a publicação é análoga à prostituição indiscriminada, enquanto no poema anterior [*Ep.* 1.19] Horácio tinha reservado os seus encantos poéticos para um pequeno grupo de leitores”. ([...] publication is analogous to indiscriminate prostitution, whereas in the earlier poem Horace had reserved his poetic charms for a small readership).

<sup>37</sup> It is crucial for Horace’s independence that he not be subject to another’s controlling gaze, that he cast off the role of subordinate *eromenos* and replace it with a model of friendship based upon egalitarian compromise.

<sup>38</sup> Horace charts a middle path between subordination and dominance.

*Est mihi purgatum crebro qui personet aurem:  
 "Solue senescentem mature sanus equum, ne  
 peccet ad extremum ridendus et ilia ducat."  
 Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono, 10  
 quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum.  
 condo et compono quae mox depromere possim.*

Há quem amiúde soe ao meu purgado ouvido:  
 "Sensato, solta esse cavalo quase velho,  
 pra que não falhe e resfolegue ao fim ridículo."  
 Agora, os versos e outros joguinhos deponho,  
 é à verdade e à beleza que eu me entrego todo.  
 Crio e componho o que logo me pode ser útil.

A ambiguidade da cena salta aos olhos. Parece ser uma recusa. Mas seria uma recusa de quê? Dos textuais *uersus et cetera ludicra* ("o versos e outros joguinhos", *Ep.* 1.1.10)? O que ela poderia significar? Os *uersus* são identificados ao *ludus*, ao *ludicrum*? Antes de mais nada, não pode nos escapar aqui que, "no fim das contas, o termo *ludi*, como *ludicrum*, pode designar ainda mais estritamente do que antes, simplesmente o espetáculo teatral que ocorre durante a sequência ritual" (F. Dupont, 1993, p. 198),<sup>39</sup> plasmando uma rica cadeia associativa que, se não identifica, sugere a identificação entre o verso, o teatro e o jogo.

São duas as respostas que costumam ser dadas a essas questões. De um lado, o termo *ludus* (e também *iocus*) estaria relacionado à poesia lírica, normalmente de caráter erótico, ou, mais amplamente, à poesia não-séria,<sup>40</sup> e, ao recusar o *ludus*, o poeta estaria se voltando a uma empresa poética mais séria, de caráter marcadamente filosófico.<sup>41</sup> Há quem defenda que essa seja uma recusa ainda mais profunda: a da própria poesia em prol de um projeto filosófico.<sup>42</sup> Esse tipo de visão se ampara na ideia de que o *ludus* normalmente significa, em termos literários para os latinos, poesia não-séria, em contraposição principalmente à épica e à tragédia (e também à poesia didática).<sup>43</sup> Mais amplamente, o contraste pode ser com outra atividade qualquer que deva ser levada mais a sério, como, por exemplo, entre o *ludus* poético e os *seria* da filosofia, da política e dos negócios.<sup>44</sup>

Desde muito cedo, o termo *ludus* foi, se não identificado, pelo menos associado de uma maneira muito direta e inequívoca à poesia em Roma. Mais precisamente, a registros considerados "baixos" da poesia, como a comédia, por exemplo. Varrão, no livro primeiro do seu *De Poetis*, no início do séc. I AEC, segundo a citação de Aulo Gélcio (*NA* 1.24.1-3), já dizia: *Postquam est mortem aptus Plautus, comoedia luget, / scaena est deserta, dein Risus, Ludus*

<sup>39</sup> Enfin le terme *ludi*, comme *ludicrum*, peut désigner de façon encore plus étroite que précédemment, simplement le spectacle théâtral qui a lieu au cours de la séquence rituelle.

<sup>40</sup> Cf. M. Lowrie (1997, p. 41).

<sup>41</sup> Cf. S. Harrison (1995, p. 47-8), D. Porter (2002, p. 24), S. McCarter (2015, p. 27) e S. McCarter (2018, p. 675).

<sup>42</sup> Cf. S. Mayer (1986, p. 69-70) e J. Moles (2002, p. 145).

<sup>43</sup> Cf. H. Wagenvoort (1956, p. 34) e T. Habinek (2005, p. 110).

<sup>44</sup> Cf. T. Habinek (2005, p. 132).

*Iocusque / et numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt*,<sup>45</sup> associando claramente o “riso” (*risus*), o “jogo” (*ludus*) e o “divertimento” (*iocus*). Ainda em Sêneca, algum tempo depois de Horácio, é possível divisar uma separação clara entre esses âmbitos pela exploração das dicotomias *ludus x seria* e *ludo x proficio*. A dimensão do sério e a do jogo, a dimensão do que produz e do que não produz. Outra dicotomia possível, ainda nesse mesmo quadro de pensamento, é vista em A. Deremetz (1994, p. 368), opondo leveza e gravidade: “a elegia é um *ludus*, e é assim que se distingue fundamentalmente da epopeia cruel”.<sup>46</sup>

Também em Horácio vemos a ocorrência dessa divisão, como, por exemplo, em AP 107: *ludentem lasciua, seuerum seria dictu*,<sup>47</sup> mas, por outro lado, no mesmo poema, podemos também, como traço característico do drama satírico, pensar na possibilidade de mistura entre um e outro: *uertere seria ludo* (“jogar com o sério”, AP 226). Em outras passagens, o próprio poeta não só se refere expressamente à sua prática poética “não-séria”, a satírica e a lírica, como *ludus*,<sup>48</sup> mas também o vincula ao exercício da mera brincadeira.<sup>49</sup> Essa dicotomia ecoa também na sua fortuna crítica, como quando E. McDermott (1977, p. 363), falando sobre as escolhas poéticas de Horácio, separa os poemas leves e elegantes, que chama exatamente de *ludi*, daqueles de natureza séria, política ou filosófica, ou quando B. Kayachev (2013, p. 413), ao propor uma espécie de *cursus honorum* poético na Roma augustana, afirma que “a poesia erótica é, em resumo, oposta à poesia cosmológica. O poeta-amante saúda de longe os poetas que cantaram sobre a natureza das coisas. A cada um as suas Musas, a cada um a sua coroa de poeta, a cada idade um tipo diferente de excelência poética.”<sup>50</sup>

Nesses termos, recusando expressamente o *ludus* (e os *ludicra*), o projeto hexamétrico das epístolas, pela sua natureza mais “séria” e relacionada a uma maturidade alcançada pela

<sup>45</sup> “Depois que Plauto morreu, a comédia está de luto, a cena está deserta, então o Riso, o Jogo e o Divertimento, e os inúmeros números choram todos em conjunto”. Para a referência, cf. R. Nisbet e M. Hubbard (1970, p. 31) e L. Serignolli (2013, p. 61).

<sup>46</sup> L’*élégie* est un *ludus*, et c’est en cela qu’elle se distingue fondamentalement de l’épopée cruelle.

<sup>47</sup> Cf. AP 105-7: *Tristia maestum / uoltum uerba decent, iratum plena minarum, / ludentem lasciua, seuerum seria dictu*. (“Tristes palavras convêm / à face fúnebre, ameaçantes à irada, / **lúdicas à lasciva, sérias à severa.**”, grifos nossos)

<sup>48</sup> Cf. *Sát.* 1.10.36-9: *Turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque / diffingit Rheni luteum caput, haec ego ludo, / quae neque in aede sonent certantia iudice Tarpa / nec redeant iterum atque iterum spectanda theatris*. (“Enquanto o gordo alpino degola Memnã, / e muda a cabeceira do Reno, **eu só jogo / com** o que não soa no templo ao juízo de Tarpa / e não torna a ser visto e revisto em teatros”, grifos nossos”) e *Od.* 1.32.1-4: *Si quid uacui sub umbra / lusimus tecum, quod et hunc in annum / uiuat et pluris, age, dic Latinum, / barbite, carmen*. (“Se algo, sob a ociosa sombra, / **jogamos contigo**, que neste ano / viverá e noutros, vai!, diz latino, / bárbito, um canto”, grifos nossos).

<sup>49</sup> Cf. *Ep.* 2.1.93 e 2.2.141.

<sup>50</sup> Love poetry is, in short, opposed to cosmological poetry. The poet-lover greets from afar the poet-vates who had sung of the nature of things. To each his own Muses, to each his own crown as poet, to each age a different type of poetic excellence.

figura do poeta, não constituiria exatamente um esforço literário que poderia, com alguma precisão, ser qualificado de *ludus*.

Por outro lado, essa recusa da abertura de *Ep.* 1.1 é lida como completamente irônica e tem por objetivo explorar a ambiguidade radical da condição poética do *sermo* horaciano.<sup>51</sup> O primeiro argumento é de ordem mais formal: o contrassenso da cena de um poeta que alega abandonar os versos em versos cuidadosamente homéricos. A recusa beira à caricatura e, a partir da ambiguidade do estatuto do *ludus* (e do próprio *sermo*), desafia as distinções entre o filosófico e o poético, o sério e o não-sério, o que produz e o que não produz. A propósito, essa mesma recusa, podemos vê-la, com alguma variação, na abertura das *Sátiras*, quando o *ludus* é recusado em benefício de um projeto comprometido com a suposta busca da “verdade”.<sup>52</sup> Apesar da simpatia das cenas, não se costuma negar, na fortuna crítica horaciana, o caráter “poético” das *Sátiras*, um tratamento diferenciado que também nos serve aqui de mote.

Nossa hipótese de leitura se insere no grupo que vê na cena uma ambivalência radical, e a recusa do *ludus* de *Ep.* 1.1.1-12 nos interessa em dois âmbitos correlacionados pela ironia. Primeiro, pelos jogos de palavras, dentre outros, entre *includere* e *ludo* (v. 3) e entre *condo* e *compono* (“criar” e “compor”, v. 11).<sup>53</sup> Segundo, pela relação (erótica) que se começa a processar aí entre as personagens de Horácio e Mecenas, na esteira da interpretação de S. McCarter (2018). Mas, antes de adentrarmos propriamente essas questões, é preciso definir a noção de *ludus* com que trabalhamos aqui.

*Ludus* ou *lusus* (“jogo”) talvez seja uma das noções mais complexas, intrigantes e atuantes na cultura latina em geral e, em especial, na sua cultura literária. Para a noção mais ampla de “jogo”, os latinos tinham, na verdade, três palavras: além de *ludus* e o seu correlato *lusus*, usavam ainda *iocus*. E, embora o termo *ludus* tenha tido uma sorte maior no reino dos estudos literários e filosóficos, foi *iocus* que nos legou, até de um ponto de vista sonoro, a palavra “jogo”. Apesar disso, o campo semântico de *iocus*, na língua latina, é muito mais restrito do que o de *ludus*. Enquanto *ludus* (e *lusus*) tem uma amplitude semântica que impressiona, que, partindo da ideia de divertimento e brincadeira, passa pelo jogo cênico, o logro, a ilusão e chega até as noções de escola e da luta de gladiadores, em torno de *iocus*, circulam mais

<sup>51</sup> Cf. S. Harrison (2010, p. 49).

<sup>52</sup> *Sát.* 1.1.24-7: *quamquam ridentem dicere uerum / quid uetat ut pueris olim dant crustula blandi / doctores, elementa uelint ut discere prima: / sed tamen amoto quaeramus seria ludo.* (“Mesmo rindo, de dizer verdades / o que proíbe, como os brandos mestres dão doces / às crianças pra que queiram as primeiras letras? / Mas coisas sérias, jogo de lado, busquemos.”).

<sup>53</sup> Para os jogos, cf. S. Harrison (1995) e P. Bowditch (2001, p. 66).



comumente as ideias mais específicas, muitas vezes contidas na própria noção mais ampla de *ludus*, de divertimento, passatempo e piada.

Talvez por isso, a diferença prática entre ambos (*ludus* e *iocus*) não é muito precisa, nem em geral, nem em Horácio. Assim como acontece com o comentário sobre Plauto acima, com a menção a ambos no mesmo contexto, na poesia de Horácio existem duas ocorrências significativas: em *Ep.* 2.5.46, *ludus* e *iocus* estão no mesmo verso<sup>54</sup> e na *AP*, lemos *iocus* em *AP* 223 e *ludo* em 226,<sup>55</sup> no contexto do drama satírico. Isso, por um lado, pode sugerir alguma sutil diferença semântica, mas, por outro, convida a uma associação enfática entre os termos pela sua similitude. Existem, todavia, tentativas de diferenciar um do outro, como, por exemplo, F. Martin (1941, p. 137), que propõe a seguinte dicotomia: “*ludus*, jeu en actes” por oposição a “*Iocus*, jeu en paroles”.<sup>56</sup> Também nesse mesmo sentido, J-M Mehl (2001):

em latim clássico, *iocus* se refere a um jogo de palavras, às piadas, à diversão, às brincadeiras. *Ludus*, ao contrário, é entendido mais como a atividade lúdica organizada, o jogo em atos, sejam estes restritos, como no jogo de dados, ou, em maior escala, como nas competições esportivas. Na verdade, a diferença está longe de ser tão clara, e Cícero emprega, por exemplo, a expressão redundante *per ludum et iocum*.<sup>57</sup>

A ressalva do autor quanto à dificuldade de separar com bastante clareza *iocus* de *ludus* e o exemplo do uso conjunto dos termos em Varrão, em Cícero e também em Horácio nos permitem pensar ambos na poética horaciana como uma unidade, ainda que não possamos identificá-los completamente ou não sejam intercambiáveis. A simpatia do âmbito semântico dos termos faz uma eventual oposição entre ambos perder força,<sup>58</sup> ainda mais quando podemos

<sup>54</sup> *Ep.* 2.2.56: *iocos, uenerem, conuiuia, ludum*. (“O riso, Vênus, os convívios, o jogo”).

<sup>55</sup> *AP* 220-6: *Carmine qui tragico uilem certauit ob hircum, / mox etiam agrestis Satyros nudauit et asper / incolumi grauitate iocum temptauit eo quod / inlecebris erat et grata nouitate morandus / spectator functusque sacris et potus et exlex. / Verum ita risores, ita commendare dicacis / conueniet Satyros, ita uertere seria ludo [...]*. (“Quem disputou o bode vil no canto trágico / desnudou logo os Sátiros agrestes e, / rude, mas grave, tenta a piada, porque tinha / de em grata novidade entreter a plateia, / que, feito o sacrifício, ébria e livre estava. / Convirá Sátiros mostrar, mordazes ou / trocistas, e jogar com o sério, de tal modo [...].”, grifos nossos). É interessante observar como existe alguma variação na tradução destes termos em língua portuguesa, mas sem fugir do mesmo campo semântico: “jocoso” e “brincadeira” em M. Furlan (1998, p. 109); “gracejo” e “brincadeira” em S. Bianchet *et al* (2013, p. 19); “sátira” e “folgado” em R. Fernandes (2012, p. 133-5); e “jogos” e “maior brincadeira” em G. Flores (2019, p. 258). Em outras línguas, temos alguns exemplos disso: C. Brink (1971, p. 279-81): joke (“piada”) e jest (“brincadeira”); J. Ferriss-Hill (2019, p. xxv): joke (“piada”) e play (“jogo”); E. Schäfer (2008, p. 19): scherzen (“brincar”) e Spiel (“jogo”).

<sup>56</sup> “*Ludus*, jogo de ações” e “*Iocus*, jogo de palavras”.

<sup>57</sup> En latin classique, *jocus* renvoie à un jeu en paroles, à la plaisanterie, l’amusement, le badinage. Au contraire, *ludus* s’entend plutôt comme l’activité ludique organisée, le jeu en actes, que ceux-ci soient réduits comme dans le jeu de dés ou de grande ampleur comme dans les compétitions sportives. En fait la différence est loin d’être aussi nette et Ciceron emploie par exemple l’expression redondante *per ludum et iocum*.

<sup>58</sup> Mesmo em estudos mais recentes não ligados diretamente aos estudos clássicos, é possível ver a afinidade semântica entre os termos, como, por exemplo, em A. Cabral (2002, p. 35): “Uma referência agora à etimologia

relacioná-los a partir da ideia mais básica de movimento. Vamos trabalhar aqui com uma noção de *ludus* (*lusus* e também de *iocus*) muito próxima da de drama, de jogo cênico, relacionada à sua ideia primeira de movimento e dinamismo,<sup>59</sup> e praticamente sinônima de uma certa ideia de poesia. Não que seja um sinônimo perfeito, se é que isso possa existir, mas que o *ludus*, em toda a sua exuberância semântica, está, de um modo ou de outro, muito associado à ideia de escrita, prática e performance poéticas, pelo menos, na Roma horáciana e, conforme podemos ver, na própria obra de Horácio. É por isso que, avançando na ultrapassagem de um conceito relacional de *ludus*, que simplesmente o oporia, como “brincadeira”, aos *seria* ou a algo “produtivo”,<sup>60</sup> T. Habinek (2005, p. 146) pode concluir em relação a Horácio: “*ludus* [...] é uma precisa descrição da atividade poética em que Horácio se empenhou e se destacou”.<sup>61</sup>

A partir de uma interlocução com um certo *Flaccus*, um nome que certamente joga com Horácio, o epigrama 4.49, de Marcial, problematiza, pela exploração da tópica da polêmica literária, a prática poética epigramática, colocando em questão a sua suposta depreciação como frivolidade (no limite, de toda a prática poética) e utilizando-se exatamente dos termos *ludus* e *iocus* e do verbo *ludo*. Os seus epigramas, na ficção do poema, são e não são identificados ao “jogo”, são e não são frívolos, o que demonstra como a questão ultrapassa muito Horácio na história literária latina, embora a ele possa se relacionar.<sup>62</sup>

Além de intimamente relacionado à prática poética, *ludus* tem uma dimensão erótica importante, assim como *iocus*.<sup>63</sup> Desde H. Wagenvoort (1956), reconhece-se no *ludus*, mas pensado de um modo mais geral, um aspecto erótico direto. Segundo ele (1956, p. 37), *ludere* é *amoris deliciis frui* (“gozar das delícias do amor”), um significado provavelmente vinculado à conotação erótica do verbo *ludo*, que figurativamente designa o ato sexual.<sup>64</sup> Percebemos essa mesma dimensão erótica, quando T. Habinek (2005, p. 126) arrola uma pequena série de

---

da palavra jogo. Ainda que o seu sentido se ligue mais à palavra latina *ludus* (jogo, divertimento, passatempo), o seu étimo é *jocus* (*jocum* – acusativo), que significa graça, gracejo, brincadeira, sentidos que andam ligados não só ao jogo mas também a outras formas expressivas, como a dança e o teatro.

<sup>59</sup> Cf. T. Habinek (2005, p. 278).

<sup>60</sup> Mais modernamente, a ideia de que o *ludus* é marcado pela contraposição ao sério é vista em J. Huizinga (2014, p. 16): “poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como ‘não-séria’ e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras”; ou ainda em R. Caillois (2017, p. 15): “[o jogo] Opõe-se à seriedade desta última [a vida real] e se vê, assim, qualificado como frívolo. Por outro lado, opõe-se ao trabalho assim como o tempo perdido se opõe ao tempo bem empregado”.

<sup>61</sup> *Ludus* is [...] a precise description of the poetic activity in which Horace has engaged and excelled.

<sup>62</sup> Marcial 4.49.1-3: *Nescit, crede mihi, quid sint epigrammata, Flacce, / qui tantum lusus illa iocosque uocat. / Ille magis ludit qui scribit [...]*. (“Não conhece, acredita, Flaco, um epigrama / quem só o chama de jogo e gracejo. Mais joga aquele que escreve...”).

<sup>63</sup> Para a dimensão erótica de *iocus*, cf. L. Serignolli (2013, p. 59 e ss.).

<sup>64</sup> Cf. J. N. Adams (1990, p. 161-3).

significados que a noção de *ludus* pode assumir: “*ludus* como representação enganosa, *ludus* como imitação de um animal, *ludus* como sexo, *ludus* como transição para a realidade.”<sup>65</sup>

Em termos literários, a manifestação mais explícita em Roma que associa, ao mesmo tempo e de um modo inequívoco, o *ludus*, a escrita poética e a troca erótica talvez seja Catulo 50. A abertura do poema (v. 1-6) é muito rica nesse conjunto de associações, com os termos *lusimus*, *tabellis*, *scribens uersiculos*, *ludebat* e *iocum* construindo a relação erótica entre o eu-lírico e o interlocutor.<sup>66</sup> Também aí, numa atmosfera convivial, notemos como *ludus* (*lusimus* e *ludebat*, v. 2 e 5) e *iocus* (*per iocum*, v. 6) estão lado a lado, reforçando a possibilidade de um tratamento conjunto. Embora mais de passagem, podemos ver numa cena da peça *As Báquides*, de Plauto, um semelhante conjunto de associações. A personagem de Pistoclero, perguntada por Lido a respeito do que havia dentro da casa de uma das Báquides, responde: *Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium, Iocus, Ludus, Sermo, Suavisaiatio* (v. 115-6).<sup>67</sup>

Também em Horácio, *ludus* recebe cores eróticas. Apesar da vasta amplitude semântica que os termos *ludus*<sup>68</sup>, *lusus*<sup>69</sup> e *iocus*<sup>70</sup> alcançam na sua poesia, podemos perceber, em alguns trechos, conexões muito claras e diretas com a temática erótica, como, por exemplo, em: o “jogo cruel” de Vênus (*saueo ioco*, *Od.* 1.33.12), uma Vênus que “jogou” (*lusit*, *Od.* 3.27.69), o “jogo” no contexto do convívio e associado ao vinho (*iocos*, *Od.* 3.21.2, *ludisque et bibis*, *Od.* 4.13.4, e *ludus potare*, *Sát.* 2.2.123), os “jogos” de uma “Musa sem vergonha” (*iocis* e *Musa procax*, *Od.* 2.1.36), os “jogos” que a idade leva embora, junto de Vênus (*iocos*, *Venerem*, [...]

<sup>65</sup> *Ludus* as deceptive representation, *ludus* as imitation of an animal, *ludus* as sex, *ludus* as transition to reality.

<sup>66</sup> *Hesterno, Licini, die otiosi / multum lusimus in meis tabellis, / ut conuenerat esse delicatos: / scribens uersiculos uterque nostrum / ludebat numero modo hoc modo illoc, / reddens mutua per iocum atque uinum.* (“No ócio de ontem, Licínio, muitas lides / mantivemos em verso em meus cadernos / quando o trato era sermos delicados. / Cada um de nós versos escrevendo, / breves, lidava num e noutro metro / em troca mútua em meio a riso e vinho.”, grifos nossos), na tradução de J. A. Oliva Neto, 1996, p. 100).

<sup>67</sup> “Amor, Desejo, Vênus, Prazer, Gozo, Jogo, Diversão, Prosa, Doçura”.

<sup>68</sup> *Ludus* e os seus correlatos *ludo*, *-ere* (e os prevérbios *inludo*, *abludo*, *conludo* e *eludo*), *ludibrium* e *ludicrum*, ocorrem 72 vezes em Horácio: *ludas* (*Sát.* 2.3.252), *ludentem* (*Od.* 2.12.19 e AP 107), *ludentes* (*Ep.* 1.1.59), *ludentis* (*Ep.* 2.2.124), *ludere* (*Sát.* 1.5.49, 2.1.73, 2.3.172 e 2.3.248, *Ep.* 2.2.183, *Od.* 2.5.8, 3.15.5, 3.15.12, 3.24.56 e 3.29.50 e AP 379), *luderet* (*Ep.* 2.1.99), *ludi* (*Ep.* 2.1.203), *ludibrium* (*Od.* 1.14.16), *ludicra* (*Ep.* 1.1.10, 1.6.7 e 2.1.180), *ludis* (*Sát.* 1.10.83 e 2.5.58, *Od.* 4.13.4, *Ep.* 1.7.59 e 2.1.197), *ludit* (*Od.* 3.4.5, 3.11.10, 3.18.9 e 3.27.40), *ludo* (*Sát.* 1.1.27 e 1.10.45, *Od.* 1.2.37, 2.19.26 e 3.4.11, *Ep.* 1.1.3 e 1.17.61 e AP 226), *ludos* (*Sát.* 2.6.48 e 2.8.79, *Ep.* 1.14.15 e CS 22), *ludum* (*Sát.* 1.6.72, *Od.* 2.1.3, 3.12.1, 3.29.50 e 4.2.42, *Ep.* 1.14.36, 1.18.66, 2.2.56 e 2.2.142 e AP 32), *ludus* (*Sát.* 2.2.123, *Ep.* 1.19.48 e AP 405), *luserat* (*Sát.* 2.6.49), *lusimus* (*Od.* 1.32.2), *luisse* (*Ep.* 1.14.36), *lusisti* (*Ep.* 2.2.214), *lusit* (*Od.* 3.27.69 e 4.9.9 e *Ep.* 2.1.148), *abludit* (*Sát.* 2.3.320), *concludere* (AP 159), *eludebat* (*Ep.* 1.17.18), *eludente* (*Sát.* 1.10.49), *inludo* (*Sát.* 1.4.139), *inludit* (*Sát.* 2.3.51), *includere* (*Sát.* 2.8.62), *inlusus* (*Sát.* 2.5.26) e *inlusive* (*Sát.* 2.7.108).

<sup>69</sup> *Lusus* ocorre apenas duas vezes: *Sát.* 1.5.48 e 1.6.126.

<sup>70</sup> *Iocus* e os seus correlatos *ioco*, *-ere*, *iocosus* e *iocularia* ocorrem 27 vezes: *iocatus* (*Sát.* 1.5.62), *iocis* (*Od.* 2.1.37 e 2.19.25, *Ep.* 1.6.65 e 1.6.66), *ioco* (*Od.* 1.33.12 e 2.12.18), *iocos* (*Sát.* 1.5.98, *Od.* 3.21.2 e *Ep.* 2.2.56), *iocosa* (*Od.* 1.12.3 e 1.20.6), *iocosae* (*Od.* 3.3.69), *iocose* (*Epo.* 3.20), *iocosi* (*Od.* 4.15.26 e *Ep.* 1.18.89), *iocosius* (*Sát.* 1.4.104), *iocosus* (*Sát.* 1.10.19 e *Od.* 1.10.7 e 3.21.15), *iocularia* (*Sát.* 1.1.23), *iocum* (*Ep.* 1.19.20 e AP 222) e *iocus* (*Sát.* 2.5.37, *Od.* 1.2.34 e *Ep.* 2.1.149).

*ludum*, *Ep.* 2.2.56) e o amor e o “jogo” como ideais de vida de Mimnermo em *Ep.* 1.6.<sup>71</sup> Além disso, Baco é “jogador” em *iocosi Liberi* (*Od.* 4.15.26), assim como o é Mecenas em *iocose Maecenas* (*Epo.* 3.20) e até mesmo a própria lira do poeta em *iocosae lyrae* (*Od.* 3.3.69).

Na coleção lírica, uma ocorrência nos chama ainda mais a atenção. Logo em *Od.* 1.2, somos surpreendidos com uma cena em que *Cupido* e *Iocus* voam em torno (*circumuolat*, *Od.* 1.2.34) de uma Vênus risonha (*ridens*, *Od.* 1.2.33). Trata-se de uma cena algo esotérica que despertou muito o interesse da crítica. L. Serignolli (2013, p. 59-63) mostra, por meio de fecundas relações com pinturas e estátuas contemporâneas a Horácio, como esse *Iocus*, personificado ao lado de *Cupido*, poderia ser igualmente interpretado como um *Cupido*, tendo em vista a sua corrente aparição em Roma em pares, seja nas artes plásticas, seja em templos, seja em obras poéticas, seja em moedas, como dois dos Eroles, Eros e Anteros, os *gemi Amores*, de Ovídio. Apesar de, evidentemente, não chegar a uma conclusão definitiva sobre a identificação de *Iocus* a um dos Cupidos, a autora ressalta o curioso e o insólito da sugestão. Para nós, pela personificação erotizada de *iocus*, essa é uma sugestão prenhe de futuro.

No entanto, como o contexto que envolve a noção de erotismo, não só na lírica, mas também por toda a obra horaciana, é, como vimos, relativamente adverso, a dimensão erótica do *ludus* (e *iocus*) em Horácio também será negligenciada. A identificação da importância crucial de *ludus* no *sermo* horaciano, ou, mais precisamente, nas cartas, não foi estranha nem mesmo a J. Moles (2002, p. 142), que defende o estrito caráter filosófico das *Epístolas* em detrimento da sua poeticidade. Embora reconhecendo que “a exploração da polissemia de ‘jogo’ por Horácio seja um elemento chave na estrutura, no imaginário e no argumento de *Ep.* 1.1 e de todo o livro”,<sup>72</sup> nada é dito por ele, de maneira geral, a respeito da sua componente erótica. É o mesmo caso de D. Porter (2002) na sua leitura de conjunto do jogo (*play*) do livro primeiro das epístolas e de J. Kemp (2010), que, embora destaque na metaliterária *Sát.* 1.4 um fecundo “jogo literário”, não lhe concede conotação erótica alguma e o vincula expressamente a um propósito moral, ao ponto de colocar a *libertas* a serviço desse mesmo propósito.

Também na fortuna crítica de Horácio no Brasil, o *ludus* tem o seu caráter erótico subestimado. No apanhado que A. Piccolo (2014, p. 6-16) faz da exuberância semântica do termo e do seu correlato *lusus* numa tese sobre intertexto entre a épica homérica e as *Odes*, podemos notar como uma significativa dimensão do *ludus* é “esquecida”: a erótica. *Ludus* é

<sup>71</sup> *Ep.* 1.6.64-5: *Si, Mimnermus uti censet, sine amore iocisque / nil est iucundum, uiuas in amore iocisque.* (“Se, como acha Mimnermo, sem amor e jogo / nada é agradável, vivas em amor e jogo.”).

<sup>72</sup> Horace’s polysemous exploration of ‘play’ will be a key element in the structure, imagery and argument of 1.1 and of the whole book.

lembrado em praticamente todos os seus pormenores e minúcias, mas a dimensão erótica, aquela que aqui mais frontalmente nos interessa, a dos “prazeres sensuais”, essa é solenemente negligenciada. Um esquecimento que aqui nos serve de mote. É evidente que a ausência, fruto muito menos de um lapso do que de uma deliberação, é insignificante para os objetivos do notável trabalho de A. Piccolo (2014), mas ela nos interessa agora exatamente porque trai algo reiterado na fortuna crítica de Horácio, seja no Brasil, seja fora dele: o silêncio ou, mais precisamente, um relativo negligenciamento do erotismo e o seu papel na poética de Horácio.

Muitas vezes, parece não valer tanto para a fortuna crítica de Horácio — pelo menos de uma perspectiva programática — a ideia mais geral de que “a poesia latina frequentemente explora o conceito de *ludus* como [...] um campo para dramatização erótica”.<sup>73</sup> Pensando, então, num *ludus* que, interpretado como uma possível chave da poética horaciana (a lírica e o *sermo*), seja, em um nível, identificado ou profundamente associado ao fazer poético e, em outro nível, pensado amplamente como drama, fundado na ideia de movimento, e, especialmente, como um drama erótico, o termo pode ganhar uma dimensão programática mais ampla, para atingir o estatuto de um *ludus poeticus*, talvez nos termos em que T. Habinek (2005, p. 132 e ss.) utiliza o termo? Dos principais traços que o autor levanta, dois nos são caros aqui: a corporeidade do *ludus*, ligada a uma certa disciplina e expressão do corpo, e a ideia de movimento, que se relaciona à passagem pelo *ludus poeticus* rumo a uma “canção autônoma” (*autonomous song*).<sup>74</sup>

A corporeidade do *ludus* não é estranha à gramática horaciana. Ao contrário. De um modo mais concreto, esse aspecto é visível em Horácio, sobretudo, no fim da metapoética *Sát.* 1.4, quando, num tom algo intimista, lemos: *ubi quid datur oti, / inludo chartis* (“se algum ócio me é / dado, com papéis jogo, 1.4.138-9). Da mesma maneira, na lírica,<sup>75</sup> “jogo” (*ludus*) foi o que realizou “Anacreonte outrora”: *olim lusit Anacreon* (*Od.* 4.9.5) e que “não foi apagado pelo tempo” (*nec deleuit aetas*, *Od.* 4.9.9-10). A materialidade do “jogo” do poeta grego (e do próprio “jogo” por consequência), T. Habinek (2005, p. 144) já chamou a atenção para isso, se dá pela associação de *ludus* à escrita pelo uso de *deleo* (“apagar”). O verbo se associa menos ao esquecimento do que à destruição material e concreta de algo, como os sobreviventes “papéis gregos” de *Ep.* 2.1.161: *chartis Graecis*, o que pode ser relacionado ao próprio empreendimento lírico horaciano, como monumento, em *Od.* 3.30, com a imagem corpórea e rígida do bronze (*aere perennius*, *Od.* 3.30.1). Ainda em *Od.* 4.9, *meis chartis* (“nos meus papéis”, v. 30-1)

<sup>73</sup> Latin poetry often explores the concept of *ludus* [...] as a field for erotic role-playing.

<sup>74</sup> Cf. T. Habinek (2005, p. 151).

<sup>75</sup> Vinculadas à ideia de *ethos* métrico, as ocorrências do verbo *ludo* na lírica são rastreadas por H. Penna (2007, p. 139-45).

confirma essa materialidade, que, no *sermo* encontra uma expressão satírica no fardo do lombo do burro mensageiro de *Ep.* 1.13: *sarcina chartae meae* (“o peso dos meus papéis”, *Ep.* 1.13.6).

A condição de *scriptor* (“escritor”) é destacada também a partir da concretude dos instrumentos de escrita em *Ep.* 2.1.113: *prius orto / sole uigil calamum et chartas et scrinia posco* (“antes / da aurora, acordo e busco folha, e pena, e estojo”). Talvez a materialidade do suporte conferisse uma impressão de corporeidade ainda maior aos antigos, que só escreviam em anteparos mais palpáveis e tangíveis, como pedra, madeira, pele de animais, etc.<sup>76</sup> O ponto alto da valorização da escrita e da sua materialidade, pelo seu potencial de permanência, parece ocorrer em *Ep.* 2.1, quando a poesia de “leitura” ganha uma apaixonada defesa em detrimento da ruidosa performance do teatro augustano. Assim, na figura do “vate sagrado” (*uate sacro*, *Od.* 4.9.28), que atravessa a obra horaciana, vemos uma tensão entre o corpóreo *ludus* e a canção inspirada e profética (*carmen*).

Assim, no interior da noção mais ampla de drama, trabalharemos com a noção de drama erótico (*ludus*), aprofundando-nos no seu caráter metapoético. É exatamente nesse ponto que abrimos espaço para a nossa leitura. *Ludus* (“jogo”), abrangendo a noção correlata de *iocus*, é o nosso ponto de partida para a noção de erotismo. Ele será desdobrado em dois aspectos relacionados à corporeidade e ao dinamismo (ou movimento) e que se influenciam mutuamente: os jogos de palavras (*ioci*) e os dramas eróticos (*ludi*), que são exatamente as duas componentes da cena de abertura de *Ep.* 1.1 acima. São dois aspectos profundamente relacionados e interdependentes que compartilham um traço crucial: enquanto os jogos de palavras desestabilizam o significado da palavra, os dramas eróticos atuam no nível da personagem, desestabilizando o lugar que ela ocupa. Essa ideia, já podemos vê-la em F. Ahl (1985, p. 17), aproveitando-se do exemplo da peça *Anfitrião*, de Plauto: “os dois Anfitriões e os dois Sósias são para o drama, como um todo, o que um trocadilho pode ser para uma expressão ou oração”.<sup>77</sup>

Os jogos de palavras e as novidades e impasses que engendra podem ser concebidos a partir dessa função dramática do *ludus* (ou *iocus*). A divisão, embora instável, mas possível, não faz tanto sentido para nós, primeiro porque *ludus* e *iocus*, quando não identificados, serão considerados aqui de modo complementar, e as palavras serão interpretadas, amiúde, como verdadeiras personagens, de tal maneira que os jogos de palavras se aproximam a ponto de se identificarem aos jogos de ação ou drama. Pensamos até mesmo no próprio ato de colocar as palavras em movimento, como se elas próprias fossem personagens ou mesmo as protagonistas

<sup>76</sup> Cf. C. Ritter-Schmalz (2019, p. 219-22).

<sup>77</sup> The two Amphitryos and the two Sosias are to the drama as a whole what a pun might be to a phrase or sentence.

de um jogo cênico ou de uma dança circular ao modo das Musas, uma espécie de dança das palavras. É, aliás, exatamente pela via da dança que T. Habinek (2005, p. 119) vai tentar explicar a origem da dimensão erótica do *ludus*. Portanto, trataremos tudo aqui com o mais genérico *ludus*, capaz, metonimicamente, de dar conta da carga semântica de *iocus*.

Nosso objetivo é realizar uma interpretação que, centralizando o elemento erótico, articula e conjuga uma leitura cerrada dos poemas, centrada na sutileza dos jogos de palavras, com uma outra leitura, mais ampla, do dinamismo das relações entre algumas personagens. A primeira leitura, a dos jogos de palavras, se associa à teoria atômica do mundo, baseada numa correspondência entre átomos e letras,<sup>78</sup> e tem como protagonista o poeta como vate, a segunda, a dos jogos dramáticos, vincula-se à circulação das personagens numa cena erótica e tem como protagonista o poeta amante. São leituras que estão fundidas de tal modo que se afetam profunda e mutuamente e, no fim das contas, são praticamente inseparáveis. Da mesma forma, o poeta como vate e como amante, mitos inseparáveis da gramática horaciana, são duas faces da mesma moeda.

Seguindo a senda aberta pelos trabalhos seminais de J. Snyder (1980) sobre jogos de palavras (*verbal play*) em Lucrécio e de F. Ahl (1985) sobre os jogos de palavras na poesia latina e, em especial, em Ovídio (muito debitário do *Crátilo*, de Platão, e do *De Lingua Latina*, de Varrão), e continuada, por exemplo, por M. Gale (2001) com os jogos de palavras e a sucessão poética em Lucrécio, por S. Hinds (2006) com os limites dos jogos de palavras, por P. Heslin (2011) com os pseudônimos metapoéticos e por Z. Iogas (2016) com os jogos de palavras e os jogos de poder,<sup>79</sup> vamos propor uma interpretação que, tendo como pano de fundo a corporeidade das palavras e o seu dinamismo de significado, se associa mais especificamente à “atomologia” de Lucrécio, cujo vértice é Vênus, que, segundo A. Deremetz (1995, p. 240), “representaria alegoricamente o princípio central da doutrina dos átomos, isto é, o amor que, como força de união e atração, comanda todo nascimento”.<sup>80</sup>

O ponto de ancoragem é a “lucreciana” noção de *elementa*,<sup>81</sup> um conceito importante e muito atuante, de forma expressa, na poética de Horácio (especialmente no *sermo*), que aparece tanto em *Sát.* 1.1.35, uma cena de recusa do *ludus*, quanto em *Ep.* 1.20, uma carta que está em

<sup>78</sup> Cf. A. Dalzell (1987), R. Glinatsis (2010, p. 185) e, principalmente, J. Ferriss-Hill (2019, p. 96), com as referências eles dão.

<sup>79</sup> Cf. I. Ziogas (2016).

<sup>80</sup> Figurerait allégoriquement le principe central de la doctrine des atomes, c’est-à-dire l’amour qui, comme force d’union et d’attraction, commande toute naissance.

<sup>81</sup> Para uma caracterização de *elementa*, não só em Lucrécio, mas na literatura latina, cf. J. Snyder (1980, p. 31-51) e somente em Lucrécio, cf. A. Dalzell (1987).

profundo diálogo com *Ep.* 1.1.<sup>82</sup> *Elementa*, em ambas as passagens, traduz tanto as ideias de “átomos do mundo”, quanto as “letras do alfabeto”,<sup>83</sup> ecoando a tradicional metáfora de que “o mundo físico é uma escrita... um ‘tecido’, um ‘texto’, pronto à leitura; e o nascimento incessante das coisas é uma *symplokè*, ao mesmo tempo ‘acasalamento’ [...] e ‘tessitura’.”<sup>84</sup> A relação de *elementa* com os jogos de palavras (*ioci*) pode ficar mais aprofundada e mais produtiva criticamente, quando lembramos que já havia em Ovídio (*Met.* 15.237) a consciência de que “essas coisas a que chamamos de *elementa* não são estáveis”.<sup>85</sup>

A hipótese é de uma possível associação à ideia de que, em Horácio, o erotismo está envolto, como sugeriu E. van der Mewe (2015), numa tensão entre “ordem” (*order*) e “caos” (*chaos*), voltado para a construção de uma poética caracterizada por uma “abordagem intelectual da temática amorosa”.<sup>86</sup> Essa leitura permite uma produtiva interlocução com a *Theogonia*, de Hesíodo, que, como conceitua L. Sussman (1978, p. 61) “é um poema sobre a criação de um cosmos, isto é, uma ordem. Essa ordem é criada através da interação de seres sexuais, e a natureza essencialmente sexual do ato criativo, no fim das contas, estrutura e organiza o espaço do universo”.<sup>87</sup> Nesse processo (teo)cosmogônico, além do papel crucial de Eros, um verdadeiro mito etiológico, cosmogônico e literário em Hesíodo,<sup>88</sup> e de Vênus (ou mais propriamente Afrodite), o poeta como vate (ou como *aedo*) ganha muito sentido e alguma centralidade, pois, conforme A. Deremetz (1994, p. 170),<sup>89</sup> em Roma, “o ato de fundação é, pois, como a criação poética, dependente da intervenção de um *gênio* divino”.

Na esteira da tradição didática de matriz hesiódica e lucreciana, que, no plano formal, é corroborada, em Horácio, pelo verso hexamétrico e pelo gesto didático, com a possível (e muito discutida) inserção da obra horaciana nessa tradição didática,<sup>90</sup> o contato mitificado do poeta

<sup>82</sup> Há outras duas ocorrências do termo em Horácio, mas elas estão mais associadas à ideia de “princípio”, que, claro, não deixa de estar em profunda relação com “átomos” e “letras”: *Od.* 3.24.52 e *Ep.* 1.1.27.

<sup>83</sup> Cf. F. Ahl (1985, p. 250).

<sup>84</sup> Cf. A. Deremetz (1995, p. 248): le monde physique est une écriture... un “tissu”, un “texte” — prêt à la lecture, et la naissance incessante des choses une *symplokè*, à la fois ‘accouplement’ [...] et “tissage”.

<sup>85</sup> *Haec quoque non perstant quae nos elementa uocamus.*

<sup>86</sup> E. van der Merwe (2015, p. 109): intellectual approach to the topic of love.

<sup>87</sup> The *Theogony* is a poem about the creation of a cosmos, that is, an order. This order is created through the interaction of sexual beings, and the essentially sexual nature of the creative act eventually comes to structure and organize the space of the universe.

<sup>88</sup> A *Theogonia* parece ser a única obra do período arcaico grego em que Eros aparece personificado, com traços definidos (em contraposição a um *eros* mais genérico comum na épica homérica) e voltado, como um elemento responsável pela reprodução, para o gesto cosmogônico do contexto em que aparece em Hesíodo. Na *Theogonia*, Eros é uma figura que alia características, ao mesmo tempo, de uma deidade cósmica (*cosmic deity*) e de um deus do amor (*love-god*). (cf. B. Breitenberger, 2007, p. 137-9 e p. 150-3).

<sup>89</sup> L’acte de fondation est donc, comme l’acte de création poétique, dépendant de l’intervention d’un *ingenium* divin.

<sup>90</sup> O exemplo mais recente é P. Hardie (2014).



com o elemento divino ganha expressão com a concepção do poeta como vate, um estatuto que, na poética augustana, é programático. O vate horaciano, a partir de um modo erótico de legitimação que pode dialogar com a *Dichterweihe*, de Hesíodo, no próêmio da *Teogonia*, é “amante das Musas” (*amicus Musis*, *Od.* 1.26.1), “amante das fontes e danças das Musas” (*uestris amicum fontibus et choris*, *Od.* 3.4.25), “amante dos deuses” (*dis amicum*, *Od.* 4.6.41) faz da Musa a destinatária de uma de suas cartas em *Ep.* 1.8, é “sacerdote das Musas” (*sacerdos Musarum*, *Od.* 3.1.3), é, nessa condição, amante de Mecenas (*tuus uates*, *Ep.* 1.7.11) e vê a Musa Calíope “jogar” uma “amável loucura” com ele (*me amabilis insania ludit*, *Od.* 3.4.5-6).

Assim, para além do vínculo pontual de alguns poemas,<sup>91</sup> Horácio e Hesíodo podem travar uma interlocução mais estruturante, intermediada talvez por um influxo calimaquiano.<sup>92</sup> Enquanto Hesíodo canta o mundo e os deuses desde o princípio, o *cosmos* em Horácio é o de uma literatura latina, que pode ser pensada em dois âmbitos complementares. A relação dos latinos com os gregos e a relação da poesia horaciana com o nascente império de Augusto. O mito de uma nova literatura está em profunda relação com a (nova) Roma augustana, nos termos em que L. Roman (2014, p. 212) concebeu: “a ‘refundação’ de Roma por Augusto logo após a guerra civil é, ao mesmo tempo, a matéria da poesia de Horácio e a sua premissa”.<sup>93</sup> De forma análoga, podemos pensar a (re)fundação literária dos latinos, que, à maneira de um *tópos* literário, consideraram-se fundadores a partir e ao modo dos gregos, o que A. Deremetz (1994, p. 117-27) já havia chamado de “o mito da dupla fundação”<sup>94</sup> e P. Maxime (2013, p. 6), por sua vez, chamou de “o fundador grego e o seu duplo”,<sup>95</sup> algo que não se restringe a Horácio e se insere na tópica poética mais ampla do *primus inuentor*, que marca a literatura latina talvez desde a sua origem.

O poeta mitificado no interior desse cosmos, como um vate (ou *aedo*), como um “amante” das Musas, tem um papel crucial e está associado não só à concepção do cosmos, mas também à sua regulação, associada a uma certa ideia de justiça. Apesar da ressalva, S. Scully (2015, p. 144) percebe que entre Horácio e Hesíodo pode haver alguma interlocução nesse ponto: “Horácio parece não ter feito muito uso da *Teogonia*, embora, como Hesíodo, estivesse

<sup>91</sup> Por exemplo, S. Harrison (2019, p. 233) em relação a *Od.* 2.19; R. Hunter (2014, p. 50) em relação a *Sát.* 2.2; R. Glinatsis (2012d, p. 6-7) em relação a *Od.* 4.2; e A. Deremetz (2000), que trata da inspiração poética na *Teogonia* de Hesíodo e a relaciona com algumas odes de Horácio, como, por exemplo, *Od.* 1.1, 2.19 e 3.4.

<sup>92</sup> Cf. M. Santirocco (1986, p. 7-8).

<sup>93</sup> Augustus’ “refoundation” of Rome in the wake of the civil war is at once the subject of Horace’s poetry, and its premise.

<sup>94</sup> Le mythe de la double fondation.

<sup>95</sup> Le fondateur grec et son double.

preocupado com a relação entre linguagem, imagens idealizadas de poder e governo sábio.”<sup>96</sup> Essa percepção se harmoniza bastante com o papel do poeta como conselheiro dos bons governantes, como M. Eicks (2011, p. 350) nos mostrou sobre um Horácio lírico: “O salvador que vence a guerra civil e garante uma paz interna permanente em Roma é Augusto, desde que aceite os conselhos do poeta lírico, as advertências e as lições da primeira coleção de *Odes*”.<sup>97</sup>

Nesse sentido, mesmo a atividade lírica de Horácio é cosmológica, o que faz perder um pouco do seu sentido a divisão entre a poesia erótica e a poesia cosmológica, o poeta privado e o público, o vate e o poeta amante, o *ludus* e os *seria*. Isso encontra guarida também na dupla valência do *ludus*: o seu caráter público visível nos festivais romanos (os *ludi*) e o seu caráter mais privado nos *conuiuia*. A mistura, de um ponto de vista do poeta como uma personagem ou mesmo um mito, pode ser ainda mais profunda, pois, muitas vezes, mesmo “nos seus poemas simpóticos, ele [Horácio] faz da sua própria biografia a matriz em que o público e o privado estão inter-relacionados.”<sup>98</sup>

Já a dramatização erótica, a segunda leitura, será concebida — ultrapassando um modelo pederástico (a relação entre *erastés* e *erômenos*) estático, mas, claro, valendo-se amplamente dele — a partir de um diálogo com a erótica platônica. É no interior do seu quadro teórico e prático que se poderia, por exemplo, ler a ética da mediania de Horácio, pois, entre os gregos clássicos, a comida, a bebida e os prazeres sexuais (os chamados *aphrodisia*) ganharam uma problematização moral muito semelhante,<sup>99</sup> e na atividade sexual, “excesso” e “passividade” se tornam, idealmente, os grandes problemas do homem, segundo uma etiqueta tipicamente masculina. Em Roma, embora os prazeres possam ser interpretados a partir dos gregos,<sup>100</sup> a posição de *erômenos* é muito mais incômoda e praticamente vedada ao cidadão livre. E. Oliensis (1997 e 1998), mais de passagem, e S. McCarter (2018), de um modo mais frontal, demonstram como, na construção de uma certa *virtus*, a “passividade” se constitui num grande problema pessoal e também social na poesia de Horácio, que também pode estar associado publicamente à passagem da república para o principado de Augusto, um movimento político de centralização de poder que coloca no centro do debate político (e literário) da segunda metade do séc. I AEC a questão da *libertas*.

<sup>96</sup> Nor does Horace (65-8 BCE) appear to have much use for the *Theogony*, even though he, like Hesiod, was concerned with the relation between language, idealized images of power, and wise rule.

<sup>97</sup> Der Retter, der den Bürgerkrieg überwindet und Rom dauerhaften inneren Frieden sichert, ist Augustus, sofern er den Ratschlag des Lyrikers, die Mahnungen und Lehren der ersten Odensammlung annimmt.

<sup>98</sup> [...] in his sympotic poems: he makes his own biography the matrix within which public and private are interrelated.

<sup>99</sup> Cf. M. Foucault (2017, p. 63).

<sup>100</sup> Cf. F. Dupont e T. Éloi (2001).

De qualquer maneira, o ponto de partida é o modelo binário da passividade de origem grega, que é delineado precisamente por M. Foucault (2017, p. 57):

na prática dos prazeres sexuais, distinguem-se claramente dois papéis e dois pólos (*sic*), como também podem ser distinguidos na função generativa; são dois valores de posição — a do sujeito e a do objeto, a do agente e a do paciente: como diz Aristóteles, ‘a fêmea enquanto fêmea é de fato um elemento passivo, e o macho, enquanto macho, um elemento ativo’.

Não adstrito ao âmbito do erótico, esse modelo, tomado mais abstratamente, pode se estender a outras esferas da vida. A partir dele, podemos, com algumas adaptações, interpretar a relação entre *erastés* e *erômenos*, também a relação entre os pares *patronus* e *cliens* e *dominus* e *seruus* e até mesmo a relação entre *magister* e *discipulus*, com base naquilo que M. Foucault (2017, p. 263) chamou, para o âmbito grego, de “princípio do isomorfismo entre a relação erótica e a relação social”.<sup>101</sup> Na esfera da Roma augustana, E. Oliensis (1997, p. 154) logrou demonstrar como, em termos literários, *amor* e *amicitia*, talvez em bases semelhantes ao isomorfismo grego, têm a mesma estrutura.<sup>102</sup> É por isso que, em Horácio, a construção ficcional de uma emancipação se dá, segundo nossa leitura, a partir desse modelo, desdobrando-se numa emancipação, no interior da questão mais abrangente e multifacetada da *libertas*, que é poética e também social e cívica.

Nesses termos, a relação entre um *erastés* e um *erômenos*, o modelo pederástico grego, pode, como estrutura, se estender à relação entre homens e mulheres,<sup>103</sup> guardadas algumas diferenças. É a partir desse modelo que, com base na ideia de movimento, leremos a dinâmica das relações eróticas travadas pelo poeta no interior do seu jogo ficcional, articulando-a com a erótica platônica. Uma questão crucial para a nossa leitura, então, é a troca de posições no interior de uma relação erótica dinâmica, em que, idealmente, ambos os papéis resistem a

---

<sup>101</sup> “Deve-se entender por esse princípio que a relação sexual — sempre pensada a partir do ato modelo da penetração e de uma polaridade que opõe atividade e passividade — é percebida como do mesmo tipo que a relação entre um superior e um inferior, aquele que domina e aquele que é dominado, o que submete e o que é submetido, o que vence e o que é vencido.”

<sup>102</sup> *Amicitia* and *amor* are not only cognate, they also share the same hierarchical structure, since what counts, in the sexual ideology of Rome, is less the gender of the participants than their respective roles: active or passive, penetrating or penetrated, dominant or submissive. Penetration is the prerogative of free men, penetrability the characteristic condition of slaves and women; sexual intercourse is an enactment and reflection of social hierarchy, and, conversely, social subordination always implies the possibility of sexual submission. (“*Amicitia* e *amor* não são apenas cognatos, mas também compartilham a mesma estrutura hierárquica, uma vez que o que conta, na ideologia sexual de Roma, é menos o gênero dos participantes do que os seus respectivos papéis: ativo e passivo, penetrador ou penetrado, dominante ou submisso. A penetração é a prerrogativa de homens livres, a penetrabilidade é a condição característica de escravos e mulheres; a relação sexual é uma encenação e reflexo da hierarquia social e, reciprocamente, a subordinação social sempre implica a possibilidade de submissão sexual.”).

<sup>103</sup> Cf. M. Foucault (2017, p. 247 e ss.).

ocupar, de modo estático, a posição de objeto, como nos mostra a leitura de Michel Foucault (2017, p. 294):

Na Erótica platônica, o amado não poderia manter-se na posição de objeto em relação ao amor do outro [...]. Convém que ele se torne efetivamente sujeito nessa relação de amor. Esta é a relação pela qual se produz, no final do terceiro discurso do *Fedro*, a inversão que faz passar do ponto de vista do amante ao do amado.

Essa estrutura geral, baseada na inversão, no dinamismo e na instabilização do lugar ocupado por cada um, concretiza-se, conforme Michel Foucault (2017, p. 296) aponta, na relação de Sócrates com os jovens atenienses.<sup>104</sup> Nesse mesmo sentido, S. Kierkegaard (2013, p. 195-7), explorando o mesmo mote, mostra como a ironia de Sócrates toca o erotismo através do desnudamento de dois traços que lhe são marcantes: o fato de Sócrates não se desmascarar jamais e o de, à maneira de Proteu, mudar de máscara indefinidamente. Assim, um Sócrates “enganador” — eis o sofrimento de Alcibíades no *Banquete*, de Platão (pelo de toda a juventude ateniense) — abandona, mal consumada a sedução, o lugar de amante e vai para o de amado.

Um Horácio figurado como irônico e enganador é muito frequente na sua fortuna crítica.<sup>105</sup> Aqui, vamos mobilizar esses traços para articulá-los com a estratégia socrática de caráter erótico que pode ser, segundo a nossa interpretação, uma estratégia que atravessa a gramática poética horaciana, tanto a lírica, que, como vimos, se assume expressamente como *ludus*, quanto o *sermo*, especialmente as cartas, que aparentemente se negam como tal, mas de um modo dissimulado se entendemos *ludus* de uma maneira mais ampla.

Esse jogo (*ludus*) marcado pela ironia, que se dá a ver, sobretudo, nesses jogos (*ludi*) de máscaras e (dis)simulação de lugares e troca incessante de papéis é plasmado, em boa parte, por meio de jogos (*iocī*) de palavras. A proliferação de significados a partir daí e o jogo (*ludus*) de (re)duplicação mítica de personagens são cruciais em como Horácio se (re)constrói como poeta e (re)constrói uma (nova) poesia latina, mitificando decisivamente a sua prática poética e a sua latinidade na construção de um *cosmos* que consiste na formação “original” de uma pátria, de uma casa e de um *ego* poéticos, que, tramados textualmente, reverberam na realidade extratextual. Essa conformação da poética horaciana, a partir de uma visão erótica, mítica e lúdica, terá repercussões na noção de *imitatio*, embora esse não seja o tema central da nossa

<sup>104</sup> “A distribuição dos papéis é inteiramente invertida: são os jovens rapazes — eles que são belos e que são assediados por tantos namorados — que são os enamorados de Sócrates; eles seguem suas pegadas, procuram seduzi-lo [...]. Eles ficam na posição de erasta e Sócrates, o homem velho de corpo sem graça, na posição de erômeno.”

<sup>105</sup> Cf., dentre outros, Z. Pavlovskis (1969), J. Kemp (2009) e L. Maric (2012).

proposta. Da mesma forma como a origem da palavra fica borrada, da mesma forma como a origem do desejo na relação erótica fica borrado, fica borrada também a relação de origem do *ludus* com a realidade. De uma maneira correlata, não nos é possível definir, quanto ao nosso esforço crítico, se os jogos de palavras dão origem aos jogos de troca de posições nos dramas eróticos ou se é o contrário.

É seguindo, então, essa senda que propomos exatamente uma reconsideração, em termos literários e filológicos, do erotismo na obra de Horácio. Tendo como ponto de partida o pressuposto de que, em Horácio, a poesia é, como vimos, praticamente sinônimo de *ludus*, nosso objetivo principal será ler e discutir, por meio de uma interrogação do estatuto do próprio *ludus*, como o erotismo pode ser central na sua poesia.

As cartas, como *sermo* (“prosa” e “tessitura”), desempenham um papel central na nossa leitura. Não só pelo mote da epígrafe, mas, sobretudo, pelo seu caráter metaliterário mais explícito e às vezes programático, elas funcionam bem como uma espécie de princípio de articulação no interior da obra horaciana. Também a lírica horaciana pode, em certa medida, ser recepcionada como correspondência, pois um traço chave das *Odes* é que normalmente têm, como as cartas, um destinatário expresso,<sup>106</sup> o que cria uma ficção de interlocuções diretas com um interlocutor nomeado, como se, muitas vezes, fossem verdadeiras epístolas. O mesmo, embora em menor grau, pode ser dito das *Sátiras*, à exceção daquelas que encenam diálogos diretos, que, ainda assim, são dialogais e programaticamente prosaicas.

Para testar essa interpretação que, ao se propor a centralizar o elemento erótico na poética horaciana, (con)funde e conjuga a corporeidade e a dinâmica dos jogos de palavras (*ioci*) e dos dramas eróticos (*ludi*), conformando um jogo poético (*ludus*) mais amplo em Horácio, trabalharemos com a seguinte divisão temática.

No primeiro capítulo (“A ardente *imitatio*”), procuramos destacar como a relação entre a poesia latina e a poesia grega pode ser construída a partir de um ou mais dramas (*ludi*) eróticos. Mobilizamos, na primeira parte, a personagem de *Lydia* (*Od.* 1.8, 1.13, 1.25 e 3.9) e a de *Chloe* (*Od.* 1.23, 3.7, 3.9 e 3.26) e no jogo, comum entre os romanos, entre *Lídia* (“a mulher”) e *Ludia* (“a mulher do jogo”), como um desdobramento de *Lydia*. Depois, voltamos nosso foco para o jogo da abertura de *Ep.* 1.1 entre *Camena* e *Maecenas*. Esse jogo atua em toda a coleção epistolar. Por fim, dedicamos, a partir de um quadro erótico, algumas palavras à noção da *ca(l)lida iunctura* (*AP* 47-8), que, apesar de não ser propriamente uma personagem, é um conceito de tamanha produtividade que ultrapassa, inclusive, os limites da obra de Horácio.

---

<sup>106</sup> Cf. S. Harrison (2014, p. 55).

Já no segundo capítulo (“Prosa fiada, vers’afiado: às margens do *ludus*”), o nosso interesse é lançado para a relação entre Horácio, o poeta, e Augusto, o *princeps*, a partir da leitura, principalmente, de *Ep.* 2.1. A construção dessa relação também tem um pronunciado e estrutural caráter erótico, baseado no mesmo mecanismo de funcionamento da relação do poeta com *Lydia* e com *Maecenas*: a troca de posições numa relação erótica. Nessa relação, será explorada a ambiguidade do termo *tempora* (*Ep.* 2.1.4), pensada como “tempos” e como “têmporas”, associada ao jogo entre *princeps* (“príncipe”) e *incipere* (“principia”). Depois, propomos uma interlocução entre a cena da “expulsão” do poeta da cidade ideal de Platão na *República* com a imagem de “poeta-filósofo” construída nas cartas de Horácio. A partir de um possível contato entre o *lógos* platônico e o *sermo* horaciano, associamos ambos, o segundo como *uinum-uenenum*, o primeiro como *phármakon*. No fim do capítulo, ainda como continuidade da tópica da junção entre o poético e o filosófico, interpretamos o jogo (*ludus*) das *irae* de Horácio, uma *ira* poética, uma *ira* filosófica, o que, por um lado, mitifica a relação entre os poetas latinos e, por outro, atualiza a temática épica, tornando-a presente no dia a dia romano.

O terceiro capítulo (“*Erus ludi*: a poesia diz medida”) é inspirado num jogo (*ludus* ou *iocus*) entre (*h*)*eres* (“herdeiro”) e *erus* (“anfitrião”), que se baseia, por sua vez, por meio de uma proposta intertextual, no jogo platônico entre *héros* (“herói”) e *éros* (“eros”), do *Crátilo*. Nele, tratamos de um modo mais frontal da figura de Eros e a sua possível identificação com a figura do poeta através da intermediação de Mercúrio. Propomos um caminho que passa pelo estatuto divino, heroico, humano e animal de um Eros/poeta, a partir de uma outra leitura intertextual, dessa vez com a personagem de Sócrates do *Banquete*, de Platão e o jogo entre *daímon* e *daémon*, também do *Crátilo*, de Platão. Tratamos, ainda, da relação do poeta com uma Vênus cósmica, cujo contato se constrói, sobretudo, a partir do drama erótico (*ludus*) de *Glycera* (*Od.* 1.19, 1.30, 1.33 e 3.19). No fim, como um desenvolvimento da tópica dos *conuiuia* (“banquetes”), retomamos a relação do poeta com a poesia grega em duas leituras: a *Ep.* 1.11, a *Bulácio*, por sua temática animal e geográfica, e o drama (*ludus*) da personagem *Lyde* (*Od.* 2.11, 3.11 e 3.28), numa interlocução com o mito da dupla fundação dos latinos.

## Capítulo 1 — A ardente *imitatio*

### Lúbrica

Mandaste-me dizer,  
No teu bilhete ardente,  
Que hás-de por mim morrer,  
Morrer muito contente.

[..]

Ó cálida mulher,  
Teus dedos delicados.

Cesário Verde

### Procura da Poesia

Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Carlos Drummond de Andrade

### 1.1 No princípio, o *ludus*

#### 1.1.1 Poesia bailarina: o fa(r)do de *Lydia*

Começemos por um nome. Começemos por *Lydia*. O nome é grego ou de origem grega.<sup>107</sup> O conjunto de poemas em que ocorre, contudo, é latino. Na poesia de Horácio, são quatro os poemas dedicados, de uma maneira ou de outra, mas todos muito diretamente, a ele (*Od.* 1.8, 1.13, 1.25 e 3.9) ou a ela, se quisermos ser mais precisos. Entre todas as figuras femininas da lírica horaciana — e também entre as masculinas, com exceção de Mecenas — é o nome mais comum, aquele ao qual se dedicam mais poemas,<sup>108</sup> e é personagem do único poema inteiramente dialogal de toda a coleção lírica (o canto amebeu de *Od.* 3.9). Não é à toa

<sup>107</sup> Atribuir ao nome a qualidade genérica de grego faz parte de um raciocínio metonímico que será desenvolvido aqui. Mais rigorosamente, segundo o dicionário etimológico de R. Beekes (2010, p. 875-6), temos que o nome *Lydia* tem origem lúvia ou luvita (“Luwian”), língua do ramo das línguas anatólias.

<sup>108</sup> Pirra aparece em dois poemas (*Od.* 1.2 e 1.5), Lide em três (2.11, 3.11 e 3.28), Leuconoé em um (1.11). Apesar de Glícera (1.19, 1.30, 1.33 e 3.19) e Cloé (1.23, 3.7, 3.9 e 3.26) também aparecerem em quatro poemas, em pelo menos dois deles elas não são, propriamente, as destinatárias, mas aparecem somente citadas. É o caso de *Od.* 1.33 (a Álbio Tibulo) e 3.19 (a Télefo) para Glícera e de 3.9 (a Lídia) e 3.26 (a Vênus) para Cloé. Apesar disso, essas duas últimas personagens terão seus dramas (*ludi*) lidos aqui. O de Cloé será lido em relação a Lídia, até pelo encontro de ambas em *Od.* 3.9, e o de Glícera, de forma independente no terceiro capítulo. *Lydia*, *Glycera* e *Chloe* são personagens que, segundo a leitura de C. Doyen (2004), podem ser interpretadas como um conjunto estruturado e coerente.

que tenha merecido tantos e tão diversos estudos e leituras,<sup>109</sup> e não é igualmente à toa que ainda permaneça para nós uma personagem algo enigmática.

Talvez seja intransponível a fortuna crítica, direta e indireta, sobre ela, mas alguns registros são, para nós, muito relevantes. Na emblemática *Od.* 1.25, por exemplo, um poema que sempre nos causou muita estranheza, costuma-se ler uma reflexão sobre a passagem do tempo ou até uma imprecisão contra o tempo, encarnado em *Lydia*. Ela seria, no poema, “uma prostituta voraz, mas já velha”, como Porfirião<sup>110</sup> apostou, ou “uma puta velha que logo vai fazer em vão a sua propaganda a uma clientela indiferente”, como, na mesma linha, pensou M. Putnam (2009, p. 14)?<sup>111</sup> Ou, por outro lado, seria o poema um mero “exercício literário” (R. Glinatsis, 2010, p. 591) ou um “poema-modelo” de uma variação do tradicional *tópos* da *paraklausithyron*, como nos sugeriu o mesmo R. Glinatsis (2012a)? Ou seria, ainda, um “pastiche” dessas mesmas convenções literárias (W. S. Anderson, 1999, p. 85)? Ou seria uma versão de um outro *tópos*, bastante comum na lírica antiga, o da chamada “profecia ameaçadora” contra uma *moecha senescens* (“puta que envelhece”),<sup>112</sup> como já nos mostrou F. Achcar (1994, p. 127-8)?

*Lydia* e seus poemas são, de fato, tudo isso, principalmente se pensarmos que, de algum modo, a crítica também é responsável por conformar o que significam hoje. Poderiam ser outra coisa? Ela poderia ser lida de outra maneira?

Ainda poderíamos trazer para cá vários outros exemplos de leituras, interpretações e aproximações desse poema, que é, sem dúvida, o mais controverso, ou dos outros (*Od.* 1.8, 1.13 e 3.9), frequentemente não menos polêmicos. Mesmo assim, apesar dos inúmeros olhares, apesar das diferentes luzes que foram lançadas sobre ela e das variadas formas como foi recebida pela obra de outros poetas, como os portugueses Ricardo Reis e Natália Correia,<sup>113</sup> *Lydia* realmente se nos afigura como uma figura algo obscura. Ainda hoje.

Então, muito mais do que autorizados, somos mesmo impelidos a ir no seu encalço e reperguntar: quem é *Lydia*? De onde vem? Qual é o seu papel na poética de Horácio? Outras questões poderiam ser levantadas, mas, na verdade e no fim das contas, a pergunta aqui é, de

<sup>109</sup> W. Henderson (1973, 51-67), M. Dyson (1988), R. Ancona (1994, p. 22-30 e p. 121-39), S. W. Anderson (1999, p. 85-91), A. Ferreira (2001), T. Johnson (2004), M. Putnam (2009, p. 11-5 e 136-40), R. Glinatsis (2010, p. 587-91) e (2012), S. Kunjummen (2011), T. Johnson (2012, p. 192-202), F. Cairns (2012, p. 60-3) e (2012, p. 273-6), H-C. Günther (2013a, p. 270-3), F. Florencio (2014), L. dos Passos (2016) e D. Moreira (2018). De um modo um pouco mais indireto, os comentários de Nisbet e Hubbard (1970), Nisbet e Rudd (2004) e D. West (1995) e (2002), e os trabalhos de H. Penna (2007), G. Flores (2014), A. Piccolo (2015, p. 43-6) e E. van der Merwe (2015).

<sup>110</sup> A expressão é *meretricem rapacem, sed iam uetulam*.

<sup>111</sup> An aging whore who soon will futilely ply her trade outdoors to an unresponsive clientele.

<sup>112</sup> A expressão é de A. Forteza (1994, p. 100).

<sup>113</sup> Cf. A. Ferreira (2001, p. 264-7).



algum modo, pelo princípio, pela origem, pela sua *arkhé*. Uma pergunta ao mesmo tempo mítica e erótica. De fato, Eros é personagem muito frequente não só nas cosmogonias gregas, como quando, por exemplo, aparece, como entidade primordial e princípio cosmogônico, na origem dos deuses e do mundo na *Teogonia*, de Hesíodo,<sup>114</sup> mas também no discurso filosófico, como objeto de discursos preocupados em dar conta da sua origem, como em *O Banquete* e no *Fedro*, de Platão.<sup>115</sup> A temática das origens é, aliás, uma questão muito recorrente na poética de Horácio, onde são bem comuns os trechos em que principalmente a origem da (“boa”) poesia se faz presente, e a mais famosa talvez seja mesmo a baseada na mistura entre “arte” (*ars*) e “engenho” (*ingenium*), que lemos em *AP* 408-11.<sup>116</sup>

Por essa razão, dentre os vários aspectos em que *Lydia* nos interessará, o fio que vai unilós é, realmente, a ideia da origem. Do princípio. A expressão *multi Lydia nominis* (um verso inteiro, *Od.* 3.9.7), que normalmente se traduz e se lê como “famosa Lídia” ou “Lídia de nome conhecido” — poderíamos traduzi-la por algo como “Lídia de muitos nomes”? — vai nos servir aqui de mote e nos ajudar a responder ou, antes, sugerir, qual é o lugar dela na poesia de Horácio e o que ela pode representar. Esse é o nosso ponto de partida. Trabalhamos sempre com a ideia de que “a poética de Horácio, quer ela se exprima de uma maneira frontal, quer ela se reflita na prática literária do poeta, se apoia sobre uma relação com o ‘modelo’ sustentada por uma ideia de pluralidade.”<sup>117</sup>

Em primeiro lugar, *Lydia* não é só um nome. É uma mulher, uma personagem e um corpo feminino. Foi nessa condição que ela foi lida e é a partir disso que a lemos. Não nos é relevante se ela foi ou não uma pessoa real, se seria o *falsum nomen* de uma mulher de carne e osso, mas a sua identidade (textual ou nominal) é do nosso maior interesse.

A relação de *Lydia* com Horácio é bastante conturbada, mas tende a um apaziguamento. Isso é consabido. Horácio é, de certo modo, implacável com as mulheres. Um Horácio insensível já foi o seu algoz em inúmeras leituras e o tom do poeta foi lido ora como despeitoso, ora como ameaçador, ora como amaldiçoante. Para muitos, o ponto alto do ataque a ela seria na sua identificação a uma égua já velha na *Od.* 1.25 (*matres equorum*, “mães das éguas”, v. 14), expediente que foi lido como reflexo da misoginia cultural da época do autor, apesar de

<sup>114</sup> Cf. C. Calame (1999, p. 178 e ss.).

<sup>115</sup> Cf. A. Carson (1986, p. 123).

<sup>116</sup> *Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena / nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice.* “É por dom que se aplaude o poema ou é por arte? / eis a questão; eu vejo que empenho sem rica / veia, nem gênio rude nada valem; de um / o outro recurso quer, conjuram como amantes.”

<sup>117</sup> [...] la poétique d’Horace, qu’elle s’exprime de manière frontale ou qu’elle se reflète dans la pratique littéraire du poète, s’appuie sur une relation au modèle sous-tendue par l’idée de pluralité. (R. Glinatsis, 2012, p. 11).

haver quem, ao contrário, defenda que a identificação a animais não seria algo tão afrontoso em Horácio.<sup>118</sup>

Se lermos em conjunto os quatro poemas de *Lydia*, podemos, com muitos, ver, compartilhando a ideia de uma continuidade dramática,<sup>119</sup> uma gradação que parte de certa admiração (*Od.* 1.8), passando pelo ciúme atroz (*Od.* 1.13) e por um grande menosprezo (*Od.* 1.25), para, no fim, ainda que muito timidamente, chegar a uma reconciliação (*Od.* 3.9). Se, por outro lado, os lermos separadamente, perdemos a ideia de conjunto, mas ganhamos o poder até mesmo de pensar em várias *Lydiae*; no mínimo, quatro, como quatro são os poemas. Lendo de um modo ou de outro, nos fica mesmo a velha questão: Horácio ama *Lydia* ou poderia amá-la? E, amando-a, ama como? Disso trataremos com mais cuidado no próximo item deste capítulo. Antes nos interessa a sua origem. A sua identidade.

Além de ser originária como mulher, *Lydia* o é também como um lugar. Esse é o nosso segundo ponto. Um ponto geográfico. *Lydia* é uma região helênica. Um *tópos*, por assim dizer. Essa associação topográfica sempre emprestou vários significados a esse nome e aos contextos em que ocorreu. Foi, aliás, precisamente por essa razão que as ideias de luxúria, exotismo, desmedida e afins foram amiúde ativadas nos entornos das ocorrências do nome.<sup>120</sup> Os exemplos são muitos. Poderíamos lembrar, por todos, o da *Od.* 1.8. Nela, *Lydia* é a causa (ou a origem) da perdição do “jovem” Síbaris. Ela, o eu lírico do poema lamenta, faz o jovem perder-se completamente por amor. Ele se perde, ao que parece, à maneira de um amante elegíaco que estaria, a princípio, disposto a abandonar (e, de fato, abandona) tudo pela amada.

Essa censura ao mote elegíaco nos leva a pensar se a pergunta por *Lydia*, ou por sua identidade, ou ainda por sua relação com o poeta, seria uma espécie de “repergunta” por *Delia*, *Cynthia* e *Lesbia*, as grandes personagens femininas da tradição literária latina anterior a Horácio. Pelo menos, as figuras femininas que conhecemos. É muito interessante (e não nos parece fortuito) que todos esses nomes femininos sejam também topônimos (ou, no mínimo, possam ser direta e claramente associados a lugares): Delos (a ilha), Cinto (monte na ilha de Delos), Lesbos (a ilha) e Lídia (região helênica da Ásia Menor). E não nos é menos interessante que todos esses nomes tenham curiosamente pronunciado caráter metapoético. Delos e Cinto evocam Apolo, Lesbos, Safo e talvez Alceu. Todos são *topoi*. E *Lydia*? Evocaria o quê? Quem? Ou seria *Lydia* um nome lançado ao acaso, escolhido sem motivo? Pensamos que não. Não

<sup>118</sup> Cf. S. Kunjummen (2011). H-C. Günther (2013b, p. 54-5), de modo mais geral, não considera Horácio misógino, nem sexista.

<sup>119</sup> Cf. especialmente, W. Henderson (1973, p. 59).

<sup>120</sup> Cf. G. Flores (2014, p. 306-7).

achamos suficiente, no entanto, a noção de que o nome Lídia apenas evoca, como costumamos repetir, “associações voluptuosas com povos da Ásia Menor.”<sup>121</sup>

Se, convidados pelos exemplos de Catulo, Propércio e Tibulo, desenvolvermos um simples raciocínio analógico, podemos dar em Horácio um especial destaque a um eventual caráter metapoético de *Lydia*? Seria ela um *tópos* (literário) à maneira da tradição dos *redende Namen*, que parece remontar à comédia?<sup>122</sup> É essa passagem de um lugar a outro que nos interessa aqui. Trata-se do caminho da designação de um lugar helênico para o ganho de significado no mundo romano (e poético) de Horácio.

*Lydia* não evoca, a princípio, um deus, uma musa, um monte consagrado ou algo que o valha, mas pode ser associada a um poeta. O poeta. Sabemos que Homero era considerado pelos antigos — ou pelo menos por um número significativo de tradições que circulavam na Antiguidade e principalmente a partir do período helenístico — a origem da poesia, enquanto *Ilíada* e *Odisseia* apareciam como os poemas originários.<sup>123</sup> Essa ideia, aliás, não nos foi estranha até o século passado, e talvez ainda não seja...

Em Horácio, não é diferente. Também nele, os elementos homéricos são amiúde tratados como originários. Homero é muito recorrente nas fabulações sobre a origem da poesia, como quando aparece, na *AP*, por exemplo, ao lado de outras personagens e de outros mitos das genealogias poéticas, como os “lendários” Orfeu e Anfíon (*AP* 391-6)<sup>124</sup> e os “históricos” Téspis, Ésquilo e Tirteu (*AP* 400-7).<sup>125</sup> Não é fortuito que, nesse trecho, de uma maneira lateral e algo obscura, apareça a referência à invenção do “jogo” através da expressão *ludus repertus*

<sup>121</sup> J. Kaimowitz (2008, p. 109) *apud* D. Moreira (2018, p. 414).

<sup>122</sup> Nesse particular, lemos da mesma maneira que P. Heslin (2011).

<sup>123</sup> É importante contextualizar que a posição de destaque de Homero não era um dado tão simples no período arcaico, quando outros poetas, como, por exemplo, Hesíodo e Safo, parecem ter tido um estatuto tão elevado quanto o dele. Nesse período, é difícil encontrar referências nominais a ele, a não ser, normalmente, em chave crítica. O seu lugar como o poeta foi se constituindo paulatinamente ao longo do período clássico e somente se consolidou no período helenístico (cf. H. Koning, 2010, p. 51-5). O mesmo H. König (2010, p. 58) conclui que Homero “foi, de longe, o autor da antiguidade mais lido e estudado, o mais citado e discutido”. He [Homer] was by far the best-read, best-studied, most-quoted and most-discussed author of antiquity.

<sup>124</sup> *Siluestris homines sacer interpresque deorum / caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones; / dictus et Amphion, Thebaeae conditor urbis, / saxa mouere sono testudinis et prece blanda / ducere quo uellet.* “Tirou o sacro Orfeu, intérprete dos deuses, / do vil sustento e da matança o homem agreste, / se diz que amansou tigres e leões bravios; / se diz que Anfíon, de Tebas o criador, moveu / pedras ao som da lira e com súplica afável / as pôs onde quis.”

<sup>125</sup> *Sic honor et nomen diuinis uatibus atque / carminibus uenit. Post hos insignis Homerus / Tyrtaeusque mares animos in Martia bella / uersibus exacuit, dictae per carmina sortes, / et uitae monstrata uia est et gratia regum / Pieriis temptata modis ludusque repertus / et longorum operum finis: ne forte pudori / sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo.* “Honra e renome vieram aos divinos vates / e carmes. Depois deles, o insigne Homero / e Tirteu almas machas às guerras de Marte / em verso instaram, fados falados por carmes, / da vida a via mostrada, a estima dos reis / tentada ao modo píerico e inventado o jogo, / o fim da longa faina: não tenhas pudor / da Musa hábil na lira e de Apolo cantor.”

(“inventado o jogo”).<sup>126</sup> Embora a clássica edição da *AP*, de C. O. Brink, nos ofereça uma possibilidade (“drama”), não sabemos exatamente o que a expressão quer dizer, nem é nosso objetivo aqui tentar aclará-la, para além da noção mesma de drama, mas é relevante a sua ocorrência num trecho que faz menção a Homero como um dos “fundadores” da poesia, porque faz um vínculo entre Homero e a origem do *ludus*. Mais tarde, voltaremos de modo mais detido a essa associação.

Foi ainda Homero, segundo nosso Horácio, quem nos legou a matéria épica e o metro hexamétrico (lemos isso em *AP* 73-4)<sup>127</sup> e também a relação entre essa matéria e esse metro. É da mesma maneira que o Ulisses de Horácio, um dos principais heróis homéricos, vai ser construído e exibido na programática *Ep.* 1.2 como uma personagem “exemplar”, “modelar” ou “originária” (*Vlixem exemplar, Ep.* 1.2.18). É também dessa mesma maneira que, em *Ep.* 1.7 (a Mecenas), sendo Telêmaco um descendente de Ulisses, Horácio pode, de modo indireto e pensando de modo alegórico, descender de Homero. O que se encontra em jogo não é apenas a identificação de Homero como a origem, mas também a sugestão do poeta como um herdeiro poético dele.

Já a origem mesma de Homero, segundo a opinião corrente na época de Horácio e segundo tradições ainda mais antigas, vai dar exatamente na *Lydia*. Não só a Lídia exatamente, mas também regiões contíguas e ilhas próximas, todas em conexão com a Ásia Menor, o que exigiria de nós um ligeiro deslize metonímico ou, sendo muito rigorosos, um recorte temporal da dinastia Mermnada, fundada pelo lendário Gíges (séc. VI AEC), quando o império lídio dominou toda a Ásia Menor a oeste do rio Hális.<sup>128</sup> De fato, em *Od.* 4.9.5-6, Horácio se refere ao “meônio Homero” (*Maeonius Homerus*) exatamente como aquele que detém (*tenet*) “os primeiros lugares” (*priores sedes, Od.* 4.9.5-6) e, em *Od.* 1.6.2, ao épico “canto meônio” (*Maeonii carminis*). A chamada Meônia era, sabemos todos, o modo pelo qual o próprio poeta grego se referia literariamente à *Lydia*, cujos habitantes eram então chamados de *Maíones* (“meônios”, *Il.*, 2.865; 5.43 e 11.431).<sup>129</sup> Seria nessa mesma região que, segundo algumas

<sup>126</sup> O “espetáculo público”, segundo C. O. Brink (1971, p. 393).

<sup>127</sup> *Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus.* “Feitos de reis e generais e as tristes guerras, / em que metro se escrevem nos mostrou Homero.”

<sup>128</sup> Um grande rigor filológico não teria tanto espaço nesse particular porque havia, do ponto de vista grego ou do seu imaginário, certa indeterminação, temporal e espacial, na divisão política dos reinos da Ásia Menor, que passaram, muitas vezes, por um processo de fusão e, por consequência, indistinção. Isso podemos notar na tentativa de M. Munn (2006, p. 66 e ss.) de traçar as origens orientais (lídias, frígias ou outra ainda) de Cibele, a mãe dos deuses.

<sup>129</sup> O Dicionário Grego-Português (2009) registra *Maiovía* como o “antigo nome da Lídia”. A origem meônia (ou lídia) de Homero circulava literariamente na Roma contemporânea de Horácio, como podemos ver na *Eneida*, de Virgílio: *Maeoniae* (*Ene.* 8.499) e em Ovídio, *Ars* 2.3-4: *Laetus amans donant uiridi mea carmina palma / praelata*

tradições, se localizaria a sua pátria. Uma reputada tradição, ecoada por ninguém menos que U. Wilamowitz-Moellendorff, considera Esmirna, cidade que pertenceu à Lídia pelo menos durante o reinado da dinastia Mermnada, a terra natal de Homero.<sup>130</sup>

A mobilização de um conjunto imagético de fundo topográfico encontra lastro ainda em outro âmbito, em registro literário importante da cultura letrada romana: Cícero e a lida jurídica. Na defesa do poeta Árquias (*Pro Archia*), ele não deixa de abordar a questão da origem de Homero (e, em última análise, da própria poesia), apontando cidades lídias ou, pelo menos, metonimicamente lídias, como possíveis pátrias do poeta grego. Defendendo a ideia de que ser a pátria de um poeta é algo vantajoso para uma cidade, explora, como argumento de defesa, o fato de inúmeras cidades reivindicarem a cidadania de Homero. Cícero, lutando pela cidadania romana para o poeta Árquias, arrola todos os povos (ou cidades) que queriam se notabilizar como a “pátria” homérica. Dentre eles, se destacam Cólofon, Esmirna e Quios.<sup>131</sup>

Como, menos por coincidência do que por qualquer outra coisa, as cidades que Cícero elenca são exatamente as mesmas que aparecem na carta a Bulácio (*Ep.* 1.11), sugerimos uma leitura intertextual. Breve, mas produtiva. Na carta, há um evidente confronto entre cidades latinas e “gregas”, que são, entre outras: Quios, Cólofon e Esmirna,<sup>132</sup> exatamente aquelas de onde poderia ter vindo Homero, segundo o *Pro Archia*, de Cícero, e outras tradições. Apesar de não haver, na carta, nenhuma referência direta ou expressa a Homero, lemos um especial destaque para Sardes, a capital da *Lydia*, que é a única referida por um circunlóquio: “Sardes, corte de Cresos” (*Croesi regia Sardis, Ep.* 1.11.2).<sup>133</sup> Mas a perífrase não é gratuita, pois, pela referência ao rei Cresos, localiza-se a Lídia também temporalmente. Não é, então, absolutamente

---

*Ascraeo Maeonioqu seni.* (“Alegre, o amante aos meus versos dá a verde palma, / antes que aos velhos de Ascra e da Meônia.”), numa referência a Hesíodo e Homero.

<sup>130</sup> Para a referência ao filólogo alemão, cf. T. Vieira (2013, p. 487). Na verdade, a questão é um pouco mais complexa. B. Graziosi (2016, p. 7) nos ensina que “o local de nascimento do poeta era outro assunto de especulação na antiguidade. As tradições mais antigas mencionavam vários lugares na Jônia — isto é, o oeste da Turquia e as ilhas próximas — que alegavam que Homero vinha de Quios, Esmirna ou da eólica Cumas. Alguns relatos ainda mencionavam Atenas, Argos, Rodes e Salamina. The poet’s birthplace was another subject of speculation in antiquity. The oldest traditions mentioned various places in Ionia — that is to say, western Turkey and the nearby islands — claiming that Homer hailed from Chios, Smyrne, or Aeolian Cyme. Some accounts also mentioned Athens, Argos, Rhodes, and Salamis.

<sup>131</sup> *Pro Archia* 19 (grifos nossos): *Homerum Colophonii ciuem esse dicunt suum, Chii suum uindicant, Salaminii repetunt, Smyrnaei uero suum esse confirmant, itaque etiam delubrum eius in oppido dedicauerunt: permulti alii praeterea pugnant inter se atque contendunt.* “Os habitantes de Cólofon dizem que Homero é seu cidadão, os de Quios reivindicam ser seu, os ‘de Salamina o reclamam, mas os de Esmirna o confirmam, a ponto de lhe terem dedicado um santuário na cidadela: inúmeros outros ainda brigam e disputam entre si.”

<sup>132</sup> *Quid tibi uisa Chios, Bullati, notaque Lesbos, / quid concinna Samos, quid Croesi regia Sardis, / Zmyrna quid et Colophon?* (“De Quios, Bulácio, e Lesbos célebre o que achaste, / de Samos fina e Sardes, a corte de Cresos, / Cólofon e de Esmirna?”), *Ep.* 1.11.1-3, grifos nossos).

<sup>133</sup> O rei Cresos da Lídia foi o último da dinastia Mermnada (séc. VII e VI AEC) e é o primeiro cuja história é contada por Heródoto no livro primeiro de suas *Histórias*. Segundo o chamado *Orbis Herodoti* (“mundo de Heródoto”), toda a região da costa ocidental da Anatólia ou Ásia Menor era considerada *Lydia*.

por acaso que uma articulação, ao mesmo tempo, topográfica e metapoética seja uma produtiva chave de leitura, por um lado, para o poema e, por outro, para *Lydia*, uma figura cuja “originalidade” vai se firmando, segundo nossa leitura, como nome, como mulher, como mãe, como pátria.

Não vamos, todavia, levar ao limite aqui essas associações tópicas e topográficas porque poderíamos, sem grandes dificuldades, encontrar, para vincular metapoeticamente a cada um desses lugares um ou outro personagem, histórico ou não, este ou aquele poeta ou escritor. A rica carta a Bulácio (*Ep.* 1.11), especificamente, vai ser objeto de uma análise mais detida no capítulo terceiro desta tese.<sup>134</sup> O que mais nos interessa por ora é dar a ver que existe, em Horácio, uma visível preocupação de, por um lado, estabelecer uma relação entre o elemento romano e o elemento grego e de, por outro, elaborar e problematizar a noção de origem, uma preocupação que encontra em *Lydia* expressão literária.

Essa não era uma preocupação exclusivamente horaciana. A “descoberta” de pontos de contato entre gregos e romanos foi, S. Hinds (1998, p. 52-83) já nos mostrou, empreendida por diversas gerações latinas que tentaram, cada qual ao seu modo, legitimar a sua produção poética reivindicando antepassados gregos. Muitas vezes, a invenção mesma de um “mentor” grego era uma possibilidade.<sup>135</sup> De fato, a criação de uma espécie de linhagem literária sempre foi objeto de preocupação entre os romanos, e figuras como Cíntia, Lésbia, Cerinto e Délia parecem, em parte, dialogar com isso. O ponto alto desse movimento talvez tenha sido a linhagem latina do troiano Eneias, na *Eneida*, de Virgílio. É muito significativo para os romanos — às vezes, um peso — o fato de que a obra inaugural da literatura latina tenha sido uma tradução da *Odisseia*. É mesmo um fardo. O fardo que os próprios romanos inventaram para si e fizeram circular culturalmente. Foi isso que nos legaram.

Portanto, *Lydia* é, pensando nesses termos, um grande ponto de encontro: se Homero é a origem da poesia épica, se a poesia épica é a poesia primeira, e se *Lydia* é a origem de Homero, então *Lydia*, como pátria, é anterior ainda ao poeta, é a origem mesma da poesia, ou, no mínimo, pode ser pensada e lida assim. É, à sua maneira, tão originária quanto o são, ou assim podem ser lidas, as suas precedentes literárias: Lésbia, Cerinto, Délia, Cíntia... O reconhecimento desse

---

<sup>134</sup> Cf. p. 307-30 abaixo.

<sup>135</sup> S. Hinds (1998, p. 81-3) lê essa “necessidade” dos romanos como um *tópos* literário, o que lhe permite perguntar até que ponto o contato entre, por exemplo, Andronico e a família dos Lívios, entre Árquias e Luculo, ou entre Partênio e Cina era “real” ou “ficcional”.

tipo de estratégia literária, o jogo de palavras metapoético, entre os autores romanos é muito comum na fortuna crítica da literatura latina.<sup>136</sup>

Contudo, o ponto de contato do latino com o grego não se reduz ao estrito campo do literário, ainda que se dê por esse meio. Não, se estamos nos referindo à Lídia. Para além de uma linhagem literária, ancorada no fundamento geográfico, plasma-se igualmente uma linhagem étnica. De fato, o grego se mistura ao romano por intermédio do etrusco. Ao lado da afinidade textual, coexiste a afinidade “familiar”. Dentre as possíveis “funções” que se poderiam atribuir à *Lydia*, uma seria, além da sucessão poética, a sucessão étnica. Os etruscos eram também lídios (os antigos, pelo menos, acreditavam nisso).<sup>137</sup> A tradição, reportada por Heródoto, de que os etruscos são provenientes da Lídia é repetida e enaltecida na *Eneida*, de Virgílio, uma epopeia que, dentre outras coisas, dá grande destaque à origem troiana (e, de algum modo, “grega”) do povo romano, personificada em Eneias. Horácio, por sua vez, ainda que de maneira colateral, reforça a lenda: o princípio da *Sát.* 1.6 (vv. 1-6) traz essa associação através da figura, central em sua poesia, de Mecenas. O amigo e patrono do poeta é mais nobre (*generosior*, *Sát.* 1.6.2) que quaisquer dos nobres lídios que habitam as “terras etruscas” (*Lydorum quidquid Etruscos / incoluit finis*, *Ep.* 1.6.2). É significativo que esse tipo de informação tenha circulado literariamente, sendo igualmente significativo que o poeta Horácio a tenha explorado na sua poesia. A “raça” dos ditos lídios gozava, realmente, de um estatuto diferenciado e concedia aos romanos a conexão, tão desejada e construída de diversos modos e graus de profundidade, entre latinos e gregos.<sup>138</sup>

Esse ponto de contato literário e étnico nos permite ainda um outro tipo de raciocínio. Em *Ab Vrbe Condita*, o historiador latino Tito Lívio associa a origem do drama (*ludus*) latino à vinda a Roma, no séc. IV AEC, dos chamados *ludiones* (ou *lidiones*), atores etruscos que dançavam e tocavam flauta, mas não cantavam.<sup>139</sup> Esses “jogadores” (atores ou dançarinos) etruscos (*ludiones*), que não deixam de ser também lídios (*lidiones*), carregam o estatuto de originários, não só por terem levado o drama e a flauta para terras latinas, mas por serem tradicionalmente os inventores da flauta, como lemos nos comentários de Pseudo-Acrão à *Od.* 4.15, endereçada a Augusto. O comentário refere-se especificamente ao v. 30, grifos nossos:

<sup>136</sup> Cf. os trabalhos de J. Snyder (1980), F. Ahl (1985), M. Gale (1994), P. Heslin (2011) e I. Ziogas (2016). D. Roessel (1990) não só reconhece esse valor aos nomes elegíacos das amantes, como também acrescenta Cerinto, o nome do amante de Sulpícia.

<sup>137</sup> Hoje se sabe que a relação não tem respaldo histórico (cf. F. Cairns, 2012, p. 28 e 32).

<sup>138</sup> Na *Eneida* de Virgílio, em duas ocorrências, vemos o vínculo entre a Lídia e a Etrúria: *Lydius Thybris* (“lídio Tibre”, *en.* 2.781-2) e *Lydia* (“Lídia”, *en.* 8.479-80).

<sup>139</sup> Cf. T. Habinek (2005, p. 120).

*lidiis remixto carmine tibiis* (“pelo canto unido às flautas lídias”, *Od.* 4.15.30). Eis o comentário (grifos nossos): *Lydiis tibiis laeta canebantur, Phrygiis tristia. Tres enim habebant modos tibiaram: Ionicum, Lydium et Phrygium, quem et barbarum. In honorem autem Lidiorum dictus, quia ipsi primi tibias inuenerunt.*<sup>140</sup>

Essa oscilação no nome desses atores (*lidiones* ou *ludiones*) e do seu lugar de origem (*Lydium* e *Lidiorum*) vai fazer *Lydia* nos interessar ainda mais. Em outro ponto, que não menos importante. Ao contrário. A origem do nosso interesse funda-se agora num jogo de palavras. Numa semelhança fonética que é inegável e muito produtiva. Num jogo vocálico de troca. De fato, a assombrosa e paradoxalmente sutil semelhança sonora entre *Lydia* e *ludia* (adjetivo que, proveniente de *ludus*, terá desdobramentos posteriores em *ludia* como “dançarina”, à maneira dos etruscos *ludiones* ou *lidiones*, ou em “gladiadora”) nos permite um (des)encontro.<sup>141</sup> O jogo aqui se baseia num desvio lúdico. De fato, a vogal grega (y), som helênico estranho ou talvez pouco familiar aos romanos, corpo grego irreduzível ao latino, não encontra correspondência exata nos sons da língua do Lácio. É algo entre o *i* e o *u*. É uma (des)semelhança que não se limita ao plano sonoro e se estende também ao grafismo: de fato, o “y”, como o de *Lydia*, é grafado com meio “i” e meio “u” sobrepostos, principalmente se pensarmos nos contornos pouco precisos das inscrições antigas. É um entre. É a margem. E, não sendo nem uma coisa nem outra, é ambos e nenhum dos dois ao mesmo tempo. ‘I’ em “Lídia” e ‘u’ em “ludia”: *Lydia*. É nessa fenda que o jogo principia. É um excesso que ela propicia. *Lydia* não é exatamente um ponto fixo. É cambiante. É vacilante. Oscila entre dois ou mais pontos que, ora se encontram, ora se desencontram. É essa oscilação que nos interessa. Queremos contribuir para isso, para a “instabilidade” de *Lydia*, percebida e compreendida como um ponto de (des)equilíbrio. A ambivalência lúdica da palavra faz o seu espectro semântico se estender numa sobreposição de inúmeros pontos. Aqui se encenam o escorregar ou o perambular de vários sentidos, mostrando como o sentido mesmo de *Lydia* não pode, em absoluto, se cristalizar. Uma atitude “devota” ou “devocional” em relação a ela poderia soar “contraliterária”.

Esse escorregamento de sentido nos permite também uma outra fecunda associação. Uma associação que tem como base essa confluência entre a origem lídia do drama latino (um

<sup>140</sup> “Com flautas lídias se cantavam alegrias, com as frígias tristezas. Três eram os modos de flauta que havia: iônico, lídio e frígio (ou bárbaro). Em honra aos lídios é chamado, porque eles foram os primeiros descobridores da flauta.” (grifos nossos).

<sup>141</sup> O jogo não seria despropositado para um F. Cairns (2012, p. 28), que, lendo Catulo 48, onde há uma referência à origem lídia (como se acreditava) do Lago de Garda, se posiciona assim: “It is possible that *ludius* (actor etc.), derived from *Lydius*, may have generated false popular etymologies linking *Lydius* and *ludere*.” (“É possível que *ludius* (ator, etc), derivado de *Lydius*, tenha gerado falsas etimologias populares ligando *Lydius* e *ludere*.”)



*ludus lidius* ou *ludius*) e a tópica da origem grega (ou *lydia*) dos romanos. Nela, está implicada a origem da própria poesia (principalmente como *ludus*), mas não só na épica do “lídio” Homero, mas também nos próprios gêneros dramáticos (os *ludi*). Novamente, como não é só a semelhança fônica que está em jogo, poderíamos até mesmo insistir no jogo cartográfico, uma vez que Líber (ou mais propriamente Baco) tem fortes ligações com a Lídia e, principalmente, com a Frígia, região contígua à Lídia e que, se formos muito rigorosos, pertenceu politicamente à Lídia durante a dinastia Mermnada no séc. VII AEC. Antes disso, ao contrário, foi a Lídia que pertenceu à Frígia durante o reinado do mítico Midas, com quem o próprio Baco teria tido o seu encontro.<sup>142</sup> É, aliás, exatamente dessa região que provém o Baco das *Bacantes*, de Eurípedes. É o próprio Dioniso que, recém chegado a Tebas, apresentando-se ao público afirma expressamente o seguinte em seu monólogo no princípio da peça: “Venho dos campos da Lídia, que são cheios de ouro, e dos da Frígia”.<sup>143</sup> Além disso, segundo várias tradições, Baco contava com um séquito de mulheres lídias, um grupo que tinha também a função de lembrança das origens.<sup>144</sup>

Para nós, o importante, a princípio, é que Baco é originário, uma vez que a mitologia do seu entorno o associa à origem da uva e do vinho, e esse traço é mobilizado em dois níveis entrelaçados: no campo da fertilidade e na origem do drama (*ludus*). Em Roma, *Liber pater* (com quem Baco foi assimilado) era homenageado como deus da colheita e, em especial, da uva, pois era a divindade tida como a inventora do vinho, e o vinho (*uinum*) é, em Horácio, metáfora para a poesia. Por isso, com frequência, Baco ganhou entre os augustanos o nome de Leneu,<sup>145</sup> que evocava as chamadas *Lenaias*,<sup>146</sup> festivais dionisíacos de origem grega em cujas celebrações se incluíam competições dramáticas (*ludi*), num possível jogo de reencenação de Baco como um dos protagonistas dos mitos de origem da poesia dramática (*ludus*) grega.<sup>147</sup>

Não é por acaso que os dois gêneros literários tidos por originais na *AP* são exatamente a épica, pela figura de Homero, e o drama (*ludus*). A comédia, a tragédia e o drama satírico, além da especial atenção que recebem, figuram no centro exato da *AP* (de 476 versos).<sup>148</sup> Na

<sup>142</sup> But before the rise of Gyges, founder of the Mermnad dynasty, Lydia itself had been part of the greater dominion of King Midas. (“Mas antes da ascensão de Giges, o fundador da dinastia Mermnada, a própria Lídia tinha sido parte do domínio maior do rei Midas.”, M. Munn, 2006, p. 67-8).

<sup>143</sup> Cf. D. J. Júnior (1988, p. 65).

<sup>144</sup> Cf. R. Seaford (2006, p. 32). “As ménades, também conhecidas como bacantes, *lenai*, tíades ou coribantes (estas últimas ligadas ao culto de Cibele na Lídia) são as seguidoras de Baco, participantes das orgias e aliadas em seus confrontos com tiranos.” (L. Serignolli, 2017, p. 4).

<sup>145</sup> Em Horácio, temos um exemplo: *Lenaeae* (*Od.* 3.25.19).

<sup>146</sup> Cf. L. Serignolli (2017, p. 22).

<sup>147</sup> Cf. R. Silva (2018).

<sup>148</sup> Sobre essa centralidade e o jogo etimológico que há com as origens da tragédia e da comédia, cf. J. Ferriss-Hill (2019, p. 90-4).

verdade, é o seu “fundador”, Dioniso, que, embora referido de modo indireto como *dei alumni*, (“o deus aluno”, AP 239), tem um papel literalmente central na possível figuração de Horácio como um escritor dos Sátiros (*scriptor Satyrorum*, AP 235). Não é de estranhar que Baco, como “divindade” do *ludus*, do *uinum*, cuja pátria pode ser a Lídia, seja patrono da poesia (lírica) de Horácio,<sup>149</sup> posição que já ocupa desde, pelo menos, os fragmentos de Anacreonte.<sup>150</sup>

Então, se *Lídia*, com *i*, evoca a região de onde vem a poesia (grega), o teatro (*ludus*) e a épica (grega), assim como os etruscos (gregos), que são um ponto de contato entre os gregos e os latinos, e evoca ainda as flautas, *ludia*, com *u*, sugere assim a própria ideia de poesia (e literatura) como *ludus* (jogo ou drama). Essas correspondências sinalizam, pela via da abertura de possibilidades, para um duplo compromisso erótico do poeta com o jogo poético. *Lydia* representa um mito duplo (de poeta e poesia). O do poeta como amante (do *ludus*, da poesia grega e das origens) e o da origem da poesia, não só na Ásia Menor (ou em Homero ou em Líber), mas, sobretudo, no próprio *ludus*. O tratamento de *Lydia* (ou *ludia*) é, nesse sentido, polimítico,<sup>151</sup> o que lhe confere um estatuto híbrido. Os mitos de origem da poesia e do texto literário se proliferam, as cosmogonias e genealogias textuais e literárias se multiplicam, tendo *Lydia*, segundo a nossa leitura, como um ponto de fuga.

Evidentemente, seguindo a rica tradição dos *redende Namen*, a crítica não poderia ter deixado de analisar o valor dos nomes de *Lydia*, *Pyrrha* e *Chloe*, assim como outros. E, de fato, S. Harrison (2014, p. 56) já havia chamado a atenção para a evocação de *ludere* do nome *Lydia*: “Nas *Odes* de Horácio, onde os objetos de amor são muitos e os seus nomes são amiúde alusivos ou simbólicos: o nome de Pirra reflete o seu cabelo atraente e o seu temperamento ‘fugoso’ (grego *pyrrhos*), o de Cloé a sua juventude (grego *chloe*, ‘broto’), o de Lídia tanto sua origem étnica e servil, quanto seu papel como ‘jogadora’ (*ludere*)”.<sup>152</sup> O autor, no entanto, não deu a isso nenhuma produtividade crítica, a não ser pelo fato de, na esteira de E. Oliensis (2007, p. 221), afirmar, a partir da origem estrangeira de Lídia e da objetificação sugerida pelo nome, que a poesia de Horácio “é para homens, não para mulheres”.

Assim, *Lydia*, pudemos perceber, é realmente uma figura que está, de uma forma ou de outra, implicada com as origens. É, de fato, originária como mulher, como lugar, como pátria

<sup>149</sup> L. Serignolli (2019, 275-7).

<sup>150</sup> Cf. R. Silva (2018, p. 222-9).

<sup>151</sup> A ideia de polimitia se baseia na possibilidade de várias “histórias” (ou mitos) sobre algo poderem coexistir e é aqui usada no sentido de O. Marquard (cf. O. Marquard, 2016).

<sup>152</sup> In Horace’s *Odes*, where the love objects are many and their names are often punning or symbolic: *Pyrrha*’s name reflects her attractive hair colour and ‘fiery’ (Greek *pyrrhos*) temperament, *Chloe*’s her youth (Greek *chloe*, ‘green shoot’), *Lydia*’s both her ethnic/servile origins and her role as ‘play-girl’ (*ludere*).

de Homero e da poesia (épica), como povo, como drama ou teatro (*ludus*), como dança (*choreia*), como canto, enfim, em diversos âmbitos, mas sempre, mais ou menos diretamente, associada à cultura grega. E agora nos ocorre a seguinte pergunta: seria possível pensar numa *Lydia* romana? Seria possível inventar, senão uma *Lydia* romana, pelo menos uma ambientação latina para ela? Ou seria o caso de inverter a relação de originalidade com ela? Aqui, a rede mitológica de Baco poderia ser produtiva porque representa a cena de renascimento em duas dimensões interligadas, como divindade da fertilidade (da uva, do vinho e ainda da embriaguez) e como alguém que teve duas mães ou, mais rigorosamente, dois nascimentos. Poderíamos mobilizar, na nossa leitura, a figuração dionisíaca na construção dos mitos de origem da poesia? Assim, como temos, tradicionalmente, um Baco *bimatrix* (“de duas mães”, *Met.* 4.9), poderíamos ter uma *Lydia bimatrix*? Ela poderia ter dois nascimentos, à maneira de Baco? Um nascimento grego, outro latino?

Há uma tremenda potência semântica em *Lydia* que nos chama a um *ludus poeticus*,<sup>153</sup> principalmente pela corporeidade que esse termo carrega e que é corroborada no encontro com *Lydia*. Ela é um poderoso ponto de encontro: o jogo, a dança, o combate de gladiadores, a terra de Homero (da épica ou da própria poesia), a terra de Baco (do drama ou da própria poesia), a mulher, o sexo, o engano. Essa potência originária é erótica. É uma questão, em última análise, da origem mesma da palavra. Se é grega ou romana. Na encenação dessa passagem, o que ocorre é um deslocamento e um descolamento, pois a origem da poesia desloca-se e descola-se de Homero e da Grécia, pensada num sentido amplo, e, assim, pode estar também no *ludus*, num jogo que é também romano. Ela está na *Lydia*, que, como ponto de encontro mítico, originário e lúdico (com os seus desdobramentos em *Lídia* e *ludia*), representa um princípio poético capaz de pôr em jogo um respeito irreverente pelas origens. Pela busca e pela construção das bases. É por isso que não exageramos ao afirmar que, em Horácio pelo menos, o *ludus* é terra e estofado poético. Um mito de origem. Nesse sentido, o mito do *ludus*, encarnado em *ludia*, é o mito da poesia, pois, no princípio, o *ludus*...

### 1.1.2 *Lydia lubens*, Horácio *ludens*

A relação entre Horácio e *Lydia* é, dizíamos já no item anterior, algo tensa e conturbada. Qualquer que tenha sido a leitura feita sobre essa relação, um aspecto permaneceu praticamente inalterado: causa-nos enorme perplexidade a maneira como a relação deles é construída e também o modo como *Lydia* é tratada, como é depreciada. Mas, pensando-a da maneira como

---

<sup>153</sup> Para a ideia de *ludus poeticus*, cf. T. Habinek (2005, p. 132 e ss.).

propusemos acima, em chave metapoética e reflexiva, talvez nos seja possível ler uma outra *Lydia*, conceber um outro Horácio e desenhar outra relação entre eles. Pensá-la assim, por um lado, permite a abertura de um novo campo de possibilidades, mas é, por outro, um pouco arriscado, por mexer com algumas ideias já assentadas a seu respeito e a respeito de sua relação com o poeta. Não buscamos, sob a capa de uma novidade, fazer aqui uma leitura “salvacionista” de Horácio, com o objetivo de amenizar seus arroubos de viés misóginos, que são expressão de uma estrutura patriarcal mais profunda.<sup>154</sup>

Antes de tudo, é muito importante contextualizar o discurso horaciano. Em relação ao campo erótico em Roma (segundo a sua tradição literária especificamente), o ponto que vai mais identificar a poesia lírica de Horácio é o seu evidente caráter antielegíaco. É inimaginável tentar encontrar em Horácio correspondências ou variações dos tradicionais *topoi* elegíacos, tão comuns na elegia erótica romana, como elementos estruturantes da sua poesia. Se aparecem, estão desviados, invertidos ou subvertidos. A *persona* de Horácio nunca vai nem sequer se aproximar de algo como o *seruus amoris*, um traço típico e decisivo do amante elegíaco. Aliás, foi, dentre outras coisas, o modo distanciado como principalmente *Lydia* foi tratada e retratada na lírica horaciana que fez a fortuna crítica,<sup>155</sup> de modo quase unânime, durante muito tempo, posicionar Horácio como o antípoda do amor erótico em Roma, seja comparando-o com os próprios elegíacos, seja com Catulo, os quais sempre são invocados como os grandes exemplos, ao lado ainda de Ovídio, que é posterior a Horácio, da poesia erótica em Roma. A Horácio, por sua vez, cabe, primeiro, o epíteto de “poeta público”.<sup>156</sup> O da “política augustana”, em geral. Esse lugar, no entanto, não é colocado em questão, porque, para nossa leitura, não parece haver, veremos, muito sentido em separar a poesia erótica dita “privada” da sua poesia política “pública”, um movimento que está ligado à dupla valência do *ludus*, ora como prática social e pública, ora como prática simpótica (seja privada ou não).

São, pelo menos, dois os elementos que diferenciam dramaticamente a dinâmica da relação erótica na lírica horaciana da dinâmica elegíaca. O primeiro ponto é: *Lydia* não é única na lírica de Horácio. Não é como Cíntia ou Délia, ou, em menor grau, como Lésbia. Ou mesmo como Cerinto. Convive, apesar de ser, como vimos, algo especial, com outros nomes e figuras,

<sup>154</sup> Cf. A. Dressler (2016, p. 9-10).

<sup>155</sup> Isso não aconteceu só com a crítica, mas também a pintura, como, por exemplo, as famosas telas de Thomas Couture, de 1843, e de John Maler Collier, de 1890, ambas intituladas “Horácio e Lídia”. Na primeira, vemos representado um Horácio segurando uma taça de vinho servida por um escravo, enquanto Lídia, totalmente nua, está entregue aos braços do poeta, que, numa pose de desdém, nem sequer olha para ela. Na segunda, ambientada numa típica casa romana, Lídia deitada mira, com muita atenção, quase maravilhada, o poeta, que, de pé e distante, parece recitar de si para si profundamente concentrado.

<sup>156</sup> Cf. Lyne (1980, p. 203): “committed public poet”.

como as femininas Cloé, Neera, Pirra, Lide, Lice, Glicera e outras, e os masculinos Ligurino, Licisco e, evidentemente, Mecenas. O fato de não haver apenas um nome que funcione como referência intratextual, como acontece com Catulo, Tibulo e Propércio, já põe o poeta Horácio num distanciamento talvez radical em relação a eles.

Mesmo havendo mais possibilidades, também a insistência, provavelmente alçada ao estatuto de programática, é indesejável. É também por isso que em *Od.* 1.33 o poeta vai se dirigir a Álbio (provavelmente o poeta elegíaco Álbio Tibulo),<sup>157</sup> pedindo-lhe que não sofra tanto (*ne doleas plus nimio memor / inmitis Glycerae*, “não sofras demais com a lembrança / da dura Glicera”, *Od.* 1.33.1-2) por sua amada *Glycera*, nem que fique cantando suas tristes elegias (*neu miserabilis / decantes elegos*, “nem insistas no canto / de pobres elegias”, *Od.* 1.33.2-3). O que está pressuposto no poema, através da censura à insistência, é precisamente que a *puella* não é única. Curiosa e ironicamente, o poeta Horácio se apresenta, com o seu gesto professoral, como uma espécie de *praeceptor amoris* a Álbio.

Em outras palavras, Horácio não canaliza toda a potência amorosa do seu discurso, ou quase toda ela, a um único nome, a um único caminho. Se Horácio é reconhecido como o poeta da medida (*modus*), em contraposição aos rompantes excessivos e intensos de Catulo, Tibulo e Propércio,<sup>158</sup> a pluralidade de nomes, referências e, digamos, dedicatários nos poemas é um excesso. Um excesso que vai encontrar guarida, não só na exuberância e potência semântica de *Lydia*, como também na polimetria da sua poesia.<sup>159</sup> Nesse aspecto, a polimetria de *Lydia* (e da profusão de figuras “femininas”)<sup>160</sup> parece se harmonizar com essa polimetria: ambas são características que se reforçam mutuamente, ou talvez sejam aspectos diferentes de um mesmo fenômeno.

Na elegia, ao contrário, se somos autorizados a dizer assim, a monometria das figuras femininas combina bem com a monometria do verso elegíaco (o dístico elegíaco).<sup>161</sup> Traços que talvez contribuam para que a *puella* seja fetichizada e divinizada. Talvez essa seja uma das razões que fez parte da fortuna crítica de Catulo, Tibulo e Propércio se dedicar a encontrar,

<sup>157</sup> Há uma interessante discussão a respeito da referência a este nome (cf. P. de Vasconcellos, 2008, p. 113). Para nós, é produtivo pensá-lo como o poeta elegíaco.

<sup>158</sup> R. Nisbet e N. Rudd (2004, p. xxiii): “Horace’s erotiká show little of the emotional involvement found in Catullus or Propertius” “A poesia erótica de Horácio mostra pouco do envolvimento emocional encontrado em Catulo ou Propércio”.

<sup>159</sup> Esse traço marcante da poesia de Horácio era reconhecido desde a Antiguidade, como se pode ler já em Ovídio (*Tr.* 4.10.49-50, grifos nossos): *et tenuit nostras numerosus Horatius aures, / dum ferit Ausonia carmina culta lyra*. (“e deteve nossos ouvidos um Horácio **polimétrico**, / enquanto a lira da Ausônia feriu cantos cultivados.”).

<sup>160</sup> R. Ancona (2010, p. 177) resumiu bem: *If one is looking for some sort of unified view of female figures, either ‘Horace’s’ view or a view from within the Odes, one will not find it*. “Se se procura por algum tipo de visão unificada das figuras femininas, ou mesmo a ‘visão de Horácio’ ou a visão do interior das *Odes*, não se encontrará.”

<sup>161</sup> Cf., a esse respeito, L. Curtis (2017, p. 110 e ss.).

tamanha a importância dos nomes de Lésbia, Délia e Cíntia na obra poética de cada um desses poetas, as figuras históricas a que, respectivamente, cada uma delas se referia. Para a fortuna crítica de Horácio, uma empreitada tal não se estabeleceu de um modo tão sólido, e talvez nem sequer faça sentido. E parece mesmo não fazer, ainda que se tenha tentado, a partir de sua poesia, desnudar a vida amorosa do poeta.<sup>162</sup>

Em segundo lugar, se o *seruitium amoris* — para nos restringirmos a um *tópos* que tem o potencial de resumir quase toda a tópica elegíaca — caracteriza o amor elegíaco, se o amante elegíaco encarna o *seruus amoris*, e se essa condição atormenta incessantemente o amor e o amante elegíaco, a lírica de Horácio vai ser, por sua vez, caracterizada pela calma, pela liberdade e por um certo distanciamento, vinculados todos, ao que nos parece, a uma espécie de *autarkeia*, o que, em parte, dá ensejo à grande crítica que historicamente recebe: a falta de engajamento emocional nos seus cenários eróticos. R. Ancona (1994, p. 9), no entanto, já nos mostrou há muito tempo que, pelo menos no caso de Horácio, “a distância do amante não indica ausência de sentimento erótico, mas antes indica o quão inteiramente o amante respondeu à ameaça do amado à sua própria autonomia.”<sup>163</sup>

Esse traço não é, de modo algum, marginal ou lateral na poética horaciana. Ele, com efeito, nos parece programático, pois é principalmente nesse ponto que a sua divergência em relação aos elegíacos vai ser decisiva. Como as relações eróticas antigas — as romanas são muito debitárias das gregas — constroem-se muito mais a partir do esquema, em geral assimétrico, da relação entre um *amante* (*erastés* ou *amator*) e um *amado* (*erômenos*, *amatus* ou *amata*), o equilíbrio de poder, com frequência nulo, tende normalmente a pender em favor do primeiro. Trata-se de uma estrutura que corresponde ao desempenho de dois papéis, um ativo, que exerce a atividade, e outro passivo, sobre o qual ela é exercida, não apenas em termos sexuais, como também morais. E a posição passiva, segundo a ética e a estética gregas, é típica de mulheres, escravos e jovens,<sup>164</sup> o que confere uma grande importância social e psicológica à questão erótica.

O amante elegíaco, ao assumir a *persona* de *seruus amoris* e, por consequência, aderir ao *seruitium amoris*, inverte essa lógica e se coloca no lugar que, em tese, não é, sob a ótica tradicional (e de Horácio), adequado ao homem (aquele que detém *uirtus*, a qualidade de *uir*, “macho”). É por isso que o poeta vai apresentar sua lírica como “mais masculina” (ou ainda

---

<sup>162</sup> L. Herrmann (1955).

<sup>163</sup> The lover's distance does not indicate an absence of erotic feeling, but rather indicates how fully the lover has responded to the beloved's threat to his own autonomy.

<sup>164</sup> Cf. M. Foucault (2017, p. 57 e ss.).

mais “sabida”) que a elegia. Na verdade, a própria elegia, é o que nos parece, faz questão de se mostrar como efeminada, principalmente como um cotejo em relação aos “elevados” gêneros da tragédia e da épica, vistos como os gêneros “masculinos” e mais prestigiados. Como, pelo que estamos defendendo aqui, a amada elegíaca não é propriamente uma mulher real, mas a poesia incorporada,<sup>165</sup> a sujeição à mulher é uma sujeição à poesia, que poderia ser lida ainda como uma sujeição à poesia grega e, como corolário óbvio, uma sujeição dos latinos à Grécia mesma. Algo que, em Horácio, vai, segundo nossa leitura, ganhar outros contornos.

Já a primeira ode frontalmente “erótica” da coleção lírica (*Od.* 1.5) pode ser lida nesses termos, ou melhor, a sua leitura nos inspira uma visão do conjunto nesses termos. Nela, Horácio encena e se faz expectador de um amor entre um *puer* (*Od.* 1.5.1) sem nome e Pirra (*Pyrrha*, *Od.* 1.5.3). Em contraposição ao jovem e inexperiente amante da ficção do poema, o poeta lírico se apresenta como vivido e sabido, a ponto de se plasmar como um conselheiro (*praeceptor amoris*). Se lermos, como muitos já fizeram (D. West, 1995, p. 22 e ss.), o poema de modo metapoético (não só pelo poema em si, mas também pela proximidade com *Od.* 1.6, uma clássica *recusatio* da épica), veremos ser possível transferir ao âmbito literário o que nele está em jogo. Se Pirra representa o mar (e, por consequência, a épica), o *puer*, sem ter a menor condição de dominar o mar, áspero e escuro (*aspera aequora nigris uentis*, *Od.* 1.5.6) ou de negociar com os seus perigos, vai se perder, fadado ao choro (*flebit*, *Od.* 1.5.6) e condenado ao sem sentido da falta de nome. Só *puer*. Quem fala é a autoridade de uma voz poética sobrevivente de um naufrágio, alguém que não só sabe algo sobre os perigos do mar, como salvou a própria vida. Salvou o próprio nome. A inversão com relação ao *puer*, no sentido de a mocidade ser o (único) tempo propício aos amores, oferece uma pista do caminho de um poeta “douto” nas coisas do amor (ou da poesia).

Assim, menos como uma despedida da vida amorosa (ou poética) do que como entrada cautelosa no mundo do amor (e da poesia, no limite), fruto de um traço epicurista da ataraxia, como D. West (1995, p. 24) nos sugeriu, podemos considerar essa cena como característica da representação lírica (extensiva também à não lírica) da dinâmica da relação (literária) entre os latinos e os gregos em Horácio. Isso nos faz lembrar daquele famoso verso da *Ep.* 2.1, a carta a Augusto: *Graeca capta cepit ferum uictorem* (“Vencida, a Grécia venceu seu fero invasor”, *Ep.* 2.1.156). Aqui, o jogo da voz verbal, ao mesmo tempo passiva e ativa, dá o tom da relação

---

<sup>165</sup> Isso parece já estabelecido na crítica, apesar da possibilidade de outras leituras, e “Maria Wyke foi a primeira a defender que a amada elegíaca não era uma mulher real, mas, antes, a poesia incorporada”. (Maria Wyke was the first to argue that the elegiac beloved was not a real woman but was rather embodied poetry, E. Sutherland, 2005a, p. 53).

entre os romanos e os gregos. Embora militarmente cativa, a Grécia, tamanha a potência e exuberância da sua cultura, cativou os ferozes latinos. É, então, nesse sentido que a dinâmica do amor erótico elegíaco, se a lermos em chave metatextual, parece estar a serviço dessa lógica e também de um enorme respeito sacralizador da tradição literária grega. Ainda que o amor elegíaco possa representar alguma inversão do ponto de vista social, se guardamos Roma na mente, a sua dinâmica está muito próxima da dinâmica do amor cortês,<sup>166</sup> baseada na aparente submissão do poeta (identificado a um “escravo”).<sup>167</sup> Uma dinâmica que vai, enfim, na direção de fetichizar e divinizar a *puella*, segundo um movimento que é claramente distinto (e talvez o exato oposto) da lógica do amor erótico em Horácio.<sup>168</sup> Não podemos dizer, claro, que, em Horácio, ela também não seja fetichizada. Se Lídia corporifica, de algum modo, a fantasia inatingível e inacessível da poesia grega e, no limite, do próprio ideal de poesia, a sua fetichização em Horácio é igualmente atuante, embora ocorra através de outros caminhos, que são, até certo ponto, contrários. Nesse ponto, aliás, E. Sutherland (2005) nos mostra como *Lyde* e *Lycimnia* (em *Od.* 2.11 e 2.12, respectivamente), consideradas *materia* da poesia, são fetichizadas em Horácio.

A crítica mais atual já percebeu como a pretensa e aparente inversão operada na lógica da relação erótica entre o homem, o amante elegíaco, e a mulher, a *puella* ou *domina*, no seio da elegia romana, não inverte necessariamente o cenário político da relação amorosa e a distribuição de poderes no interior dela. De fato, a identificação da amada elegíaca com o texto, junto com a sua fetichização, coloca-a à mercê dos caprichos do amante, funcionando muito mais como um construto do amante elegíaco, que, longe de ser ingênuo, tem o poder de criar sua *domina* em toda a sua glória temperamental. Amiúde, chega-se ao ponto de o amante

<sup>166</sup> Embora correndo o risco de um certo anacronismo na relação com a elegia erótica romana, é possível percebermos com clareza a dinâmica do amor cortês — o termo é do séc. XIX e se volta primeiro à poesia medieval trovadoresca francesa, germânica e galego-portuguesa dos sécs. XI a XIII — nos delineamentos de J. Lacan (1988 p. 173-91) e S. Žižek (1994, p. 89-104), quando ficam claras a objetificação da mulher, sua inacessibilidade e a violência que potencialmente se dirige a ela. No seu percurso argumentativo, J. Lacan (1988, p. 190-1) chega a citar duas formulas de Ovídio, da *Ars: arte regendus amor* (“o amor se rege pela arte”) e *militiae species amor est* (“o amor é uma espécie de serviço militar”).

<sup>167</sup> J. Farrell (2012, p. 13) resume bem esse traço fundamental do amante elegíaco: *The poet/lover therefore lives in a state of constant jealousy, enthrallment, and inability to satisfy the whims of his domina — his “mistress” in more than the modern sense because the word connotes actual domination, as over a slave.* “O poeta/amante, portanto, vive num estado de constantes ciúmes, encantamento e inabilidade para satisfazer os caprichos da sua *domina* — sua ‘senhora’, mais do que no sentido moderno porque a palavra conota uma dominação real, como sobre um escravo.”

<sup>168</sup> A ideia de que a lírica de Horácio parece plasmar um mundo antielegíaco remonta à clássica leitura de R.O.A.M Lyne (1980), que interpreta o lirismo horaciano como uma clara reação antielegíaca. Nesse mesmo sentido, E. Rollié (2005, p. 55) afirma: “la actitud de Horacio en el tema de la relación entre el amor y la muerte es totalmente opuesta a la de los poetas elegíacos.” (“A atitude de Horácio sobre o tema da relação entre o amor e a morte é totalmente oposta àquela dos poeta elegíacos.”). Há, no entanto, quem defenda o contrário disso, como T. Poiss (2011).



elegíaco demonstrar o seu agrado com a violência imaginada ou “real” contra a amada.<sup>169</sup> Em outras palavras, o *seruitium amoris* opera nos limites das estritas regras, não da amada, mas sim do amante, que somente de modo superficial e aparente está a serviço da sua *domina*. Como o foco é muito menos na dominação da mulher amada do que na “escravidão” do amante, a dominação é toda ela fruto da imaginação do poeta (o textual), que controla assim a *puella*. Em certo sentido, é ele, no fim das contas, quem a domina.<sup>170</sup> No entanto, é com a aparência que nosso Horácio parece dialogar mais, mais com a inversão de poder que está na superfície e coloca o amante sob o domínio da amada como um *seruus amoris*.

Não pretendemos, aqui, de maneira nenhuma, reduzir toda a elegia erótica romana a essa suposta lógica de funcionamento. Esse gênero poético é muito mais rico e nuançado do que isso. O traço, contudo, que agora nos interessa é exatamente esse, principalmente porque, no seio da nossa leitura, as dinâmicas da relação erótica em Horácio e nos elegíacos estão em constante diálogo e são interdependentes. Na verdade, ao se apresentar como um mundo antielegíaco, a lírica horaciana se faz dependente da elegia. Ambos os mundos dependem, de um modo visceral, um do outro. Em certa medida, um (somente) existe em relação ao outro. Interdependentes, complementam-se. Nesse caso, o reconhecimento da poesia de Horácio acontece, pelo menos de um certo ponto de vista, a partir da oposição que estabelece com a elegia. É diferente da elegia e, de um modo mais indireto e alusivo em geral, delineia uma fecunda interlocução com ela, e o faz de um modo muito claro e mais direto, se consideramos o Álbio de *Od.* 1.33 e de *Ep.* 1.4 o poeta Tibulo. De fato, se a elegia não existisse, não existiria a lírica horaciana, não do modo como a conhecemos.

No entanto, certa dinâmica do amor, semelhante, em alguns aspectos, à do amor cortês, não escapou ao olhar dos antigos. Com efeito, no *Lísis*, de Platão, um diálogo que discute sobre a *phília*, isto é, a relação de amizade, mas também a lógica da sedução e a dinâmica da relação erótica, essa questão é crucial. Na ficção desse diálogo, Sócrates narra a situação de Hipótates, apaixonado por Lísis, embora se mostre malsucedido em suas tentativas de seduzir o garoto. Ao que tudo indica, ele já tentara conquistá-lo de diversos modos, mas sempre a partir de uma série de elogios poéticos: elogia-lhe a beleza, a glória dos antepassados e assim por diante, limitando-se a isso. E sempre se frustra.

---

<sup>169</sup> Cf. E. Sutherland (2005a, p. 55 e ss.).

<sup>170</sup> Para termos uma outra forma de ver, segundo a estrutura do masoquismo em termos deleuzianos, é a *persona* do poeta que, livremente, assina um contrato (consigo mesmo) em que resolve se submeter a uma *domina*. Uma passividade simulada, uma vez que quem está no controle é o masoquista, no caso, o *seruus*.

Sabendo do modo de proceder de Hipótales, Sócrates conta que a certo momento lhe dirigiu a seguinte questão, de valor programático para o diálogo *Lísis*: “Ó ridículo Hipótales, fazes o teu próprio elogio em versos e canções, antes mesmo de alcançares a vitória?” (*Lísis*, 205d).<sup>171</sup> Logo depois, Sócrates afirma que explicou o seguinte ao seu interlocutor: “Os entendidos em matéria de amor, meu caro, não elogiam o amado antes de conquistá-lo” (*Lísis*, 206a),<sup>172</sup> e, no decorrer do diálogo subsequente, demonstrou em ato, através de uma conversa que ele próprio travou com Lísis, o modo “correto” de realizar a “sedução”. Na ficção do diálogo, ele realmente seduziu o jovem Lísis e, atingido o objetivo, chegou a pensar, de si para si mesmo, como se dirigiria a Hipótales com a lição: “É deste modo, Hipótales, que devemos conversar com a pessoa a que amamos, rebaixando-a e humilhando-a o amor-próprio, não como o fazes, estragando-a e inflamando-lhe a vaidade.” (*Lísis*, 210e).<sup>173</sup> O gesto professoral de Sócrates, contudo, não foi compartilhado com os interlocutores daquela conversa, na medida em que ele evitou chamar atenção para Hipótales diante de seu amado. O seu pensamento é formulado na narrativa que faz sobre esses eventos e pode ser levado em conta por quem acompanha essa cena “de fora”, isto é, por quem quer que seja o receptor dessa narrativa (assim como por nós, leitores). Com isso, cria-se um tipo de cumplicidade entre o personagem de Sócrates e o leitor do diálogo de Platão.

Uma lógica tal, ou talvez inspirada nisso, parece operar na lírica de Horácio. Pelo menos, em relação à *Lydia*. Apesar de ter sido em um outro contexto e com outros propósitos, M. Putnam (1995), com muita razão, leu a *Od.* 1.6 como um desafio a Homero e à épica que ele representa. É nela que o poeta, numa espécie de *recusatio*, rejeita, de modo programático, qualquer combate heroico em favor de um embate erótico (*proelia uirginum*, *Od.* 1.6.17-20).<sup>174</sup> O pequeno verso contra o grande verso. É essa lógica do “embate”, transposta ao campo erótico e lida de um modo metapoético, que esperamos encontrar na modulação do relacionamento de Horácio com *Lydia*, ainda que ela seja renegada em vários momentos.

Nossa leitura não procura dissimular, nem mesmo mitigar, a misoginia e a lógica patriarcal (ou mesmo falocêntrica), que, de fato, estão muito presentes e atuantes na poética de Horácio.<sup>175</sup> Por todos, podemos trazer o exemplo do próprio pai de Horácio, significativamente

<sup>171</sup> Na tradução de C. Nunes (2015, p. 123).

<sup>172</sup> C. Nunes (2015, p. 124).

<sup>173</sup> C. Nunes (2015, p. 137-8).

<sup>174</sup> *Nos conuiuia, nos proelia uirginum / sectis in iuuenes unguibus acrium / cantamus, uacui siue quid urimur / non praeter solitum leues.* (“Canto banquetes, canto os embates das jovens / briguentas de unhas cortadas contra os jovens / canto livre ou bem ardente, / não além do costumeiro, leve.”, *Od.* 1.6.17-20, grifos nossos).

<sup>175</sup> É inegável esse caráter do discurso poético de Horácio, como muito bem já percebeu A. Forteza (1994, p. 91) algum tempo atrás: *Horacio modifica su discurso de acuerdo con el sexo del interlocutor, y reserva para las*

encenado em sua poesia. É ele quem, através da assunção do papel de um *pater optimus* (que encontra reverberação em termos mais gerais como *pater familias*, do âmbito individual, e *pater patriae*, do cenário político mais ampliado), concede autoridade moral e política ao texto horaciano.<sup>176</sup> Mais: Horácio, na verdade, só tem pai. É esse elemento “masculino” que o autoriza. Ele não tem mãe. Na sua poesia, não há uma figura materna. Na economia da sua obra, há, de um modo geral, pouco ou nenhum espaço para a mulher. Até a mulher que escreve é apresentada por Horácio como máscula, como homem (*mascula Safo*, *Ep.* 1.19.28). Escrever é algo típico do macho, de quem tem *uir* (“virilidade”), a qualidade decorrente de ser *uir* (“homem”), como muito bem apontou S. McCarter (2018), traço que, sumarizado na pergunta de Horácio a um dos seus interlocutores poéticos (*fecitne uiriliter*, “ele fez como um macho?”, *Ep.* 1.17.38), faltaria, em tese, à elegia, pois está ancorada no *seruitium amoris*.

De igual maneira, não estamos pressupondo ou levantando a hipótese de que Horácio alcance ou esteja tentando alcançar a dinâmica “real” do amor erótico. Não. O suposto realismo do amor em Horácio já sofreu inúmeras críticas pertinentes (cf. R. Ancona, 1994, p. 1-4). A poesia erótica de Horácio é um construto compromissado com o seu tempo e com os diálogos concretos que trava, incluindo todos os limites que isso implica. Ela é tendente, até pelo influxo socrático, a traços de marcado tom professoral. É tipicamente a poesia da experiência, não a da inocência. É a poesia do diagnóstico, não a da perplexidade (E. Oliensis, 2007, p. 228).

Por outro lado, não vamos reconstruir a imagem, bastante tradicional, de um Horácio fracassado no campo amoroso, ou de alguém que parece ser, como já constatou A. Ferreira (2011, p. 249), “conformado pelas restritivas regras estóico-epicuristas”. Não. O que, de fato, aparece claramente é a maneira como Horácio se esforça, no âmbito erótico, para, no interior de um quadro poético “antiépico” mais amplo, se distanciar, de modo mais específico, de uma voz elegíaca e, ao mesmo tempo, dialogar com ela. Talvez, dentre outras razões, em busca de uma individualidade. Nesse sentido, é, sim, muito significativo que Horácio jamais confesse diretamente seu amor por *Lydia* ou lhe dirija amplos elogios (cometendo o mesmo erro de Hipótales, do *Lísis*), especialmente se não correspondido ou quando é irreal a perspectiva de o ser. Uma tal declaração deixá-lo-ia prostrado diante dela. Vencido, por assim dizer. “Feminino”

---

*mujeres viejas el lenguaje de dominio y distanciamiento que se considera característicamente masculino.* “Horácio modifica seu discurso de acordo com o sexo do interlocutor, e reserva às mulheres velhas a linguagem de domínio e distanciamiento que se considerava tipicamente masculina.”

<sup>176</sup> Cf. M. Nasta (2007, p. 77-98).

(ou mesmo elegíaco),<sup>177</sup> em certo sentido, por contraposição ao “masculino”, que, em tese, não desempenha o papel de objeto de amor. Não de uma forma estática.

A questão é mais complexa do que parece porque, se, por um lado, o poeta reconhece isso no amor — o estar vencido —, por outro, não pode ser vencido por (ou melhor, estar submisso a) uma mulher ou uma entidade feminina, o que seria ainda mais escandaloso para os romanos, principalmente se levarmos em consideração que Horácio se constrói como um macho da elite romana escrevendo para outros machos do seu círculo.<sup>178</sup> É nesse particular que parece se constituir uma crítica radical de Horácio — produtiva também para a sua poética — à lógica de poder da poesia elegíaca e, especialmente, ao *seruus amoris* e ao *seruitium amoris*.

Visto isso, voltemo-nos agora diretamente para os poemas de *Lydia*, tentando, como ponto de partida e primeira hipótese, restringir o espectro semântico de *Lydia* à noção de poesia (épica) grega, mas atentos às suas transformações, à medida que avançamos na leitura. Se, numa leitura alegórica, substituirmos *Lydia* por poesia épica (ou por poesia) em todos os quatro poemas (1.8, 1.13, 1.25 e 3.9), a questão da distância entre os amantes poderia ser repensada? Poderia ter outras consequências? Uma primeira é o fato de que acaba ficando bastante irrelevante a ponderação sobre a existência de um único referente “real” por trás das referências ao nome de *Lydia* nos poemas em que ele aparece. Nesse sentido, pouco importa se eles se referem a uma única e mesma mulher com existência histórica “real”.

Vejamos, ponto a ponto, como os poemas constituem uma sequência dramática, apresentando o drama (*ludus*) de Lídia e Horácio.<sup>179</sup> Como contraponto, pelas intersecções que podemos perceber, vamos, ainda que de uma maneira um pouco mais superficial (uma vez que nosso foco é em Lídia), mas não menos importante, ler a sequência, também dramática, de Cloé (*Od.* 1.23, 3.7, 3.9 e 3.26), uma das outras “amantes” que povoam o reino da lírica horaciana, ainda que sem perder de vista o propósito de pensar o teatro da *Lydia*.

O primeiro poema (*Od.* 1.8) é dirigido a *Lydia* de uma maneira lateral. Nele, ela é encenada como a causa da perdição de Síbaris, e ele nos é apresentado como alguém, jovem

<sup>177</sup> A associação é já antiga: In the genre of Propertian love elegy, [...] the narrating *ego* is constituted as an effeminate voice. (M. Wyke, 1995, p. 120). (“No gênero da elegia erótica de Propércio [...], o eu narrador é constituído como uma voz efeminada.”) e In the Propertian corpus, it is not only the narrating *ego* who takes on feminine characteristics but also the genre of elegy itself (M. Wyke, 1995, p. 117). (“No *corpus* properciano, não é só o eu narrador que assume traços femininos, mas também o próprio gênero da elegia”).

<sup>178</sup> Cf. E. Oliensis (2007, p. 221-34).

<sup>179</sup> Nossa leitura aqui se distancia das leituras de M. Santirocco (1986) e D. Porter (1987) de que não há um plano para as odes amatórias ou eróticas de Horácio ou uma narrativa contínua.

ainda, cujas atividades “atléticas” e “viris” foram desviadas pelos encantos dela.<sup>180</sup> Essa é a leitura mais tradicional. O metro sáfico contribui para a atmosfera erótica. Eis o poema:

<p><i>Lydia, dic, per omnis te deos oro, Sybarin cur properes amando perdere, cur apricum oderit Campum, patiens pulueris atque solis, cur neque militaris</i> 5 <i>inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis temperet ora frenis. Cur timet flauum Tiberim tangere? Cur oliuum sanguine uiperino</i> <i>cautius uitat neque iam liuida gestat armis</i> 10 <i>bracchia, saepe disco saepe trans finem iaculo nobilis expedito? quid latet, ut marinae filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troia funera, ne uirilis</i> 15 <i>cultus in caedem et Lycias proriperet cateruas?</i></p>	<p>Lídia, diz, pelos deuses todos, peço, por que você se apressa a, amando, arruinar Síbaris? Por que o Campo ele, que suporta pó e sol, odeia? Por que ele não equita, igual aos militares, nem tempera gaulesas bocas com freios dentados? Por que teme o louro Tibre? Por que azeite, como sangue de cobra, ele, cauto, evita e já não arma os brancos braços, se amiúde disco e dardo lançava, nobre, além da baliza? Por que ele se oculta, como o filho de Tétis, pra que, dizem, sob o choro de Troia, o traje macho não o arrastasse à matança e às tropas lícias?</p>
--	--

O poema é constituído por uma série de perguntas dirigidas a *Lydia*, mas o foco parece estar voltado, na verdade, para o jovem Síbaris, porque supostamente o interesse está nele, na mudança do seu “comportamento”. O foco é uma ambiguidade fundamental da ode. Embora destinada à *Lydia*, não é exatamente dela que se fala. Mas, paradoxalmente, é dela que, no final das contas, se trata, porque está pressuposto que é ela (não ele) quem pode dar as respostas que o poeta deseja. É a mudança dela (e não só a de Síbaris) que também está em jogo, conforme veremos à medida que a nossa leitura se desenvolver. Assim, temos já uma espécie de ponto de partida: *Lydia* é enigmática.

Outro pressuposto é que o “amor” e a mulher são pensados como a “ruína” do homem (*perdere*, *Od.* 1.8.3), algo de que Síbaris parece não conseguir escapar. O jovem é pintado como um irresponsável, no sentido de não ser mais capaz de responder pelas próprias ações e de não controlar a si mesmo. Por isso, é decisivamente rebaixado no poema. Teria se perdido. O jovem se perde porque, ao abandonar tudo aquilo de que gostava e que até mesmo o caracterizava, distancia-se dos elementos típicos mais de uma certa “romanidade” do que de uma masculinidade romana: o “Campo de Marte” (*apricum Campum*, *Od.* 1.8.4-5), os cavalos (e o estatuto de cavaleiro, *neque inter aequalis equitet*, *Od.* 1.8.5-6), o louro rio Tibre (*flauum Tiberim*, *Od.* 1.8.8), a luta livre ou mesmo a prática de exercícios físicos (*oliuum cautius uitat*, *Od.* 1.8.8-10) e os exercícios militares (*neque liuida gestat armis bracchia*, vv. 10-1).

<sup>180</sup> Cf. M. Dyson (1988), M. Lowrie (1997, p. 118) e A. Bekes (2015, p. 98).

O quadro em que Síbaris está inserido — o alheamento social, o isolamento, a negação das atividades “guerreiras” — é típico da elegia. De fato, os elegíacos abandonam, sem pudor, a “vida militar” para se lançar na chamada *militia amoris*.<sup>181</sup> Essa é, em termos literários, uma recusa épica. Mas *Lydia* é (ou deve ser) uma personagem lírica. Ela é esboçada, desde o princípio, como amante lírica. Não pode ser elegíaca, nem uma personagem épica. Esse é um modo de conformação de um corpo poético lírico, contraposto ao épico e ao elegíaco.<sup>182</sup>

Mais do que lírica, contudo, *Lydia* deve ser romana. No poema, esse jogo entre a pessoa e a cidade é um ponto de entrelaçamento entre o individual e geográfico (ou pátrio) que vai ser muito produtivo na nossa leitura. Síbaris está numa encruzilhada: o amor por *Lydia* pode até afastá-lo da guerra (da épica, em termos metaliterários), mas não pode afastá-lo da sua “romanidade”, que é afirmada em termos de masculinidade e autocontrole: *uirtus*. A sua falta de controle (*incontinentia*), como bem notou E. Sutherland (2005, p. 55), torna-o “feminino” demais, deixando-o como a elegia, embora ser “macho” (ou épico), constitua também um problema.

Nesse sentido, Síbaris é, lembremos, pensando nos mesmos termos geográficos que esboçamos acima com a carta a Bulácio (*Ep.* 1.11), o nome de uma cidade grega da Magna Grécia, localizada no golfo de Tarento, na península itálica. Essa circunstância, no contexto do poema, aciona, conforme as leituras tradicionais, as ideias de hedonismo, festins e excessos (A. Bekes, 2015, p. 99). Mas, mesmo em terras itálicas, Síbaris é grega.<sup>183</sup> É uma colônia grega. É nesse ponto que entra a censura de Horácio a *Lydia*. Ela é censurada por ser a perdição de uma cidade latina grega. Uma cidade geograficamente vizinha do Lácio ou metonimicamente latina, mas que, na verdade, é “grega”, sem “romanidade” ou autonomia, como o jovem Síbaris, sem controle, perde os seus pontos de apoio culturais típicos da latinidade.

O andamento do poema mostra a ameaça ao triste fado de Síbaris: extinguir-se. Há um crescente “apagamento” do jovem amante que vai culminar na cena final (*quid latet*, “por que se esconde”, *Od.* 1.8.13). Esse movimento é contraposto (e convergente) ao movimento de ocultação levado a efeito por *Lydia*. Como o poeta parece culpar a mulher, é *Lydia* com o seu amor que, no limite, o mata. E Síbaris, em termos geográficos, é, de fato, uma cidade extinta.

<sup>181</sup> O *tópos* da *militia amoris* é característico da elegia erótica romana. Ele está muito bem delineado em L. Serignolli (2011). Um bom sumário dos seus contornos (e dos de outras tópicos tipicamente elegíacos) pode ser lido em G. Flores (2014, p. 10-3).

<sup>182</sup> No quadro de recusas temáticas, uma boa e produtiva ideia de *recusatio* é a seguinte: la *recusatio* [...] constituye una estrategia no para repudiar el género épico, sino para determinar la especificidade temática y estilística de ese género y del género lírico. (M. Nasta, 1999, p. 84-5). “A *recusatio* [...] constitui uma estratégia não para repudiar o gênero épico, senão para determinar a especificidade temática e estilística desse gênero e do gênero lírico.”

<sup>183</sup> Fundada em 720 AEC, já não existia mais nos tempos de Horácio. A destruição da pólis remonta ao séc. V AEC (cf. Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica* 12.10.3-6).

No tempo do poeta Horácio, já não existia mais. E quando existia, em termos políticos, era uma “colônia” (*apoikía*), não propriamente uma “cidade” (*politeía*), ainda que as colônias gregas gozassem no período de uma autonomia maior que a dos territórios conquistados pelos romanos posteriormente. É a existência, como corpo político, de uma poesia (lírica) romana que está em jogo.

Assim, a identificação de Síbaris com o filho de Tétis (*ut marinae / filium Thetidis*, “como o filho da marinha Tétis”, *Od.* 1.8.13-4), lida normalmente como uma crítica ao seu jeito efeminado, fruto da vulnerabilidade de um homem que ama uma mulher (G. Flores, 2014, p. 304), ou uma associação inusitada, típica de um gosto alexandrino, de um elemento lírico da épica (A. Piccolo, 2015, p. 42-3), ou a expressão da proteção de Tétis ao filho,<sup>184</sup> que seria percebida como a proteção de *Lydia* ao amado (cf. M. Dyson, 1988, p. 168), pode ser compreendida diferentemente, com razoável produtividade crítica.

Tétis, embora sendo a origem de Aquiles, não o faz perder seu “caráter”. Ela quer o filho, não o guerreiro. Nesse sentido, na apropriação que se faz na ficção do poema, ela é antiépica, pois o que se encena, em *Od.* 1.8 é um Aquiles apaixonado e não um Aquiles irado (A. Piccolo, 2015, p. 44). Esse é um dos aspectos que são explorados no poema. Mas todos sabemos que, apesar do ato materno de Tétis de querer “proteger” o filho, o general grego acaba seguindo o seu “destino”. Se tivesse se mantido oculto pela mãe, o seu guerrear épico não existiria, a guerra de Troia não existiria. A *Ilíada* seria outra, ou talvez nem sequer seria. Até um guerreiro como Aquiles pode, sim, ser “delicado”, mas não pode perder o seu “caráter”.

A questão das origens é mobilizada também pela origem incerta do mito de Aquiles (ressaltada textualmente pelo *ut... dicunt*, *Od.* 1.8.13-4). *Lydia* não pode ser a “origem” de Síbaris a ponto de fazê-lo perder o seu “caráter”: a sua própria origem. Ela pode até querer salvar a vida de Síbaris (M. Dyson, 1988, p. 169), mas ele morre, apaga-se. Aqui podemos adiantar um ponto que será retomado adiante: é a inversão da relação de origem que está em jogo. Negar o traje “viril” (*cultus uirilis*, *Od.* 1.8.15) — pensando no contexto de uma identificação de Síbaris a um elemento tipicamente grego, ao guerreiro e general grego, épico por excelência — soa como uma ameaça. Por um lado, a virilidade épica é um problema, mas, por outro, não ter (ou abrir mão da) *uirtus*, a qualidade de “macho”, de alguém que é capaz de

---

<sup>184</sup> A referência parece ser à Tétis do Ciclo Troiano. Aqui uma versão do mito, na tradução de R. Silva e G. Frade (2021). Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca* 3.13.8: “Quando Aquiles fez nove anos de idade, Calcas declarando que não seria possível tomar Troia sem ele, Tétis previu que, se ele participasse da guerra, haveria de morrer, resolveu disfarçá-lo com roupas femininas e o entregou a Licomedes como garota. Durante sua criação por lá, contudo, ele tem relações com a filha de Licomedes chamada Deidâmia e nasce-lhe um filho, Pirro, depois chamado de Neoptólemo. Mas Aquiles teve seu segredo revelado e Odisseu vai procurá-lo no palácio de Licomedes, vindo a encontrá-lo com o truque da corneta.”

controlar a si mesmo, seria um problema ainda maior. Síbaris pode pecar na assunção de uma máscara feminina e no seu ocultamento pelo amor a (ou de) uma mulher. Assim, para Síbaris, o disfarce feminino e grego é sua “perdição”. O poeta, a partir de um ponto de vista masculino, o exorta, segundo nossa leitura, ao mesmo tempo, a não agir só como “mulher” e a não se portar como um típico “grego”. A não se apagar e a não perder a sua “romanidade”, a sua individualidade, em certo sentido, sob pena de cair no esquecimento, como a *politeía* de Síbaris se extinguiu.

Apesar da série de perguntas que dirige à mulher, o poeta mantém-se frio e distante com relação a esse enlace e à própria *Lydia*. Ela praticamente não o afeta, ainda que o deixe algo incomodado. As perguntas são medidas e calculadas, praticamente sem afeto. Buscam um diagnóstico. Essa atitude de Horácio contrasta radicalmente com a do jovem Síbaris, que ama à maneira elegíaca e se perde. O eu lírico, na cena, é centrado, calmo, impassível, equilibrado, enfim, quase o exato contrário de um Síbaris, que, nesse caso, assume, por contraponto, um claro sabor elegíaco.

Desse ponto de vista, essa *Lydia* é recusada, esse Síbaris também. Dessa *Lydia*, o poeta quer distância. Desse Síbaris, também quer alguma distância. É um programa poético e político, vazado em termos eróticos, se nos é permitida uma leitura metapoética. Síbaris peca também por lhe faltar *uirtus* (“virilidade”) e por não ter ocupado a sua devida posição de *erastés*, mas somente a de *erômenos*, na relação amorosa com *Lydia*. Falta-lhe, no modo como estabelece sua relação erótica, dinamicidade e movimento.

O pressuposto do poema é que *Lydia* é perigosa e traiçoeira, pois ela pode pôr a perder a “romanidade” e a “masculinidade” dos que se aventuram a amá-la. Por isso, inspira cuidados. E o poeta Horácio, sabendo disso, mostra-se, na ficção do poema, como alguém que dispõe dos meios que podem protegê-lo desses perigos. O recado do poeta para a mulher (“poesia grega”), ainda tímido, vai ficar mais claro adiante: “eu posso me controlar”. Ou ainda: “eu posso te controlar”. A curiosidade e o grande interesse que a “mulher” desperta, visíveis pelo sem número de perguntas que compõem o poema, são contrapostas à capacidade do poeta de saber se defender.

Continuemos. O próximo poema (*Od.* 1.13) encena, sobretudo, o ciúme. O poeta se mostra muito enciumado do afeto que *Lydia* manifesta a um outro amante. O rival parece tirar



o poeta do prumo, que assume uma máscara elegíaca. Essa é, de uma maneira geral,<sup>185</sup> Essa é uma leitura, mas há outras possibilidades. Vejamos o poema:

<p><i>Cum tu, Lydia, Telephi ceruicem roseam, cerea Telephi laudas bracchia, uae, meum feruens difficili bile tumet iecur.</i></p>		<p>Uma vez, Lídia, que de Télefo o colo rosado, os braços, de Télefo, de cera, você louva, ai!, meu fígado fervendo se incha da amarga bile.</p>
<p><i>Tunc nec mens mihi nec color certa sede manet, umor et in genas furtim labitur, arguens quam lentis penitus macerer ignibus.</i></p>	5	<p>Aí, nem a mente, nem a cor, ficam no lugar, das maçãs um líquido a furto se esvai, mostrando que me maceram fundo lentos fogos.</p>
<p><i>Uror, seu tibi candidos turparunt umeros inmodicae mero rixae, siue puer furens inpressit memorem dente labris notam.</i></p>	10	<p>Ardo, se a seus brancos ombros deformaram as brigas sem fim de vinho puro, ou se o garoto louco, dente forte, marcou seus lábios.</p>
<p><i>Non, si me satis audias, speres perpetuum dulcia barbare laedentem oscula, quae Venus quinta parte sui nectaris imbuat.</i></p>	15	<p>Não — se bem você me ouve — espere o eterno de quem fere bárbaro os beijos doces, que Vênus molhou com um quinto do seu néctar.</p>
<p><i>Felices ter et amplius quos inrupta tenet copula nec malis diuolsus querimoniis suprema citius soluet amor die.</i></p>	20	<p>Felizes três vezes e mais quem um fio une, que não se rompe pelos maus lamentos, o amor se vai só no último dia.</p>

O poema mobiliza um conjunto imagético bastante conhecido sobre um tema muito recorrente na poesia erótica: o ciúme. Há quem relacione essa ode ao poema 51 de Catulo,<sup>186</sup> que, por sua vez, seria uma espécie de “adaptação” do fr. 31 de Safo. A associação parece sugerida pelo próprio poema, mas, em Horácio, temos uma diferença fundamental. Enquanto, nos poemas de Catulo e Safo, existe a dúvida, indecidível, por assim dizer, se o eu lírico está tomado de desejo por alguém ou se está, de fato, sofrendo um acesso de ciúmes,<sup>187</sup> na *Od.* 1.13, não há dúvida alguma. Nem sombra dela. O poeta realmente “morre” de ciúmes de *Lydia* e expressa seu sentimento por meio de uma tópica já tradicional: o arder-se (*feruens difficili bile tumet iecur*, *Od.* 1.13.4), lembrando a valência de *iecur* (como substitutivo de *cor*) para ira e desejo, a perda do juízo e da cor (*nec mens mihi nec color / certa sede manent*, v. 5-6), etc.

Esse talvez seja um dos poucos poemas em que Horácio, na sua lírica, expressa um grande e profundo engajamento emocional. A mudança de humor do poeta entre um poema e outro, entre uma ode e outra (*Od.* 1.8 e 1.13), é, de fato, muito sensível, e sempre nos foi difícil

<sup>185</sup> In *C.* 1.13, Horace had put himself again [...] in the position of the elegiac lover (“Em *Od.* 1.13, Horácio tinha se colocado de novo [...] na posição do amante elegíaco, H-C. Günther, 2013a, p. 347).

<sup>186</sup> Cf. Commager (1995, p. 248) e A. Bekes (2015, p. 122).

<sup>187</sup> Cf. A. Carson (1986, p. 12-3).

encontrar uma explicação para uma mudança tão radical. O contraste entre uma frieza calculada e o lamento de um ciúme atroz parece tão absurdo que fica difícil entender a completa mudança de postura do poeta. Não se tratar da mesma *Lydia* foi uma das explicações mais comuns, mas aqui lemos uma continuidade. Uma sequência dramática, um outro caminho. Lançamos um outro olhar sobre esse drama.

A metapoeticidade do poema há muito já foi percebida. Um bom exemplo é o adjetivo da expressão *cerea bracchia* (“braços de cera”, *Od.* 1.13.2-3). É o mesmo mecanismo que atua quando, por exemplo, Sulpícia, na sua elegia, identifica *Cerinthus* (“cera de abelha”) com as tabuinhas de cera sobre as quais escreve sua poesia.<sup>188</sup> Aqui, contudo, vamos estender um pouco mais essa leitura metatextual. Até um ponto inexplorado.

É o nome Télefo que nos instiga. Nome grego. Télefo costuma ser associado a uma perdida peça homônima de Eurípedes,<sup>189</sup> mas ele é uma personagem da épica. Da épica não homérica, bem ao gosto alexandrino, que prefere, em geral, versões pouco ou menos conhecidas do mito. Como rei da Mísia, uma região contígua à *Lydia*, viu, segundo uma versão do mito, a sua região ser confundida com Troia e, por isso, sofrer uma invasão pelos aqueus. A questão geográfica é essa, mas, etimologicamente falando, ele pode ser o que “brilha ao longe”. É aquele cujo brilho está distante. A questão do brilho ganha reforço em Horácio em *Od.* 3.19, quando Télefo é expressamente associado à *uesper*. O poeta tem ciúmes, sobretudo, disso. *Lydia* não pode se distanciar tanto dele, principalmente se estamos pensando a relação com ela de modo equiparado à relação da poesia latina com a grega. Se *Lydia* está perto demais de Télefo, ela está longe demais do poeta. O elemento grego não pode ser tão próximo a ponto de sufocar a romanidade de Síbaris ou colonizar seu desejo (como em *Od.* 1.18), mas não pode ser tão distante do poeta e próximo de Télefo. Não pode ser épico, não pode ser “o-que-brilha-longe”.

É relevante também a masculinidade do poeta. É, de fato, relevante o fato de E. Sutherland (2005a, p. 56) ter observado que o eu lírico de *Od.* 1.13 se posiciona como feminino por fazer versos pequenos demais e por causa de sua inabilidade de permanecer firme dentro das fronteiras das suas escolhas de gênero. No caso, a lírica, em contraposição, primeiro, à épica, e, depois, à elegia. Faltam-lhe as características típicas de uma macheza épica (*uirtus*), ou seja, trata-se do mesmo problema que, não por acaso, afetava (e afetou) o jovem Síbaris. O distanciamento de *Lydia* em *Od.* 1.13 tem a ver com isso também. Os versos do poeta nessa

<sup>188</sup> D. Roessel (1990, 243-50) e E. Sutherland (2005a, p. 59-60).

<sup>189</sup> Cf. G. Flores (2014, p. 316).

ode (e talvez na lírica como um todo) são pequenos demais para ela. São femininos demais, e ela pode não gostar deles. Mas não são tão femininos quanto as atitudes de Síbaris, algo que não é replicado pelo poeta.

Todavia, não é o poeta que vai mudar. Será *Lydia*. Ainda que ela o afete muito, como demonstra esse poema, ele vai suportar. Vai demonstrar o seu autocontrole. A partir da terceira estrofe, vemos uma mudança na atmosfera da ode, e o lamento do poeta dá lugar à reflexão, enquanto o desespero é substituído pela segurança. Dois elementos são cruciais: a negação de um amor passageiro, agarrado a uma “louca” juventude (*puer furens*, *Od.* 1.13.11), incapaz de durar (*non speres perpetuum laedentem*, *Od.* 1.13.14-5), e os “maus lamentos”, também eles, negados e tidos por indesejáveis (*malis querimoniis*, *Od.* 1.13.18-9), sendo possível evocar aqui a ode a Tibulo (*Od.* 1.33), na qual lhe pede que cesse de lamentar pela amada. Aqui, a contraposição com a elegia é bastante sensível.

Se, por um lado, o poeta faz questão de marcar o seu distanciamento de uma *Lydia* que faz o jovem Síbaris se perder de sua romanidade e de sua masculinidade, por outro, da *Lydia* que ama e elogia aquele que está distante — aí podemos pensar tanto no tempo, quanto no espaço —, dessa *Lydia* ele tem ciúmes. Essa *Lydia* não afeta uma suposta “romanidade” como a outra, aquela da *Od.* 1.8, mas os versos “femininos” do poeta, em *Od.* 1.13, podem distanciá-la dele, e ela, com os seus sabores épicos, que Téfelo ativa, não pode estar tão longe. Ele a deseja, mas a reciprocidade ainda não lhe parece real. Não do modo como ele deseja. Não se pode perder todo e qualquer ponto de contato com ela. A poesia (épica) grega não pode ser uma estranha, nem *Lydia* pode, ao contrário, se interessar só pela “velha” épica e pelos seus versos “compridos”. É importante percebermos que o distanciamento de e da *Lydia* deve (poder) ser controlado pelo poeta. É ele quem dá as cartas nessa distância. Não ela. Controlar o distanciamento é demonstração de força e poder da lírica do poeta. Isso tira poder de *Lydia*, que vai se tornando uma refém do jogo do poeta. Do seu manejo das distâncias de tempo e espaço.

Lemos aqui esses dois poemas como um jogo sobre os limites, a partir de um programa poético que se expressa em metáfora erótica. Não pode afetar tanto o poeta, mas também não pode deixá-lo absolutamente indiferente. Já se nos afigura a atitude do poeta de querer controlar *Lydia*. É uma poética do estabelecimento e do controle dos limites. Essa questão vai ganhar ainda mais força na leitura do poema seguinte (a *Od.* 1.25).

Lendo esses dois poemas dessa maneira, não é difícil notar que há aqui, de fato, um manejo das distâncias e dos pontos de contato entre o elemento grego e o romano, a partir de um jogo em cujo centro está *Lydia*. Isso nos relembra aquela metáfora topográfica do item

anterior (da própria *Lydia* e da *Ep.* 1.11 e, de alguma maneira, de Síbaris e Télefo) e os pontos de contato que *Lydia* pode representar. Com que distanciamento, então, tratar a literatura grega e se envolver com ela? Essa é uma questão crucial. É isso que também está em jogo. Uma proximidade sufocante como a de Síbaris não se demonstra adequada, mas um distanciamento ao ponto de romper-se a relação como aquele que o rival Télefo inspira também não agrada. Qual seria a medida? É por isso que a série de perguntas de *Od.* 1.8 podem ser lidas como a imposição de uma barreira, e a promessa de amor eterno de *Od.* 1.13, como a tentativa de uma aproximação.

Se nos voltarmos à carta a Bulácio (*Ep.* 1.11), vemos o poeta perguntar ao amigo que acabara de conhecer uma série de cidades “gregas” e também “lídias” (dentre as quais, lembremos, estão Lesbos, Quios, Esmirna, Cólofon e Sardes, *Ep.* 1.11.1-3):<sup>190</sup> *Cunctane prae Campo et Tiberino flumine sordent?* (“Juntas ante o rio Tibre e o Campo desagradam?”, *Ep.* 1.11.4). A cidade de Roma não seria melhor que todas essas cidades gregas juntas? É também isso que o poeta questiona. Compara. Notemos aqui, nesse verso, que as imagens mobilizadas para dar conta do elemento romano são exatamente o rio Tibre (*Tiberino flumine*, v. 4) e o campo de Marte (*Campo*, v. 4), os mesmíssimos símbolos de que Síbaris indevidamente se afastou, afastamento que vai acabar se revelando, dentre outros motivos, a causa da sua perdição.

No horizonte da fundação de uma poética “latina”, o rio Tibre é, de fato, emblemático de uma “romanidade” e da fluência tipicamente romana. Um rio “nativo”. Roma, assim, não poderia ser tão originária quanto as cidades “gregas”? A viagem a essas cidades “gregas” é importante, talvez até necessária, mas tão importante, ou talvez mais importante ainda, do que isso é o “retorno” à cidade latina e a “admiração” das cidades gregas ao longe. É isso que estes versos vão dizer, já caminhando para o fim do poema (*Ep.* 1.11): *Dum licet ac uoltum seruat Fortuna benignum, / Romae laudetur Samos et Chios et Rhodos absens.* (“Sendo lícito, e a face da Fortuna, amável, / louvem-se em Roma ao longe Samos, Quios e Rodes.”, *Ep.* 1.11.20-1). Essa é uma leitura que a *Ep.* 1.11, a carta a Bulácio, o amigo que acabara de retornar de uma viagem à Grécia, sugere. E a chave de leitura topográfica e metapoética nos parece novamente produtiva. De fato, uma das grandes questões em jogo é exatamente qual é a distância entre as pessoas, entre os lugares, entre os instantes... Entre os afetos. Entre gregos e romanos. É uma política, sobretudo, de afetos e sobre as origens deles.

<sup>190</sup> *Ep.* 1.11.1-3: *Quid tibi uisa Chios, Bullati, notaque Lesbos, / quid concinna Samos, quid Croesi regia Sardis, / Zmyrna quid et Colophon?* (“Como julgas, Bulácio, Quios, a fina Samos, / Sardes, corte de Cresos, a célebre Lesbos, / Esmirna e Cólofon?”).

Esse contexto nos remete a uma das questões mais delicadas de qualquer relação amorosa: qual é a distância ideal, se é que existe uma, que os amantes devem guardar entre si? Esse é um dos pontos cruciais daquilo que agora está em jogo aqui. Para dar expressão literária a essa questão e problematizar as distâncias (pensando em tempo e espaço), nosso poeta, nessa sequência dramática de *Lydia*, vale-se da encenação do distanciamento através de um esquema tradicional: a triangulação amorosa, que é uma componente erótica relevante e significativa na geometria das relações dessa natureza e opera na dinâmica política desses poemas.<sup>191</sup>

Pudemos constatar que, tanto em *Od.* 1.8, quanto em *Od.* 1.13, há triângulos amorosos. No primeiro caso, entre um curioso Horácio, *Lydia* e Síbaris e, no outro, entre um ciumento Horácio, *Lydia* e Télefo. Todas essas triangulações, a propósito, são clássicas, com três pontos bem definidos e com papéis precisos. E essa estrutura não se limita a esses dois poemas: há, veremos adiante, mais de uma triangulação em *Od.* 3.9 (o último poema do drama de *Lydia*). É somente na *Od.* 1.25 que não se estabelece propriamente o que podemos chamar de uma triangulação amorosa, embora haja quem pense o contrário.<sup>192</sup> Ainda assim, há um obstáculo, algo que, em certo sentido, funciona como uma barreira ao poeta e poderia ser lido como um substituto do terceiro elemento do triângulo amoroso. Trata-se do que é *tópos* principal da *paraklausithyron*: a porta trancada, enquanto o poeta aparece como um *exclusus amator*.

Não é, de fato, coincidência que, em praticamente todos os poemas de *Lydia*, haja, pelo menos, um triângulo amoroso, na medida em que eles conseguem encenar bem a dinâmica do erótico e a própria ideia de movimento que há numa certa noção de erotismo. Para nos atermos a dois grandes exemplos: no campo poético, podemos citar o fragmentário poema 31 de Safo de Lesbos (séc. VI AEC), “latinizado”, por assim dizer, por Catulo (poema 51), dois poemas — citados há pouco — muito influentes historicamente; e, no campo filosófico, o não menos influente *Fedro*, em cuja economia o triângulo amoroso entre Lísias, Fedro e Sócrates é central.<sup>193</sup> No fragmento de Safo, o eu lírico descreve uma série de sensações que sobrevêm ao arrebatamento do desejo oriundo da visão do amado diante de uma terceira pessoa. No diálogo platônico, Sócrates se esforça muito, por meio de discursos (*lógoi*), para sobrepujar Lísias no coração de Fedro. Esses exemplos, de fato, confirmam a centralidade das triangulações na complexa geometria das relações de amor.

Ainda a esse respeito, voltando à coleção das odes, o poema que imediatamente se segue à ode 1.13 nos abre um caminho muito produtivo. De fato, a *Od.* 1.14, a tradicional “Ode da

<sup>191</sup> Cf. A. Carson (1986, p. 12 e ss.).

<sup>192</sup> Contra, cf. W. S. Anderson (1999, p. 89), que lê no poema um triângulo amoroso.

<sup>193</sup> A. Carson (1986, p. 123).

Nau do Estado” (*Ad Rem Publicam*)<sup>194</sup> foi, não há muito tempo, lida de modo alegórico, por O. Knorr (2006), como um triângulo amoroso. Nela, os três vértices da relação amorosa seriam: 1) o poeta; 2) a nau; e 3) o mar. Dessa maneira, o poeta representaria um amante calmo e prudente (o que recolocaria a questão da *uirtus* e do autocontrole), que, da praia, observa a nau, que, personificada, é a mulher, e dirige sua fala a ela; o mar figuraria o rival do poeta, pintado como um amante inconstante e infiel. Essa interpretação é muito pertinente aqui, não só por mostrar que a *Od.* 1.14 se inseriria num ciclo de triângulos amorosos incluindo também as seguintes odes: 1.5, 1.13, 1.14, 1.15, 1.16 e 1.17 (cf. O. Knorr, 2006, p. 149), como também por outros dois aspectos inter-relacionados: o manejo das distâncias e as coordenadas de tempo e, principalmente, nesse caso, lugar.

A questão da distância é mesmo crucial na nossa leitura. Logo no começo de *Od.* 1.14, o poeta pede à nau: *fortiter occupa / portum* (“com coragem, ocupa / o porto”, *Od.* 1.14.2-3) e, já bem no fim do poema, reforça o mesmo pedido, à maneira de uma *Ringkomposition*, mas de outro modo: *interfusa nitentis / uites aequora Cycladas* (“evita as águas / que fluem entre as brilhantes Cíclades”, *Od.* 1.14.19-20). Quanto mais a nau (ou a mulher, na leitura de O. Knorr, ou *Lydia*, na nossa leitura) se distanciar do porto (a praia, a costa itálica, Roma) em direção às Cíclades, tanto mais o poeta (amante lírico) perde, e vice-versa. Quanto mais a nau navegar pelas águas “gregas” (*aequora*), tanto mais ela, de modo épico, distancia-se da lírica de Horácio. É uma questão de movimento e de gradação. A metáfora da poesia como viagem marítima é típica<sup>195</sup> e já foi usada em Horácio para dar conta de uma *recusatio* épica,<sup>196</sup> pois não poetizar a viagem (principalmente a marítima) ou recusá-la é símbolo da recusa da épica. Por isso, nesse particular, é relevante o tipo de madeira (ou matéria) que constitui a nau: é “Pôntica” (“marítima”, *Pontica pinus*, *Od.* 1.14.11). *Ponticus* é, num Propércio em diálogo com Horácio, como já nos mostrou P. Heslin (2011), o “pseudônimo” de um poeta épico cujo papel é voltado, sobretudo, para a fabricação de uma *recusatio* épica.

Se o contraste entre a segurança do porto e a inconstância do mar parece refletir um contraste entre corpo lírico de Horácio e corpo elegíaco (ou mesmo o épico, tratando-se, portanto, do mesmo movimento da *Od.* 1.13), o jogo espacial entre o porto e as ilhas Cíclades

<sup>194</sup> A interpretação alegórica é endossada por Quintiliano (*Inst.* 8.6.44), alegoria da república que, mais uma vez, sofre as atribuições da guerra civil. É *tópos* literário presente em autores como Alceu e Teógnis (cf. R. Nisbet e M. Hubbard, 1970, p. 178-82).

<sup>195</sup> O mar como metáfora para a épica é calimaqueano e tem amplo emprego no período augustano (cf. P. Heslin, 2011, p. 54).

<sup>196</sup> *Phoebus uolentem proelia me loqui / uictas et urbis increpuit lyra, / ne parua Tyrrenum per aequor / uela darem.* (“Febo, embora eu quisesse dizer das guerras / e das cidades vencidas, me censura com a lira, / pra eu não dar às águas do Tirreno / velas pequenas.”, *Od.* 4.15.1-4).

pode ter um fundo épico. Como o movimento dessa nau pode evocar a viagem de Eneias, por exemplo, essas ilhas, pela sua centralidade geográfica na Hélade, podem representar o elemento grego. A expressão *nitentis Cycladas* (“das brilhantes Cíclades”, *Od.* 1.14.19-20), em posição de destaque nos versos e no poema, pode nos remeter ao jovem Télefo (*Od.* 1.13), aquele que “brilha longe”. Horácio, a propósito, atribui esse mesmo adjetivo a Télefo em outro poema. Isso ocorre na *Od.* 3.39, quando se dirige a ele, Télefo, diretamente: *te nitidum [...] Telephe* (“tu brilhante, Télefo”, *Od.* 3.19.25-6). Verbos dessa mesma raiz (*nito*, “brilhar”), que tem, a partir da noção de “poética em ato”,<sup>197</sup> um valor metapoético, expresso e oculto, na gramática da poesia de Horácio, qualificam a ação das palavras num poema, como em *ubi plura nitent in carmine, non ego paucis / offendar maculis* (“Se **brilham** muitos trechos no poema, eu não / me ofendo com mancha pequena”, *AP* 351-2) ou, ainda, para definir o “bom escritor”, quando, também na carta aos Pisões, diz sobre a matéria poética: *desperat tractata nitescere posse relinquit* (“abandona o que não pode ter **brilho**”, *AP* 150).

Os pontos de intersecção são inúmeros. A metáfora do mar é do movimento. Não é estático o fenômeno erótico na ficção horaciana. O ir e vir das ondas é inafastável. O mar é incontrollável, como Pirra, associada ao mar, em *Od.* 1.5. Daí o “feminino” também, o que torna ainda mais grandiosa a tarefa do macho de “domesticá-la”. Por outro lado, é pelo mar que a cidade da poesia vai embora da *Lydia* e vem para as terras itálicas. É o mesmo percurso, a propósito, resguardadas as diferenças, de Eneias, na *Eneida*. É exatamente por isso que não podemos concordar de todo com a conclusão de O. Knorr (2006, p. 166-7), que lê a alegoria da “Nau do Estado”, em *Od.* 1.14, como errada. Para nós, ela pode ser lida, sim, em todas essas chaves, de um modo polimítico.<sup>198</sup> A indecidibilidade em *Od.* 1.14 entre Estado, poesia e o “puro” triângulo amoroso, fruto da lógica da contradição que impera em Horácio, adiante (no segundo capítulo), porque a “nau do Estado” é também um mito platônico, e Horácio dialoga, segundo nossa leitura, com isso também (*República*, 488a-489d).<sup>199</sup> O poeta quer estar no seu controle, mas o importante, por ora, é que se encena, sobretudo, o drama (*ludus*) da *Lydia*, o do poeta e o da sua relação. Um drama com, no mínimo, três vértices.

A triangulação — típica do elegíaco (e talvez até mesmo do erótico, conforme o temos lido) — é um traço que pode até ser pensado como ponto de contato da lírica com a elegia e poderia nos levar à questão: as odes 1.8 e 1.13 teriam um gosto elegíaco? Lá na elegia, de fato, o rival, seja ele real ou imaginado, concreto ou suposto, exerce um papel crucial e está presente

<sup>197</sup> Cf. R. Glinatsis (2010).

<sup>198</sup> Do mesmo modo como M. Santirocco (1986, p. 48) já lia.

<sup>199</sup> O mito é retomado por Cícero (*Rep.* 1.62-63). Além, claro, das tradicionais relações com Alceu (fr. 208a).

das mais variadas maneiras.<sup>200</sup> Está a serviço talvez de um traço marcante da *puella* elegíaca: a sua inacessibilidade. E um dos problemas da *domina* elegíaca é que se mostra excessivamente grande e distante. Estaria esse traço presente também nesses dois poemas sobre ou para *Lydia*? Ela seria igualmente inacessível? De qualquer maneira, o jogo da triangulação trai, sobretudo, o caráter erótico da expressão literária do relacionamento entre o elemento grego e o romano em Horácio. De como essa relação entre a literatura latina e a grega pode, na lírica horaciana, ser pensada e lida em termos eróticos.

É um convite à associação o fato de que, logo depois do par *Od.* 1.13-4, venha o que M. Eicks (2011, p. 167) chamou de “raptó” de Helena (*Od.* 1.15-7), um movimento poético que retira a personagem de Helena do ambiente épico e a traz para a atmosfera lírica do poeta e mais concretamente para a sua *uilla Sabina*, localizada no “ameno Lucretilis” (*amoenum Lucretilem*, *Od.* 1.17) e guardada por Fauno (que, segundo S. Harrison, 2019, p. 61, pode ser visto na cena como uma “extensão de Mercúrio”),<sup>201</sup> ilustrando, não só o movimento mesmo da nau da poesia (*Od.* 1.14), mas também da necessidade de distanciamento de Télefo. De um Télefo que é, W. Evenepoel (2015, p. 299) o define bem, *rambunctious* (“turbulento”). Enquanto Síbaris parece ser elegíaco demais, Télefo, violento, parece épico demais, sem, no entanto, perder o seu caráter elegíaco.

Passemos agora à *Od.* 1.25. É um poema muito controverso, que já despertou leituras muito diferentes, talvez até mesmo pela falta de um contexto mais concreto. A ode, de fato, não oferece, a não ser pelos verbos, coordenadas seguras de tempo e lugar, nem dá informações do interlocutor de Lídia, ao ponto de parecer renegar a própria historicidade.<sup>202</sup> O que nos parece pouco controverso, no entanto, é o fato de que *Lydia* seja, por assim dizer, enxovalhada no poema, sem que saibamos exatamente por que razão. É uma leitura ainda muito presente, uma vez que a clássica descrição do poema como “um quadro de terrível realidade”, de Kiessling-Heinze, alcançou ampla repercussão na sua fortuna crítica.<sup>203</sup> Vejamos o poema:

---

<sup>200</sup> S. James (2012, p. 264), afirma que o rival elegíaco está por toda a parte, como ocorre na comédia romana, principalmente a plautina, cf. D. Konstan (2018, p. 50): “O tipo favorito de história de Plauto é baseado na competição entre dois amantes rivais por uma única garota”. (Plautus’s favorite story type is based on the competition between two rival lovers for a single girl.).

<sup>201</sup> As an extension of Mercury.

<sup>202</sup> R. Glinatsis (2010, p. 589) resumiu bem essa questão: À l’exception du nom de Lydie, apostrophée par un amant anonyme, aucune indication spatiale ou temporelle n’est donnée qui conférerait à la scène une portée référentielle identifiable. (“Com exceção do nome de Lídia, interpelado por um amante anônimo, nenhuma indicação espacial ou temporal é dada, o que conferiria à cena um alcance referencial identificável”).

<sup>203</sup> Cf. S. Commager (1995, p. 248)



<p><i>Parcius iunctas quatiunt fenestras iactibus crebris iuuenes proterui nec tibi somnos adimunt amatque ianua limen,</i></p>		<p>Pouco batem às janelas unidas os golpes dos jovens sem vergonha, nem cortam seu sono, e ama a soleira a porta</p>
<p><i>quae prius multum facilis mouebat cardines. Audis minus et minus iam: 'Me tuo longas pereunte noctes, Lydia, dormis?'</i></p>	5	<p>que antes muito movia os fáceis gonzos. Menos e menos você ouve: “Enquanto me fino em longas noites, Lídia, você dorme?”</p>
<p><i>Inuicem moechos anus arrogantis flebis in solo leuis angiportu Thracio bacchante magis sub interlunia uento,</i></p>	10	<p>Putos arrogantes você chorará velha já e leviana num beco solitário, com o vento trácio e bacante de entrelua,</p>
<p><i>cum tibi flagrans amor et libido, quae solet matres furiare equorum, saeuiet circa iecur ulcerosum non sine questu,</i></p>	15	<p>quando o amor ardente e a libido, que enfurecem a mãe dos cavalos, afligirem seu coração doído, não sem lamentar</p>
<p><i>laeta quod pubes hedera uirenti gaudeat pulla magis atque myrto, aridas frondes hiemis sodali dedicet Euro.</i></p>	20	<p>que, alegre, com hera verde e murta escura, a juventude goze mais e largue as folhas secas ao Euro, amigo do inverno.</p>

É realmente difícil não se compadecer do fado de *Lydia*, cuja velhice é considerada um fardo. Desprezada, logo na abertura do poema fica claro que o foco do erótico não está exatamente nela, mas na casa dela: *iunctas fenestras* (“janelas unidas”, *Od.* 1.25.1) e *ianua amatque limen* (“a porta ama a soleira”, *Od.* 1.25.3-4). O foco, na verdade, está na casa trancada. Nos limites de *Lydia*. Essa cena, na mesma medida em que personifica a casa, objetifica *Lydia*. Ela não é nada mais que um lugar. A casa do jogo (da *ludia*), cujos limites estão na mão de Horácio. É importante perceber que as janelas e a porta são a expressão dos limites, e o poeta não quer que *Lydia* saia da casa dela. É ela que está presa. “*Lydia* perde todo o controle de sua própria porta”.<sup>204</sup> Estamos, assim, diante muito menos de um *exclusus amator* propriamente do que de uma *inclusa amatrix*.<sup>205</sup> Horácio parece inverter decisivamente aqui o *tópos* da *paraklausithyron*, típico da elegia, uma inversão que parece corresponder à própria inversão da dinâmica de poder do amor elegíaco. Nesse jogo entre dentro e fora, os prazeres sexuais ficam todos do lado de fora. Porta afora. E *Lydia* não tem acesso a eles. É ele que domina o espaço. Mais: ele a domina no espaço dela. No espaço que ele lhe determina.

Mas a questão não é só espacial. Ela é também temporal. Agora vamos nos voltar para um ponto que sempre foi objeto de grande controvérsia na fortuna crítica de Horácio. Trata-se do fato de *Lydia* ser velha ou estar envelhecendo na *Od.* 1.25, de um modo que, em tal condição,

<sup>204</sup> T. S. Johnson (2004, p. 121).

<sup>205</sup> A. Forteza (1994, p. 101) lê *Lydia* como uma *exclusa amatrix* da sua própria casa.

já não mais despertará o desejo dos homens. O poeta põe em evidência esse traço para diminuí-la. Esse tratamento dado a *Lydia* já ensejou até mesmo o epíteto de “desumano” ao poeta.<sup>206</sup> De fato, a velhice dela é — sempre foi — um grande entrave para a interpretação do poema. Ou a velhice é vista como um motivo para o menosprezo e uma correspondente agressividade do eu lírico, que se mostra insensível, implacável e impassível, ou como uma variação do tropo da velhice que se aproxima (a dita profecia ameaçadora).

Em todo o caso, essa é uma das maneiras como Horácio exerce seu domínio sobre ela. No poema, o eu lírico coloca-se num claro ponto de vantagem em relação a ela e isso exatamente na questão do tempo e da sua passagem. O problema não se encontra no desejo dela enquanto tal, mas no desejo fora do tempo adequado. O tempo dela já passou. O tempo da épica já passou. É agora nada além da “mãe dos cavalos” (*mater equorum*). Já não é mais atrativa. A juventude já não mais vai procurá-la, e, cada vez mais, *Lydia* vai ouvir menos: “*Me tuo longas pereunte noctes, / Lydia, dormis?*” (“Ainda que por ti eu percorra longas noites, / *Lydia*, dormes?”, *Od.* 1.25.7-8). Está à mercê do tempo do outro. Tornando a extemporaneidade um traço de *Lydia*, o eu lírico a domina. Domina o tempo e, por via de consequência, a domina. Além de dominá-la no espaço, como vimos há pouco, domina-a também no tempo. Mas nos parece ainda mais importante do que a profecia em si e seu conteúdo, o próprio poder de fazê-la. Horácio é sabido. E sabido do futuro. Nesse sentido, como um dos grandes atrativos ao *erômenos* é a promessa de melhoria intelectual e moral, enquanto ao bom *erastés* cabe oferecer isso, Horácio mostra-se exatamente esse tipo de *erastés*. É assim, aliás, que se constrói para Leuconóe (*Od.* 1.11): alguém sabido do tempo. Na carta ao *princeps* (*Ep.* 2.1), ele também se apresentará como sabido do tempo. Enfim, é também nesse sentido que pode dominar *Lydia*.

O termo que Horácio utiliza para conferir esse traço a ela é *anus* (“velha”, “anciã”). Na tradição literária em Roma, um emprego desse mesmo termo chama a atenção e nos pode ser produtivo aqui. Aproveitamo-nos, por um lado, do jogo intertextual entre o poema 68 de Catulo e Horácio<sup>207</sup> e, por outro, do caráter metapoético de *Lydia* (Catulo 68.41-6):

*Non possum reticere, deae, qua me Allius in re  
iuvit aut quantis iuvit officiis,  
ne fugiens saeculis obliviscentibus aetas  
illius hoc caeca nocte tegat studium:  
sed dicam vobis, vos porro dicite multis*

Não posso calar, deusas, como Álio ajudou-me,  
ou com quantos favores me ajudou.  
Nem o tempo, fugindo nos séculos que olvidam,  
com cega noite cubra o seu empenho;  
mas eu vos direi, vós logo a muitos dizei:

<sup>206</sup> R. Nisbet; M. Hubbard (1989, p. 292): In spite of its conventionalism and inhumanity this is a good poem. (“Apesar do seu convencionalismo e da sua desumanidade, este é um bom poema.”) Sobre o convencionalismo e a falta de “realidade” de Horácio no campo amoroso, cf. também L. Catlow (1976, p. 815 e ss.).

<sup>207</sup> Vários são os trabalhos que veem um diálogo muito próximo entre os poetas Catulo e Horácio, dentre os quais podemos destacar os de M. Putnam (2009) e F. Cairns (2012).

*milibus et facite haec carta loquatur anus.*

**nem que antigo, o papel fazei falar.**

Nesse poema de Catulo, quando o eu lírico se dirige às Musas, chamando-as de deusas (*deae*, 68.41), faz um pedido: *sed dicam uobis, uos porro dicite multis / milibus et facite haec carta loquatur anus* (“mas eu vos direi, vós logo a muitos dizei: / nem que **antigo, o papel fazei falar**”).<sup>208</sup> A cadeia de fala é expressiva: o poeta tem o poder de fazer as Musas falarem (ou o de falar às Musas), e as Musas, o papel. Mas nos interessa muito mais aqui a expressão *carta anus* (“papel velho”, “folha antiga”, 68.46). Servindo-nos mais como mote do que como uma relação intertextual, a expressão nos remete exatamente a *anus Lydia* (“a velha Lídia”) da *Od.* 1.25, um poema tão insólito quanto difícil. A leitura metatextual nos propõe esse caminho. Assim como o papel velho (*anus*) é metapoético em Catulo, a velha Lídia, uma Lídia, quem sabe, de papel, pode ser a velha poesia? A velha épica? Um tipo de poesia que, embora muito admirável, já vai ficando velha ou distante no tempo e no espaço? Ou pode ser ainda mais? Afinal, poderia ela ser o *antiquus ludus* (“o antigo jogo”, *Ep.* 1.1.3)? A equação não se nos afigura, de modo algum, fora de propósito: a *anus Lydia* (a das odes) em diálogo com o *antiquus ludus* (o das epístolas e de toda a poesia). A velha poesia, nesse caso, pensada como *ludus*. É exatamente no “antigo jogo” que o amigo Mecenas quer prender o poeta Horácio (*quaeris me antiquo includere ludo*, *Ep.* 1.1.2-3). É mesmo nesse jogo que os amigos vão se entrelaçar. A relação entre Mecenas e Horácio vai ser tratada com mais detalhamento mais adiante. Lá veremos que o cenário político é outro. Por agora, basta-nos a conexão entre os trechos. Uma conexão produtiva, amparada, por um lado, na polimitia de *Lydia* e, por outro, no *ludus* de palavras.

Assim, podemos voltar à *Od.* 1.14. Não é fortuito ou gratuito que a nau da *Od.* 1.14, colocada na sequência imediata da *Od.* 1.13, a *Lydia*, possa ser uma velha malculhada ou desmazelada.<sup>209</sup> É muito interessante que a nau (da poesia e também do Estado) nessa ode não esteja prestes a iniciar uma nova viagem, como já se observou. Ela, ao contrário, está no fim de uma jornada.<sup>210</sup> A nau está se aproximando do porto, na direção do poeta e sempre se afastando das ilhas Cíclades. O poeta deseja essa velha Lídia, essa velha nau da poesia, o velho jogo de Mecenas. Essa constitui, aliás, boa parte do jogo (*ludus*). Horácio quer prender *Lydia* no verso dele. No verso pequeno dele. Assim, ele pode “feminizar” a épica. Aqui, vemos atuar

<sup>208</sup> A tradução é J. A. de Oliva Neto (1996, p. 140).

<sup>209</sup> Cf. O. Knorr (2006, p. 150), que, a propósito, discorda dessa leitura.

<sup>210</sup> O. Knorr (2006, p. 153).

de modo bem claro aquele expediente que Sócrates apresentou a Hipótales: a necessidade de diminuir aquele que se pretende conquistar. Dessa *Ludia* se aproxima, de modo mais simétrico.

Através desse jogo, o poeta força *Lydia* a uma mudança. Pelo manejo do tempo (e também do espaço), ele, em *Od.* 1.25, mostra que ela já não é mais o que era e no futuro não poderá mais ser. O tempo é outro, o lugar é outro. Ela está numa espécie de entrelugar e entretempo (*interlunia*, *Od.* 1.25.12), pois a lua serve, ao mesmo tempo, como coordenada de tempo e lugar. Cada vez mais, será menos buscada e desejada, e a profecia ameaçadora soa como um ultimato. Se ela não mudar, estará fadada a toda a maldição que o poeta expõe no poema. A velhice e o esquecimento. O tom do poeta é duro. Ou muda, ou está perdida. De fato, ela perde o controle sobre quem é. O controle do seu próprio espaço e do seu próprio tempo. O poeta exerce um forte controle sobre as coordenadas da existência de *Lydia*.

Por isso, não nos parece que esse poema (*Od.* 1.25) possa ser lido apenas como um mero “exercício literário”,<sup>211</sup> um exemplo de poética em ato, que coloca em evidência o *tópos* da *paraklausithyron*, embora o seu caráter metaliterário seja, de fato, importante. Aliás, é um aspecto crucial, na medida em que se vincula ao jogo de mudanças de *Lydia*, que é convidada (ou coagida) a se “ajustar” ao programa poético horaciano.

E *Lydia* muda. Passa por uma “metamorfose” sensível e profunda. Na *Od.* 3.9, *Lydia* assume claramente o lugar e o papel de uma *Ludia*. Uma “gladiadora” ou uma “dançarina”. O embate verbal do canto amebeu (*carmen amoebaeum*) é explícito e claramente encena a disputa. As duas primeiras estrofes, correspondentes, cada uma, à primeira fala de cada um dos contendores, dão o tom do poema. Ele a culpa, ela a ele. Trata-se daquilo que D. West (2002, p. 88) chamou de *fighting talk* (“disputa verbal”). Apesar disso, é com essa *Ludia* que Horácio terá algum diálogo e é com ela que o jogo será jogado. Ainda que o poeta claramente domine o jogo, é somente em *Od.* 3.9 que *Lydia* tem voz. Antes nem isso tinha, era “muda”. É a primeira vez que, ainda que timidamente, ela tem alguma voz, e Horácio não é mais um mero observador. Há, embora tímido, um diálogo entre ambos. É, ao mesmo tempo, aqui na *Od.* 3.9 que ambos poderão mais ou menos expor as razões das suas recusas, numa espécie de satisfação que um dá ao outro.

De qualquer maneira, algo apequenada e presa dentro do jogo horaciano, *Lydia* pode caber nos pequenos versos líricos de Horácio. É por isso que, nessa metamorfose, um dos pontos centrais é o diálogo. Ela foi “naturalizada”. Horácio começa, ela responde. Vejamos abaixo o poema (*Od.* 3.9, grifos nossos):

---

<sup>211</sup> Cf. R. Glinatsis (2010, p. 591).

*'Donec gratus eram tibi  
nec quisquam potior brachia candidae  
cervici iuvenis dabat,  
Persarum uigui rege beatior.'*

*'Donec non alia magis* 5  
*arsisti neque erat Lydia post Chloen,  
multi Lydia nominis,  
Romana uigui clarior Ilia.'*

*'Me nunc Thressa Chloe regit,  
dulcis docta modos et citharae sciens,* 10  
*pro qua non metuum mori,  
si parcent animae fata superstiti.'*

*'Me torret face mutua*  
*Thurini Calais filius Ornyti,*  
*pro quo bis patiar mori,* 15  
*si parcent puero fata superstiti.'*

*'Quid si prisca redit Venus  
diductosque iugo cogit aeneo,  
si flava excutitur Chloe  
reiectaeque patet ianua Lydiae?'* 20

*'Quamquam sidere pulchrior  
ille est, tu leuior cortice et inprobo  
iracundior Hadria,  
tecum uiuere amem, tecum obeam lubens.'*

“**Enquanto** era querido de ti,  
e um jovem qualquer teu branco  
pescoço melhor não abraçava,  
**vivi mais feliz que o rei dos persas.**”

“**Enquanto** por outra não mais  
ardias, nem Lídia vinha depois de Cloé,  
a Lídia de muito nome,  
**vivi mais célebre que Reia Sílvia.**”

“**Me** rege a trácia Cloé,  
sabida nos doces modos da cítara,  
por quem não temeria morrer,  
**se os fados lhe poupam a alma viva.**”

“**Me** queima, em fogo mútuo,  
o turino Calais, filho de Órnito,  
por quem sofreria dois morreres,  
**se os fados poupam o garoto vivo.**”

“E se volta a velha Vênus,  
e nos reúne com jugo de bronze,  
se a loura Cloé é expulsa  
e me abre a porta da Lídia rejeitada?”

“Embora mais belo que estrela  
seja ele, tu mais leve que cortiça,  
mais furioso que o Adriático,  
contigo amaria viver, morreria lúbrica.”

A simetria é o primeiro traço que salta aos nossos olhos. A cada quatro versos, um fala. Ele começa, ela responde. São três alternâncias. O começo e o fim das falas tocam-se já na primeira alternância que há entre ambos, o que vem repetido na segunda. A assombrosa semelhança verbal das suas vozes, iniciadas ambas com a conjunção *donec* (*Od.* 3.9.1 e 5), aliada à simetria da posição no poema da estrutura que as finda: *Persarum uigui rege beatior* (“vivi mais feliz que o rei dos persas”, *Od.* 3.9.4) e *Romana uigui clarior Ilia* (“vivi mais célebre que Reia Sílvia”, *Od.* 3.9.8), nos sugere que Lídia e Horácio falam, apesar do embate, em certa sintonia ou mesmo harmonia. Numa circularidade em que o início e o fim se comunicam.

Há também uma gradação, uma espécie de *crescendo*. A quase identidade completa entre o fim da terceira estrofe e o fim da quarta, uma identidade que é maior do que a da primeira alternância, sugere, mais do que uma sintonia ou afinidade, uma sensação de eco. De fato, os dois versos que findam essas estrofes são praticamente idênticos, com especial destaque às palavras que contornam os versos (as suas margens, por assim dizer): *Pro qua non metuum mori, / si parcent animae fata superstiti* (*Od.* 3.9.11-2) e *pro quo bis patiar mori, / si parcent*

*puero fata superstiti*, *Od.* 3.9.15-6). Um eco que é desviado (talvez pelo tempo), meio deslocado, mas, ainda assim, um eco que desperta a sensação de repetição, mesmo que com uma leve diferença. Se o eco aponta para a possibilidade de uma identificação quase completa, como se fossem discursos repetidos, os desvios e, principalmente, as diferenças da terceira alternância nas duas últimas estrofes vão sugerir certo distanciamento.

Há uma sugestão de reciprocidade. Talvez falem até a mesma língua ou uma língua afim. A língua da poesia. De uma certa poesia. A relação é muito ambígua. Se a érica os distancia, se aquela relação de outrora os antagoniza, o jogo (*ludus*) agora os torna, de fato, afins. Reconciliados. Horácio faz *Lydia* falar a língua dele. Nesses termos, eles podem se amar, como nos leva a crer o verso que finda o poema (*Od.* 3.9.24). Isso nos lembra mais uma vez uma fala de Sócrates a dois interlocutores, no *Lísis* (221e): “o amor, a amizade e o desejo, Menexeno e Lísis, ao que parece, se relacionam com o que nos é próprio. Logo, se vocês são amigos [ou amantes], é que, por natureza, vocês pertencem um ao outro.” Apesar de uma encenação de autonomia, a voz poética se constrói como dependente do desejo de *Lydia*.

Por outro lado, há uma assimetria digna de nota. Os verbos que retratam as paixões de *Lydia* são muito mais intensos do que os de Horácio, tanto na relação entre ambos, quanto nos triângulos amorosos que se formam com Cloé e Calais. Enquanto, na última fala de cada um, ela diz que até morreria pelo poeta cheia de desejo (*obeam lubens*), ele insiste em falar na rival dela (*Chloe*) e em pôr em evidência a sua rejeição (*reiectae Lydiae*). Enquanto os verbos que marcam as paixões dela, respectivamente, por Horácio e por Calais são *arsisti* (*Od.* 3.9.6) e *torret* (*Od.* 3.9.13), as paixões dele são expressas de uma maneira muito mais branda *gratus eram* (*Od.* 3.9.1) e *regit* (*Od.* 3.9.9). Ele, nitidamente, controla-se mais do que ela, numa espécie de inversão que é confirmada pela leitura que F. Cairns (2012, p. 60-3) faz dessa ode. Lendo-a como uma espécie de *oaristys*, o crítico, além de interpretar a “ligação sexual” entre Horácio e *Lydia* como perpétua (ou “eterna”), percebe, no interior dessa relação, outros dois *oaristyes* encaixados: entre Horácio e Cloé e também entre *Lydia* e Calais. Segundo ele, essa arquitetura nos leva a um paradoxo: “essa multiplicidade de *oaristyes* borra a distinção ‘pretendente / cortejado’ entre *Lydia* e Horácio”.<sup>212</sup> Ora, isso que ele chamou de paradoxo é, na nossa leitura, crucial e nos soa como uma constatação que pode ser transposta do plano amoroso para o plano poético. No jogo das palavras do poema, é *Lydia* quem “imita” ou “repete” Horácio ou é dele derivado,<sup>213</sup> e a própria sensação de eco no poema corrobora isso.

<sup>212</sup> “The multiplicity of *oaristyes* [...] blurs the distinction wooer/wooed between Horace and Lydia.”

<sup>213</sup> Cf. Nisbet (2004, p. 135-6).

Há uma clara inversão aqui, se pensarmos em termos de “imitação” ou *imitatio*. Todo o drama (*ludus*) de *Lydia* parece desembocar nesse jogo de inversão, que, embora não dê conta de toda a complexidade da questão (nem se proponha a isso), reflete o modo de pensar a relação entre o elemento grego e o romano. Uma relação em cuja dinâmica é encenada certa reciprocidade, com a confusão entre o amante e o amado, ou a incessante troca de posições entre um e outro, tendo como mote talvez outra fala socrática do *Lísis*: “É fatal que o amor seja correspondido.” (*Lísis*, 222a).

Essa *Lydia*, tão mudada, parece tão diversa da *Lydia* do livro primeiro das odes que grande parte da crítica especulou serem “pessoas diferentes”,<sup>214</sup> recorrendo à mesma saída que explicaria a mudança de postura do poeta entre as odes 1.8 e 1.13, quando ele, como vimos, sai de uma impassibilidade típica e cai num destempero anti-horaciano, por assim dizer. Mas aqui é ela quem muda. Essa conversão de *Lídia* em *Ludia*, aliás, explica, em parte, até mesmo a distribuição das *Lydiae* pelos livros. As do livro primeiro (*Od.* 1.8, 1.13 e 1.25, que estão “fora da medida”) contrastam com a do livro último (*Od.* 3.9, a que estaria, de algum modo, acessível). É uma espécie de metamorfose dramática que acontece do princípio para o final da coleção das odes. É interessante que *Lydia* se refira a si mesma em terceira pessoa e seu nome seja repetido duas vezes logo na sua primeira fala (*Od.* 3.9.6-7). O afastamento de si para consigo mesmo é outro ponto, marcado linguisticamente, sugerindo a passagem de um ponto a outro. Uma travessia para *Lydia*, um movimento de que ela parece ter alguma consciência. De *Lídia* para *Ludia*.

Entendidos os poemas segundo a nossa proposta, o drama de *Lydia* (ou *Ludia*) se completa. Ela, como reminiscência da épica, — não é fortuito que Calais, um antigo amante dela, seja um personagem épico (assim como Téletio)<sup>215</sup> e tenha seu nome expresso com claro sabor épico — assume o seu papel no jogo (*ludus*) e é dominada pelo poder lírico de Horácio. Um poder masculino e romano. Um poder sabido. De fato, o poeta representa *Lydia* como alguém que amaria viver e morrer com ele e o desejaria ardentemente (*lubens*, *Od.* 3.9.24), se ele assim quisesse (*tecum uiuere amem, tecum obeam lubens*, “contigo amaria viver, contigo morreria lúbrica”, *Od.* 3.9.24).

Mas não é só isso. O poema ainda nos interessa sob outro ponto de vista. A *Od.* 3.9 é um grande ponto de encontro. Nela, não podemos deixar passar despercebida uma presença fundamental. Trata-se de Cloé (que, em grego, quer dizer algo como “broto”).<sup>216</sup> Ela será,

<sup>214</sup> Cf. os vários exemplos em T. S. Johnson (2004, p. 126).

<sup>215</sup> Cf. D. West (2002, p. 88-9).

<sup>216</sup> Cloé seria uma escrava da trácia (D. West, 2002, p. 88).

veremos, muito importante na configuração das transformações do corpo de *Lydia* (e do *ludus*). De antemão, é significativo que o nome de Cloé apareça três vezes no poema (*Od.* 3.9.6, 9 e 19) em que Horácio dialoga com Lídia, cujo nome aparece também três vezes (*Od.* 3.9.6, 7 e 20). É uma intersecção muito significativa que nos chama a atenção, sobretudo se a relacionarmos com a leitura que, recentemente, B. McCune (2016) fez da personagem “Cloé”, nas odes, como uma sequência dramática em quatro atos, que representam os quatro poemas em que ela está presente.<sup>217</sup> Cada ato do seu drama (*ludus*) é representado, por sua vez, por um adjetivo que a qualifica: *tempestiua* (*Od.* 1.23.12), *misera* (*Od.* 3.7.10), *docta* (*Od.* 3.9.10) e *arrogantem* (*Od.* 3.26.12), construindo um ciclo cujo desfecho, segundo B. McCune (2016, p. 576), é uma transformação: “A garota inexperiente se tornou uma mulher experiente”.<sup>218</sup>

Ora, lendo assim, percebemos que *Lydia* e Cloé tem caminhos mais ou menos antagônicos na lírica de Horácio em dois sentidos, um temporal, outro espacial: no processo por que passam e na distribuição geográfica dos poemas. A impressão que se tem é a de que, por um lado, a velha *Lydia* sofre um processo de “ressignificação”, enquanto a jovem Cloé passa por um processo de “amadurecimento”. Espacialmente, na geografia dos poemas, Cloé aparece uma vez só no livro primeiro (*Od.* 1.23) e três no livro terceiro (*Od.* 3.7, 3.9 e 3.26) e, ao contrário, *Lydia* aparece três vezes no livro primeiro (*Od.* 1.8, 1.13 e 1.25) e uma vez no livro terceiro (*Od.* 3.9), numa arquitetura poética que é significativa, pelo claro jogo de inversão.

Cloé parece tomar o lugar de *Lydia*, em certo sentido. De fato, os dois processos (ou passagens), correlatos e interdependentes, estão relacionados aparentemente a um só movimento: enquanto uma, já velha, está indo embora, a outra, jovem está se afirmando. Enquanto acontece de Cloé “deixar a mãe” (*desine matrem*, *Od.* 1.23.11), por já estar apta ao encontro amoroso, *Lydia* tem o estatuto de “mãe” (*matres equorum*, *Od.* 1.25.14) e também é associada a uma “mãe” (Tétis) em *Od.* 1.8. Enquanto Cloé faz um caminho que desemboca na “arrogância”, tornando-se, em certo sentido, “indomável” para o poeta, uma vez que a *Od.* 3.26, a última do ciclo de Cloé, é, de fato, um exemplo, ainda que não típico, de *paraklausithyron*,<sup>219</sup> *Lydia* vai, ao contrário, passar por um processo de “domesticação” e, no fim das contas, de entrega ao poeta.

<sup>217</sup> Essa visão destoa da mais clássica de R. Nisbet e N. Rudd (2004, p. 316): but women in H’s odes do not always have constant characteristics, and it is not certain that the earlier passage is meant to be remembered here (“Mas as mulheres nas odes de Horácio nem sempre têm traços constants, e não é certo que uma passagem anterior deveria ser lembrada aqui.”).

<sup>218</sup> The inexperienced girl [...] has become an experienced woman.

<sup>219</sup> Cf. W. J. Henderson (1973, p. 54).



As intersecções do drama (*ludus*) de ambas já começam no primeiro poema de Cloé (*Od.* 1.23), que pode ser conectado à *Od.* 1.25, a *Lydia*, conforme C. Fuqua (*apud* D. Porter, 1985, p. 137).<sup>220</sup> Nesse “minidrama”, enquanto Cloé, associada à primavera, fazendo jus ao seu nome, verdeja, *Lydia*, associada ao inverno, soçobra.<sup>221</sup> Não toda ela, como vimos, mas uma parte sua. É exatamente esse o movimento que estamos identificando.

Depois, lemos a Cloé da *Od.* 3.7. No poema, ela é, sobretudo, *miseram* (*Od.* 3.7.10). A jovem tenta conquistar Gíges, o rei da Lídia (figurado como um *iuuenem*), que, aliás, é historicamente o fundador do reino da Lídia<sup>222</sup> e que pode ser associado, segundo a famosa leitura alegórica de S. Harrison (1988), a Ulisses.<sup>223</sup> Aproveitando essa visão e insistindo na alegoria, que faz um entrelaçamento entre o elegíaco e o épico no poema, os dois registros poéticos com que Horácio dialoga mais imediatamente, se Gíges é o rei da Lídia, se Ulisses é o herói da épica homérica (ou, pelo menos, da *Odisseia*), então Gíges está para *Lydia*, assim como Ulisses está para *Ludia* (o modo como lemos a leitura de poesia para o Horácio que construímos aqui). Em outras palavras, a conquista da Lídia reflete alegoricamente a conquista de *Ludia*.

A trama político-literária ainda nos será produtiva, mas nos voltemos antes ao enlace amoroso de *Od.* 3.7. Cloé tenta conquistar Gíges, mas não consegue. Falha. Falha porque Gíges, casado, é fiel à sua mulher (*Asterie*). Temos aqui outro cruzamento interessante entre Cloé e Lídia no drama erótico da coleção lírica horaciana. A jovem tenta fazer o primeiro rei (em certo sentido fundador) da Lídia trair a esposa, e novamente vemos se formar um triângulo amoroso, reforçando a nossa proposta de como as relações eróticas (e os triângulos amorosos) proliferam no *ludus* de *Lydia* e como eles admitem uma leitura metapoética. Além de estar imersa nessa geometria erótica, Cloé é *hospita* (*Od.* 3.7.9)<sup>224</sup> do lídio Gíges, exatamente como a latina *ludia* o é em relação à Lídia, e o romano em relação ao grego. Como o porto (*portum*, *Od.* 1.14.3) o é para a nau (*nauis*, *Od.* 1.14.1) no triângulo amoroso de *Od.* 1.14. A métrica também nos convida a uma associação entre esses poemas: *Od.* 1.14 (*Ad Rem Publicam*), 1.23 (a primeira aparição de Cloé) e 3.7 estão no mesmo esquema métrico (o asclepiadeu 3).

<sup>220</sup> 1.23 and 1.25 form a complete cycle of the seasons. (“1.23 e 1.25 formam um ciclo completo das estações.”)

<sup>221</sup> R. Ancona (2010, p. 189) também faz a mesma associação. L. Edmunds (2010, p. 356) chama a atenção para o fato de as *Od.* 1.23, 24 e 25 formarem uma tríade que, numa leitura “dinâmica”, coloca a questão da “morte” no centro.

<sup>222</sup> É ele quem funda a dinastia Mermnada dos reis lídios, a mesma cujo último rei foi Cresos, que aparece na carta a Bulácio (*Croesi regia Sardis*, *Ep.* 1.11.2).

<sup>223</sup> Gyges at the beginning of the poem is a faithful Odysseus. (“Gíges, no início do poema, é um Odisseu fiel”, S. Harrison, 1988, p. 192).

<sup>224</sup> S. Harrison (1988), na sua leitura épica, associa Cloé a Calipso pela via da hospitalidade.

No entanto, *misera* é o adjetivo que marca a condição de Cloé no poema. *Miserum* é o amante da elegia, como *miserabilis* são os *elegos* (*Od.* 1.33.2-3),<sup>225</sup> o amante que fracassa, lamenta-se e ainda se regozija com esse sofrimento e a profunda dependência da amada, alçando-os ao estatuto de programáticos. Em termos metapoéticos, é o tipo de amante que se revela ser o exterior constitutivo do amante lírico horaciano, em cujo programa a autonomia e a reciprocidade ganham grande valor. Em *Od.* 3.7, temos uma inversão, pois é Giges quem está sob as tentações de Cloé. Trata-se, de fato, da inversão dos papéis convencionais da elegia: o homem é tentado a trair, enquanto a mulher se empenha em seduzir discursivamente. Mas, como uma típica *misera*, ela falha, porque fala demais (*fallax*, *Od.* 3.7.20), porque não se (auto)controla, porque é pintada como uma amante elegíaca. Até mesmo o adjetivo que qualifica a sua hospitalidade (*sollicitae hospitae*, “anfitriã aflita”, *Od.* 3.7.9) remete ao universo elegíaco.<sup>226</sup> Clóe, enfim, falha em seduzir Giges (uma personagem que faz, como a nau de *Od.* 1.14, uma viagem marítima rumo ao oeste)<sup>227</sup> porque é elegíaca e “feminina” demais, porque é como Síbaris, de *Od.* 1.8. Embora tente, acaba se revelando, enquanto figura restrita ao esquema elegíaco, incapaz de colocar em movimento a relação erótica através da troca de papéis.

Cloé somente “conquista” alguém (e esse alguém é o próprio Horácio), quando se torna *docta*. Isso só acontece no último poema em que *Lydia* aparece. Cloé é figurada como um dos motivos do rompimento entre o poeta e *Lydia* (*Lydia post Chloen*, *Od.* 3.9.6), e ela, de fato, é, metapoeticamente, *docta dulcis modos et citharae sciens* (“douta nas doces medidas e sabida da cítara”) em *Od.* 3.9.10, revelando-se muito parecida com aquilo que a poesia de Horácio pretende ser, com o modo como ele próprio se apresenta, uma vez que, em geral, se constrói como um amante sabido e experiente (principalmente em *Od.* 1.5 e 1.11). Na verdade, já está claro que nosso poeta “dota sua Cloé de características que seriam caras a ele e ao canto amebou”.<sup>228</sup> Nessa condição, ela o “rege” (*me regit*, *Od.* 3.9.9) e ele se dobra. É uma poesia sabida que atrai o poeta, como a Cloé desse poema, com a ressalva de ser uma *domina*. Por essa razão, concordamos com D. West (2002, p. 166), que vê Horácio, no campo amoroso, muito menos como um amante frustrado do que como um *praeceptor amoris*, embora aqui estendamos a leitura para um sentido metapoético, que pode ser associado, sobretudo, ao

<sup>225</sup> *Miserum* é uma marca do malfadado amante elegíaco. *Me miserum* ocorre nove vezes nos *Amores*, de Ovídio, e está, programaticamente, no primeiro verso do poema de abertura do *Monobiblos* de Propércio (cf. LA Bem, 2011, p. 39).

<sup>226</sup> A. Piccolo (2015, p. 249).

<sup>227</sup> Cf. D. West (2002, p. 74).

<sup>228</sup> L. dos Passos (2016, p. 26).

esforço poético de Horácio: a união entre o filosófico e o poético, uma questão que será tratada mais frontalmente no próximo capítulo.

No *drama (ludus)* de *Lydia* e, em especial, em *Od.* 3.9, podemos discernir o seguinte encadeamento: Cloé rege Horácio, que “conquista” *Lydia* ou que, no mínimo, a torna *lubens* (“cheia de desejo”). Esse é o estatuto em que *Lydia* encerra o seu drama (*ludus*) na lírica horaciana. Ela é *lubens*. Apesar de o tempo não permitir, a possibilidade de Horácio “conquistar” *Lydia* passa por Cloé, e a possibilidade de a jovem Cloé atrair o poeta passa por sua condição de “douta” e sabida. Nesse processo de amadurecimento, a Cloé que, *misera*, falha “elegiacamente”, em *Od.* 3.7, é substituída por uma Cloé sabida que rege Horácio. Ele, por sua vez, poderia, se quisesse, “viver” e “morrer” com *Lydia*, mas, apesar da dissimulação do seu tom conciliatório, a desdenha.

E do desdém à arrogância, chegamos ao último poema (*Od.* 3.26) de Cloé.<sup>229</sup> Nele, ela é *arrogantem* (*Od.* 3.26.12). O poeta endereça uma pequena ode a Vênus, comunicando-a, não sem ironia, da desistência dos seus amores, o que fez muitos virem, no poema, uma forma de variação do *tópos* clássico da *renuntiatio amoris*.<sup>230</sup> Mas o poeta, ao mesmo tempo, coloca na mulher a culpa de um certo fracasso seu ou, pelo menos, o fracasso da sua relação com Cloé. É ela quem é arrogante. Por isso, o pedido à poderosa Vênus para que a toque ou mova (*tange*, *Od.* 3.26.12).

Cloé, no entanto, é *arrogantem* como são *arrogantis* os *moechos* que desdenham *Lydia* em *Od.* 1.25.9, uma associação reforçada pelo fato de essas serem as duas únicas ocorrências desse adjetivo em toda a obra de Horácio. A possível aproximação entre Horácio e *Lydia* se estende a outro ponto: assim como a vida erótica de *Lydia* é associada ao passado, como vimos, o poeta também joga com isso logo na abertura do poema (*Od.* 3.26), que é um dos últimos do último livro das odes, uma vez que todos os verbos de sua “vida amorosa” estão no perfeito: *uixi* (*Od.* 3.26.1), *militau* (*Od.* 3.26.2) e *defunctum bello* (*Od.* 3.26.3). Como ela, também ele se joga eroticamente ao passado. Como ela, também ele sofre com a arrogância do amado. Ora, essa intersecção de traços, que ora se sucedem, ora se atravessam, mas que se voltam à “arrogância”, se quisermos insistir no caráter metapoético de Cloé, principalmente em

<sup>229</sup> *Od.* 3.26: *Vixi puellis nuper idoneus / et militau non sine gloria; / nunc arma defunctumque bello / barbiton hic paries habebit, / laeuom marinae qui Veneris latus / custodit. Hic, hic ponite lucida / funalia et uectis et arcus / oppositis foribus minacis. / O quae beatum diua tenes Cyprum et / Memphin carentem Sithonia niue / regina, sublimi flagello / tange Chloen semel arrogantem.* “Vivi ligado nas garotas / e não sem glória combati, / agora, sem guerra, arma e bárbito / vai receber esta parede, / que o peito sinistro de Vênus / vigia. Bem aqui tochas lúcidas / botem e as alavancas e arcos / que ameaçam as portas trancadas. / Deusa, dona da rica Chipre e / de Mênfis sem neve sitônia, / rainha, a vara verde em riste, / toca uma vez Broto arrogante.”

<sup>230</sup> O mesmo *tópos* uniria ainda *Od.* 1.5 e 2.5.

contraposição a *Lydia*, não nos poderia trazer à mente a *superbia* de *Od.* 3.30.14? Aquele poema em que, como o fecho da coleção das odes, o poeta, arrogando a si, por meio da coleção lírica, a capacidade de “vencer” até mesmo o tempo, exige a sua coroa de poeta a Melpômene, a musa da tragédia, a musa do seu *ludus*. De quem seria a “soberba”, se do poeta (em decorrência de seus “feitos” poéticos), se da Musa (como uma fonte de inspiração), já se perguntou R. Ancona (2010, p. 179). O poema é, de fato, ambíguo. Não sabemos. Ambos podem ser soberbos? É necessária uma certa soberba em relação ao grego? Em que consistiria esse sentimento? Teria alguma relação com a busca de alguma simetria?

A tematização do jogo (*ludus*) entre Cloé (“broto”) e *Lydia* (“a velha poesia”) é, na nossa leitura, parte fundamental da poética horaciana. Nesse quadro dramático (*ludus*), em que se encenam possibilidades de diálogo entre o grego e o romano, o jogo (*ludus*) de idas e vindas, o distanciamento (no tempo e no espaço), ou a possibilidade do seu controle ou a necessidade de negociação, poderia tornar as relações de poder entre gregos e latinos menos assimétricas ou estaria só a serviço do domínio da lírica horaciana e da ocupação por Horácio da posição de *erastés*? Homero, a poesia épica, a própria Grécia, menos fetichizados, tornar-se-iam mais humanos, mais reais ou, ao contrário, seriam objetificados? É por isso que se poderia (ou mesmo se deveria) criticar o “grande” Homero?<sup>231</sup> Dessa forma, humanizados, menores, pode-se dialogar com ele? A simetria de discursos entre o eu-lírico e *Lydia*, apesar das ressalvas, poderia apontar para uma outra simetria, uma que abandone um certo tipo de reverência devocional? Algo que não seja pura e simples *imitatio*?

Podemos ler, em Horácio, um movimento que tende ao apagamento da diferença entre “produção” e “reprodução”. O valor de “produção” de *Lydia* (e dos gregos) e o valor de reprodução de *Ludia* (e do *ludere* dos latinos) são “identificados”. Em certo sentido, não há diferença. Ou, melhor dizendo, eles aparecem invertidos, como acontece também com a relação entre *Lydia* e Cloé. No fim das contas, temos a impressão de que é Lídia (ou as várias Lídias) quem deriva do *ludus*, e não o contrário. Há, no mínimo, uma (re)duplicação genealógica. É como se *Lydia* tivesse, por assim dizer, dois nascimentos. Na semântica da poética de Horácio, ela é ressignificada. O reino do *ludus* latino é a origem do reino da Lídia, que perde a sua condição de nome próprio. Deixa de só designar e ganha um outro estatuto. É um mito horaciano, um mito de “originalidade”. De algum modo, é um mito báquico, vindo da Trácia, a terra de Cloé na ficção horaciana. Baco, aliás, tem, também, à sua maneira, dois nascimentos.

---

<sup>231</sup> *Tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?* (“Tu, douto, em nada o grande Homero censuras?”, *Sát.* 1.10.50).

Se *Lydia* pode morrer duas vezes pelo seu amado, o épico e belo Calais, por que não poderia nascer duas vezes sob as mãos do poeta?

Todavia, a “domesticação” de Lídia é não apenas o ato de um romano frente ao elemento grego, mas também o da lírica frente a épica. Além de ser, no primeiro nível, a “domesticação” de uma mulher por um homem. O mito do domínio das origens. São âmbitos que estão entrelaçados. A dominação masculina, a garantia da legitimidade da sua prole (a sua poesia), “exige” um poeta capaz de assumir a posição de autor (uma certa *auctoritas*). O lugar do macho que está no controle. Nesse sentido, o corpo da amada se confunde com o próprio corpo poético. Em termos mais literários, como ela (ou uma pluralidade delas) se constitui, ao mesmo tempo, como um *nomen* (e, no caso, de Lídia, uma proliferação de nomes, principalmente expresso em *multi Lydia nominis*, de *Od.* 3.9.7 e como *materia* dos poemas).

De fato, a relação da poesia latina com a grega sempre foi uma questão importante entre os latinos, e Horácio, na construção do seu corpo poético, buscou, conforme a proposta que aqui apresentamos, um caminho distinto do da elegia, que, em geral, produz uma *domina* muito distante e quase que divinizada, o que, por consequência, desembocaria numa literatura grega vista da mesma forma. De qualquer maneira, a necessidade de “diminuir” *Lydia*, de uma maneira até mesmo “agressiva”,<sup>232</sup> e fazê-la caber, com a assunção de uma máscara de “amada” (ou *erômenos*), dentro dos versos pequenos do poeta tem dois pressupostos: ela é grande, ele é pequeno, tendo como horizonte a possibilidade de alguma simetria, algum diálogo. É preciso profaná-la, mesmo quando se correm os riscos eróticos de o próprio poeta ter em *Lydia* um disfarce de si mesmo.<sup>233</sup>

Realmente, Horácio tenta dominar *Lydia* e impor um jogo a ela, cujo nome é ele mesmo o jogo, um jogo antigo (*antiquus ludus* ou *anus Lydia*), mas que, talvez mais do que desejado por Horácio, deseja, ele próprio (o jogo), o poeta.<sup>234</sup> Um Horácio *ludens* e uma *Lydia lubens*. Um “lúdico”, outra “lúbrica”. Uma lúdica, outro lúbrico. Um *ludus* (ou uma *ludia*), enfim, *lubens...*

---

<sup>232</sup> O modo como Horácio constrói *Lydia* nesses poemas nos lembra muito, em termos bastante gerais e esquemáticos, as quatro etapas do violento modelo de tradução de George Steiner (1975), segundo a crítica de L. Chamberlain (2009, p. 46-50). A primeira é a “custódia inicial”. A segunda etapa é marcada por uma atitude ainda mais agressiva de “penetração apropriativa”. A terceira é a “naturalização” do texto. E a quarta e última etapa, como forma de compensar o “estupro apropriativo”, é um ato de reciprocidade. Não nos seria, portanto, difícil fazer uma correspondência entre esse condenável processo de tradução e o drama da conquista de *Lydia* na lírica de Horácio, demonstrando, por um lado, os traços misóginos do construto horaciano e, por outro, a longa permanência desses traços na cultura ocidental.

<sup>233</sup> Cf. R. Ancona (1994, p. 14).

<sup>234</sup> A circunstância de o trecho sugerir que Horácio e *Lydia* seriam ambos velhos amantes não foi estranha à crítica: “O diálogo entre o narrador e Lídia revela uma disputa entre antigos namorados que se vangloriam pelas novas conquistas, mas que ‘no fundo’ estão apaixonados um pelo outro”. (H. Penna, 2008, p. 39).

## 1.2 *Maecenas*: a décima Musa ou a primeira *Camena*?

A relação entre Horácio e Mecenas já foi abordada de formas as mais diversas. O vínculo da patronagem, baseado numa relação socioeconômica que teria, não só permitido ao poeta a sua inserção nos círculos de convivência dos poderosos e dos literatos da sua época, como também garantido a independência material necessária para se dedicar à prática poética, e a instituição da *amicitia*, baseada num afeto mais ou menos “genuíno” e mais ou menos desinteressado, que teria marcado uma união sólida e duradoura entre ambos, são os dois modos de expressão e as chaves de leitura mais comuns desse relacionamento.

No âmbito do patronato, a já clássica leitura de P. Bowditch (2001) trouxe um grande avanço crítico, pois “desestabiliza o sistema ‘fechado’ de poeta e patrono e oferece, em vez disso, uma relação triangular entre poeta, patrono e o público de leitores posteriores, por cuja aprovação o capital simbólico da troca de mercadorias poéticas é colocado em circulação de volta à autoridade patrocinadora”.<sup>235</sup> As ideias de triangulação, circulação e movimento são noções que serão muito caras para a nossa interpretação.

Ainda há, todavia, algumas leituras que, sem abrir mão da reciprocidade, insistem num sistema de relação mais fechado, como a mais recente proposta de S. Yona (2018, p. 171), para quem, em termos sumários, a relação entre Horácio e Mecenas “envolve muitas das características do patronato epicurista, que inclui uma retirada pacífica da política, uma ligação íntima entre o cliente e um patrono receptivo e, como Epicuro estipula, a troca de benefícios pelo conselho de um perito em ética ou sábio”.<sup>236</sup>

Já no campo da “amizade” (ou *amicitia*), a relação, em geral, também ganhou cores epicuristas, muitas vezes a partir de uma leitura intertextual com o *De Amicitia*, de Cícero.<sup>237</sup> De qualquer forma, é bem possível que ambas as formas de vínculo tenham se influenciado mutuamente, dado o caráter bastante hierarquizado da sociedade romana, que é, pelo menos textual ou literariamente, contrabalanceado pelo ideal aristotélico de “paridade” nas relações de amizade.

---

<sup>235</sup> Destabilizes the ‘closed’ system of poet and patron and offers instead a triangular relationship of poet, patron, and the audience of subsequent readers through whose approval the symbolic capital of exchanged poetics goods is circulated back to the sponsoring authority.

<sup>236</sup> Involves many of the characteristics of Epicurean patronage, including the peaceful withdrawal from politics, an intimate bond between client and receptive patron, and, as Epicurus stipulates, the exchange of benefits for advice from an ethical expert or sage.

<sup>237</sup> Cf. P. White (2007, p. 201-2).

Seja como um dos membros do dito “círculo de Mecenas”, seja como um “amigo” mais próximo de Mecenas, mas não do seu círculo literário,<sup>238</sup> o poeta Horácio, filho de liberto, constrói, literariamente, uma relação amorosa com o nobre cavaleiro Mecenas digna do nosso interesse. É por isso que vamos sugerir aqui uma leitura principalmente do *sermo*, mas à luz da lírica, segundo a mesma lógica erótica que opera na relação entre o grego e o latino, entre Horácio e Lídia: o jogo (*ludus*) entre *erastés* e *erômenos*. Nossa experiência se volta para a troca de posições e a dinâmica de uma relação de amantes, segundo a erótica platônica. A grande diferença agora é que Mecenas, na ficção horaciana, é projetado como “macho” (*uir*) e, como tal, não vai sofrer, como a personagem de Lídia sofreu, os ataques e rebaixamentos típicos de uma estrutura de poder mais patriarcal, como a romana.

Comecemos, de novo, por um *ludus*. Também ele *uerborum*. O início das *Epístolas*, de todas elas, instaura um jogo erótico instigante e tão crucial no conjunto das epístolas que, pela sua metaliterariedade, pode ser produtivamente estendido a outras obras de Horácio. Referimo-nos especificamente aos seis primeiros versos da *Ep.* 1.1. Neles, Horácio encena um tipo de *recusatio* muito particular. Na cena, Mecenas estaria pedindo versos ao poeta, mas Horácio, ao modo de um gladiador merecidamente aposentado, recusa o pedido do amigo poderoso, ou parece recusá-lo (*Ep.* 1.1.1-6, grifos nossos):

*Prima dicte mihi, summa dicende Camena,  
spectatum satis et donatum iam rude quaeris,  
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?  
Non eadem est aetas, non mens. Veianius armis  
Herculis ad postem fixis latet abditus agro,  
ne populum extrema totiens exoret harena.*

Primeiro e último canto da minha **Camena**,  
tu, a mim, visto assaz e retirado, queres,  
**Mecenas**, outra vez jogar no antigo jogo?  
Não são idade e mente as mesmas. Veiãoio, armas  
postas à porta de Hércules, no campo isola-se,  
pra que tanto não peça ao povo ao fim da **arena**.

O nosso interesse se volta, antes de tudo, para o drama das palavras que estão grifadas acima e têm uma relação praticamente anagramática: *Camena*, *Maecenas* e *harena*. Dois traços nos chamam a atenção, a similaridade fônica e a posição que ocupam nos versos. Em conjunto, ilustram um aspecto muito produtivo da poética horaciana: a troca de posições e a sua circularidade, o nosso tema agora. De fato, a expressão verbal mesma da circularidade já é dada desde a primeira palavra, desde o primeiro verso. Ela é instaurada pela circunstância de a poesia horaciana começar em Mecenas e findar também em Mecenas, uma circularidade correlata à de começar e terminar em Camena, expressa no jogo entre *prima* e *summa* (lembramos que, no plano rítmico, uma cesura pentemímera divide o primeiro verso em dois, e *prima* e *summa* são a abertura de cada um dos hemistíquios, ficando a última insulada entre as cesuras). Esse

<sup>238</sup> Cf. W. Anderson (2010, p. 51).

mesmo jogo, por sua vez, evoca a dinâmica circular da *Ringkomposition*, uma dinâmica textual que se desdobra por toda a coleção das cartas: como a primeira carta da coleção (*Ep.* 1.1) é para Mecenas, é endereçada também a Mecenas a *Ep.* 1.19, a carta que, se consideramos, como muitos, extranumerária a *Ep.* 1.20, encerraria o livro primeiro das epístolas.

Bem, esse começo das epístolas põe em evidência não só a dinâmica da troca de lugares entre as personagens de Mecenas e Camena, como também, de modo decorrente, as relações de ambas com Horácio. No plano formal, a dança das letras (praticamente as mesmas consoantes — *m, c, n e c, m, n* — e as mesmas vogais — *a, e, a*, porém em posições diferentes; a coincidência de sílabas, três; e a mesma tonicidade, paroxítonas), sugerem uma afinidade grande e dão, desde o princípio, o tom da nossa leitura. Essa encenação lúdica se perfaz com a posição das palavras no verso: o primeiro período de toda a coleção é constituído de três versos (*Ep.* 1.1.1-3), e Camena é a última palavra do primeiro verso (*Ep.* 1.1.1), Mecenas a primeira do último verso (*Ep.* 1.1.3). Essa disposição dos nomes nesses versos, aliada aos intercâmbios vocálicos e consonâncias entre Camena e Mecenas, mostra que eles estão claramente em alternância.

O jogo se completa com a metáfora do jogo de gladiadores. A última palavra do último verso do segundo período, que curiosamente se estende pelos mesmos três versos, é *harena* (*Ep.* 1.1.6). A semelhança fônica, de tão evidente, dispensa qualquer comentário. O ouvinte do poema, já quase esquecido da Camena e de Mecenas, tem uma reminiscência sonora que reativa a ligação. Assim, o ciclo das palavras, posição final de verso (*Camena*, v. 1), depois posição inicial (*Maecenas*, v. 3) e, por fim, novamente posição final (*harena*, v. 6), se fecha no *locus* onde a encenação se dá: na arena. No embate.

A própria associação do *ludus* com a luta de gladiadores, explícita nesse início da *Ep.* 1.1, como estamos vendo, é igualmente explícita no fim da *Ep.* 1.19, a última carta a Mecenas, fato que nos sugere, novamente de maneira muito clara, uma estrutura de *Ringkomposition*. É, então, a partir desse jogo circular e baseado na incessante mudança de posição dessas figuras na arena poética, sugerida no início das epístolas e plasmada por toda a coleção das epístolas, que começaremos a nossa leitura.

Como o nosso enfoque aqui é erótico, cumpre enquadrar a poesia de Horácio no contexto social e afetivo mais amplo em que a cena analisada se dá. Mecenas é tradicionalmente o “patrono” da poesia de Horácio (não só de Horácio, mas de todo um círculo literário que se forma em torno dessa figura politicamente influente em Roma), e o poeta, por consequência, seria o seu “cliente”. Na distribuição de poderes entre essas figuras envolvidas numa relação de patronato, normalmente se costuma perceber uma pronunciada assimetria em favor do



patrono. Essa mesma assimetria poderia ser observada também, no plano literário, em favor da Camena. Afinal, ela é divina. Por outro lado, contudo, é uma entidade feminina, e as figuras femininas, como vimos acima, podem ser, em Horácio, menosprezadas ou receber, no mínimo, um tratamento assimétrico.

S. McCarter (2018) nos mostrou bem como, nessa relação entre Mecenas e Horácio, os papéis, se não estão propriamente invertidos, aparecem borrados.<sup>239</sup> Ela, no entanto, foca o seu interesse na questão da *libertas* e das suas implicações na política romana, mais precisamente na passagem da República para o Império e na construção de uma *uirtus* intermédia nesse contexto. Aqui nos interessa mais o caráter erótico dessa relação, o seu dinamismo e todas as consequências dessa associação com o *ludus*. Mais: como ela é o estofa mesmo de boa parte do *ludus*. É, então, a possível identificação ou entrelaçamento entre o âmbito sociopolítico, baseado na relação entre *patronus* e *cliens*, e o reino do erótico, baseado, por sua vez, na relação entre *erastés* e *erômenos* que nos interessa. Até porque, de modo geral, as relações de amizade em Roma têm a mesma estrutura da relação erótica. Foi isso que E. Oliensis (1997, p. 154), seguindo uma senda grega, já constatou: “*amicitia* e *amor* não são apenas cognatos, eles também compartilham a mesma estrutura hierárquica.”<sup>240</sup> Como sabemos, na distribuição de poder entre essas figuras, é o *erastés* que leva, em geral e em tese, a melhor, porque exerce em relação ao *erômenos* uma ascendência política e, muitas vezes, moral.

Diante desse contexto, então, fica-nos a pergunta: a que serve esse jogo entre Camena, Mecenas e “arena” no início das epístolas?

Reparemos nas ações de Mecenas nessa abertura do livro primeiro das *Epístolas*. Elas nos interessam em dois níveis. Primeiro, os verbos que as caracterizam são *quaero* (“querer” ou “desejar”, v. 2) e *includo* (“jogar” ou “prender”, v. 3),<sup>241</sup> e os seus objetos são o poeta (*me*, v. 3) e o *ludo* (v. 3). À personagem Mecenas é concedido um papel ativo, ao poeta (*me*, v. 3) e ao jogo (*ludo*, v. 3) cabem, a princípio, um papel passivo. É Mecenas que parece dominar toda a situação, e o advérbio *iterum* (“de novo”) ressalta o seu poder e a sua preexistência. Já fez isso antes e quer exercer o seu poder outra vez. Numa primeira leitura, Mecenas parece gozar de todo o rol de prerrogativas que a sua posição de patrono (ou *erastés*) lhe confere.

<sup>239</sup> J. Kemp (2006, p. 130-46) lê a relação entre Horácio e Mecenas em termos epicuristas, a partir de uma tensão entre amizade e ambição.

<sup>240</sup> *Amicitia* and *amor* are not only cognate, they also share the same hierarchical structure.

<sup>241</sup> Aqui, a associação de *includo* (“prender”) a *ludo* (“jogar”) tem fundo fonético e gráfico, mas não se sustenta como étimo. Etimologicamente, *includo* é prevérbio de *claudo* (“fechar”). S. Harrison (1995) já havia notado o jogo sonoro, uma espécie de eco, que há no verso.

Mas, dessa vez, o poeta, mesmo tendo sido, como “cliente” ou *erômenos*, já “passivo” outrora (a sua passividade é reforçada pelo advérbio *satis* e pelos adjetivos *spectatum*, “visto” ou “observado”, e *donatum*, “premiado” ou “presenteado”, que são participios passados de *specto* e *do*, respectivamente), agora se mostra (ou faz cena de) resistente em ocupar novamente essa posição. Nega a passividade. Nega a dependência. Ou, no mínimo, é o que parece fazer. Recusa o lugar de *erômenos* e, por consequência, evita que Mecenas ocupe o outro lugar. A expressa associação com um gladiador aposentado (lembrando que os gladiadores eram normalmente escravos ou “cidadãos” de segunda categoria), por si só, demonstra que a antiga dependência do poeta já é coisa do passado e não tem mais sentido nos dias de hoje. Mudada a sua condição, o poeta nega a precariedade do pedido de clemência ao povo (*populum exoret*, *Ep.* 1.1.6). Tem agora o poder de fazê-lo. O abandono do *ludus*, verbalizado logo depois (entre os vv. 10-2),<sup>242</sup> reforça a situação e, ao mesmo tempo, reafirma o seu propósito de não ceder.

É exatamente nesse ponto que se opera uma inversão. Como é Mecenas que quer o jogo, como é ele que quer incluir o poeta no jogo, é ele que pede ao poeta, é ele que procura. Essa inversão tem, pelo menos, duas consequências. A primeira, na própria distribuição de poderes na relação. A precariedade é colocada do lado do amigo do poeta. Nesse sentido, Mecenas, em relação a Horácio, está muito mais próximo do gladiador aposentado que, velho, teria (mas não quer mais ou não precisa mais) de “suplicar” e “implorar” ao povo (*ne populum exoret*, *Ep.* 1.1.6). Afinal, é Mecenas quem pede. É ele quem age como o gladiador. Com essa estratégia o poeta, evitando a completa identificação de si próprio com o gladiador, identifica, por sua vez, pelo menos nesse aspecto (o de ter que pedir), o amigo ao gladiador. Assim, ambos, ao mesmo tempo, se aproximam e se distanciam da figura do gladiador, cada qual num aspecto. Ensaiam, desde o princípio da coleção das cartas, uma troca de posição. Sob um aspecto, o de estar aposentado, Horácio é gladiador, sob outro, o de ter que pedir, Mecenas o é.

O *eu* lírico cria a ficção de que as epístolas foram a resposta a um pedido — talvez a exigência — de um patrono insaciável (ou de uma Camena insaciável, como a *Musa procax*, de *Od.* 2.1.37), que deseja mais e mais (*iterum*, *Ep.* 1.1.3).<sup>243</sup> O poeta, mesmo velho (“a idade não é mais a mesma”, *non eadem aetas*, *Ep.* 1.1.1), mesmo aposentado, ainda é objeto de desejo. Mesmo velho, mantém seu poder de sedução. Tanto que é demandado. Essa estratégia

<sup>242</sup> *Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono, / quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum. / Condo et compono quae mox depromere possim.* “Agora, os versos e outros joguinhos deponho, / é à verdade e ao decoro que eu me entrego todo. / Crio e componho o que logo me pode ser útil.” (*Ep.* 1.1.10-12).

<sup>243</sup> Foi assim, a propósito, que F. Plessis e P. Lejay (1917, p. 449) leram o trecho.

é muito semelhante ao princípio do livro 4 das odes. Lá, o poeta, com o pretexto de sua velhice (*circa lustra decem*, “em torno dos cinquenta anos”, *Od.* 4.1.6), pede a Vênus que o deixe em paz (*parce*, “me poupa”, *Od.* 4.1.2, e *desine*, “me deixa”, *Od.* 4.1.4) e procure o lugar da juventude, mais apto ao amor (*abi / quo blandae iuuenum te reuocant preces*, “vai / aonde os brandos pedidos dos jovens te invocam”, *Od.* 4.1.7-8). Há quem interprete essa ode como a encenação do grande drama amoroso da velhice: o desejar sem ser desejado.<sup>244</sup> O princípio das epístolas, no entanto, contorna esse problema, pois apresenta um “poeta” que é mais desejado do que propriamente alguém que deseja, e a idade avançada do poeta quer dizer ainda, principalmente nas epístolas, que ele está mais apto a figurar como possível *erastés*, a posição esperada de um patrono, do que como *erômenos*, o que se espera de um “cliente”, dando, assim, o recado a Mecenas de que a distribuição de poderes nessa relação mudaria ou que os papéis se inverteriam.

Esse mesmo procedimento é visível também na lírica horaciana. No livro segundo das odes, lemos a figuração, por parte do poeta, de uma musa, como um terceiro elemento numa espécie de triângulo amoroso (o poeta, a Musa e Licínia), que o “desejou” (*uoluit*, *Ep.* 2.12). Foi a Musa quem quis que ele cantasse para a sua amada (*domina*). Vejamos (*Od.* 2.12.13-4):

*Me dulcis dominae Musa Licymniae  
cantus, me uoluit dicere lucidum  
fulgentis oculos et bene mutuis  
fidum pectus amoribus.*

**A Musa me quis entoando** um doce  
canto a Licínia, minha dona, lícido,  
os olhos brilhantes e o peito bem  
fiel a amores recíprocos.

A repetição controlada de *me* (“eu”, *Od.* 2.12.13-4), não só chama a atenção para o eu lírico, mas principalmente enfatiza o seu caráter de objeto do desejo da Musa, pois foi ela quem quis que ele cantasse docemente (*dicere dulcis cantus*, *Od.* 2.12.13-4). Logo depois, a expressão *mutuis amoribus* (“amores recíprocos”, *Od.* 2.12.15-6), posta em grande evidência formal, por finalizar dois versos seguidos, centraliza o valor da reciprocidade, a troca de posições, o traço que aqui desejamos destacar também, ainda que ele seja um “ardil” poético.

O jogo de inversões e a reciprocidade formam um conjunto parecido ainda com o drama (ou *ludus*) de *Lydia*, que vimos há pouco. Lá, o poeta dá um (re)direcionamento tal na personagem de *Lydia*, à medida que caminhamos pelos poemas, até o ponto em que ela, ao final do seu drama, vai se confessar “desejosa” do poeta (*lubens*, *Od.* 3.9.24) e, “travestida” de Lide, conforme a leremos no terceiro capítulo, termina num banquete com o poeta. A grande

<sup>244</sup> Cf. E. Rollié (2005, p. 54).

diferença, nesse caso, é que o desejo de Mecenas (ou da Camena) é já pressuposto e apresentado de antemão.

Por meio dessa ficção, na relação com Mecenas, que é identificado à Camena, como acabamos de ver, fica sugerido que a própria Camena, no fim das contas, está pedindo poesia ao poeta. Ela quer o poema. A inversão nesses termos leva-nos a pensar no poema de Horácio como o fruto de um pedido da própria Camena. Ou seja, não é o poeta que se dirige à Camena em busca de inspiração ou de qualquer coisa que o valha, mas é a Camena mesma que procura o poeta pedindo o poema. É ela que deseja o poema. Ama o poeta. Não só o contrário. Não é, portanto, só o poeta que deseja a Musa e o poema. Nesse caso, o poeta é amado da Musa, enquanto é também amante. Trocam de posição o tempo todo e usam, à maneira da relação entre Horácio e Mecenas, a sua máscara no jogo erótico: ora *erastés*, ora *erômenos*. Se encena, assim, uma reciprocidade que pressupõe, ao lado do embate, a cooperação.

Nessa mesma medida, a associação entre Camena (ou Musa) e Mecenas (mas especialmente entre *Camena* e *Maecenas*, em razão do jogo sonoro, anagramático e imagético) concede um estatuto mítico à relação entre Mecenas e Horácio e, igualmente, um estatuto mítico ao próprio Mecenas. Se, de fato, é mítica a relação entre um poeta e sua musa, será igualmente mítica a relação entre Horácio e Mecenas, que incessantemente intercambia de lugar com a Camena e o poeta, de uma tal maneira que nos colocamos diante de uma outra maneira de encenar o triângulo amoroso, como já vimos inúmeras vezes na relação de Horácio com *Lydia* no item anterior deste capítulo.

Outra coincidência vocabular nos convida a associar em termos literários a amizade entre Mecenas e Horácio. A relação do poeta com o amigo pode ser expressa do mesmo modo como a relação entre o poeta Lucílio e a comédia antiga grega. Enquanto Lucílio “depende” de uma série de autores da comédia grega antiga, tais como Êupolis, Cratino e Aristófanes (*omnis pendet Lucilius*, “Lucílio depende de todos”, *Sát.* 1.4.6), Horácio “se confessa” dependente de Mecenas logo na primeira carta (*de te pendentis*, “que depende de você”, *Ep.* 1.1.105). Essa junção entre o social e o estritamente literário ainda se mostrará bastante produtiva, mas a primeira consequência disso é que se torna possível pensar as relações sociais (a do poeta com os poderosos de Roma) e as relações literárias do poeta (toda a linhagem literária que pretende tramar para si) a partir de um mesmo instrumental, apesar de uma ou outra leve diferença. Isso está encenado na gramática poética horaciana. Assim, da mesma forma como a circularidade da relação do poeta com *Lydia* (ou *ludia*) reflete a da relação do poeta com Mecenas, também esta ilumina aquela.

Essa dinâmica da troca de posições na relação erótica, apesar de ser um traço muito importante e típico da poética de Horácio, não é uma novidade na tradição literária greco-latina. De fato, ela é marca da dialética platônica e nos permite uma relação muito produtiva de Horácio com esse modo de se conceber o pensamento filosófico. Uma relação breve, mas muito consistente. Dois exemplos são bastante significativos, tirados ambos dos dois textos que, de modo mais frontal, tratam do amor, *Fedro* e *O Banquete*.<sup>245</sup> Neles, se tenta retratar o mecanismo de funcionamento da relação amorosa e, de modo geral, a personagem de Sócrates é construída literariamente como o grande mestre nessa inversão de papéis. O que nos interessa aqui é o jogo cênico estabelecido nesses diálogos. Segundo o dinamarquês S. Kierkegaard (2013, p. 195-7), o grande sofrimento do jovem e belo Alcibíades, expresso na cena final do *Banquete*, é provocado precisamente por um Sócrates “enganador” que, mal consumada a sedução, abandona o lugar de amante (*erastés*) e vai para o lugar de amado (*erômenos*). É essa dinâmica o foco do nosso interesse.

E é exatamente esse mesmo expediente que Sócrates vai utilizar no *Fedro*. Primeiro, ao ver o jovem Fedro caminhando nas fronteiras da cidade com um discurso escrito de Lísias sobre o amor (*lógos erotikós*, *Fedro*, 227c) a tiracolo, oculto sob seu manto, demonstra um enorme desejo de que Fedro o leia. Chamando-o de um *lógon erastou* (228c), ele insiste muito e Fedro o lê. Logo depois da leitura, confessa o seu encantamento por Fedro, pela leitura dele, dizendo não ter sido capaz de lhe tirar os olhos enquanto lia. Nesse instante, os lugares ainda parecem assentados: Sócrates como *erastés*, Fedro como *erômenos*. Imediatamente, contudo, um irônico, insinuante e dissimulado Sócrates desperta em Fedro o ardente desejo de escutar o seu discurso sobre o amor, um discurso que, embora de improviso, competiria com o de Lísias. Mais: seria melhor. O desejo do jovem Fedro cresce tanto e tanto a ponto de ele ameaçar Sócrates de violência, se este se recusasse a dizer o discurso prometido. Nesse instante, a inversão já está delineada. Fedro não é mais só *erômenos*. Assim como, bem no início do diálogo, era Sócrates quem desejava ansiosamente pelo discurso de Lísias, atuando como um *erastés*, agora é Fedro quem o faz, e com uma intensidade ainda maior. A inversão se consuma com os dois discursos de Sócrates — na verdade, trata-se de um discurso seguido da sua retratação, ou seja, da sua palinódia — que vão conquistar o jovem Fedro. E quando Fedro vai em busca do Sócrates *erastés*, este, evasivo, já não está mais lá, ironicamente, deslocado. E, então, Fedro encontra outro Sócrates, um *erômenos*. É exatamente a inversão de que

---

<sup>245</sup> Cf. A. Carson (1986).

Alcibíades, no *Banquete* se queixa que acontece: Sócrates seduz e inverte sua posição. É a mesma dinâmica. É esse movimento que nos interessa.

Voltemos ao texto horaciano. Vejamos novamente como a inversão opera, como essa mudança de posições se processa, do mesmo modo, em outros âmbitos. E como está, de certa maneira, oculta em jogos de palavras. Os verbos *includo* (que contém *ludo*) e *quaeris* (*Ep.* 1.1.3), que representam as ações de Mecenas, são do nosso maior interesse agora. No trecho, lembremos, o poeta se dirige ao amigo perguntando *quaeris antiquo me includere ludo?* (“queres me jogar no antigo jogo?”, *Ep.* 1.1.3). Agora é por uma outra razão que nos voltamos a essas mesmas palavras. Em Horácio, esses verbos podem ter (e amiúde têm) um caráter metapoético. Com efeito, será na programática *Sát.* 1.1 que Horácio, explicitando todo o seu programa satírico, empresta um valor metapoético a *ludo* e *quaero*. É também nas sátiras que vemos, da mesma maneira, uma recusa lúdica (*Sát.* 1.1.24-7, grifos nossos):

*quamquam ridentem dicere uerum  
quid uetat? ut pueris olim dant crustula blandi  
doctores, elementa uelint ut discere prima:  
sed tamen amoto quaeramus seria ludo.*

mesmo rindo, de dizer verdades  
o que proíbe, como os brandos mestres dão doces  
às crianças pra que queiram as primeiras letras?  
Mas coisas sérias, **jogo de lado, busquemos.**

No trecho, em evidente tom satírico e carregado de ironia, o poeta, “como quem ri”, (*ridentem*, v. 24), colocando-se na posição dos “doutores” ou “sabidos” (*doctores*, v. 26) que ensinam os “primeiros elementos” (*prima elementa*, v. 26), afirma que, distanciado do jogo (*amoto ludo*, v. 27), busca (*quaeramus*, v. 27, notemos que o verbo é exatamente *quaero*) as coisas sérias (*seria*, v. 27). Nesse contexto satírico, que é também o primeiro poema da coleção, ocorrem simultaneamente três aspectos que permitem uma conexão com a abertura das epístolas: a ideia de princípio (*prima Camena*, *Ep.* 1.1.1, e *prima elementa*, *Sát.* 1.1.26), o querer ou desejar (*quaeris*, *Ep.* 1.1.2, e *quaeramus*, *Sát.* 1.1.27) e o jogo (*ludo*) recusado. A posição final de verso de *ludo* em ambos os trechos (*Ep.* 1.1.3 e *Sát.* 1.1.27) é também significativa e reforça o nosso convite à associação.

Ao lado disso, podemos perceber que o poeta, numa relação entre *doctores* (*Sát.* 1.1.26) e *pueris* (*Sát.* 1.1.25), aproxima-se dos primeiros, numa clara alusão aos papéis que se podem ocupar na dinâmica erótica projetada no texto e à sua opção pelo lugar de *erastés*, ainda que haja, como veremos depois, algumas concessões à ocupação cambiante de cada uma dessas posições.

Nessa primeira leitura, é importante salientar que ao verbo *quaero* é dado um peso programático, principalmente num contexto de ocorrência do *ludus*. No entanto, a rede de

conexões com as sátiras não para por aqui. Ela vai atingir também o verbo *includere*. Dessa mesma maneira, na *Sát.* 1.4, também ela tradicionalmente lida como um poema metapoético, surge, sob a questão mais ampla relativa ao que é ser considerado um poeta (*quibus esse poetis*, v. 39, e *hunc esse poetam*, v. 42), uma questão que não deixa de tocar a ideia das origens, a ação de “jogar o verso no metro” (*concludere uersum*, v. 40). O verbo é curiosamente *concludere*, um verbo, não só cognato de *includere* (o verbo, convém lembrar, que caracteriza a ação de Mecenas em *Ep.* 1.1.3), como também evocador, pelo som e não pelo étimo, de *ludere*. O objeto do verbo no caso da sátira é *uersum*, no caso das epístolas é *me* (com referência a Horácio). E, reforçando ainda mais o liame entre os trechos, igualmente presente aqui está a questão do princípio: *primum ego me* (v. 39). Eis o trecho (*Sát.* 1.4.39-42, grifos nossos):

*primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,  
excerpam numero: neque enim concludere uersum  
dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos  
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.*

Primeiro eu, a mim, do número daqueles  
que cederia ser poetas excluirei: não basta,  
dirias, **jogar no metro um verso**, nem tu chamas  
poeta ao que escreve, como nós, da prosa próximo.

O primeiro aspecto que nos chama a atenção é a possibilidade de o verbo *concludere* (*Sát.* 1.4.40) caracterizar um ato poético ou, no mínimo, uma prática textual. Rítmica. Está relacionado, não temos dúvida, ao verso e ao versificar. É isso que o poeta Horácio explora com o seu emprego na passagem acima. A sua semelhança evidente com o verbo *includere*, o verbo que marca a ação de Mecenas, por si só, já nos faria desconfiar de uma possível relação, mas não é só isso que está em jogo. Esses trechos de *Ep.* 1.1, *Sát.* 1.1 e *Sát.* 1.4 estão inter-relacionados ainda em, pelo menos, outros três aspectos. Nos três trechos, o poeta nega ou recusa a sua condição ou estatuto de poeta, ou, pelo menos, coloca em jogo o que é ser poeta. Nos três trechos, o jogo, intimamente ligado ao poeitar, é, de um modo ou de outro, recusado ou negligenciado. Nos três trechos, a questão da origem da poesia é representada ou posta em questão.

Aqui nos perguntamos: poderia a valência semântica de *concludere*, nesse contexto, contaminar *includere*? Podemos, ainda, invocar um trecho do livro segundo das sátiras. Trata-se especificamente da *Sát.* 2.1, também ela considerada pela crítica como metatextual. Outra vez, um verbo da mesma raiz é empregado para dar conta da prática poética. A presença de Lucílio é muito significativa aqui, não só representando uma figura latina inaugural, como também ressaltando que todo esse contexto intratextual invariavelmente nos conduz à pergunta

de o que é ser um poeta em relação às genealogias e linhagens poéticas. Dessa vez, o verbo é *claudere* (*Sát.* 2.1.28-9, grifos nossos):

[...] *me pedibus delectat claudere uerba*  
*Lucili ritu, nostrum melioris utroque.*

[...] **jogar palavras em pés** me deleita,  
 ao rito de Lucílio, melhores que nós ambos.

A nossa proposta de traduzir todos os verbos por “jogar” já demonstra que esses trechos todos se conectam através do ato textual, da ação poética. Tradicionalmente, os verbos *claudere* (*Sát.* 2.1.29)<sup>246</sup> e *concludere* (*Sát.* 1.4.40), são empregados em contextos de produção poética (ou mais propriamente rítmica) ou textual. Significam “fechar ou encerrar num ritmo”. Eles podem ser empregados, por exemplo, como referência à chamada “cláusula métrica” típica da prosa ciceroniana. É, pois, interessante que apenas para *includere* não haja um significado nos dicionários relacionado ao ritmo, ao verso ou à prática da escrita. É dessa maneira que *antiquo includere ludo*, a ação de Mecenas em *Ep.* 1.1.3, parece mesmo ser, seja pelo gosto de sua novidade, seja pela sua astúcia contextual, uma *callida iunctura*, cujas conseqüências são rentáveis para nós agora.

Todos esses verbos, assim conectados, fazem-nos lembrar também da *Lydia* em dois níveis que estão inter-relacionados: um imagístico, outro verbal. Como as palavras *includere*, *concludere* e *cludere* são do campo semântico do aprisionamento, é impossível não trazer à tona agora a imagem da casa de *Od.* 1.25, onde *Lydia* é praticamente trancafiada pelo poeta. No outro nível, a ideia da ação de *ludus* está presa em todas estas palavras: *includere*, *concludere* e *cludere*. Assim, o gesto, em ambos os casos, é circular e atua nos entornos, nos limites. *Lydia* é completamente envolta pelas linhas de sua casa fechada, assim como o *ludus* é literalmente envolto por essas palavras que representam um ato poético e têm a noção de encerrar, fechar dentro de certos limites, sejam os versos, seja o ritmo.

De fato, a conexão entre todos esses trechos de *Ep.* 1.1, *Sát.* 1.1, 1.4 e 2.1 é, nesse particular, muito produtiva. Ela modificará o modo como podemos ler a personagem de Mecenas na abertura das epístolas e a sua relação com Horácio. A ação de Mecenas (*includere*), pudemos ver, é uma ação equiparada à de Horácio (*concludere* e *cludere*), todas elas sugestivas do *ludus*. Do jogar como ação e movimento (*ludere*). É bastante interessante pensar como essa equiparação é metapoética, pois, enquanto a ação de *concludere* recai sobre *uersum* e a ação de *claudere* recai sobre *uerba*, a ação de *includere* incide em *me*, o poeta. Mecenas, assim, quer fazer com Horácio, na ficção das cartas, aquilo que Horácio faz com os versos, com as palavras

<sup>246</sup> É muito importante lembrar que existem variações, registradas em dicionário, desse verbo em *clodo* e *cludo*.



e com *Lydia*. Mecenas deseja fazer, é o que a abertura da *Ep.* 1.1 sugere, aquilo que o poeta Horácio faz com as palavras *Maecenas* e *Camena*. A reciprocidade é evidente. A ação de Mecenas é poética e entrelaça o amigo poeta e vice-versa. Mais: a ação de Mecenas, um não poeta em tese, é equiparada à ação de um poeta. É exatamente isso que é colocado em jogo nessa leitura. E, por outro lado, a ação de Horácio, um poeta em tese, é equiparada, por uma incessante reencenação da recusa, seja nas epístolas, seja nas sátiras, à ação de um não poeta. Eles intercambiam os lugares. Ambos são representados de viés. Circulam num jogo. É esse *ludus* de troca de posições que vai dar, assim, a tônica da relação entre Mecenas e Horácio. Também nesse âmbito. É a circularidade desse jogo que a caracteriza. Essa cena inaugural, então, acena para uma possibilidade de alguma simetria na relação entre essas figuras, e é essa relação que está na base do fazer poético, exatamente como uma relação amorosa estará na base de todas as cartas da coleção. Trata-se de um conjunto cênico de que a relação entre Mecenas e Horácio é exemplar. Com efeito, Horácio encena um Mecenas que quer tomar a sua posição e encena a si mesmo querendo tomar a posição de Mecenas. Um quer o lugar do outro, num jogo incessante. Um sai, o outro entra. Um desocupa, o outro ocupa. Cada qual usa, desse modo, a máscara que lhe cabe no momento oportuno. Ambos jogam, ambos companheiros de *ludus* e do *ludere*. Do mesmo modo que parece haver um embate, uma luta de poder, há uma espécie de colaboração, de ação similar e conjunta.

Essa mesma estratégia discursiva, expressa em termos eróticos, não está presente apenas nas epístolas, embora nelas ganhe, segundo a nossa leitura, um valor mais programático, principalmente pelo jogo de identificação, no interior da ficção horaciana, entre as personagens de Mecenas (via *Camena*) e das Musas e pelas incessantes trocas de lugares entre ambos. Vejamos, logo na abertura da coleção lírica, um exemplo que confirma o que temos dito aqui (*Od.* 1.1.29-36):

*Me doctarum hederæ præmia frontium  
dis miscent superis, me gelidum nemus  
Nympharumque leues cum Satyris chori  
secernunt populo, si neque tibiæ  
Euterpe cohibet nec Polyhymnia  
Lesboum refugit tendere barbiton.  
Quod si me lyricis uatibus inseres,  
sublimi feriam sidera uertice.*

As heras, prêmio das frentes sabidas,  
me juntam aos deuses, o frio bosque,  
e os coros de Ninfas leves com Sátiros  
me apartam do povo, se Euterpe não  
proibir as flautas, nem Polímnia  
se recusar a afinar o lésbio bárbito.  
Mas se você me **trama** entre os líricos  
vates, vou ferir sublime as estrelas.

A cena é uma das coroações do poeta, e Mecenas é figurado como uma musa. Entre as musas invocadas, como Euterpe e Polímnia (*Od.* 1.1.31), e figuras míticas, como os Sátiros e as Ninfas (*Od.* 1.1.31), e historicamente tradicionais, como o bárbito de Lesbos (*Od.* 1.1.34), é

Mecenas quem, finalmente, pode “incluir” o poeta entre os “vates líricos” (*me lyricis uatibus inseres*, *Od.* 1.1.35-6). Fica enunciado o poder do dedicatário do poema (no caso, Mecenas) de coroar o poeta e de o legitimar. Um poder que é, no mínimo, igualado ao das antigas Musas e dos antigos poetas. Nessa estratégia, veiculada, não por acaso, no primeiro poema de toda a coleção lírica de Horácio, vemos, no mecanismo de autorização da voz poética, a fusão da revelação das Musas com o diálogo com um interlocutor, por assim dizer, mundano.

Chamemos a atenção para o verbo *insero* (“inserir” e “tramar”, *Od.* 1.1.35), que define a ação do amigo Mecenas. Esse é um verbo muito caro para nós, pois ocorre num outro poema cuja atmosfera pode ser associada à da *Od.* 1.1. Vejamos um poema que já está quase no fim da coleção lírica (*Od.* 3.25.3-6):

[...] *Quibus*  
*antris egregii Caesaris audiar*  
*aeternum meditans decus*  
*stellis **inserere** et consilio Iovis?*

[...] Em que grutas  
vão me ouvir meditando **tramar**  
a glória do grande César  
nas estrelas e no concílio de Jove.

Se o amante Mecenas pode “tramar” (*inseres*, *Od.* 1.1.35) a entrada do poeta no círculo dos vates líricos, o poeta ele próprio também pode “tramar” (*inserere*, *Od.* 3.25.6) a glória do César no concílio de Júpiter. As mesmas ações nos conduzem a uma possível identificação. Ambos realizam ações míticas. Ambos realizam ações poéticas. Ambos estão imersos num jogo (*ludus*). De fato, a aproximação entre Mecenas e Horácio por intermédio do verbo “tramar” (*inseres*, *Od.* 1.1.35 e *inserere*, *Od.* 3.25.6) é também muito produtiva por várias razões. Primeiro, por reforçar um traço que é marcante no *sermo*, conforme a nossa leitura: a reciprocidade de ações e as trocas de lugar. Depois, porque, na cartografia da coleção lírica, ela ocorre em momentos cruciais: no poema que abre a coleção das odes (*Od.* 1.1) e que é dedicado ao amigo Mecenas, assim como no poema que é dedicado a Baco, já no fim do livro terceiro (*Od.* 3.25). Em terceiro lugar, por ser expressão do pretense poder da poesia de “imortalizar” o poeta e suas personagens, que, ressaltado em ambos os poemas — *sidera* (“estrela”, *Od.* 1.1.36) e *stellis* (“estrelas”, *Od.* 3.25.6) —, é outro elemento sugerindo uma associação entre os trechos.

Por fim, a identidade de ação entre ambos (operada por *insero*, de *sero*) no interior de uma relação pensada em termos eróticos é significativa por alçar essa estratégia discursiva a um lugar de destaque na gramática poética de Horácio como um todo, porque está presente tanto na lírica quanto na “antilírica”. Portanto, não é por acaso, como temos insistido tanto aqui, que esses verbos (que são um só) também ativam uma ambiência metapoética. Não nos

esqueçamos que compartilham a raiz com termos tidos por estruturantes na poesia de Horácio. Estamos falando aqui de palavras como *sermo* (“prosa”),<sup>247</sup> que caracteriza boa parte da prática escritural do poeta e de termos como *series* (“trama”) e *uerba serendis* (“tramar as palavras”), que são, na *AP*, alçados ao estatuto de fundacionais do processo poético. Lá entram numa trama lúdica em cujo centro está a *callida iunctura*, o objeto do próximo item deste capítulo. As duas ocorrências do verbo *insero* instauram, menos pela reciprocidade do que pela associação fônica, um autêntico drama (*ludus*), caracterizado pelas trocas de posição entre companheiros de jogo (*ludii*) no interior de tramas textuais (*series*) enquadradas em estruturas dinâmicas mais ou menos dialogais (*sermo*).

De volta à coleção das cartas de Horácio, mas ainda nesse contexto de inversão de papéis e de identificações das personagens, o princípio da *Ep.* 1.7, a Mecenas, é muito emblemático da inversão nas relações de poder, ou do intercâmbio de lugares, entre as personagens de Horácio e de Mecenas. O poeta começa o poema se desculpando pela sua demora em retornar à cidade e por fazer, por consequência, o amigo esperar (*Ep.* 1.7.1-5).<sup>248</sup> Não se trata de uma espera qualquer. É muito longa. É uma espera de mês inteiro (*Sextilem totum*, *Ep.* 1.7.2), diante de uma promessa de afastamento de apenas cinco dias (*quinque dies*, *Ep.* 1.7.1). Além do poder de fazer alguém esperar, o pedido de desculpas é apresentado como algo irrecusável. O amigo, nesse ponto, fica sem saída e tem que ceder. O termo empregado é *ueniam* (*Ep.* 1.7.5), clássico do âmbito jurídico, que remete à noção de um direito que tem, como contraparte, o dever do outro. O poeta vale-se de uma prerrogativa sua, transformando um capricho em direito.

Embora com outros propósitos críticos, essa inversão foi associada por E. Oliensis (2007, p. 223) à relação entre Ulisses e Penélope, com Horácio se apresentando, como o herói épico, como um “mentiroso” (*mendax*, *Ep.* 1.7.2) e alguém que vai retornar ao som do canto da andorinha (*hirundine prima*, *Ep.* 1.7.13) e Mecenas, como uma Penélope, esperando ansioso a volta do marido.

Pouco depois, o poeta encenará toda a sua reverência (*uerecundum*, *Ep.* 1.7.36) pela figura de Mecenas, uma atitude que é “real” mesmo na sua ausência (*Ep.* 1.7.36-7).<sup>249</sup> Os termos que Horácio emprega e dirige ao amigo são os típicos de uma relação de patronato:

<sup>247</sup> O *sermo* será tratado mais frontalmente no segundo capítulo.

<sup>248</sup> *Quinque dies tibi pollicitus me rure futurum, / Sextilem totum mendax desideror. Atqui, / si me uiuere uis sanum recteque ualentem, / quam mihi das aegro, dabis aegrotare timenti, / Maecenas, ueniam.* “Cinco dias eu te prometi ficar no campo, / e agosto todo um mentiroso aguardas. Mas, / se tu queres que eu viva são, bem e forte, / o perdão dado, quando adoço (adoecer temo!), / mo darás, ó Mecenas”.

<sup>249</sup> *Saepe uerecundum laudasti rexque paterque / audisti coram nec uerbo parcius absens.* “Louvaste amiúde o meu respeito, e ‘Rei’ e ‘Pai’ / que ouviste diante de ti, falo em tua ausência.”

*pater e rex* (“pai” e “rei”, *Ep.* 1.7.37). Aqui, o poeta demonstra a cessão de poderes que a relação exige dele, mas o faz, como vimos, depois de se arrogar, no início do poema, algumas prerrogativas, e também colocando em cena outra recusa,<sup>250</sup> o que aponta de novo para a lógica do intercâmbio de posições e da busca de alguma reciprocidade.

Essa dinâmica da troca de lugares é ilustrada nessa mesma carta de outro modo singular. É na *Ep.* 1.7 que lemos o mito de Felipe (*Philippus*, *Ep.* 1.7.46) e Volteio Mena (*Vulteium Menam*, *Ep.* 1.7.55). A história é curta, mas emblemática. Felipe é um patrono endinheirado, membro da tradicional elite romana, que, de modo mais ou menos consciente, é a causa ou razão da perdição econômica de Mena, o seu “cliente”. O problema de Mena, na verdade, é que ele não recusa nada. Aceita tudo. Sempre cede. Nada exige. Num primeiro momento, associamos, sem pestanejar, Felipe a Mecenas, ocupantes da posição de patrono, e Mena a Horácio, os “clientes”. Até porque é o poema mesmo que nos conduz a isso. A própria aparição dessas figuras no poema nos leva a essa associação. Felipe aparece primeiro e no nominativo (*Philippus*, v. 46). Mena aparece depois no acusativo (*Menam*, v. 55) e ainda de segunda mão, através de um relato de um escravo (*puer*) de Felipe.

Por outro lado, no entanto, a reminiscência fônica, ainda que um pouco distante, mas já percebida por E. Oliensis (1998, p. 163), entre os nomes de “Mena” e “Mecenas” e entre “Felipe” e “Flaco” (a semelhança em latim é, claro, muito maior: *Philippus* e *Flaccus*), nos faz ultrapassar a associação primeira e pensar numa troca de máscaras entre ambos: enquanto Mecenas, nesse caso, se liga ao “cliente”, Horácio, por sua vez, se vincula ao “patrono”. O intercâmbio é da ordem da sutileza. E da astúcia. Transposta a relação para o âmbito erótico: Horácio é o *erastés*, Mecenas, o *erômenos*. Essa associação posterior ou decorrente, no entanto, de modo algum, invalida a primeira. Ao contrário. Elas não só são complementares, como também interdependentes. Não são estáticas, mas estão num movimento que é contínuo e incessante. É, aliás, exatamente essa interdependência que faz aparecer a dinâmica dessa troca de papéis. O poema quer dar a ver essa dinâmica em níveis textuais diferentes.

A sensação de movimento é dada ainda de uma outra maneira nessa carta. A partir de dois olhares diversos, mas complementares, podemos perceber como a distribuição de papéis entre Horácio e Mecenas segue duas dinâmicas distintas. Na primeira troca ou intercâmbio entre Horácio e Mecenas, uma coisa acontece em seguida a outra. Primeiro Horácio arroga suas prerrogativas, depois Mecenas tem as suas. No segundo caso, a coisa acontece de modo concomitante. Enquanto lemos, numa camada textual, a identificação de Mecenas a Felipe

---

<sup>250</sup> *Inspice si possum donata reponere laetus*. “Vê se os teus dons posso recusar alegre.” (*Ep.* 1.7.38).

(patronos) e a de Horácio a Mena (“clientes”), percebemos, na subcamada fônica, a inversão: Mecenas se associa a Mena, e Flaco a Felipe. Isso acontece ao mesmo tempo e não em sequência. Assim, até desse ponto de vista, o texto, por meio do seu encadeamento, ora sucessivo, ora concomitante, encena um movimento incessante, baseado numa contínua circulação de noções, personagens, palavras e imagens.

A circularidade dessa troca de posições é reforçada ainda pela imagem da coroa e do ato de coroamento do poeta. De fato, lembrados do intercâmbio entre as figuras de Mecenas e Camena, urdido bem no princípio das epístolas, são outros os olhos que lançamos a outros dois momentos muito importantes da poética de Horácio. Momentos, por assim dizer, apoteóticos. O primeiro deles é o fechamento das *Odes*. A *Od.* 3.30 é finalizada com a exigência que o poeta faz a Melpômene, a musa da tragédia, da sua merecida coroa de louros como poeta.<sup>251</sup> Ele não pede nem implora, simplesmente exige. Merece.

O segundo, por sua vez, acontece na *Ep.* 1.19. Nela, Horácio igualmente exigirá seu coroamento poético, dessa vez, não a alguma musa nem à Camena, mas sim ao próprio Mecenas.<sup>252</sup> Nessa outra modalidade de intercâmbio entre Mecenas e Camena, vem à tona de que modo a sua relação com a Musa, ou com as Musas, ou com a Camena, é, novamente, semelhante ou equiparada com a sua relação com Mecenas. Não é só na semelhança sonora entre os nomes (*Maecenas* e *Camena*, vocálica e consonantal, como vimos no início), não é só no gesto poético do amigo (*includere*, “jogar”, *Ep.* 1.1.3 e *inseres*, “tramar”, *Od.* 1.1.35), que, da mesma forma, lhe gera uma afinidade com a Camena, mas também na mesma postura do poeta diante de cada qual: a de exigir no seio de uma relação erótica o seu coroamento. É interessante perceber como, em ambos os casos, o poeta se dirige aos seus interlocutores de modo simétrico e direto.

Como o coroamento de flores era um costume dos banquetes e do jogo erótico (cf., principalmente, *Od.* 1.36.16, 2.7.24 e 4.1.32), essas imagens apontam ainda para o ambiente convivial em que Horácio e Mecenas (e a Camena) estão imersos na ficção instituída pela coleção das cartas. A Camena (ou Mecenas) é, então, levada à posição de companheira no jogo e, desse modo, torna-se também ela uma “jogadora” e uma “disputante”, à maneira de uma *ludia*, seja pensada como “dançarina”, seja como “gladiadora”. Aqui, concebemos mais uma valência semântica para *ludia*, corporificada como Camena, que nos leva de volta ao princípio

<sup>251</sup> *Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge uolens, Melpomene, comam.* “Assume a soberba / vinda dos méritos e cinge-me, com délfico / louro e de bom grado, Melpômene, o cabelo!” (*Od.* 3.30.14-6).

<sup>252</sup> *Ac ne me foliis ideo breuioribus ornes / quod timui mutare modos et carminis artem.* “Não me adorne a fronte com folhas menores, / porque temi trocar a arte e os modos dos versos.” (*Ep.* 1.19.26-7).

das epístolas e à metáfora da luta de gladiadores (*ludus*), uma metáfora que, não por acaso, vai fechar a *Ep.* 1.19, também ela endereçada a Mecenas e por muitos considerada a última da coleção (*Ep.* 1.19.48-9):

*Ludus enim genuit trepidum certamen et iram,  
ira truces inimicitias et funebre bellum.*

O jogo engendra lida agitada e ira,  
ira, cruéis inimigos e guerra mortífera.

Esse fim da *Ep.* 1.19 trai o segundo aspecto que S. Kierkegaard (2013) apontou como fundante da *persona* erótica de Sócrates: o fato de ele, qual Proteu, não se desmascarar jamais. Horácio não se desmascara. Insiste até o fim na recusa do *ludus*. É evidente que se opera um jogo com a polissemia de *ludus*, mas é impossível que não associemos esse *ludus* aqui ao *ludus* do princípio das epístolas. O evidente emprego de uma *Ringkomposition* não nos deixa outra opção. Exatamente por isso podemos estender a leitura de muitos, que insistem na ideia de que a recusa das cartas seria uma recusa à lírica, apenas à lírica.<sup>253</sup> Não que não seja. Mas é uma recusa (suposta) à poesia e uma entrega à filosofia. No fim das contas, não se trata de uma recusa de fato, porque, ela própria configura um *ludus*. Jogo. A recusa é uma dissimulação. Uma máscara, um mascarar-se.

Nem mesmo na epístola seguinte, a *Ep.* 1.20, ao livro, a máscara cai. O princípio da carta é marcado por uma forte censura (vv. 1-5) do *eu* textual ao livro.<sup>254</sup> Irônica talvez. A *persona* do poeta, ainda se valendo do seu estatuto de “gladiador aposentado” e, por isso, vivido e muito experiente, menos pela velhice do que por ter sido *spectatum satis* (*Ep.* 1.1.2), dirige, bem ao modo de um *erastés*, críticas e advertências ao livro, que é identificado a um jovem *puer* (um *paidikós*), um garoto promíscuo que busca indiscriminada e incessantemente flertar com qualquer um. Nessa ficção, evidentemente, a voz do poeta assume o lugar de *erastés*, e o livro, o de *erômenos*. A crítica é dirigida à sua excessiva promiscuidade, à vontade de ser observado. Lido. Experiente, o poeta adverte-o da inconstância do leitor, equiparado a um “amante” (*et scis / in breue te cogi, cum plenus languet amator*, “e te sabes, / quando saciado o amante, forçado a um canto”, *Ep.* 1.20.7-8).

Fica evidenciada uma contraposição entre um garoto (*puer*), que se insinua sem limite, e um poeta, que dissimula ironicamente, do alto da sua experiência, um desgosto com a postura

<sup>253</sup> McCarter (2018, p. 675) faz um amplo apanhado das leituras que interpretam, de uma maneira ou de outra, esse trecho do começo das epístolas.

<sup>254</sup> *Vortunnum Ianumque, liber, spectare uideris, / scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus. / Odisti clauis et grata sigilla pudico, / paucis ostendi gemis et communia laudas, / non ita nutritus.* “Vertuno e Jano, ó livro, fitas, pra, polido / pela pomes dos Sósias, à venda te expores!? / Selos e chaves gratos ao casto detestas, / lamentas a reserva e louvas praças públicas, / não nutrido assim.” (*Ep.* 1.20.1-5).

indecorosa do livro, desejoso de agir de maneira oposta, não só àquilo a que o poeta se propôs no princípio das cartas, mas também ao que o poeta, sabido, lhe ensinou. É um sentimento cujo vigor só vai perdendo força e lugar, à medida que a leitura da carta se desenvolve, até o ponto de desaparecer completamente. Esse suposto desgosto do poeta parece ainda mais fajuto que o pretenso abandono da poesia do início da *Ep.* 1.1. Um artifício, na verdade, reforça o outro.

Essa polarização vai funcionar de modo muito semelhante ao modo como funciona a relação entre Horácio e Mecenas. Estão presentes, portanto, os mesmos três elementos que caracterizam a relação entre Horácio e Mecenas: 1) uma relação entre amigos ou amantes: Mecenas e Horácio, e Horácio e o livro (*puer*); 2) as incessantes trocas de papéis entre ambos; e 3) a existência de um triângulo amoroso: Mecenas, Camena e Horácio, no primeiro caso; e Horácio, o livro (*puer*) e o leitor (*amator*), no último caso. É nesse sentido que E. Oliensis (1998, p. 181) sugere como o poeta pode ocupar as duas posições da cena erótica de *Ep.* 1.20: “se Horácio posa como o amante do seu livro, ele não foge completamente da máscara de amado”.<sup>255</sup>

Na *Ep.* 1.20, contudo, há uma inversão de início: é Horácio que ocupa, a princípio, a posição de *erastés*, e o livro, a de *erômenos* (a própria carta, aliás, já instaura uma relação erótica entre ambos nesses termos: o poeta é o remetente, o livro, o destinatário). Ao livro, então, resta exatamente a posição que o poeta antes havia recusado e continua a recusar. A manutenção da máscara exige essa cisão. Mas a cisão entre poeta e poema (livro) levada a efeito na última carta é fracassada. Uma vez que podemos ler essa vinculação entre livro e poeta como a projeção da relação do poeta com seu patrono (ou amigo, ou amante, ou musa, ou camena), percebemos que Horácio quer fazer com o livro exatamente aquilo que, na abertura da coleção, Mecenas queria fazer com Horácio, e o poeta recusa. O livro também recusa. Teima. Não cede. E aqui é o poeta quem cede. A relação se inverte. Ele pede, exatamente como o Mecenas do começo da coleção.

De fato, no fim da última carta, da *Ep.* 1.20, ele faz um pedido ao livro, um pedido que, embora dissimulado, é, ao mesmo tempo, uma *sphragis*,<sup>256</sup> uma estratégia discursiva que remonta a Hesíodo. No fim da arena, pede, agindo de um modo exatamente contrário ao do gladiador velho do começo da coleção de cartas, a quem o pedido seria custoso, a quem o pedido seria ruinoso. Enfim, o poeta pede, sujeita-se... Já é outro. É uma voz misturada que soa

<sup>255</sup> If Horace poses as the lover of his book, he does not altogether shun the mask of the beloved.

<sup>256</sup> *Forte meum siquis te percontabitur aeuum, / me quater undenos sciat impleuisse Decembris / collegam Lepidum quo duxit Lollius anno.* “Se acaso alguém te perguntar a minha idade, / conto, saiba, quarenta e quatro dezembros, / desde o ano em que Lólio fez Lépidio aliado.” (*Ep.* 1.20.26-8)

e ressoa entre o velho do princípio e o jovem do final. Parece haver, aqui, uma certa consciência de que não é só o poeta quem “cria” o livro (o verbo é *nutritus*, v. 5, que é do campo doméstico da criação de filhos), mas também a de que é o livro quem cria o poeta. O poeta é produto do livro, e não só o contrário. A relação entre ambos é da mesma natureza da relação entre o poeta e Mecenas, calcada no jogo circular de uma incessante troca de posição entre amante e amado.

### 1.3 *Cal(l)ida iunctura*: da astuta à ardente união

#### 1.3.1 *Calida aut carmina aut poemata*

Para além da questão dos pontos de origem e da circularidade das trocas de posição, resta-nos a junção propriamente dita, isto é, a união. Na verdade, os seus limites, as suas linhas e os seus contornos. As suas (im)possibilidades. O nosso interesse volta-se agora para a *callida iunctura*. Talvez ela seja a mais produtiva expressão de toda a poética horaciana.<sup>257</sup> Uma das mais estudadas e comentadas, ela certamente é e sempre foi acolhida pela fortuna crítica de Horácio como um conceito-chave na economia da sua obra. É tamanha a sua produtividade crítica que ela já foi utilizada das mais variadas formas até para analisar obras de outros poetas latinos, como, por exemplo, Propércio,<sup>258</sup> Virgílio<sup>259</sup> e Catulo.<sup>260</sup> A expressão pode ser e, de fato, é encontrada, como instrumental analítico, em muitos estudos que transcenderam a própria fortuna crítica de Horácio, mas sempre carregando a alusão a ele, uma vez que, até onde sabemos, é bastante provável que tenha sido cunhada pelo próprio poeta.<sup>261</sup> Se não o foi, é possível estarmos seguros, pelo que chegou até nós, de que, no mínimo, o termo *iunctura*, tirado, segundo Porfirião, de uma metáfora de marmoraria, foi trazido por Horácio para o âmbito retórico ou poético.<sup>262</sup>

O termo *callida iunctura*, ocorrendo no início da carta aos Pisões (ou a canônica AP), é — como não poderia deixar de ser — tradicionalmente considerado crucial na economia da

<sup>257</sup> Temos, em português, o texto de G. Flores (2014, p. 59-88), que traça um ótimo panorama da sorte da *callida iunctura* (aí traduzida por “hábil junção” ou “astuta junção”) na fortuna crítica de Horácio, com um apanhado abrangente e atualizado, desde os textos seminais de F. Cupaiolo (1942) e de M. Leroy (1948).

<sup>258</sup> Foi esse o modo como J. Gonçalves (2007) fez uso do termo.

<sup>259</sup> Embora não tenhamos tido acesso ao livro, a referência vale pelo valor que a expressão ganhou para além dos limites da poesia de Horácio: “*Callida Iunctura*” — *what is the Virgilian kind of poetry?*, de W. Knight (1945).

<sup>260</sup> D. Wray (2004, p. 36-7).

<sup>261</sup> C. O. Brink (1971, p. 139).

<sup>262</sup> Cf. G. Flores (2014, p. 67): “A conclusão a que se pode chegar é que nenhum dos escritores anteriores ou contemporâneos de Horácio supérstites usavam *iunctura* numa acepção técnica específica da retórica ou da poética.”



obra de Horácio ou até mesmo “incontornável para todos que tentam entender sua poesia”.<sup>263</sup>

Vejamus a ocorrência (AP 46-8, grifos nossos):

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis  
dixeris egregie, notum si callida uerbum  
reddiderit iunctura nouum.*

Nas palavras, sutil e esmerado ao tramá-las,  
serás distinto se uma **astuta união** tornar  
nova a palavra usual.

A noção da *callida iunctura* na AP está enquadrada num contexto maior que trata das ideias de apropriação e individualidade (*notum* e *nouum*) e de trama textual (*series* e *uerba serendis*). Por um lado, na apropriação por parte do poeta de um repertório temático-literário disponível a todos, o que acaba por lhe garantir uma individualidade, e, por outro, na trama mesma das palavras no poema, o que, por sua vez, também lhe trará distinção e um destaque em relação a um grupo, como, no trecho, o advérbio *egregie* (“distinto”, v. 47) sugere. A expressão está diretamente relacionada, portanto, com as noções de criação poética e de criação de um poeta.

O objeto da ação do termo, sujeito sintático do verbo *reddo*, é *uerbum*. A ação de tramar e unir astutamente recai exatamente sobre a palavra, o objeto de manejo do poeta e, ao lado do pé métrico, uma das unidades mínimas do poema. Não é por acaso que lemos um jogo de palavras, ainda que singelo, no trecho em que ocorre a expressão. Simples, mas significativo, porque é um jogo sobre identificação, diferença e sutileza. De fato, as ressonâncias entre os adjetivos *nouum* (“nova”) e *notum* (“conhecida”, “nota”), ambos ligados a *uerbum*, parece repetir a prática que já vimos na relação entre *Camena* e *Maecenas* no item anterior deste capítulo. Ambos os termos se parecem muito sonoramente, o que nos convida a uma primeira identificação, ainda que a pequena diferença — nesse caso em apenas um som (*t* e *u*) — aponte, ao mesmo tempo, para uma diferenciação radical. Não deixa de ser o mesmo proceder, guardadas algumas diferenças, que vemos no jogo entre *Lídia* e *Ludia* (ou em *Lydia*). Essa sutileza, ancorada no pequeno desvio lúdico, é da ordem da astúcia. Essa sutileza, aliás, é expressa no mesmo período em que se dá a ver a noção mesma da *callida iunctura* (*In uerbis tenuis [...] serendis*, “sutil [...] ao tramar as palavras, AP 46, grifos nossos).

Ao lado da ideia de astúcia (*callida*), está também a de junção ou união (*iunctura*). Numa primeira leitura, a junção de palavras numa trama textual (*serendis*, “ao tramar”), como indica a sua relação com o verbo *sero* (“entrelaçar” e “unir”). Essa leitura é confirmada e reforçada pela outra ocorrência de *iunctura* na AP. De fato, bem depois, já no v. 242, a palavra

<sup>263</sup> G. Flores (2014, p. 61).

aparece, outra vez, próxima de novo de um termo do âmbito da trama (*tantum series iuncturaque pollet*, “tanto valem **trama e união**” AP 242), num contexto igualmente metapoético. Desse modo, somos convidados a fazer uma relação entre *iunctura* e *serendis* no nível das palavras repetidas na relação entre *series* e *iunctura* no nível dos poemas.<sup>264</sup>

Numa primeira camada, é isso que o próprio poema tem a nos oferecer. De um modo geral, para tentar dar conta da expressão e do seu valor, não só na AP, mas também na poesia de Horácio como um todo (e mesmo em outros poetas), foram duas grandes linhas interpretativas que se estabeleceram: a) uma mais relacionada à noção de *ordo* (“ordenação das palavras”, uma expressão que aparece duas vezes, na carta aos Pisões, AP 41-2, um pouco antes da *callida iunctura*, baseada muito provavelmente em *uerba serendis*, isto é, “tramar as palavras”); e b) uma outra relacionada à ideia das aproximações inusitadas (à maneira dos oxímoros), inspirada talvez no jogo entre *notum* e *nouum*. São duas linhas que, apesar das suas aparentes distinções, guardam a semelhança de focar no manejo concreto das palavras e na exigência de, no mínimo, duas palavras, que são postas em relação.

Independentemente da linha assumida, a Retórica, enquanto disciplina já tradicional, inclusive entre os gregos, e bem assentada em Roma na época de Horácio, assume aí um papel preponderante, até mesmo pela sua centralidade na cultura literária romana em geral, (como indicam as obras de um Cícero ou as lidas jurídicas). Isso deve soar muito “natural”, afinal, *ordo* (AP 41-2) é um termo do âmbito retórico,<sup>265</sup> enquanto *iunctura* é, para muitos, uma variação, até por razões métricas, do também retórico *iunctio* (termo avalizado, retoricamente, por um Cícero).<sup>266</sup>

A associação da *callida iunctura* à antítese e outras figuras do campo retórico remonta às leituras de M. Leroy (1948) (são exemplares expressões como *inimica amicitia* e *mentes amentes*),<sup>267</sup> mas mesmo algumas leituras muito mais recentes não deixam de recorrer a essas relações mais retóricas, seja pela valorização do “valor pragmático” da *callida iunctura*,<sup>268</sup> ligando-a, com bastante produtividade, à figura retórica da hipálage, seja pela sua inserção ao âmbito mais estrito da manipulação da “ordem das palavras” e dos arranjos sintáticos,<sup>269</sup> sempre circulando, de toda maneira, em torno de noções que são da dimensão da arquitetura das palavras.

<sup>264</sup> J. Ferriss-Hill (2019, p. 98).

<sup>265</sup> C. O. Brinck (1971, p. 126-9).

<sup>266</sup> *De or.* 3.191: *iunctio uerborum*.

<sup>267</sup> Algo como “amizade inimiga” e “mentes dementes” (M. Leroy, 1948, p. 195).

<sup>268</sup> Cf. J. Gonçalves (2007, p. 75).

<sup>269</sup> Cf. P. Knox (2013, p. 539).

É por isso também que, do ponto de vista das fontes (ou da *Quellenforschung*), a crítica vai se alternar entre as influências aristotélicas, principalmente da *Retórica* e da *Poética*,<sup>270</sup> e os influxos da física epicurista, a partir, sobretudo, da obra, de Filodemo de Gádara ou de Lucrécio. Neste caso, o jogo (*ludus*) entre *notum* e *nouum*, no contexto da *callida iunctura*, costuma ser, de um modo mais direto, relacionado, como fizeram D. Armstrong, P. Hardie e outros,<sup>271</sup> com a “atomologia” de Lucrécio, que é, por sua vez, baseada na física epicurista. Segundo essa doutrina, há uma correlação material entre as “letras” do texto e os “átomos” do mundo (*littera* e *elementa*). Para nossos propósitos aqui essa é uma leitura muito interessante, principalmente porque une a criação do mundo à criação do texto (retornaremos a esse aspecto adiante).

As leituras “retóricas” tiram muito do seu vigor também do caráter didático da *AP*, um traço que é muito evidente e sempre salta aos olhos do leitor. Há uma enorme e já antiga discussão a respeito do papel dos sensíveis e inúmeros gestos professorais que se podem ler na *AP*, ao ponto de se perguntar se ela poderia ser enquadrada ou não no chamado gênero didático. Enquanto, por exemplo, P. Toohey (1996) vai ser categórico ao considerar a *AP* um poema didático e inseri-la no gênero da poesia didática, A. Barchiesi (1993) vai tomá-la como um poema didascálico, mas não como um poema típico do gênero didático, e B. Frischer (1991), por sua vez, vai ser mais radical, pois não a considera nem uma coisa nem outra. Para ele, a carta aos Pisões é uma paródia dos antigos e pedantes manuais de poética. Essa questão é tão complexa e aberta que, há pouco, com objetivos praticamente opostos, dois autores a retomaram. P. Hardie (2014), preocupado sobretudo com o diálogo da carta aos Pisões com o grande exemplo de poesia didática que os romanos nos legaram, o *DRN*, de Lucrécio, e P. Hadju (2014b), que, por sua vez, mostrando a instabilidade dos “destinatários” e das intenções de instruir da *AP*, considera-a “pura poesia”.

Como nos mostrou, com detalhes, R. Glinatsis (2010, p. 117-207), a *AP* é um poema tão cheio de nuances de gênero que, ao parecer ora um manual de retórica, ora um manual de poética, ora um manual de oratória, ora um poema didático, ficamos perplexos se a tentamos categorizar com rigor. Para ele, a *AP* não é propriamente uma “arte poética”, embora também seja (mesmo que ironicamente, como uma *ars sine arte*), até pelo modo como foi lida por séculos. É, sim, inegável que uma leitura da ordem do retórico ou do oratório sempre vai encontrar um terreno seguro na materialidade do poema. Há, de fato, um diálogo fecundo da

<sup>270</sup> Cf. G. Flores (2014, p. 76).

<sup>271</sup> Cf., para essas citações, cf. R. Glinatsis (2010, p. 185) e, principalmente, J. Ferriss-Hill (2019, p. 96).

carta aos Pisões com essas tradições, e não é à toa que essas ideias sobre ela têm e terão uma permanência notável, podendo ser encontradas também em estudos publicados mais recentemente.<sup>272</sup>

Por outro lado, há um conjunto de leituras, igualmente recentes, que tendem a se concentrar mais na “poeticidade” do poema e a valorizar os seus aspectos mais “literários”.<sup>273</sup> A nossa leitura insere-se nesse grupo. Lemos a carta aos Pisões com uma lente que põe em evidência o seu jogo (*ludus*) de ilusionismos, um traço (ou conjunto de traços) que nos faz pensar numa poética horaciana, pelo menos na *AP*, caracterizável como camaleônica. Segundo o ângulo ou o contexto em que se lhe lança um olhar, ela toma este ou aquele aspecto, esta ou aquela cor, conformando um jogo (*ludus*) polimítico. Trata-se de um jogo tão rico que J. Ferriss-Hill (2019, p. 90-9) logrou demonstrar, na sua leitura da *callida iunctura*, como, em certo sentido, a carta aos Pisões é (ou pode ser lida como) um poema lírico, segundo um tipo de leitura que, por ampliar muito os horizontes do poema, soaria muito mal aos ouvidos dos filólogos mais rigorosos.

Esse mesmo esforço de ampliação de fronteiras é explorado por G. Flores (2014), cuja grande contribuição talvez seja pensar a *callida iunctura* em três níveis: a) a frase, b) o poema e c) o livro (G. Flores, 2014, p. 32), com um sensível ganho de amplitude dos seus horizontes. A partir da sua leitura e tradução crítica da lírica de Horácio, estruturadas na “categoria” do mosaico, que é, por sua vez, inspirada na clássica leitura de F. Nietzsche, as noções retóricas de *ordo* e *dispositio* ganham uma envergadura bem mais literária à luz da *callida iunctura*, ampliando sensivelmente o seu campo de produtividade crítica. De fato, o seu olhar quebra a barreira da noção da *iunctura* como a mera junção de duas palavras.

No entanto, mesmo essas leituras mais voltadas para o literário não dão à expressão *callida iunctura* a valência erótica que, para nós, ela pode ter. Elas (e também as outras), apesar de suas especificidades, compartilham dois traços que nos são muito inspiradores agora: a) o foco muito ou inteiramente voltado para a *iunctura*, deixando de lado o adjetivo *callidus*, e b) a negligência do carácter erótico da *iunctura*. Talvez o foco em *iunctura* encontre sua razão de ser, por um lado, na repetição do termo no poema (*AP* 48 e 242) e, por outro, na aposta numa estabilidade do significado de *callidus*. Não é irrelevante também pensar que os substantivos despertem mais interesse que os adjetivos.

<sup>272</sup> Cf., por exemplo, W. Lima (2016, p. 9).

<sup>273</sup> Cf. G. Flores (2014) e J. Ferriss-Hill (2019).

É possível que tenha pesado também a reaparição do adjetivo *callidus* em Pérsio (séc. I EC), deslocado para o poeta. No verso *uerba togae sequeris iunctura callidus acri*, (“buscas as palavras da toga, és **hábil** nas alianças enérgicas”, *Sát.* 5.14, grifos nossos), é o sujeito que é “astuto” ou “hábil”, não a “união” (*iunctura*), a qual se torna, na ficção de Pérsio, “aguda” ou “penetrante” (*acri*).<sup>274</sup> O desvio de Pérsio pôs mais em evidência o valor da *iunctura*, que ele leu como *acri*, para a “atividade” poética e o seu produto, o poema, o mesmo objeto de preocupação, ao que parece, do trecho em que *callida iunctura* ocorre em Horácio e, nessa mesma medida, acabou por contribuir ao ofuscamento de *callida*.

Talvez nem importem tanto as razões que animaram todas essas leituras. Malgrado o seu enorme valor tradicional, elas parecem deixar de lado duas características da poesia de Horácio que são fundamentais na nossa interpretação e que vamos mobilizar agora: o poema como vinho (*uinum*) e a prática poética como *ludus*. Toda a nossa articulação, repetindo o movimento deste capítulo, girará em torno dessas duas associações.

Por isso, o nosso interesse dirige-se agora para o adjetivo *callidus*, que, vindo do verbo *calleo*, significa normalmente “esperto”, “astuto”, “hábil” ou ainda “desenvolto”. Daí a expressão *callida iunctura* costumar ser traduzida por “astuta junção” ou “astuta união”. Embora o adjetivo *callidus* seja ainda do campo semântico do “ardil”, em geral os críticos pouco atentaram para a amplitude semântica que o “logro” poderia sugerir. Para C. O. Brink (1971, p. 138), por exemplo, o termo, no contexto em que ocorre no poema, não teria conotações “pejorativas”. Mas por que “ardil” teria conotações “pejorativas”? E o que seriam exatamente essas conotações pejorativas? Parece que a sua leitura parte do pressuposto de um poeta sisudo e sério demais, menos satírico que didático, menos do *ludus* que do *studium*. Mas o termo inglês que ele utiliza, em primeiro lugar, para *callidus* é *cunning*, palavra que tem implicações da ordem da “sedução”. Implicações que são, portanto, do nosso maior interesse. O “engano” nos interessa mais, porque para a nossa proposta a ideia de astúcia não basta. Queremos, de fato, ir além desse limite. Como temos observado, Horácio e os seus jogos de palavra, amparados em jogos eróticos, nos convidam a isso em vários âmbitos. Seria possível, então, fazermos um deslocamento e um descolamento da origem da expressão *callida iunctura*? Um breve desvio lúdico poderia ser, de algum modo, produtivo e rentável criticamente?

O caminho que vamos percorrer começa com uma crítica à negligência do caráter erótico de *iunctura*. Este é o primeiro traço da expressão *callida iunctura* que, com efeito, nos inspira: a valência sexual do termo *iunctura*, absolutamente delineada e constatada por J. N.

---

<sup>274</sup> A tradução é de H. Bruno (1980, p. 149).

Adams (1990, p. 179-80). Em sua tese, G. Flores (2014, p. 65) comenta, de passagem, o valor erótico de *iunctura*, dando, ainda, dois exemplos em Ovídio, e remete o leitor à obra de Adams para os eventuais sentidos sexuais do verbo *iungo*,<sup>275</sup> de onde vem *iunctus* e *iunctura*. Apesar das rápidas referências, o caráter erótico do termo não tem nenhuma produtividade crítica na sua proposta de tradução poética da lírica de Horácio. Nesse mesmo sentido, na sua mais recente tradução da *AP* para o português, ao verter *callida iunctura* por “costura sagaz”, ele apaga qualquer possibilidade de sabor erótico para ambos os termos da expressão (G. Flores, 2019, p. 251) e, evidentemente, para a expressão como um todo.

Todavia, para nossa leitura agora, é na valência erótica de *iunctura* que se encontra o começo do seu valor crítico. Ora, uma palavra cuja origem nos remete ao verbo *iugo* (*iungo*) e aos seus termos derivados convida-nos a questionar: o caráter erótico dela pode (se é que pode), de um jeito produtivo, se estender a toda a expressão?

O primeiro termo que, compartilhando da mesma raiz de *iunctura*, nos ocorre e nos permite um caminho crítico ou uma possibilidade analítica é o substantivo *iugum*, *-i*, não só pela afinidade etimológica, mas também pelo seu valor na poesia horaciana. Ele, de fato, está presente na *Od.* 3.9, o último poema dedicado a *Lydia*, já lido por nós neste capítulo. Essa é a ode em que, segundo a nossa proposta, a transposição (ou uma espécie de duplicação) de *Lydia* em *ludia* é finalizada. A passagem é clara e dissimuladamente metapoética: o “jugo de bronze” (*iugo aeneo*, *Od.* 3.9.18) com que a própria deusa Vênus (a encarnação romana do amor, *Venus*, *Od.* 3.9.17) une ou junta, na condição de (eternos) amantes, as personagens de Horácio (“poeta”) e *Lydia* (“jogo”) tem a mesma natureza (o ser de bronze) dos jugos (*iuga aenea*, *Od.* 1.33.11) que a deusa Vênus impõe a todo ser vivente através de um “jogo cruel” (*saevio ioco*, *Od.* 1.33.12). Já não nos estranha a presença do jogo (*iocus*) aqui, ainda que venha expresso com uma palavra outra que não *ludus*. De fato, *iocus*, que nos legou a portuguesa “jogo”, apesar das leves nuances de sentido, tem uma carga semântica muito afim a *ludus*.<sup>276</sup> L. Serignolli (2017, p. 86), a propósito, abordando as nuances de sentido entre ambos, alerta que “na poesia erótica, *ludus* é frequentemente usado em referência aos prazeres da juventude e é ligeiramente mais próximo do sentido de ato sexual do que *iocus*”.

Assim, fica a questão: o ato poético, expresso em *iunctura*, assemelhar-se-ia, em algum aspecto, ao ato da deusa Vênus? Ao seu jogo (*ioco*) e aos seus jugos (*iuga*)? Haveria, então,

<sup>275</sup> G. Flores (2014, p. 67).

<sup>276</sup> Cf. L. Serignolli (2017, p. 71) faz uma associação direta entre Baco, *iocus* e *ludus*.

algum nível de parentesco entre *iunctura* e *iugum* para além dos limites e das possibilidades da mera etimologia?

É isso que, realmente, se nos afigura. Se, por um lado, os jugos de Vênus são de bronze (*aenea*), como é igualmente de bronze, ou melhor, “mais perene” que o bronze a coleção mesma das *Odes* (no mínimo, os três primeiros livros, publicados, segundo muitos, em conjunto): *exegi monumentum aere perennius* (“fiz um monumento mais perene que o bronze”, *Od.* 3.30.1), por outro, a “velha” ou “antiga” Vênus (*prisca Venus*, *Od.* 3.9.17), a que une Horácio a Lídia (e une eternamente o poeta ao jogo), não deixa de fazer ecoar, não só a velha *Lydia* (*anus Lydia*, *Od.* 1.25.9), como também o “antigo jogo” (*antiquus ludus*, *Ep.* 1.1.3) do amigo (e amante) Mecenas, do modo como já lemos ambas as relações neste capítulo.

Aqui, temos um liame que é muito significativo numa trama erótica mais complexa. O poeta se vê imerso num conjunto de inter-relações cujos vértices são: *prisca Venus*, *anus Lydia* e *antiquus ludus*. Os limites desses pontos são do nosso maior interesse aqui. Estão em jogo, dentre outras possibilidades, o amor pela (velha) poesia, o (velho) amor pela poesia e a poesia pensada concomitantemente como *ludus* e como mulher. Até mesmo poderíamos dar expressão a essas intersecções em termos horacianos: são uma complexa rede de “tramas” (*series*), palavras e imagens tramadas (*uerbis serendis*) e várias são, do mesmo modo, no interior dessas tramas, as possibilidades de “junção” (*iunctura*). O jogo dos jugos.

Nesse contexto, o termo, muito mais geral, *coniunx*, *-gis* (“cônjuge”), cuja série semântica se estende por uma extensa linha que, partindo dos comuns e mais diretos sentidos de “cônjuge, marido, mulher” e passando pelos não menos comuns e surrados sentidos de “amante, noiva”, chega a “companheiro ou companheira de jogo”, ou *ludius* ou ainda *ludia*, também confirma a sensível atmosfera erótica de *iunctura* e dos seus cognatos.

Outros significativos exemplos que poderíamos trazer aqui, ainda da própria poesia lírica de Horácio, são três. O primeiro, já visto acima, é o do particípio passado *iunctas* no verso de abertura de *Od.* 1.25 (*fenestras iunctas*, “janelas unidas”), a *Lydia*. O emprego desse adjetivo está a serviço da (des)erotização de *Lydia* por meio de um jogo dos limites: além das janelas, a porta ama a soleira (*ianua amat limen*, *Od.* 1.25.3-4).

Os outros dois termos são *iunctae* (*Od.* 1.4.6) e *iungentur* (*Od.* 1.23.8), que ocorrem em contextos incontestavelmente eróticos. São trechos em que a figura de Vênus, não só está presente (*Venus Cytherea*, *Od.* 1.4.5 e *uisum Veneri*, *Od.* 1.33.10), como também exerce um

papel central.<sup>277</sup> O convite à identificação é irrecusável: como Vênus joga, assim jogaria o poeta? Esse aspecto, contudo, não nos interessa de modo tão profundo agora. Basta-nos, por enquanto, o liame, a conexão entre um e outro, uma vez que vamos tratar disso mais detidamente no terceiro capítulo, ainda que logo nos voltemos outra vez a esse aspecto.

A associação entre o agir de Vênus e o agir do poeta (por meio de *iugo* e seus cognatos) e, ainda, a inserção de uma Vênus “eterna” na sua relação erótica com *Lydia* (*Od.* 3.9.17), que pode ser pensada como *ludus*, seriam suficientes para que o valor erótico de *iunctura* se estendesse à expressão *callida iunctura* como um todo? Talvez, mas há ainda outro elemento. Vênus parece cumprir uma outra função, mais concreta. Na própria *AP*, na verdade. Nela, a vinculação do chamado *ordo uerborum* (*AP* 41-2) com Vênus é explícita. Estamos falando de um trecho que está nos limites da *callida iunctura*. São os versos que antecedem imediatamente o exato período em que a *callida iunctura* aparece. Vejamos a passagem (*AP* 42-5):

*Ordinis haec uirtus erit et Venus, aut ego fallor,  
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,  
pleraque differat et praesens in tempus omittat,  
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

**Da ordem eis a macheza e a Vênus**, ou me engano: o autor do poema prometido diga agora o que agora há de ser dito, adie e omita muitos passos, ora ame isso, ora odeie aquilo.

O *ordo uerborum* — um dos grandes eixos em que a fortuna crítica encontrou espaço para tentar explicar e compreender a *callida iunctura* — é explicitamente relacionado à noção de *uirtus* (“macheza”, “coragem” ou “virilidade”) e à figura da deusa Vênus (*uirtus erit et Venus*, *AP* 42). Na conturbada relação com *Lydia*, não é só Vênus que está significativamente presente e é citada em dois poemas (*Venus*, *Od.* 1.13.15 e 3.9.17). Vimos já como também para o poeta a *uirtus* (*uirilis*, *Od.* 1.8.15) é importante e decisiva (até pelo contraponto constitutivo do gênero lírico horaciano em relação à elegia e à épica) e como ela está dentro do contexto da construção de um corpo poético que almeja, sobretudo, algum controle de si e alguma autonomia, principalmente se pensamos na relação entre o grego e o romano. Assim, o par *uirtus* e *Venus* cumpre um valor tanto na ficção do drama (*ludus*) de *Lydia* e na sua relação com o poeta, quanto no contexto específico da *callida iunctura*.

<sup>277</sup> Cf. *Od.* 1.4.5-8, grifos nossos: *Iam Cytherea chorus ducit Venus imminente luna / iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatunt pede, dum grauis Cyclopum / Volcanus ardens uisit officinas.* “Vênus Citereia, a lua já vindo, guia as danças, / e as Graças **unidas** às Ninfas belas / tocam, com pé ritmado, a terra, enquanto do sério Ciclope / Vulcano, ardente, visita as oficinas.” e cf. *Od.* 1.33.5-12, grifos nossos: *Insignem tenui fronte Lycorida / Cyri torret amor, Cyrus in asperam / declinat Pholoen: sed prius Apulis / iungentur capreae lupis / quam turpi Pholoee peccet adultero. / Sic uisum Veneri, cui placet imparis / formas atque animos sub iuga aenea / saeuo mittere cum ioco.* “A preciosa Lícoris, de face sutil, / arde de amor por Ciro, Ciro se inclina / pela difícil Fóloe: antes as cabras / **se unirão** aos lobos da Apúlia / do que Fóloe pecar com um amante. / Assim pareceu a Vênus, a quem agrada díspares / formas e almas sob jugos de bronze / meter num **jogo cruel.**”



A recente tradução de J. Ferriss-Hill (2019) para o v. 42 da *AP* é eloquente para demonstrar a sua percepção do valor erótico de *uirtus*. Ela traduz assim: *manly excellence* (algo como “excelência viril”, grifos nossos): “Esta será a **excelência viril** e o **charme feminino** do arranjo, se não me engano”.<sup>278</sup> Ora, a tradução coloca no centro do *ordo* (*arrangement*), uma questão pensada tradicionalmente como elemento retórico ou oratório, dois aspectos eróticos: *uirtus* e *Venus*, um princípio masculino e uma entidade feminina. Muito além de expressar a necessidade de o escritor ter ou demonstrar *uirtus* e *Venus*, o poeta da ficção hexamétrica da carta aos Pisões se apresenta como alguém detentor de uma coisa e outra (*haec... aut ego fallor*, *AP* 42). Além de deter esse saber, ele é capaz de, através de uma expressão literária, “ensiná-lo”. Age assim, na poesia hexamétrica, do mesmo modo como age o poeta da ficção lírica, que demonstra ter, na sua relação com *Lydia* (o *ludus*), os mesmos atributos: *uirtus* e *Venus*. Com isso, fica a pergunta: estamos autorizados a pensar que na própria expressão da *callida iunctura* está dissimulada a relação dos latinos com a tradição grega, como no jogo de *Lydia*?

Mas isso nos interessa menos, por enquanto, do que o fato contextual, digno de nota, de que, além de *iunctura* e de sua relação com *Vênus*, o próprio entorno da *callida iunctura* está imantado de uma carga erótica, ainda que de uma forma muito sutil (*tenuis*) e cuidadosa. A mesma J. Ferriss-Hill (2019, p. 96) reconhece a conexão, pela proximidade, entre as três “formas de criação” que aparecem na *AP* em sequência: 1. a *iunctura*, 2. o jogo entre *notum* e *nouum* e 3. *Venus*. No entanto, ela não faz a relação que estamos propondo aqui, até porque o foco do seu interesse é, como ocorre em geral na fortuna crítica da *AP*, somente a *iunctura*.

Ainda a propósito da *iunctura*, cuja importância não pode ser, de forma alguma, negligenciada, vemos que até mesmo as relações de “amizade” podem ganhar uma conotação erótica com termos cognatos a ela. Na poesia hexamétrica de Horácio (o dito *sermo*), temos dois grandes exemplos. Nas epístolas, temos a ocorrência de um termo correlato (*subiungere*, *Ep.* 1.1.19), cujas cores eróticas e metapoéticas já foram destacadas por McCarter (2018). Nas sátiras, igualmente com conotações eróticas, a repetição, ela própria erótica, de termos colocados lado a lado: *opinor, / haec res et iungit iunctos et seruat amicos* (“essas coisas, acho, **unem** e **unidos** prendem os amigos”, *Sát.* 1.3.53-4). A expressiva junção dessas palavras no verso, não só trai a força de uma relação entre *amicos* (numa primeira leitura, “amigos”, mas também “amantes”), como sugere, pela reminiscência de *Vênus*, uma ambiguidade para o termo, uma ambivalência para os afetos de amizade e amor.

<sup>278</sup> *This will be the manly excellence and feminine charm of arrangement, unless I am mistaken*, J. Ferris-Hill (2019, p. xv).

Essa união de amigos ou amantes, aliada ao ato equiparado à ação de Vênus e que deve ser de Vênus, além de carente de *uirtus*, vai ganhar, seguindo a mesma senda que propomos agora, conotações metapoéticas muito mais evidentes na *AP*. É o que este trecho nos sugere (*AP* 408-11, grifos nossos):

*Natura fieret laudabile carmen an arte,  
quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena  
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic  
altera poscit opem res et coniuurat amice.*

É por dom que se aplaude o poema ou é por arte?  
eis a questão; eu vejo que empenho sem rica  
veia nem gênio rude nada valem; de um  
o outro recurso quer, **conjuram como amantes.**

Apesar de não podermos ler hoje a *AP* como um conjunto de preceitos sérios de um interlocutor igualmente sério a respeito do fazer poético,<sup>279</sup> é inegável que, em Horácio, há uma preocupação em tornar o fazer poético, de um ponto de vista prático, uma *tékhnē* (*ars*). E como tal, está na sua visada e no interior do seu empenho literário a consciência das e a reflexão sobre *aitíai* (“as causas originárias”). Nesse caso específico, a origem do texto e, num certo sentido, da própria poesia. Se no trecho anterior esboçamos uma pergunta sobre a meta do poema, neste nos interrogamos: o que, então, torna um texto poético? Essa é a questão que surge no horizonte de muitos poemas horácianos: o bom poema vem da natureza (*natura*, v. 408) ou vem da convenção (*arte*, v. 408)?<sup>280</sup> É daí que surge, menos como resposta do que como sugestão, a confluência amiga entre *ars* e *ingenium*, uma relação que se processa nos limites de uma amizade, nos limites de uma relação de “amor” (*coniuurat amice*, *AP* 411). A forma de conexão desses elementos, cuja natureza diverge, é significativa, e o termo que finda a passagem é o que mais nos chama a atenção: *amice* (v. 411). Derivado de *amicus*, estabelece os limites da relação entre *ars* e *ingenium*. Ela é amorosa, como é a relação do poeta com *Lydia* (o *ludus*) e a relação constitutiva da *callida iunctura* (entre *uirtus* e *Venus*). Uma vez que as relações de amizade e amor em Roma, como já nos mostrou E. Oliensis (1997), compartilham a mesma estrutura hierárquica e também outras características fundantes, somos levados a crer que, segundo a proposta horáciana, há um elemento erótico na base do bom poema. Só uma relação amiga (entre amantes ou amigos) pode dar origem ao texto propriamente poético (*carmen*, v. 408). Aliás, como só pode ser o poeta o responsável por promover a “amizade” entre *ars* e *ingenium*, ele se torna outra vez a origem do poema, uma presença originária que pode ser mítica, como da mesma forma é mítico o gesto comprometido com as origens.

<sup>279</sup> P. Hadju (2014a).

<sup>280</sup> A temática tem origem sofisticada, nos debates do período clássico em Atenas sobre as relações entre *phýsis* e *nómos* (o que aparece até em Platão). Com desdobramentos poéticos, ele aparece no período helenístico e mesmo muito depois (chegando até o tratado *Sobre o Sublime*, de Longino).

A *Ep.* 1.13, a *Vínius*, um grande exemplo daquilo que R. Glinatsis (2010, p. 36) chamou de arte poética em ato, encena à sua maneira o afeto amoroso que deve haver, segundo a leitura que empreendemos aqui, entre *ars* e *ingenium*. Na nossa dissertação, propusemos uma leitura que viabiliza uma interpretação cujas consequências nos são agora produtivas. Vimos lá que é possível pensar a carta como expressão de uma série de preceitos metapoéticos a um destinatário cujo nome pode ser lido metapoeticamente.<sup>281</sup> Aí, *Vínius* (*Vinnium*) se torna “vinho” (*uinum*), o mensageiro *Vínius* se torna, dentre outras coisas, a inspiração, o talento. Daí decorre que, nessa possível leitura, há uma carta enviada pela “arte” para o “talento”, isto é, da *ars* para o *ingenium*. Esse seria um possível outro ângulo para se abordar a amizade (ou o amor) entre a arte e o talento: como preceito abstrato na *AP* e como uma encenação concreta na ficção de *Ep.* 1.13.

Poderíamos, então, pensar na união amiga e amante entre *ars* e *ingenium* como uma modalidade de *callida iunctura*? Poderíamos estender os horizontes semânticos da *callida iunctura*? De fato, está no horizonte da poética de Horácio o manejo e a trama das distâncias, dos limites e das misturas. O drama (*ludus*) das palavras. É também exatamente nesse sentido que podemos ler esse outro trecho da *AP* (vv. 343-4, grifos nossos):

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,  
lectorem delectando pariterque monendo.*

Todo o voto a quem o útil ao doce **juntou**,  
para igual deleite e instrução do leitor.

Na passagem, o verbo *misceo* (“misturar, juntar, unir”) é algo definidor da tarefa do poeta. É muito interessante — e, para a nossa proposta, bastante produtivo — que ele tenha, ao mesmo tempo, sentido bélico e sexual (cf. J. N. Adams, 1990, p. 180-1). Assim, o que está na base da sua autorização é a ação de “misturar”, ato de sabor erótico, metáfora para o ato sexual. Recebe toda a aclamação política (*punctum*), o poeta que mescla, junta, une ou mistura o que é útil (*utile*) ao que é agradável (*dulci*) e, como efeito desse gesto, atinge, concomitantemente, o “deleite” (*delectando*) e a “instrução” (*monendo*) do seu “leitor”. Se, por um lado, um certo erotismo se pode ver expresso na ideia de “deleite”, por outro, não menos traços eróticos carrega a “instrução”, tendo-se em vista todos os matizes didáticos que daí se podem retirar. O verbo *moneo* (“instruir, advertir”), de extensivo uso da poesia didática latina, instaura, no trecho, uma relação dessa natureza entre o poeta (*magister*) e o destinatário do “canto-poema” (*discipulus*).

<sup>281</sup> Cf. B. Maciel (2017, p. 71-89).

A interferência de um elemento erótico nessa relação entre o poeta e o seu destinatário é consolidada em outro âmbito, pois essa mesma ideia, que reafirma a atmosfera erótica onde a produção poética se insere, é repetida em outro trecho da *AP*. Tenhamos em vista o que afirmam os vv. 99-100: *Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt / et, quocumque uolent, animum auditoris agunto* (“Aos poemas não basta beleza, sejam doces / e levem a alma do ouvinte aonde quiserem.”). Com base no que temos sugerido, podemos pensar na carta aos Pisões como um poema mais afim à sedução do que à persuasão. Nesse caso, a produção literária é atingida de um modo indireto, porque o foco vai para o produto poético, a atenção nesse trecho se volta para os *poemata*, que, sendo sedutores (*dulcia*),<sup>282</sup> devem conduzir a alma do ouvinte (*AP* 99-100).

Ora, se, por um lado, a ação do poeta é marcada e expressa por um verbo do campo da união erótica (*misceo*) e caracterizada no seu manejo (seja de palavras, seja de temas) por um termo de conotação sexual também (*iunctura*), e, por outro lado, um tipo de relação de amor (*coniurat amice*) entre *ars* e *ingenium* está na origem dos chamados *carmina*, e se, ainda, ao *ordo uerborum* (“arranjo das palavras”) nos *poemata* (ou *carmina*) devem estar presentes dois traços de caráter marcadamente erótico (*uirtus* e *Venus*), então não podemos, de forma alguma, deixar de pensar num modo de legitimação e autorização do poeta que, para além de todos os outros, seja erótico. É pressupondo isso que se chega a um produto poético sedutor, e é exatamente por isso que o poeta, ao dar aconselhamento ao jovem Floro, escritor promissor que então se dedicava às lidas jurídicas e nelas se destacava, coloca no seu horizonte a possibilidade de escrever um *carmen*, o que só parece fazer sentido quando esse *carmen* é, ele próprio, *amabile* (*seu condis amabile carmen*, “ou crias um canto amável”, *Ep.* 1.3.24), dando a entender, assim, que é mesmo decisivo ao poema ser “amável” ou “desejável”, pois é dessa maneira que dará ensejo à recompensa poética, a coroa de um poeta: *prima feres hederæ uictricis præmia* (“trunfarás o primeiro prêmio de hera”, *Ep.* 1.3.25).

Realmente, a partir dessa articulação entre diferentes obras de Horácio, se nos afigura, com alguma clareza, consumada a instauração de uma atmosfera erótica em torno do gesto poético e de termos que são considerados cruciais para entendê-lo. Assim, podemos nos voltar, agora com outro olhar, para a expressão *callida iunctura* e, mais especificamente, ao adjetivo *callida*, o grande objeto dos nossos cuidados. Vamos propor uma pequena leitura intertextual.

---

<sup>282</sup> A tópica da doçura tem grande amplitude na poética horaciana e permite uma cadeia de associações que inclui os vinhos, os beijos, os poemas, a dança, os amigos e uma personagem lírica inteira: “Glícera” (nome que vem do grego *glykos*). Por isso, será tratada de um modo mais detido no terceiro capítulo.

Novamente aqui mais como um mote. O poeta Lucrécio emprega o termo *callida* num contexto muito particular e, para nós, produtivo (*DRN* 6.92-5):

*tu mihi supremae praescripta ad candida calcis  
currenti spatium praemonstra, callida musa  
Calliope, requies hominum diuomque uoluptas,  
te duce ut insigni capiam cum laude coronam.*

Tu, enquanto corro às claras prescrições do meu passo último, me mostra o caminho, **Calíope, astuta musa**, alívio de homens, prazer de deuses, pra que eu — tu a guia — agarre a coroa em alta glória.

A aparição de Calíope, a Musa da épica, no início do livro 6 do *DRN*, que já foi considerada inesperada,<sup>283</sup> é uma grata surpresa para nós. O jogo em *callida Musa Calliope* (“astuta musa Calíope”, vv. 93-4), já apontado por J. Snyder (1980, p. 107), é duplamente originário, pois, não só mobiliza aquela que é a primeira das Musas, a musa, em certo sentido, “original”, a musa que, “dentre todas, vem à frente” e “acompanha os reis venerandos”,<sup>284</sup> a musa épica, em cuja iconografia não é raro encontrar a igualmente originária *Odisseia*, de Homero, como também mobiliza, através do significado do nome Calíope, “bela voz”,<sup>285</sup> a figura de Eros. De fato, desde Hesíodo, *kallistós* (“o mais belo”) é um dos epítetos de Eros, um dos primeiros deuses da *Teogonia*, de Hesíodo.<sup>286</sup> São dois os aspectos que unem as duas figuras. O primeiro é o compartilhamento da raiz *kall-*, presente nas suas descrições e epítetos; o segundo é o caráter originário de ambas. Além disso, é esse epíteto hesiódico de Eros que pode, segundo B. Breitenberger (2007, p. 138), ser o fio que, mais tarde, associa o deus ao contexto simposiástico, algo que ocorre a partir de poetas como Anacreonte e Íbico.

Não podemos deixar de lembrar, também, que o contexto de ocorrência dessa expressão (*callida Calliope*) é tradicionalmente lido como metapoético. Trata-se de uma passagem dentro de um contexto maior no poema de Lucrécio, no qual, segundo A. Dalzell (1987), o arranjo dos átomos do mundo é comparado ao arranjo das letras no texto.

O efeito expressivo conseguido por Lucrécio faz *callida* ampliar os seus horizontes semânticos e ganhar conotações eróticas, que, relacionadas às ideias de beleza e sedução, são tradicionalmente referidas a Eros. Há uma estratégia paronomástica em jogo.<sup>287</sup> A ideia de beleza da raiz grega (*kall-*) se transmite à raiz latina, que tem outro significado. Ou tinha. Aqui fica explicitada a corporeidade das palavras. Elas são, de fato, como os corpos que se afetam mutuamente, como em uma dança, uma trama, um drama. Essa mistura entre a astúcia e a

<sup>283</sup> Cf. E. J. Kenney (2007, p. 107-8).

<sup>284</sup> Cf. *Teog.* 79-80, na tradução de Jaa Torrano (1995, p. 90). Na tradução de G. Ricciardelli (2018, p. 110) para o v. 79, temos uma pequena variação: Calliope, che di tutte è la più grande (“Calíope, que de todas é a maior”).

<sup>285</sup> C. Werner (2013, p. 37) traduz assim o verso em que Calíope aparece na *Teogonia*, de Hesíodo (v. 79, grifos nossos): “e **Belavoz**: essa é a superior entre todas.”

<sup>286</sup> *Teog.* 120: “E Eros, que é **o mais belo** entre os deuses imortais.” (C. Werner, 2013, p. 39, grifos nossos).

<sup>287</sup> Essa é uma estratégia típica de Lucrécio, como nos mostra M. Gale (2001).

beleza nos é, agora, muito significativa, porque nos autoriza a pensar, por ora, na própria *callida iunctura* como uma “bela união”, numa união que evoca Eros, uma junção que envolve o erótico. Essa mistura lucreciana entre o elemento grego e o romano é tão astuta e interessante que nos faz lembrar da possibilidade de uma “Camena grega” (*Graiae Camenae*, *Od.* 2.16.38) que Horácio propôs na sua lírica.

Também nosso poeta joga com Calíope, ou, na verdade, ela quem joga com ele (*ludit*, *Od.* 3.4.5), uma das tradicionais Musas que, ao lado de Clio, Euterpe, Polímnia e Melpômene, aparecem na sua lírica e aí exercem papel crucial. Vejamos as primeiras estrofes (*Od.* 3.4.1-8):

*Descende caelo et dic age tibia  
regina longum Calliope melos,  
seu uoce nunc mauis acuta,  
seu fidibus citharaue Phoebi*

Desce do céu e canta na flauta,  
Calíope rainha, um longo canto,  
se quiser, à capela ou na lira  
ou na cítara de Apolo.

*Auditis? An me ludit amabilis  
insania? Audire et uideor pios  
errare per lucos, amoenae  
quos et aquae subeunt auras.*

Vocês ouvem? Ou joga comigo  
amável loucura? Me veem ouvindo  
e errando por pios bosques  
de amenas águas e auras.

Calíope é diretamente vinculada ao jogo poético. A Musa é importante personagem do *ludus* de Horácio. A cena se desenvolve entre ambos, e os espectadores (ou leitores) são explicitamente colocados nessa posição. Calíope é até rainha (*regina*), mas no reino celeste (*descende caelo*), que é, a propósito, acessível (somente) ao poeta ou por intermédio dele.

O poeta lhe pede ironicamente um *longum melos* (*Od.* 3.4.2). Pede à musa da épica um *melos* (um canto mélico, isto é, lírico), mas “comprido”, como um autêntico *épos*. Uma espécie de contradição em termos? Uma *callida iunctura*? No mínimo, uma confusão que pode ser programática, uma vez que, apesar das sensíveis diferenças “genéricas”, tudo pode ser, pelo que guardam de comum, considerado “canto poético”. E, de fato, a *Od.* 3.4 (com seus oitenta versos) é o maior poema lírico de Horácio, mais extenso até que o *Carmen Saeculare*.

É interessante lembrar aqui que é o poeta quem está pedindo o canto para a Musa e não o contrário, como muitas vezes acontece na sua lírica. Ela joga um jogo amável (*ludit amabilis*) com ele, um jogo que mexe, não só com os seus sentidos, mas também com o sentido de quem, numa primeira camada de leitura, ouve o poema (*auditis*), como se o canto se desdobrasse em dois níveis, um “audível” pela audiência, outro (a princípio, somente) pelo poeta. Se quem ouve (ou deveria ouvir) não ouve, decerto vê o poeta ouvir (*uideor audire*).

Essa é uma abertura cuja atmosfera é praticamente toda grega — Calíope não nos parece uma “Camena Grega”, nem evoca uma “Musa latina”, é rainha (*regina*), o seu canto é *melos*, não é *carmen*, nem mesmo *cantus* —, o que confere uma complexidade ao jogo de Horácio

(principalmente aos jogos de poder) e coloca a tensão desse jogo no interior da sua poética. Logo depois, no entanto, as coordenadas de tempo e espaço vão ser “latinas”. E, à medida que avançamos na leitura, deparamo-nos com o v. 21, que representa uma guinada na atmosfera do poema. Nele, o poeta se dirige às Camenas (*Camena*, *Od.* 3.4.21) com a veemência da repetição de *uester*,<sup>288</sup> e, a partir daí, personagens e referências latinas vão tomar conta da ficção da ode. Esse jogo (*ludus*) entre o poeta, a Camena e Calíope é crucial nessa ode de Horácio e há um notável contraste em relação a Lucrécio.

O imperativo que o poeta dirige a Calíope é *descende caelo* (*Od.* 3.4.1), que está em posição de destaque não só por estar em princípio de verso, como também por principiar o próprio poema. Ainda que esse começo expresse a ideia de tirar Calíope (e os gregos) de um pedestal a fim de propiciar certa aproximação, ele nos interessa agora por um outro motivo. É esse o mesmo imperativo que, na *Od.* 3.21, (*ad amphoram* ou *ad testam*) o poeta lança à *testa* (“ânfora” ou “talha”) de vinho ou ao próprio vinho metonimicamente: *descende* (“desce”, *Od.* 3.21.7). Um legítimo vinho latino e contemporâneo do poeta, pois nascido juntamente com ele e referido por uma instituição política tipicamente romana, o consulado: *o nata mecum consule Manlio* (“ó nascida comigo no consulado de Mânlio”, *Od.* 3.21.1). É, ainda, o mesmo verbo com que o poeta — em uma das poucas vezes na sua poesia hexamétrica em que se assume como “vate” — descreve a sua “descida ao mar” até o amigo e amante Mecenas (*ad mare descendet uates tuus*, *Ep.* 1.7.11). E é o mesmo verbo com que o poeta se dirige ao seu próprio livro no começo da carta que finda a coleção das epístolas: “foge de onde almejas descer” (*fuge quo descendere gestis*, *Ep.* 1.20.5). Assim, essa identificação verbal corrobora, mais uma vez, as cadeias (*series*) de associações (*iunctura*) que estamos fazendo aqui no drama poético (*ludus*) de Horácio: a relação do poeta com a musa grega, a relação do poeta com Mecenas (e a musa latina), a relação do poeta com o próprio livro e a relação do poeta com o vinho (latino).

O jogo que Lucrécio realiza entre *callida* e *Calliope*, no entanto, não escamoteia uma questão que é também central em Horácio. Quais são os limites desse jogo? O que poderia ser uma “Camena grega”? Como fica a distribuição de poder nessa relação? É uma questão que nos traz de volta à mente o *seruitium amoris* da elegia erótica romana e o modo como Horácio se dirige às Musas. Para nos atermos somente ao trecho acima (o de Lucrécio), tomemos a expressão *te duce* (“tu a guia”, *DRN* 6.95), que abre o último verso. É interessante como Lucrécio parece precisar da Musa como “guia” para gozar de alguma autoridade. Horácio, como vimos, não vai prescindir das Musas, mas, ao se dirigir a elas, o faz como se estivesse

---

<sup>288</sup> Cf. E. McDermott (1977, p. 375).

falando de igual para igual. Nunca coloca a Musa no lugar de “guia”, nem mesmo confia a ela, ou a outra entidade grega, a tarefa de lhe mostrar o seu caminho, como se sugere em *praemonstra spatium* (*DRN* 6.93). Há uma busca, se não por um certo equilíbrio no cenário político, por, no mínimo, um fortalecimento do elemento latino. Como vimos, da mesma maneira, como o poeta horaciano “pede” que a Musa cante, as Musas também pedem a Horácio que cante, relação que, baseada numa certa reciprocidade (amiga e amante), se estabelece ainda entre figuras, por assim dizer, mais “mundanas”, como Mecenas (*Camena*).

Apesar disso, o termo “grego” *Musa* aparece vinte e seis vezes na poesia de Horácio, enquanto o “latino” *Camena*, apenas dez. Se, por um lado, Horácio procura se distanciar dos elegíacos que fetichizam e divinizam a *puella*, não deixa de se afastar, por outro, de um Lucrécio que, não exatamente à maneira dos elegíacos, também fetichiza e diviniza o “grego” Epicuro, dando-lhe um estatuto fora da crítica, segundo, claro, o nosso construto da ficção horaciana. Mas esse mecanismo verticalizado de autorização da voz poética em Lucrécio tem consequências no seu programa literário. A propósito, é dessa natureza a constatação que P. Hardie (2009, p. 187) faz a esse respeito: “em contraste à superioridade profética e oracular da voz didática de Lucrécio, Horácio opta por uma comunicação epistolar íntima entre amigos”,<sup>289</sup> ao que adicionaríamos “amantes”.

Não é o nosso objetivo reduzir a poesia de Lucrécio a isso ou aquilo. Sua poética é muito mais rica e complexa. Nosso objetivo é demonstrar como Horácio faz, a partir de um ponto de vista augustano, a construção de um corpo poético através de um jogo de limites com outros poetas e com a poesia grega, e esse jogo chega até as fronteiras das próprias palavras, como, por exemplo, *callida*. Vejamos como a abertura do livro terceiro de *DRN* (v. 1-6) expõe um programa poético do qual, pela nossa leitura, Horácio parece querer, programaticamente, se distanciar:

*E tenebris tantis tam clarum extollere lumen  
qui primus potuisti inlustrans commodae uitae,  
te sequor, o Graiae gentis decus, inque tuis nunc  
ficta pedum pono pressis uestigia signis  
non ita certandi cupidus quam propter amorem  
quod te imitari aueo.*

Tu, que das grandes trevas ergueu luz tão clara,  
primeiro, ilustrando as boas coisas da vida,  
a ti, glória da grega gente, eu sigo e agora  
ponho o pé firme sobre as marcas dos teus passos,  
não desejando competir, mas por amor:  
**quero é te imitar.**

No trecho, para ilustrar a sua relação com Epicuro, Lucrécio mobiliza a metáfora do amor (*propter amorem*, “por amor”, *DRN*, 3.5) e a associa diretamente à *imitatio* (*te imitari*

<sup>289</sup> In contrast to the vatic and oracular superiority of the Lucretian didactic voice, Horace opts for an intimate epistolary communication between friends.



*auéo*, “quero te imitar”, *DRN*, 3.6). Desdenha cabal e expressamente da “disputa” (*non cupidus certandi*). Ainda que a sua prática literária e poética seja muito mais rica do que essa expressão reducionista (e recortada, reconhecamos) do modo como ele vê Epicuro e como o mobiliza na economia da sua poética, esse é o tipo de relação que forma uma espécie de exterior constitutivo da poesia horaciana. Ainda que não possamos restringir o profundo programa poético de Lucrécio a essa passagem, a declaração nos soa anti-horaciana, mesmo se lida ironicamente.

A questão em jogo parece ser a falta de dinamicidade da expressão do programa poético de *DRN* ou, pelo menos, do livro terceiro. É a mesma questão da elegia. O que falta a Lucrécio, a partir da nossa leitura da poética de Horácio, não é só a autonomia da *uirtus*, mas a inversão na relação com Epicuro. A relação parece estática. Falta-lhe criar Epicuro (*primus*) na mesma medida em que é criado por ele (*te sequor*). Embora o poeta latino faça isso na sua poesia e (re)crie, como nos mostrou K. Volk (2002, p. 115), um Epicuro à sua maneira, a expressão do seu programa poético não faz disso uma matéria. Assim, mesmo tendo logrado criar um Epicuro que, na sua versão poética, é realmente uma grande novidade em relação ao filósofo “histórico”, porque, seguindo necessidades estéticas, recria-o como um “poeta”, uma personagem, a princípio, inconciliável com alguém que historicamente teria desdenhado da “poesia” como uma prática discursiva válida. Todavia, esse traço criativo da sua poesia não é expresso ou explicitado de um modo mais palpável no seu programa poético, e a poesia, ainda que tenha o poder de imortalizar, é colocada a serviço do filosófico.<sup>290</sup>

A questão não é, de modo algum, negar o elemento grego. Lucrécio, no exemplo que demos acima (*callida Calliope*), valoriza a cultura grega, mas, ao mesmo tempo, valoriza a latina também. Enriquece ambas. O que está em jogo mesmo é que essa mistura tem seus limites. E é a busca sempre difícil pelas fronteiras (e pelas transgressões) desses limites, que podem se mover (e, de fato, se movem) o tempo todo. Principalmente numa relação erótica. É a busca por um equilíbrio sempre instável e precário que está no horizonte.

Essa atmosfera, aliás, convida-nos a um retorno. Ao drama (*ludus*) de *Lydia*. O seu amante, no último poema em que ela aparece (*Od.* 3.9), é chamado Calais. O caráter épico do seu amor é inegável até mesmo pelo modo igualmente épico com que ele é nomeado (*Thurini Calais filius Ornyti*, *Od.* 3.9.14), um traço que ele compartilha com Calíope, a musa da épica. Por essa razão, também, não nos parece fortuita a raiz *cal-*, a mesma em grego de *kalós* e de Calíope, a “mesma”, se remontamos ao jogo de Lucrécio, do termo latino *callida*.

---

<sup>290</sup> Cf. M. Gale (2001, p. 170-1).

A despeito dos traços misóginos, que não são poucos e não podem ser subestimados, a reciprocidade do amor de *Lydia* e *Calais*, visível textualmente, sobretudo, em *me torret face mutua* (“me ardo em fogo mútuo”, *Od.* 3.9.13), que o “jogo” (*ludus*), encarnado em *Lydia*, arde pelo “belo” (*kallós*), encarnado em *Calais*, e vice-versa, parece se refletir também na reciprocidade entre as línguas e na possibilidade de expansão de limites de uma e outra ou, no mínimo, na colocação disso no horizonte poético. Essa é a astúcia do latino horaciano.

Realmente parece, estamos vendo aqui, que, em Horácio, há uma preocupação mais ou menos consciente com a construção em termos eróticos de uma literatura latina em relação com a grega, o que pode ser visto também nesses trechos de Lucrecio, ainda que à sua maneira. Uma literatura que seja, em certo sentido, amiga e amante da poesia grega, mas que a ela não se sujeite. Nem funcione como um *seruus amoris*. Uma literatura que, enquanto sujeito, com ela estabeleça um diálogo de igual para igual, uma prosa (um *sermo*), e que jogue com ela uma espécie de jogo (*ludus*) também romano, da mesma forma que Horácio se relaciona com *Lydia*, quando a domina, ou com Mecenas, ou com a Camena. Não uma literatura que, por um lado, negue o elemento grego, nem, por outro, repita acriticamente a poesia grega, como se a macaqueasse servilmente. Mas, sim, um jogo entre as culturas, as literaturas, as línguas, os mitos, as personagens, os escritores. Esse jogo entre as duas línguas evoca, a propósito, uma passagem metatextual da *Sát.* 1.10 que toca em dois pontos cruciais até aqui para nós: a ação de *misceo* e seus derivados como poética, a metáfora do vinho, bem como os limites e as possibilidades da relação entre a literatura grega e a romana (*Sát.* 1.10.20-35, grifos nossos):

*‘at magnum fecit, quod uerbis graeca latinis  
miscuit.’ o seri studiorum, quine putetis  
difficile et mirum, Rhodio quod Pitholeonti  
contigit? ‘at sermo lingua concinnus utraque  
suauior, ut Chio nota si **conmixta** Falerni est.’  
cum uersus facias, te ipsum percontor, an et cum  
dura tibi peragenda rei sit causa Petilli?  
scilicet oblitus patriaeque patrisque Latini,  
cum Pedius causas exsudet Poplicola atque  
Coruinus, patriis **intermiscere** petita  
uerba foris malis, Canusini more bilinguis?  
atque ego cum graecos facerem, natus mare citra,  
uersiculos, uetuit me tali uoce Quirinus  
post mediam noctem visus, cum somnia uera:  
‘in siluam non ligna feras insanius ac si  
magnas Graecorum malis implere cateruas.’*

“Mas grande fez: palavras latinas com gregas **juntou**.” Ó lentos no empenho, por que achais difícil e admirável o que Pitoleonte de Rodes fez? “Prosa afinada a uma e outra língua é mais suave, como o **Quio junto** ao Falerno.” Pergunto: quando fazes verso ou também quando atuas tu na dura causa de Petílio? Claro, esquecido do pai latino e da pátria, enquanto suam nas causas Corvino e Públicola, preferirias **juntar**, com as pátrias, palavras gringas, ao modo dos bilíngues canusinos? Mas eu, nascido aquém-mar, quando uns versinhos gregos fazia, proibiu-me esta voz de Quirino visto, após meia-noite, em sonhos verdadeiros: “Lenha à floresta não leves, doido, se não queres encher dos gregos os grandes rebanhos.”

O princípio do trecho já é bem esclarecedor. Está em jogo, numa primeira leitura, a mistura de palavras gregas com latinas. No fim das contas, num leve deslize metonímico, é a mistura entre a literatura grega e a latina. O verbo que vai marcar essa ação, considerada pela

boca de outro como “grandiosa” (*magnum fecit*), é exatamente *misceo* (*Sát.* 1.10.21). É o mesmíssimo verbo que caracteriza, como acabamos de ver, o ato poético na *AP*, capaz de unir o doce ao útil (*miscuit utile dulci*). Na sátira, a ação é reforçada, logo depois, com um participípio passado de um prevérbio de *misceo*: *conmixta* (*Sát.* 1.10.24), e, mais abaixo, é repetida com outro prevérbio: *intermiscere* (*Sát.* 1.10.29).

Se nos chama a atenção, por um lado, a insistência nesses termos (*misceo*, *conmixta* e *intermiscere*), que ocorrem três vezes em menos de dez versos e repisam, com muita veemência, a questão da mistura, sugerindo uma possibilidade de transgressão dos limites entre o mundo romano e o helênico e, radicalizando a questão, até um apagamento completo de suas fronteiras, por outro, é a metáfora do vinho, ou do poema como vinho, que aqui aparece e agora nos salta aos olhos.

Na passagem, a proposta colocada em jogo é a de um *sermo* que fosse o produto de uma ação (*fecit*) de misturar as línguas gregas e latinas. Um *sermo*, assim, poderia ser *concinuus* (“afinada”, *Sát.* 1.10.23) e *suavior* (“mais suave”, *Sát.* 1.10.24): como o resultante da mistura entre o famoso vinho grego Quio e o latino Falerno (*Sát.* 1.10.24). A resposta do poeta a essa anônima proposta é, todavia, negativa. Não. Recusa a mistura dos dois vinhos, um grego e outro latino, pois redundaria, segundo a economia da obra horaciana, num vinho que não seria mais grego nem latino. Num vinho anônimo, sem individualidade. Sem autoria. Num vinho parecido com aquele Síbaris que, incapaz de agir como “senhor de si” e dos seus prazeres, abre mão da sua masculinidade e, sobretudo, da sua romanidade, que então se perde. Desaparece. É bom lembrarmos que os nomes dos vinhos Quio ou Quios (*Chio*, *Sát.* 1.10.24) e Falerno (*Falernus*, *Sát.* 1.10.24) remetem a lugares. O primeiro nome é, na verdade, um topônimo. Quios é uma ilha grega, que, não por acaso, tem o seu nome citado, tanto em *Pro Archia* 19, de Cícero, quanto na carta a Bulácio (*Ep.* 1.11).<sup>291</sup> Já Falerno é o nome de um monte que se localiza na fronteira entre o Lácio e a Campânia. É, portanto, uma referência a uma região do interior da península itálica, que era então um importante polo produtor e exportador de vinhos.

É por isso que — quando o latino Horácio, ao “confessar”, não sem alguma ironia, que, por ter feito uns “versinhos” em língua grega (*uersiculos graecos*, *Sát.* 1.10.31-2), foi censurado em sonho pelo lendário Rômulo, nomeado “Quirino” (*Quirinus*, *Sát.* 1.10.32), o pai dos latinos e um dos fundadores, por assim dizer, da “romanidade”, — a coordenada espacial *natus mare citra* (“nascido aquém-mar”, *Sát.* 1.10.31) vai instaurar outra vez aquela atmosfera do manejo das distâncias entre gregos e latinos, com uma nova interposição entre eles do mar,

<sup>291</sup> Quios, lembremos, é uma das possíveis pátrias de Homero, cf. B. Graziosi (2016, p. 7).

representante da épica. Essa atmosfera, não só pela referência a Quios, contraposta à região do Falerno, evoca outra vez aquele amigo do poeta que retorna de uma viagem “além-mar” na carta a Bulácio (*trans mare*, *Ep.* 1.11.27) e também a velha “nau da poesia” (a tradicional *Ad Rem Publicam*, *Od.* 1.14), que o poeta deseja ansiosamente ver evitando o mar e as ilhas Cíclades para se dirigir ao porto-seguro (*portum*) que ele lhe oferece.

Essa circunstância reabre o jogo (*ludus*), persistente em Horácio, entre o cá latino e o lá grego, entre as distâncias separando um e outro, bem como as suas possibilidades de contato e mistura. A novidade aqui é a metafórica do vinho. Da mesma forma que não se mistura completamente um vinho grego a um vinho romano, não pode o poeta latino escrever versos em grego. Essa preocupação de caráter pátrio (ou mesmo patriarcal) é visível, no trecho, na repetição, em apenas três versos, de termos afins a *pater* (com a repetição expressiva da partícula *-que* entre as duas primeiras ocorrências): *patriaeque patrisque Latini* (“da pátria e do pai latino”, *Sát.* 1.10.27) e *patriis [uerbis]* (“às pátrias palavras”, *Sát.* 1.10.29). É também por essa razão que a expressão *te sequor, o Graiae gentis decus* (“te sigo, glória dos povos gregos”), de valor inegavelmente programático em Lucrécio, não vai calhar, em absoluto, à gramática poética de Horácio.

Dessa mesma forma, *Lydia* só encontra voz entre os latinos quando “nasce” de novo, renovada, na economia da poética horaciana, como *Ludia*. Em outras palavras, o poeta deve ter como horizonte a construção de uma poesia latina, ainda que se valha de toda a riqueza da literatura grega. Mais: de acordo com a nossa leitura, o poeta não apenas pode como deve se valer de todo o patrimônio cultural grego, embora, ao mesmo tempo, deva ter um compromisso com o seu tempo e o seu lugar. Com a sua historicidade, o seu *hic et nunc*. Retornaremos a isso no terceiro capítulo.<sup>292</sup>

Aqui podemos propor uma interpretação para um trecho que sempre intrigou muito a crítica de Horácio. Trata-se do começo da *Ep.* 1.5. Especificamente, os versos 4 e 5 da carta a Torquato.<sup>293</sup> O poeta, na ficção que se engendra nesse poema, vai oferecer vinhos que são produzidos num lugar e numa época muito precisos. Muito já se especulou a respeito dessas demarcações de tempo e espaço, bem como dos sentidos que poderiam ter. Sempre se buscaram as mais variadas referências políticas, sociais e pessoais para tentar definir se eles seriam vinhos especiais ou não, envelhecidos ou não. Essas circunstâncias não nos interessam diretamente, pois o que nos importa aqui é que Horácio oferece ao seu conviva vinhos romanos. Vinhos,

<sup>292</sup> Cf. abaixo p. 328-50.

<sup>293</sup> *Vina bibes iterum Tauro diffusa palustris / inter Minturnas Sinuessanumque Petrinum*. (“Vinho envasado, Tauro era cônsul de novo, / entre Minturnas e Petrinos de Sinuessa / tomarás”, *Ep.* 1.5. 4-5).

sim, artesanais, feitos sob medida, precisamente isto: vinhos romanos. O poeta põe em evidência exatamente duas variáveis dos vinhos: o tempo e o local de produção. O tempo é tipicamente romano, contado à moda latina: (“Tauro era cônsul de novo”, *iterum Tauro, Ep.* 1.5.4), assim como é tipicamente romano o local, no interior da península itálica (“entre Minturnas e Petrinus de Sinuessa”, *palustris / inter Minturnas Sinuessanumque Petrinum, Ep.* 1.5.4). São exatamente essas as duas circunstâncias que, não por acaso, vão ser as mesmas com que o poeta lírico, vimos há pouco, domina *Lydia*. Domina (ou pretende dominar) a casa dela, o lugar dela, assim como o tempo dela, a idade dela, a fim de enquadrá-la nos limites da sua poética.

É exatamente por isso que o vinho oferecido a Mecenas na pequena *Od.* 1.20 é um vinho romano e, ironicamente, barato:<sup>294</sup>

*Vile potabis modicis Sabinum  
cantharis, Graeca quod ego ipse testa  
conditum leui, datus in theatro  
cum tibi plausus,*

Beberás Sabino barato em simples  
cântaros, que na ânfora grega eu mesmo  
reservei, no dia em que o teatro deu-te  
tantos aplausos,

*care Maecenas eques, ut paterni  
fluminis ripae simul et iocosa  
redderet laudes tibi Vaticani  
montis imago.* 5

ó Mecenas, ínclito equestre, e logo  
margens do teu rio paterno foram  
te louvar, e o som brincalhão que ecoa  
no Vaticano.

*Caecubum et prelo domitam Caleno  
tu bibes uuam; mea nec Falernae  
temperant uites neque Formiani  
pocula colles.* 10

Cécubo, ou a uva pisada em Cales  
tu bem sorverás, pois falernas vinhas,  
serras formianas não mais temperam  
minhas bebidas.

No poema, a ambiência é praticamente toda latina. Tudo é romano. O vinho é Sabino (*Sabinum*, v. 1), o romano Mecenas é cavaleiro (*eques*, v. 5), o rio é provavelmente o Tibre (*paterni fluminis*, v. 5-6), o monte é o Vaticano (*Vaticani monti*, v. 7), o Cécubo (*Caecubum*, v. 9) é vinho latino, a prensa é Calena (*prelo Caleno*, v. 9). A princípio, só uma circunstância é grega: a ânfora (*Graeca testa*, v. 2). Isso é muito emblemático. Ao elemento grego é concedido, portanto, um grande e relevante papel. Um lugar muito significativo, ainda que, a princípio, não pareça. A ânfora grega, certamente, confere um sabor grego ao vinho que o poeta oferece, ou melhor, uma lembrança de sabor grego. Mas ele faz mais: há aqui uma reencenação dos limites e das misturas, com a ânfora grega incorporando a imagem que representa essa cena. Se a forma que o vinho vai tomar, dada a sua natureza líquida, depende do recipiente que o contém, então é a ânfora grega que vai, de alguma maneira, contribuir para definir as formas,

<sup>294</sup> A tradução é de G. Flores (2014, p. 250).

os limites e as margens do vinho do poeta. Ao mesmo tempo, ela não vai retirar a sua individualidade. Mexe com as suas fronteiras, como qualquer relação erótica faz,<sup>295</sup> mas não apaga a individualidade do vinho, como uma mistura completa o faria. Da mesma forma que o poeta tem que lidar com as fronteiras da personagem (e da própria palavra) *Lydia*, quando trabalha com a imagem da casa trancada (o substantivo *limen* de *Od.* 1.25.4 invoca necessariamente a ideia de “linha” e “limite”), o elemento grego, através das linhas que a imagem da ânfora sugere, será crucial na definição dos limites e das possibilidades da poesia de Horácio.

Essa leitura nos traz à mente o período que imediatamente se segue àquele em que a *callida iunctura* (*AP* 46-8) ocorre e que constitui o entorno dela ou os seus limites. Se o trecho que a antecede traz as noções de *uirtus* e *Venus* (*AP* 42), como vimos pouco acima, o que os seus limites, por assim dizer, inferiores poderiam nos oferecer? Trata-se dos versos 51-3 da *AP*. Neles, lemos isto: “dar-se-á **licença**, se tomada com pudor, / e a palavra nova, mal criada, **fiel** / será, se, em pouco desvio, vier de **grega fonte**.” (*dabaturque licentia sumpta pudenter, / et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si / Graeco fonte cadent parce detorta*).

Aqui nos interessam dois recortes: primeiro, a dupla valência do vocabulário, retórico e erótico; segundo, a relação com o elemento grego. O jogo de ilusionismos do *sermo* de Horácio volta a atuar aqui porque *licentia* e *fidem* são termos do âmbito retórico, mas também eróticos: *licentia* (que é muito próximo e, às vezes, sinônimo de *libertas*)<sup>296</sup> e, principalmente *fidem*, que é típico da elegia. O seu valor já era apreciado na poesia erótica de Catulo,<sup>297</sup> mas, na elegia, a *fides*, a noção de uma certa “fidelidade” pela amada (a poesia personificada), desenvolve uma importância tamanha que, ao lado de *foedus* (“compromisso”), assume um valor tópico e constitutivo da relação amorosa no cenário elegíaco. Para alguns, ao lado do seu verniz de verossimilhança, ela teria elementos responsáveis até mesmo pela construção da *persona* elegíaca do poeta.<sup>298</sup>

Em segundo lugar, a “fonte grega” (*Graeco fonte*) é alçada a um estatuto originário especial voltado principalmente ao esforço literário de, entre outras coisas, enriquecer a “prosa latina” (*sermonem patrium*, *AP* 57). No entanto, essa valência “modelar” somente opera se houver algum desvio, mesmo que pequeno (*parce detorta*).

<sup>295</sup> Trabalhamos com uma ideia tirada de A. Carson (1986, p. 30-45).

<sup>296</sup> Cf. L. Serignolli (2017, p. 16).

<sup>297</sup> Cf. R. Nisbet; N. Rudd (2004, p. 116)

<sup>298</sup> Cf. P. Martins (2015, p. 144 e ss.).

Assim, essas quatro palavras presentes no entorno do trecho em que, de modo central, *callida iunctura* ocorre (AP 47-8): antes, *uirtus*, *Venus* (AP 42) e, depois, *licentia* e *fidem* (AP 51-2), são alçadas, na nossa leitura, a um estatuto de termos-chave, conformando um contexto que une a criação de palavras, uma fluência romana e a sua relação direta com a literatura grega. Nesse sentido, já de volta ao poema a Mecenas (*Od.* 1.20), o Tibre é também interessante aqui, principalmente pelo modo como é nomeado: *paterni fluminis* (“do rio paterno”, v. 5-6). Por um lado, é um rio tipicamente romano, reforçando a atmosfera latina do poema, mas que, por vir de regiões etruscas, de onde teria vindo o próprio Mecenas, evoca, ainda que palidamente, mas de maneira originária, a região da Lídia, que, como vimos acima, pode ser entendida como um ponto de encontro com o elemento grego.

Vemos atuar aqui uma astúcia que é da ordem da sutileza. E um outro detalhe nos interessa muito agora nesse poema. Na verdade, fora dele. Essa ode (a 1.20) é antecedida por uma ode endereçada a Vênus, a *Od.* 1.19. É exatamente essa ode que é chamada por A. Bekes (2015, p. 22) de “vivamente erótica”, tratando-a como modelar, seja em relação a outros tipos de odes, seja em relação ao tipo que ela própria representa. Nessa curta ode, o poeta, como que desafiando a noção de medida, é invadido por um desejo violento, que é todo Vênus, que é Vênus toda (*in me tota ruens Venus*, *Od.* 1.19.9). O desejo erótico, nessa ode, é tão poderoso que é figurado como a união entre três divindades: Vênus (*Od.* 1.1.9), Baco, o filho de Sêmele (*Thebanaeque Semelae puer*, *Od.* 1.19.2) e a lasciva Licença (*lasciua Licentia*, *Od.* 1.19.3, a mesma “licença” associada à *callida iunctura* na AP?). Esse é um encontro, aliás, que também poderia ser lido como um triângulo amoroso entre uma entidade romana, Vênus (que costuma ser assimilada à grega Afrodite), uma “legitimamente” grega, Dioniso, e uma tipicamente romana, Licença.

Essa rede de relações coloca em jogo a mistura entre o grego e o romano de uma maneira complexa, mas é o vínculo delas com o vinho (*uinum*) que parece aqui o mais produtivo, porque é nessa bebida que essas relações vão encontrar expressão. Por isso, é do nosso interesse principalmente o quiasmo com que se finda o poema. Ele realiza, aproveitando-se também da estrutura da *Ringkomposition*, uma aproximação clara entre Vênus (*Mater saeua Cupidinum*, *Od.* 1.19.1), da sua abertura, os “incensos” (*tura*, *Od.* 1.19.14) e o “vinho puro” (*meri*, *Od.* 1.19.15), sendo de se notar que esses dois últimos termos estão em fim de verso.

Se a deusa romana do amor, a mãe do épico Eneias, é, por um lado, tradicionalmente considerada a mãe dos latinos,<sup>299</sup> circunstância que bem se harmoniza com a ambientação romana da *Od.* 1.20, por outro, ela confere uma grande carga erótica a esse poema, em especial a partir da sua associação direta com o vinho puro e o ardor dos incensos. É também pela identificação com o vinho que se erotiza o poema. Assim, o que o poeta tem a oferecer ao amigo é um poema que tem os poderes do vinho. A *Od.* 1.20, portanto, é uma espécie de “poema-vinho” que é símbolo da união erótica entre Mecenas e Horácio. É um poema que tira boa parte da sua força erótica da *Od.* 1.19, o poema que o antecede. Em conjunto, esses dois poemas só vêm a reforçar a metáfora do poema como vinho. De fato, o *uinum*, que em Horácio é, como sabemos, metáfora para a poesia,<sup>300</sup> é bebida tão inebriante e potente que, no âmbito do sexismo romano, vai ser proibido às mulheres.<sup>301</sup>

Assim, a sequência de três poemas, o primeiro invocando Baco (*Od.* 1.18), o segundo invocando Vênus (*Od.* 1.19), tem no terceiro, dedicado ao amante Mecenas (*Od.* 1.20), a oferta explícita de um vinho que é o próprio poema. Não é, entretanto, só na lírica que eles são identificados. A associação direta (ou identificação completa) entre vinho e poema é levada a efeito de um modo explícito nas epístolas. Vejamos (*Ep.* 2.1.34-5):

*Si meliora dies, ut uina, poemata reddit,  
scire uelim chartis pretium quotus adroget annus.*

Se melhor como o vinho o poema os dias tornam,  
queria saber que idade acresce apreço à obra.

O trecho nos interessa mesmo somente pela identificação direta entre vinho e poema, que, além de serem colocados lado a lado, estão, no ritmo hexamétrico do poema, insulados pela cesura pentemímera e pelo verbo, de uma tal maneira que ao ouvinte seria possível, ainda que por um só instante, ouvir o trecho *ut uina poemata* (“como os vinhos os poemas”, *Ep.* 2.1.34), sugerindo certa independência sonora em relação ao restante do verso. Esse fenômeno fonético é reforçado pela acrobacia sintática que coloca lado a lado, de um modo muito expressivo, *ut uina poemata*. Seria esse expediente poético, que lemos aqui e agora como programático, uma *callida iunctura*?

*Vinum*, que, de alguma maneira, é também *uenenum*, realmente se desdobra eroticamente em *uinum-uenenum*. Essa associação, aliás, é já muito tradicional, podendo ser

<sup>299</sup> Cf. em Lucrécio: *Aeneadum genetrix, hominum diuomque uoluptas, / alma Venus* (“Mãe dos Enéadas, de homens e deuses prazer, / Vênus que alimenta”, *DRN* 1.1-2).

<sup>300</sup> S. Commager (1995, p. 326 e ss.) e S. McCarter (2015, p. 77).

<sup>301</sup> Cf. J.-M. Pailler (2000, p. 75-9) e Brunner (2014, p. 166 e 171).



encontrada em escólios à *Ilíada* e na *Biblioteca*, do Pseudo-Apolodoro,<sup>302</sup> e circulou até o ponto de Isidoro de Sevilha formulá-la com clareza: *Veteres uinum uenenum uocabant* (“os antigos chamavam o vinho de veneno”).<sup>303</sup> O vinho se associa a Vênus não só pelo poder afrodisíaco, mas também por ser usado em libações para a deusa,<sup>304</sup> como acontece no fim da *Od.* 1.19. A bebida de Vênus (*uenenum*), espécie de *phármakon*,<sup>305</sup> é a poção mágica que pode ter efeitos terapêuticos, mas que, por outro lado, sendo sedutora, como em *Od.* 1.20, pode desnortear. Se nas odes o caráter sedutor do poema é enaltecido, como estamos vendo aqui, é nas epístolas que seus efeitos terapêuticos serão colocados mais em evidência. E, dentre outros atributos, como um antídoto exatamente para o amor (próprio), como na primeira carta ao mesmo Mecenas (*Ep.* 1.1.36-7): *Laudis amore tumes: sunt certa piacula, quae te / ter pure lecto poterunt recreare libello*. “Por amor de elogio te inchas? podem expiar-te / decerto três puras leituras do livrinho.”

O vinho, por si só, já é perigoso e, tendente ao excesso, inspira cuidado. Ao mesmo tempo, os seus poderes podem ser muito ampliados, quando associado de modo direto ao fogo. Nessas condições, ele se transmuta num *calidum* (“o vinho quente”), termo vindo do adjetivo *calidus* e da raiz do verbo *caleo* (“estar quente, arder, estar em chamas”).

Na ficção horaciana, a associação entre o excesso punível pelos deuses, a astúcia e o fogo pode ser vista na expressão *callidum Promethea* (“astuto Prometeu”, *Od.* 2.18.35). O “astuto” Prometeu roubou o fogo dos deuses, a contragosto seu, e o deu aos mortais. Este trecho da tão famosa quanto esotérica ode Soracte (*Od.* 1.9.5-8)<sup>306</sup> também vai confirmar essa

---

<sup>302</sup> Escólio a *Ilíada* 22.29. “De Órion. [Homero] Chama assim o cão dos astros. Alguns dizem que esse cão transformado em astro não era de Órion, mas de Erígone, e que foi transformado em astro pela seguinte razão. Havia um Icário, ateniense de nascimento, que tinha uma filha — Erígone — e ela cuidava de um cãozinho. Quando certa vez Icário hospedou Dioniso, recebeu dele vinho e uma muda de vinha. Conforme os comandos do deus, perambulou pela terra proclamando a graça de Dioniso, tendo consigo também o cão. Estando fora de uma *pólis*, ofereceu o vinho a fazendeiros. Eles consumiram-no em excesso e caíram num sono profundo. Mais tarde, depois de acordarem, considerando terem sido envenenados, mataram Icário. O cão — voltando até Erígone — por meio do latido informou-lhe do acontecido. Ao saber a verdade, ela enforcou-se. Aconteceu uma peste em Atenas e em conformidade com o oráculo os atenienses honraram Icário e Erígone com distinções anuais. Uma vez transformados em astros, Icário foi chamado de Boieiro e Erígone de Virgem. O Cão manteve o próprio nome. Erastótenes conta isso”. *Biblioteca*, do Pseudo-Apolodoro 3.4.3. “Quando Ericção morreu e foi enterrado no mesmo santuário de Atena, Pandión tornou-se rei, no mesmo tempo em que Demeter e Dioniso chegaram na Ática. Mas Demeter foi recebida em Elêusis por Celeu, enquanto Dioniso por Icário: e este recebe daquele uma muda de vinha e aprende as questões acerca da vinicultura. Desejando presentear as graças do deus aos humanos, Icário achegou-se de alguns pastores, os quais — provando da bebida e sorvendo-a desmoderadamente, sem água, apenas por prazer — vieram a se considerar envenenados e mataram-no. Depois de um dia, compreenderam [a verdade] e enterraram-no. Como sua filha, Erígone, o procurasse, o cão doméstico de nome Maíra — que servira a Icário — revelou o morto: e aquela, depois de chorar o pai, enforcou-se”.

<sup>303</sup> J-M. Paillet (2000, p. 89).

<sup>304</sup> Cf. J-M. Paillet, 2000, p. 89-91.

<sup>305</sup> A relação *uenenum-phármakon* é dicionarizada: *Id quod nos uenenum appellamus, Graeci 'phármakon' dicunt*. “O que chamamos veneno, os gregos dizem *phármakon*.” (cf. o verbete latino em Lewis and Short).

<sup>306</sup> O seu caráter é tão enigmático que há um livro todo dedicado somente a ela: L. Edmunds (1992).

poderosa vinculação entre o vinho e o fogo, agora reunindo isso numa única cena, no interior de um mesmo poema:

*Dissolue frigus ligna super foco  
large reponens atque benignius  
deprome quadrimum Sabina,  
o Thaliarche, merum diota.*

Dissolve o frio em fogo, fartando-nos  
na lenha, então vem mais benéfico,  
retira o vinho da jarra sabina,  
Taliarco, puro e nada antigo.

Aqui se reforça claramente, por um lado, a proximidade entre vinho e fogo, mobilizados contra o frio, e, por outro, o estatuto do (romano) Sabino, aquele mesmo vinho oferecido a Mecenas (ou a Camena), como um *calidum*. Tradicionalmente, o Sabino, um vinho pouco envelhecido, não era um dos melhores. Mas, nesse poema, essa circunstância é um mote tremendamente irônico. Na ficção horaciana, o seu poder é enorme. Goza, como um *calidum*, daqueles poderes típicos do *ardentis Falerni* (*Od.* 2.11.19), que figura na ode de *Lyde*, cujo drama (*ludus*) será lido no terceiro capítulo,<sup>307</sup> e dos poderes típicos do ardente Eros, chamado por Horácio, em um hino a Vênus, de *puer feruidus* (“garoto fegoso”, *Od.* 1.30.5) e em *Epo.* 11.13-4.<sup>308</sup> *Feruidus* ainda vai comparecer em dois momentos cruciais para designar a juventude: na *AP* 115-6 (*adhuc florente iuuenta / feruidus*)<sup>309</sup> e em *Od.* 4.13.26 (*iuuenes feruidi*, “fegosos jovens”). Esse conjunto de associações permite relacionar a capacidade do *calidum* de rejuvenescer, algo que, no nível da linguagem, a *callida iunctura* promete fazer. A expressão *uirenti canities* (*Od.* 1.9.17), ela própria uma *callida iunctura*, é um exemplo disso nesses dois âmbitos.

Nessa ode (a 1.9), que sucede exatamente a primeira ode em que *Lydia* aparece (*Od.* 1.8), aparece uma personagem muito interessante: Taliarco. Um nome grego que significa “o mestre do banquete” ou “simposiarca” (*arbiter* ou *magister bibendi*). Uma posição que, pelo seu valor metaliterário,<sup>310</sup> Horácio vai procurar ocupar em vários momentos na sua coleção lírica, principalmente na sua relação com Baco.<sup>311</sup> Dois grandes exemplos do poeta como *magister bibendi* são as *Od.* 1.27 e 3.19 e, nas cartas, a *Ep.* 1.5, a Torquato.

<sup>307</sup> Cf. p. 328-50.

<sup>308</sup> [...] *simul calentis inuerecundus deus / feruidiore mero arcana promorat loco*. “[...] ao passo que impudente deus [Eros], ao me aquecer / **com mais ardente vinho**, os meus arcanos arrancou.”, *Epo.* 11.13-4. A tradução é de A. Hasegawa (2010, p. 146).

<sup>309</sup> “[...] ou ainda na flor da melhor juventude / todo fegoso”. Na tradução de G. Flores (2019, p. 254).

<sup>310</sup> Cf. L. Signorelli (2017, p. 147-8).

<sup>311</sup> Para um quadro de localização dos poemas em que Horácio se vincula a Baco, cf. L. Signorelli (2017, p. 177). A autora propõe uma interessante distribuição temática das relações entre o poeta e Baco: “persona dionisíaca de Horácio, amor, patronagem e política/guerra.”

De volta à ode Soracte, vemos lá que a Taliarco (o *magister bibendi*) é oferecido um vinho de quatro anos guardado em ânfora Sabina. Ou seja, trata-se de um vinho que é tão próximo em termos geográficos quanto em termos temporais. É um típico *calidum* romano. Não é tão velho quanto *Lydia* (principalmente, a de *Od.* 1.25), nem tão distante quanto Télefo (de *Od.* 1.13) ou as Cíclades, que brilham ao longe (de *Od.* 1.14). Todavia, é tão poderoso que consegue levar a efeito aquilo em que o jovem Síbaris (*Od.* 1.8) falhou, uma das causas da sua perdição: inverter a sua posição na relação erótica com *Lydia*, colocando-a em movimento. Taliarco, o antigo mestre ou o mestre de nome grego, é tratado como um “garoto” (*puer*, *Od.* 1.9.16), assim como Lélío de *Ep.* 1.2. Ou seja, como um *erômenos*, seduzido pelo vinho romano que é oferecido pelo poeta (o *erastés*). Assim, lemos a *Od.* 1.9 eroticamente, tendo, de um lado, Taliarco como amante (*erômenos*) e, de outro, o convite a deixar o fogo agir e a deixar o vinho (poema) fluir generoso, como incentivo ao prazer romano.<sup>312</sup>

Na passagem da ode Soracte, chama a atenção ainda o termo *diota* (*Od.* 1.9.8), palavra grega modificada por adjetivo latino: *Sabina*, que, no poema-vinho a Mecenas, evoca *testa* (*Od.* 1.20.2), palavra latina modificada por adjetivo que remonta ao grego: *Graeca*. Ambas posicionadas em final de verso. Há entre elas um tipo de quiasmo. Uma troca de posições e uma referência de sinais trocados que nos indicam, ressalvados os limites do que temos tratados aqui, menos uma mistura entre gregos e latinos do que uma troca de posição entre eles. Talvez por isso vemos o poeta “dar ordens” ou fazer convites, como os imperativos que iniciam as estrofes 2 e 3 sugerem, a Taliarco,<sup>313</sup> o antigo grego que acaba se tornando um jovem *puer*. Um mestre que é colocado na posição de aluno. É, mais uma vez, esse movimento que está em jogo. O agora jovem não deixa de ser o velho de outrora. O agora aluno não deixa de ser o antigo mestre. A relação não é estática, embora a valorização do presente que a tópica do *carpe diem* põe em evidência não deixe de destacar o elemento romano.

Nessa ode alcaica, o que importa mais à nossa leitura aqui é muito menos um processo supostamente imitativo de Alceu (visível na identidade do metro e na repetição de certos *topoi*)<sup>314</sup> do que o *ludus* encenado no poema, em cujo interior vemos a relação erótica entre a voz poética e Taliarco. É por isso que não vemos no poema apenas uma “encenação romana de um episódio social grego”<sup>315</sup>. Não. Para nós, essa é uma (re)encenação da relação entre gregos e latinos, com uma espécie de inversão erótica na lógica da relação entre eles.

<sup>312</sup> G. Flores (2014, p. 307-9) também faz uma leitura erótica desse poema, vendo Taliarco como um amante.

<sup>313</sup> Essa é uma das perguntas centrais de L. Edmunds (1992, p. 25) na sua leitura do poema.

<sup>314</sup> Cf. L. Edmunds (1992, p. 11).

<sup>315</sup> [...] the Roman inscenation of a Greek social occasion (L. Edmunds, 1992, p. 11).

Lastreados e inspirados, então, a) no gesto claramente erótico e poético de *misceo* e seus prevérbios, e na valência sexual de *iunctura*; b) na centralidade de *uirtus* e *Venus* na *ordo uerborum*; na atuação de *licentia* e *fidem* na criação de palavras e na passagem do grego ao latim; c) no amor cúmplice entre *ars* e *ingenium*; d) na necessidade de o *carmen* ser *amabile* e sedutor, e) na associação entre vinho e fogo, f) na identificação entre vinho ardente (*uinum calidum*) e poema (*Vinnium*), g) no jogo de *callida Calliope*, h) no amor recíproco de *Lydia* por *Calais* (ou *kalós*); i) no *Eros kallistós* e ainda j) na carga erótica própria de *uinum-uenenum*, poderíamos propor aqui uma “cálida união”? A já desgastada *callida iunctura*, com um pequeno desvio lúdico (*parce detorta*, AP 53) e um deslocamento erótico, permite não só a ultrapassagem de um limite como também uma fecunda possibilidade: *calida iunctura*, com um *l* apenas. É a “ardente união”, “uma união fogosa”! Um belo e amável jogo (*ludus*) entre *calida* e *callida* (“ardência” e “astúcia”), que pode dar ensejo, ao mesmo tempo, a “poemas astutos” e “poemas ardentes” (ou poemas “belos”, *kalá*), sendo estes, por sua vez, *calida* (“vinhos quentes”). Esse jogo ganha ainda mais peso se não nos esquecermos de que, na época de Horácio, os poemas circulavam, de modo bem significativo, nas chamadas *recitationes* (*recitator* é um termo para poeta em AP 474). De fato, para os sons (isto é, para a palavra falada), certos limites são menos perceptíveis e relevantes do que para a escrita (a palavra escrita), principalmente se consideramos consoantes duplas (no caso, o duplo “l”), cuja percepção é muito sutil. Consoantes (“geminadas”) tão instáveis na língua latina que, com o tempo, vão perdendo, às vezes completamente, o sentido em algumas das línguas românicas.<sup>316</sup> Mas esse traço da sutileza, ainda falando da Antiguidade, está presente também na própria escrita, uma vez que as fronteiras das palavras não eram, para os antigos, tão claras quanto o são hoje para nós. A ambiguidade da expressão *callidum Promethea* (*Od.* 2.18.35), citada acima, levou, por exemplo, P. Falcão (2008, p. 168) a traduzi-la como “cálido Prometeu”, e C. André (2006, p. 56) como “manhoso Prometeu”, fazendo uma confluência entre o “astuto” e o “ardente” na tradicional e lendária figura do ladrão do fogo.

Agora, retornemos, com outro olhar, a um poema que já se revelou muito produtivo para nós no drama (*ludus*) de *Lydia*. Trata-se de uma ode a Mercúrio. Nela, o poeta lírico pede ajuda ao deus para conquistar Lide, uma mulher difícil. Vejamos o princípio de *Od.* 3.11 (grifos nossos):<sup>317</sup>

*Mercuri — nam te docilis magistro*

Ó Mercúrio (mestre, ensinaste a Anfíon

<sup>316</sup> Cf. R. Ilari (1999, 82-3).

<sup>317</sup> A tradução é ainda a de G. Flores (2014), com leves adaptações nossas.

*mouit Amphion lapides canendo —  
tuque testudo resonare septem  
callida neruis,*

um suave canto que move pedras),  
tu, **testude ardente**, que pelos sete  
nervos ressoas,

Nesses quatro versos que abrem o poema, a expressão que nos interessa é *callida testudo* (“testude ardente” ou “testude astuta”, *Od.* 3.11.3-4). A *testudo*, um instrumento do gênero da lira, personificada no poema, figura, ao lado de Mercúrio e Anfíon, que também aparece na *AP*, mas lá ao lado de Orfeu (v. 394), o poder da poesia. O seu poder de sedução é que está em jogo, pois o poeta invoca esse seu poder divino, mítico e ancestral para seduzir Lide (ou Lídia ou o próprio *ludus*).<sup>318</sup> Nesse contexto, pensar numa lira que seja astuta e ardente ao mesmo tempo faz todo o sentido, até pelo efeito de potencializar ainda mais esses poderes, uma interpretação que encontra amparo ainda na ficção de “mulher difícil” que o poema nos apresenta. O contraste, expresso também na posição dos sintagmas no poema, entre os duros ouvidos (*obstinatas auris*, *Od.* 3.11.7-8) da mulher e o macho “safado” (*marito proteruo*, *Od.* 3.9.11-12). Assim, poderíamos contribuir para a instabilidade do termo *callida* na lírica de Horácio? Talvez pudéssemos traduzir assim o famoso trecho de *AP* 46-8:

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis  
dixeris egregie, notum si callida uerbum  
reddiderit iunctura nouum.*

Nas palavras, sutil e esmerado ao tramá-las,  
serás distinto se uma **ardente união** tornar  
nova a palavra usual.

De igual maneira, o termo *calida* (“ardente”) não foi estranho à lírica horaciana. Sua única ocorrência (também em toda a sua obra) está vinculada a uma atmosfera muito relevante para a nossa leitura. Trata-se de um poema que já está próximo do fim da coleção das odes. Vejamos o seu fecho (*Od.* 3.27.66-76):

*Aderat querenti  
perfidum ridens Venus et remisso  
filius arcu.*

Junto à que pranteava  
o pérfido, Vênus rindo, com o filho,  
abandonado o arco,

*mox ubi lusit satis, ‘abstineto’  
dixit ‘irarum calidaeque rixae,  
cum tibi inuisus laceranda reddet  
cornua taurus.*

depois de muito jogar, “Se absterá”,  
disse, “das iras e **da ardente briga**,  
quando seu touro, cornos rompidos,  
odiado tornar.

*uxor inuicti Iouis esse nescis.  
mitte singultus; bene ferre magnam  
disce fortunam: tua sectus orbis  
nomina ducet.’*

Não sabe ser mulher do invicto Júpiter?  
Larga o choro, e aprende a suportar  
a grande sorte: uma parte do mundo  
seu nome terá.”

<sup>318</sup> No capítulo terceiro, leremos o drama (*ludus*) de *Lyde*.

A cena final desse longo poema a Galatea (*Ad Galateam*) é marcada pela epifania de Vênus (e Cupido ou Eros) diante de Europa, amante de Júpiter (*Iouis, Od. 3.26.73*). Enquanto ela lamentava (*querenti, Od. 3.27.66*) a “perfidia” do seu amante (*perfidum*), a deusa Vênus lhe aparece “rindo” (*ridens aderat, Od. 3.27.66*) e dá alguns “conselhos”, dentre os quais o principal é “cessar o choro” (*mitte singultus, Od. 3.27.74*), talvez pela marca elegíaca que o lamento (exagerado) ganha na poética horaciana e do qual quer se afastar. De fato, não calha à lírica horaciana uma amante que insiste demais no lamento.

Além do que há de inusitado em Vênus aconselhar uma amante desesperada, esse trecho reencena algo que exploramos na nossa leitura da relação entre Camena e Mecenas (*Ep. 1.19*) e que voltará a aparecer mais adiante.<sup>319</sup> Trata-se das relações e interconexões entre *ludus* (“jogo”, *Od. 3.27.69*), *ira* (“ira”, *Od. 3.27.70*) e *rixa* (“briga”, *Od. 3.27.70*). Vimos já como o encerramento da *Ep. 1.19* faz uma relação direta do *ludus* com a *ira* (*Ep. 1.19.48*), a “briga” (*certamen, Ep. 1.19.49*) e a guerra (*bellum, Ep. 1.19.49*), enquanto entra numa trama poética à maneira de uma *recusatio*. Assim, o papel apaziguador de Vênus, que rechaça o traço elegíaco da amante (o lamento), e a *recusatio*, que afasta o épico, formam o quadro poético em que o *ludus* horaciano se insere e a partir do qual se trama, reforçando a nossa ideia da centralidade dos “amores” na construção poética. De fato, o jogo (*ludus*) na cena é de Vênus. É ela quem joga, ou melhor, jogou (*lusit, Od. 3.27.69*).

Apesar de, nessa cena especificamente, não haver nenhuma referência direta ao vinho, os liames entre vinho e briga (ou disputa, *rixa*) são inúmeros e perpassam a lírica horaciana. Isso fica claro desde as “as muitas brigas por vinho puro” (*inmodicae mero rixae, Od. 1.13*) com a *Lydia* que ama (ou elogia) Télefo, passando pela briga sobre o “vinho puro” (*rixa super mero, Od. 1.28.8*) e pelas “brigas safadas” (*rixae cupidos proteruae, Od. 3.14.26*), até a ideia, dominante em *Od. 3.21*, de que o próprio vinho (personificado como o interlocutor do poema) pode provocar os jogos, as brigas e os amores (*siue geris iocos seu rixam et insanos amores, “se você promove jogos ou brigas ou loucos amores”, Od. 3.21.1-3*).

Uma complexa rede de inter-relações interessa-nos aqui, a princípio, pela presença da palavra *calida*, responsável por desencadear todo o jogo (*ludus*) que temos lido. E, por fim, é “ardente” (*calida*, de *caleo*, “arder”) a própria paixão pela escrita, como podemos ver num trecho da carta a Augusto (*Ep. 2.1.108-13*):

*mutauit mentem populus leuis et calet uno  
scribendi studio: pueri patresque seueri*

Leviano, o povo muda de opinião e só arde  
da paixão de escrever; filhos e pais severos,

<sup>319</sup> Cf. o capítulo segundo abaixo, p. 230-45.

*fronde comas uincti cenant et carmina dictant.  
Ipse ego, qui nullos me adfirmo scribere uersus,  
inuenior Parthis mendacior et prius orto  
sole uigil calamum et chartas et scrinia posco.*

frontes cingidas, ceiam e recitam poemas.  
Mesmo eu, que afirmo não escrever versos,  
me invento mentiroso, mais que os Partos, e antes  
da aurora, acordo e busco folha e pena e estojo.

Segundo a passagem, o “povo romano” (*populus*, *Ep.* 2.1.108), depois de abandonar seu passado bruto, guerreiro, e as excessivas preocupações com as leis e o patrimônio, “arde” (*calet*, *Ep.* 2.1.108) todo por “uma só paixão” (*uno studio*, *Ep.* 2.1.108-9). É essa paixão que está em jogo aqui. Pela escrita (*scribendi studio*, *Ep.* 2.1.109). Uma paixão que vai encontrar, outra vez, no ambiente “sofisticado” do *conuiuium* (*cenant*, *Ep.* 2.1.110) um lugar propício, pois aí se pode assumir a máscara tradicional do poeta coroado ou, pelo menos, a de um *magister* ou *arbiter bibendi*, à maneira de um Baco (*frontes comas uincti*, *Ep.* 2.1.110). O banquete e a sua atmosfera báquica tornam-se o ponto de encontro entre os vinhos (*calida*) e os poemas (*carmina* ou *poemata*). É, sim, aí que o vinho (*calidus*) tem a potência de ser ele próprio um poema (*callidus*). O *conuiuim*, enfim, é o lugar onde a *imitatio* (ou mímese), mais que “astuta”, é também “ardente”.

Não é, de maneira alguma, fortuito que o próprio poeta explore o mote irônico do trecho e o estenda a si, tomado pela mesma “paixão”. O caráter lúdico e ardiloso da expressão *inuenior mendacior* (“me invento mais mentiroso”, *Ep.* 2.2.112) é sutil, mas apto a, por um lado, mobilizar a tópica do *primus inuentor*, tão comum em Horácio,<sup>320</sup> e, por outro, enredar-nos numa cadeia bastante tradicional de associações que incluem termos como (*in*)*uenio*, *uinum*, *uenus*, *uenenum*, palavras que já relacionamos acima e que podem remontar ao modo como Lucrécio, os poetas augustanos e Cícero vinculavam, em jogos etimológicos algo fabulosos, o verbo *inuenire* (“encontrar”, “achar” ou “inventar”) e todos os prevérbios de *uenire* à deusa Vênus.<sup>321</sup> Por isso, não nos parece demasiado (muito ao contrário!) reler um jogo (*ludus*) ardiloso na “invenção” ou no “encontro” (*inuentio*) da *callida iunctura*.

A tênue linha que separa beleza, ardência e astúcia fica borrada através desse jogo em que as palavras são elas próprias as personagens em cuja troca de posição encontram muito do seu vigor. A poesia de Horácio (nesse seu manejo de palavras) é do âmbito da astúcia, mas não é, nem um pouco menos, do âmbito da ardência. São aspectos entrelaçados de um modo tal que não se pode decidir quando se está em um, quando se está em outro.

É muito interessante destacar como a nossa proposta erótica da *cal(l)ida iunctura* vai encontrar base também nisto: “Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas,

<sup>320</sup> Cf. R. Glinatsis (2012b).

<sup>321</sup> Cf. S. Hinds (2006).

ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, suculenta por sua novidade [...]”.<sup>322</sup> E é a fusão do astuto e do ardente que dá o tom da ambivalência e da suculência da poética horaciana. Uma fusão bela, amável, sedutora, fogosa e astuta. *Ca(l)lida*.

Pensando a *callida iunctura* nesses termos, ou seja, como fruto ou produto de um ato que é, ao mesmo tempo, astuto e ardente, poderíamos, retornando à *Lydia*, meio Lídia, meio *ludia*, pensar nela própria como um grande exemplo de *callida iunctura*? Poderíamos, da mesma maneira, pensar a relação entre *Maecenas* e *Camena* como uma *callida iunctura*? Talvez nos seja, num primeiro instante, estranho pensar numa “junção” tal no interior de uma mesma palavra. A junção de palavras, a junção de imagens ou mesmo a junção de mitos e personagens, enfim, poderia parecer mais familiar, até pelo que a fortuna crítica nos legou. Qualquer uma estaria mais próxima das noções de trama e de encadeamento que os termos *series* (AP 242) e *serendis* (AP 46) delineiam. No entanto, o jogo entre a “palavra nota” (*uerbum notum*) e a “palavra nova” (*uerbum nouum*) se encaixa perfeitamente no jogo “lúdico” de *Lydia* (Lídia e *ludia*). No antigo jogo entre o velho e o novo. Nessa mistura entre o conhecido e o inesperado. No jogo dos limites.

Os três jogos que inspiram nossa leitura neste capítulo também formam um triângulo (amoroso), uma figura geométrica que, em incessante movimento, tenta dar conta de três aspectos do drama (*ludus*) da *imitatio*, a partir de uma visada eminentemente erótica: 1) *Lydia* e *ludia*; 2) *Camena* e *Maecenas*; 3) *calida* e *callida*. O primeiro jogo está voltado para a relação do poeta com a dita tradição literária e, especialmente, com a literatura “grega”. O segundo tenta representar um relacionamento do poeta com o “patrono” e as questões do seu entorno mais imediato, como o tempo e o lugar em que se insere com suas relações sociais. Por fim, no terceiro jogo, vemos um aspecto da relação, nem sempre fácil, do poeta com a própria língua. O que os três jogos têm em comum é uma ambivalência radical e uma instabilidade crucial dos signos linguísticos.

É por isso que nos perguntamos: quais os limites do que é ardente? Quais os limites do que é astuto? Por que não pensar em *Lydia* como uma palavra que é, ao mesmo tempo, grega e latina? Uma palavra que não é nem uma coisa nem outra? Uma palavra de outro reino, puro *ludus*...

---

<sup>322</sup> R. Barthes (2015, p. 51).



## Capítulo 2 — Prosa fiada e vers’afiado

### Penélope (II)

A trama do dia  
na urdidura da noite  
ou a trama da noite  
na urdidura do dia  
enquanto teço:

a fidelidade por um fio.

Ana Martins Marques

### Procura da Poesia

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
trouxeste a chave?

Carlos Drummond de Andrade

## 2.1 O império aos pés da poesia

### 2.1.1 *Carpe diem* ou o “roubo” dos tempos: a carta a Augusto (*Ep.* 2.1)

A relação entre o poeta Horácio e o imperador Augusto já foi objeto de inúmeros estudos, que chegaram às mais diversas conclusões e propostas.<sup>323</sup> Se nos fosse permitido estabelecer dois polos mais ou menos fixos a partir dos quais pudéssemos situar esses estudos numa série de distribuição, ainda que não binária, de um lado, ficariam aqueles, menos numerosos, que acreditam na aderência mais ou menos completa do poeta à política de Augusto e, de outro, os que, ao contrário, vão considerar Horácio um grande e irônico crítico do *princeps*.<sup>324</sup> Entre um e outro polo, ficaria a maioria desses estudos que lê, na poesia de Horácio, um tratamento ambíguo das temáticas políticas ligadas de modo mais ou menos direto ao imperador. Nossa proposta aqui se insere nesse grupo. Não buscamos um ponto de vista certo ou preciso, pois o que nos interessa é explorar certa ambivalência. Ainda assim, o mais certo

---

<sup>323</sup> Para uma visão mais ampla, cf. M. Lowrie (2007, p. 77-89), N. Rudd (2002, p. 1-12) e, principalmente, H-C. Günther (2013b, p. 1-62).

<sup>324</sup> Uma discussão bem interessante sobre os rótulos “pró” e “contra” Augusto é realizada por A. Barchiesi (1993, p. 5-11).

parece ser a existência de uma dimensão profundamente ambivalente da poesia de Horácio na sua relação com o principado de Augusto e suas políticas.

Uma questão importante no relacionamento entre ambos é a concentração cada vez maior de poder que, com o passar do tempo, a figura de Augusto vai representar no cenário político romano. A própria passagem da república para o império confirma essa relevância. A impressionante envergadura política que o jovem Otaviano, depois Augusto, vai alcançar faz, por exemplo, a questão da autonomia na literatura dita augustana ser digna de estudo.<sup>325</sup> É impossível não levar em consideração que Augusto ocupava o principal cargo na política romana e era uma figura divinizada, a quem os romanos ergueram um altar (o *ara pacis*). Era o *Caesar*, uma espécie de deus vivo. Era o responsável pela paz entre os romanos, depois de anos de guerra civil, a dita *pax Augusta*. Assim, fazer dessa imagem do *princeps*, figura que concentrava não só o poder político, como também o religioso, um tema poético é algo que exige, no mínimo, tato, por mais liberdade de que se pudesse gozar ou almejar.

Quanto à poesia de Horácio nesse contexto, M. Lowrie (2007) traça um ótimo panorama de como mudanças se processaram através e ao longo de toda a sua obra poética. De qualquer modo, no momento da escrita da *Ep.* 2.1, que, segundo a opinião mais corrente, teria ocorrido em 12 AEC,<sup>326</sup> o imperador já tinha o estatuto de “César”, como, aliás, o próprio princípio do poema nos parece revelar (cf. *Ep.* 2.1.4). É esse o momento que nos interessa aqui. Então, estamos mais preocupados com o modo como a relação entre ambos funciona nesse instante e no seio desse poema, e não como ela evoluiu e se modificou com o passar do tempo. Isso não nos impede, no entanto, de trazer para cá elementos horacianos de outras obras, uma vez que a eventual comparação com poemas mais antigos, como as odes ou as sátiras, por exemplo, servirá muito menos como uma forma de investigar essa evolução do que de confirmar ou ainda confrontar os nossos pontos a respeito da carta a Augusto.

Como, para nós, aqui a visada é erótica, o primeiro traço que nos interessa é que Horácio fez de Augusto um destinatário de uma de suas cartas (a *Ep.* 2.1), o que, por si só, já faz pressupor que, entre ambos, haja, em algum nível, ainda que no âmbito do estritamente textual, uma relação de amizade. É evidente que agora o que está em jogo é muito mais a distribuição de poder que se encena nessa relação, expressa em termos eróticos, partindo, mais uma vez, da

---

<sup>325</sup> Cf. L. Roman (2014).

<sup>326</sup> Para a datação da *Ep.* 2.1, cf. R. Kilpatrick (1990, p. 3-4) e N. Rudd (2002, p. 1-2).

noção da tensão existente entre os lugares de *erastés* e *erômenos*, lugares que guardam uma certa correspondência com os de *cliens* e *patronus*.<sup>327</sup>

Numa primeira leitura, não nos seria difícil, a partir da fortuna crítica da poesia didática, pensar no poeta como um *magister* — máscara que ele, de fato, assume no poema — e no destinatário da carta, o imperador, como um *discipulus*.<sup>328</sup> Na sua clássica interpretação, A. Barchiesi (1993) vai ler o poema, ainda que não o enquadre no chamado “gênero didático ou didascálico”, como um “texto didascálico” com base em dois requisitos: um destinatário (seja ele “patrono, dedicatário, leitor implícito, leitor modelo, público da obra...”) <sup>329</sup> e um gesto claro de instrução. Teríamos, assim, já de antemão, uma fórmula pronta, porém estática, para tentar enquadrar o modo como se estabelece a relação entre os interlocutores do poema, que poderiam ainda ser pensados em termos retóricos.<sup>330</sup> De qualquer maneira, essa inversão textual, contrastante com o cenário político e social do nascente império romano, já nos dá alguma pista para o caminho que pretendemos tomar. Aqui, contudo, ela não nos basta. Queremos mais. Vamos, como já fizemos, à caça de uma eventual circularidade das trocas de posição. O que nos interessa é a dinamicidade da relação entre os dois interlocutores do poema, ou seja, o seu princípio de movimento.

A relação com Mecenas, conforme a lemos no capítulo anterior, vai nos servir de inspiração agora. Apesar de a magnitude da figura de Augusto ser muito mais marcante do que a de Mecenas, a relação de Horácio, seja com um, seja com o outro, tem um traço compartilhado na sociedade romana: Horácio ocupa, em tese e de antemão, o lugar mais fraco. Essa não é só uma questão extratextual. Ela se encontra tematizada na obra de Horácio como um todo. Ele, filho de liberto (*libertino patre natum*),<sup>331</sup> é, perante uma figura poderosa e tradicional, o *cliens*, o “patrocinado”, ou algo que o valha. Aqui, é importante lembrarmos sempre que, em Horácio, não há uma superação da relação entre cliente e patrono. É sempre dentro desse quadro teórico-político mais amplo que Horácio opera. A assimetria é pressuposta, e a dinâmica das relações se processa a partir dela. O sensível engajamento de Horácio se dá no interior dessa assimetria, um engajamento que fez A. Barchiesi (1993, p. 151) afirmar, por exemplo, que Ovídio tem uma

---

<sup>327</sup> As correspondências entre as relações de patronato e as eróticas podem ser vistas com mais detalhes em E. Oliensis (1997) e S. McCarter (2018). P. Bowditch (2001, p. 191) defende a ideia de que Horácio recusa a poesia como evergetismo.

<sup>328</sup> A. Barchiesi (1993) já chamou a atenção para o modo como essa relação se estabelece no texto, comparando-o com o *Tristia* 2, de Ovídio, que é, à sua maneira, também endereçada a Augusto.

<sup>329</sup> A. Barchiesi (1993, p. 150).

<sup>330</sup> R. Kilpatrick (1990, p. 3), em sua leitura “retórica”, vê a carta como uma *suasoria*.

<sup>331</sup> *Vt me libertino patre natum* (“como eu, filho de liberto”, *Sát.* 1.6.6.45), *me libertino patre natum* (“eu, filho de liberto”, *Sát.* 1.6.6.46) e *me libertinum natum patre* (“eu, filho de liberto”, *Ep.* 1.20.20).

posição mais subalterna diante do “imperador” na comparação com Horácio, embora este poeta é que seja tradicionalmente considerado o poeta da corte, por contraposição àquele, o exilado.

Pensando mais em termos eróticos, o poeta ocuparia, num primeiro momento, a posição de *erômenos*. Esse é um pressuposto, por assim dizer, pré-textual, mas que ganha repercussão ou “vida” textual pelos nomes, como veremos adiante, *Caesar* (*Ep.* 2.1.4), para “designar” Augusto, e *poeta* (*Ep.* 2.1.219), para “designar” o poeta. Se, por um lado, podemos pensar numa simples e direta relação de designação, por outro, dentro da economia do poema, estamos diante de uma relação de significação um pouco mais complexa.

#### 2.1.1.1 Os heróis do passado

O nosso ponto de partida, mais uma vez, está no princípio da carta 2.1, a Augusto (*Ep.* 2.1.1-4), uma espécie de proêmio:

*Cum tot sustineas et tanta negotia solus,  
res Italas armis tuteris, moribus ornes,  
legibus emendes, in publica commoda peccem  
si longo sermone morer tua tempora, Caesar.*

Como administras só tantíssimos negócios —  
defendes com armas, ornas com hábitos, emendas  
com leis a Itália — falharia contra o bem público,  
se teu tempo eu tomasse em longa prosa, ó César!

Nem nesse começo, nem em parte alguma do poema, há indício muito claro de que essa carta tenha mesmo sido fruto de um pedido de Augusto. Essa circunstância, por si só, já distancia esse poema de todo o livro primeiro das epístolas, onde, logo de início, Horácio cria, como vimos, a ficção de que as cartas teriam sido um pedido do amigo Mecenas. Se, lá no livro primeiro, essa circunstância é importante, por marcar, desde o começo, que o poema é um objeto do desejo do interlocutor, aqui no livro segundo ou pelo menos na *Ep.* 2.1, ela é inexistente. Talvez algum incômodo nosso com relação a isso tenha propiciado o surgimento de uma explicação ou uma resolução de caráter extratextual. Tradicionalmente, circula a hipótese, talvez criada, mas certamente autorizada por Suetônio em *Vita Horati*, de que o próprio *princeps* teria escrito ao poeta dizendo do seu desgosto de não ter sido o destinatário direto de nenhuma das suas cartas poéticas. Augusto registra, nesse suposto pedido a Horácio, a suspeita de que exista um receio do poeta em lhe conceder o estatuto e a condição de “amigo”. O trecho que se costuma citar é este,<sup>332</sup> tirado de uma suposta carta do imperador ao poeta:

---

<sup>332</sup> E. Fraenkel (1957, p. 383) é um dos primeiros que citam esse trecho, com o qual abre a sua leitura da *Ep.* 2.1.

*irasci me tibi scito, quod non in plerisque eius modi scriptis mecum potissimum loquaris; nam uereris ne apud posteros infame tibi sit quod uidearis familiaris nobis esse?*<sup>333</sup>

Independentemente da ausência do pedido, suposto ou expresso, textual ou extratextual, o trecho de abertura do poema (*Ep.* 2.1.1-4) parece sugerir um mote irônico que se nos afigura até certo ponto fácil, dada a excessiva insistência na grandeza do imperador romano. O poeta parece, de uma maneira que beira o servilismo, enaltecer todo o poder de Augusto como imperador, como o vértice e ápice do império romano, valorizando todas as atividades que são da sua alçada. De outro lado, como contraposição, surge a imagem de um poeta pequeno e sem importância, que não quer causar incômodo. O poeta é impotente diante de toda a exuberância de poder do *princeps*. O contraste é clássico e até certo ponto recorrente em Horácio, pelo sabor de *recusatio* épica.

Textualmente, os verbos que marcam as atividades de Augusto são da ordem do cuidado, da proteção e do trabalho (*sustineas*, “adminstras”, v. 1, *tuteris*, “defendes”, v. 2, *ornes*, “ornas”, v. 2, e *emendes*, “corriges”, v. 3), e todos os quatro, encadeados num conjunto e distribuídos em apenas três versos, além de corroborarem a grande carga de ocupação do imperador, contrastam com o único verbo que caberia ao poeta, um verbo da ordem do erro: *peccem* (“erraria”, v. 3). É, assim, ao poeta que é atribuído o risco de botar tudo a perder, o risco de falhar. A impotência. É só o poeta que, diante de um príncipe tão ocupado e ocupado com atribuições tão custosas e importantes de um império tão vasto e poderoso, pode errar contra o bem comum, contra o interesse público (*commoda publica*, *Ep.* 2.1.3). O risco é todo do poeta. Por outro lado, contudo, como o poeta é uma entidade ínfima, diante de uma figura tão poderosa, ele não tem nada a perder. Quem pode perder algo é o imperador. É por isso que o poeta promete não desperdiçar o seu tempo. O contraste é, dessa maneira, complexo e ambíguo.

O contraste desdobra-se também na clara dicotomia entre utilidade e inutilidade. A bruta, dura e solitária realidade das inúmeras tarefas de um imperador contrastam com a (im)possibilidade ou mesmo a irrealidade da única e igualmente solitária tarefa do poeta. Num primeiro instante, o imperador é evidentemente colocado no âmbito da utilidade e da produtividade, e ao poeta sobra o inútil. Não só o inútil em si, como também o risco de incomodar e pôr a perder a produtividade e utilidade do imperador. Augusto não pode perder tempo, porque não tem tempo, e o poeta promete que não lhe vai tomar o tempo (*morer tua*

---

<sup>333</sup> “Eu queria que soubesse que estou com raiva de você porque não falou comigo em nenhum dos seus muitos escritos; por acaso, você está com medo de ser considerado infame pelos pósteros se parecer ser um amigo meu?”

*tempora*, *Ep.* 2.1.4). As leis, as armas, os costumes, os negócios, tudo isso, enfim, está sob a enorme responsabilidade de Augusto. Essas posições são reforçadas ainda pelo objeto sobre o qual recaem, de modo sumário, todas as ações do imperador, que, no fim das contas, é um só, mas expresso por dois aspectos: *negotia* (“negócios”, *Ep.* 2.1.1) e *res Italas* (“as coisas da Itália”, *Ep.* 2.1.2). Aqui, o espectro semântico de *res*, embora espantoso, parece apontar, de um modo ou de outro, para aquilo que é mais material, mais palpável. Para o que é, em suma, útil, e tem serventia direta.

É interessante como o poeta vai construir para si, nesses meros quatro versos, uma tarefa grandiosa, épica até, embora irônica, a partir da exploração do tamanho de Augusto. Essa, aliás, não é uma novidade na poética horaciana, nem no modo como ele plasma e explora motivos irônicos. Do ponto de vista imagético, podemos lembrar da *Od.* 4.2, quando Píndaro é associado a um grandioso, belo e celestial cisne (cf. *Dircaem cycnum*, *Od.* 4.2.25), e Horácio a uma pequena abelha trabalhadora (*apis Matinae*, *Od.* 4.2.27).<sup>334</sup> O contraste parece similar. Seria igualmente irônico? Da mesma forma como a tradicional poesia grega se relaciona com a “nascente” literatura romana na *Od.* 4.2, o grande César está para o “minúsculo” Horácio na *Ep.* 2.1? Trata-se do mesmo gesto ficcional que marca a relação entre o verso “pequeno” e “feminino” das odes e a “grandeza” e “macheza” da épica homérica?

Por isso, como não é de se estranhar, o poeta vai anunciar, nessa abertura do poema, uma espécie de *recusatio*: não vai “tomar o tempo” do imperador (e de todo o império, por consequência) com um *longo sermone* (*Ep.* 2.1.4). Sua carta vai ser breve, como, em regra, é breve a sua poesia. Essa estratégia, na verdade, torna ainda mais difícil a tarefa do poeta, uma vez que vai, apesar do expediente meio enviesado, ter que dar conta de algo grande e importante com um verso pequeno, curto e sem importância. É uma relação que *mutatis mutandis* marca o estatuto da lírica horaciana perante a épica homérica, como vimos no capítulo anterior.

Tudo isso em apenas quatro versos. É por essa razão também que *longus*, nessa leitura, pode ganhar, assim, caráter programático e evoca a carta “curta” da poesia hexamétrica do poeta, como, por exemplo, em *ne longum faciam* (“não me alongo”, *Sát.* 1.3.137) e em *uerbum non amplius addam* (“sem mais palavra”, *Sát.* 1.1.121). É assim que o estatuto das personagens da carta, o poeta e o príncipe, e a forma como se relacionam ganham um tom poético, uma condição épica, ainda que de sinal trocado, e uma valência mítica. Há uma clara, ainda que

---

<sup>334</sup> Sobre a imagética de *Od.* 4.2, cf. W. de Medeiros (2001).

dissimulada, tentativa de construção das personagens e de suas relações em termos mítico-literários. É, de fato, com desconfiança que lemos essa cena inicial de *Ep.* 2.1.

Nos versos que imediatamente se seguem à abertura do poema, a falta de alguma importância do poeta ou a sua pequenez vai ficar ainda mais acentuada com a série de elogios que é dirigida ao *princeps*. Todas as figuras míticas ou lendárias a que Augusto é comparado concedem a ele um valor mítico ainda mais pronunciado (*Ep.* 2.1.5-17) e reforçam a sua materialidade épica. Na verdade, a estratégia vai ser radicalizada, e o imperador vai ser posto acima até de figuras lendárias que estão na base da romanidade. Está acima delas em razão de um único detalhe que o individua: porque, ainda em vida, teve o seu merecido reconhecimento como uma entidade divina pelo povo de Roma. Algo que Rômulo, Cástor, Pólux, Líber Pater (*Ep.* 2.1.5) e Hércules (*Ep.* 2.1.10-2) — os mitos a que Augusto é, ainda que indiretamente, comparado —, não conseguiram, pois foram reconhecidos como lendas somente depois de mortos. É, sobretudo, nesse ponto, que o *princeps* os ultrapassa. Textualmente, é a expressão *praesenti tibi* (“a ti ainda vivo”, *Ep.* 2.1.15) que, no plano linguístico, marca esse diferencial do imperador. Nesse momento da leitura, temos a impressão de que leremos um poema de cor marcadamente elogiosa. É exatamente essa a expectativa que Horácio cria no leitor.

A expectativa, contudo, é frustrada logo em seguida. Esses elogios todos vão durar menos de quinze versos, e, a partir do v. 17 até o v. 219, a figura de Augusto só aparece de um modo algo marginal ou instrumentalizado, principalmente em relação ao assunto que vai dominar amplamente a carta: a poesia latina. É por isso que a expressão *praesenti tibi*, que usamos, juntamente com *tua tempora*, como mote na nossa leitura, parece poder ser lida com uma dupla valência. Ao mesmo tempo em que marca a “presença” do imperador no mundo romano e na vida dos romanos para testemunhar ainda em vida as honrarias que lhe foram estendidas, ela, com um pequeno desvio, pode ser a marca da presença (ou a ausência) do imperador no poema como um todo.

É o v. 17 (*nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes*, “vendo que nada assim se ergueu, nem se erguerá”), uma espécie de resumo da “grandiosidade inigualável” do imperador, que anuncia a guinada radical do poema. Representa o ápice do esforço laudatório do início do poema e o ponto de viragem. O jogo de tempos dos adjetivos verbais que compõem e conformam o verso reflete o jogo dos tempos (*tempora*) do poema como um todo. O futuro (*oriturum*), o passado (*ortum*) e o presente (*fatentes*), condensados num único verso, entram numa relação de síntese, anunciando o resgate histórico e o ar profético do poema e a

circulação do tempo do poema nesta sequência: presente, passado, presente, futuro, presente, que será detalhada adiante. Mas se trata, na verdade, de um ponto de inflexão.

Logo depois, de fato, a conjunção adversativa que principia o verso seguinte (*sed, Ep.* 2.1.18) principia também essa guinada. No caso, para o passado. Assim, a carta a Augusto, que parecia, pelo seu princípio, ser centrada na figura do imperador e estar voltada a lhe render honrarias, vai, na verdade, acabar se centrando, por quase todo o tempo, na poesia. Esse deslocamento de eixo é sensível, sobretudo, no manejo dos tempos que cumprirão, segundo a nossa leitura, um papel destacado na economia do poema. É nesse momento que o poeta abandona o tempo presente, dominado pelo imperador (*praesenti tibi*, “a ti ainda vivo”) e pelo reconhecimento popular do seu poder, e vai se voltar para o passado. O poeta faz um giro épico. É o que era de se esperar. O tempo do herói é o passado. Os feitos de outrora, não os de agora.

Um detalhe, no entanto, menos nos frustra do que surpreende. Horácio não vai recorrer aos antepassados ou ao passado glorioso do imperador, da sua família, dos fundadores da cidade de Roma ou dos heroicos guerreiros e dos generais latinos, como se esperaria de um poema laudatório ou de uma épica que engrandece. Não. O poeta não segue a tendência antiga e tradicional da relação entre poeta e tirano: a adulação.<sup>335</sup> Horácio volta-se aos antepassados, mas aos antepassados poéticos dos romanos, desde Lívio Andronico, o tradutor da *Odisseia* e tradicionalmente considerado o “fundador” da literatura latina. Ele se volta, então, aos “heróis” da escrita. São os escritores e os poetas que vão dominar todo esse passado latino no presente do poema a partir do verso 18.

Apenas citando os gregos aqui e ali, Horácio vai, de fato, empreender um movimento muito mais de historiografia do que de crítica literária latina que é, no fim das contas, uma verdadeira aula para o imperador e para os romanos em geral sobre a tradição da literatura latina.<sup>336</sup> Desde a sua origem até o tempo presente. Até Horácio e os augustanos. O poeta aqui, assumindo uma máscara de professor, coloca claramente o imperador na posição de aluno. Esse longo (em relação ao poema como um todo) e marcado gesto professoral inverte, de modo decisivo, a relação de poder entre o poeta e o imperador. Mas a inversão fica, de um certo ponto

---

<sup>335</sup> Como G. Ragusa (2010, p. 308) nos alerta: “[...] de meados do século VI a.C. em diante, a relação poeta-tirano vai tornando-se cada vez mais forte no cenário histórico-poético da Grécia arcaica e tardo-arcaica. Isso porque o tirano figura como incentivador e patrocinador de simpósios palacianos elaborados e grandiosos festivais cívico-religiosos, eventos que ajudavam a promover sua imagem junto à sociedade. Para tanto, ele acolhe em sua corte poetas renomados cuja presença lhes conferem prestígio, e, aos convivas, entretenimento de alto nível, que lhe rende dividendos políticos colhidos sobretudo pelo hábil manejo de duas ferramentas: a propaganda dos seus feitos e o incentivo à sua adulação.”

<sup>336</sup> O movimento discursivo de Horácio tem os seus objetivos e não obedece estritamente à cronologia tradicional, cf. R. Glinatsis (2012c).



de vista, um tanto quanto mitigada porque, na verdade, durante a maior parte do tempo, esquecemo-nos de Augusto (ou, pelo menos, da figura do *princeps*) e temos a impressão de estarmos diante de um texto bastante impessoal, dirigido somente a nós leitores. A qualquer um de nós. Ou, para sermos mais precisos, a um romano qualquer. No limite, a um leitor abstrato, uma vez que desaparecem por completo do texto as marcas discursivas de segunda pessoa e os traços de uma carta. Chega-se, de fato, ao ponto de se perder a consciência de que o texto é uma carta. O que está diante de nós é, praticamente, uma aula sobre a fundação da literatura romana. É por isso, aliás, que muitos já apontaram as proximidades entre a carta a Augusto e a *AP*.<sup>337</sup> A figura de César, pintada como grandiosa no início do poema, vai, então, durante essa parte (a mais extensa) do poema, praticamente desaparecer, ou permanecer em segundo plano, e se confundir com qualquer leitor da carta.

Esse movimento, que dura mais de duzentos versos e repete o movimento dos tempos, é antecipado pela expressão *praesenti tibi* e contribui para estabelecer o jogo dos tempos que marca a carta. Durante todo esse tempo no poema, sentimos a falta do imperador. Ele, de fato, está ausente. Na verdade, quando lemos a condição de Augusto, percebemos que não se trata de um desaparecimento contínuo e paulatino, nem cabal. Augusto, mais para o final do poema, vai voltar. Contudo, está, por enquanto, ausente. Ausente, sobretudo, como imperador. A *recusatio* se cumpre. Essa sensação de desaparecimento é baseada, sobretudo, em duas alternâncias bem sensíveis. Essa é a primeira delas. O poeta anuncia o “presente” e a presença do imperador, enaltecendo-o em poucos versos, e, através de um desvio discursivo e uma estratégia textual, empreende um demorado retorno ao passado dos poetas até chegar ao estado em que a poesia romana se encontra na contemporaneidade dos interlocutores da ficção do poema, principalmente o teatro (*ludus*), deixando o imperador, enquanto tal, em segundo plano.

O poeta revira o passado literário em Roma e o coloca, de modo contundente, no presente do poema. É essa circulação pelo tempo que antecipa a mudança drástica no papel de Augusto. Quando, depois de toda a aula sobre a história poética dos romanos e de uma certa falta de “qualidade” dos atuais autores de drama latino, Augusto voltar a ter presença expressa na carta, ocupando a clara posição de interlocutor, ele vai aparecer com outro estatuto. Vai ser representado na condição de leitor e de mecenas da poesia, não mais como imperador.

Somente a partir de uma pequena passagem de dez versos que se inicia no v. 219 (com mais de duzentos versos sem o imperador!) é que veremos outra vez uma referência direta e

---

<sup>337</sup> H-C. Günther (2013c, p. 493-4).

certeira a Augusto. Nela, Horácio põe em relevo a imagem de um não imperador, uma vez que essa condição mesma não é explicitada, nem sequer aludida (*Ep.* 2.1.219-28), em claro contraste com o princípio do poema:

*Multa quidem nobis facimus mala saepe poetae  
(ut uineta egomet caedam mea), cum tibi librum  
sollcito damus aut fesso; cum laedimur, unum  
si quis amicorum est ausus reprehendere uersum;  
cum loca iam recitata reuoluimus inreuocati;  
cum lamentamur non apparere labores  
nostros et tenui deducta poemata filo;  
cum speramus eo rem uenturam ut, simul atque  
carmina rescieris non fingere, commodus ultro  
arcessas et egere uetes et scribere cogas.*

Amiúde os poetas mal a nós próprios fazemos  
— corte eu mesmo os meus vinhedos — ao darmos  
um livro a ti, lasso ou aflito; ao ofendermo-nos  
se algum amigo ousou criticar um só verso;  
ao sem pedido repisar passos passados,  
ao lamentar que nossos esforços e os poemas  
tecidos em sutil fio não foram notados;  
ao esperar o ponto em que, quando sabes  
que não forjamos poemas, grato, nos convides,  
proibas nossa pobreza e obrigues-nos à escrita.

O início do trecho não nos deixa dúvida: Horácio apresenta-se como um poeta (*facimus poetae*, v. 219), o que nos é muito significativo, porque, de modo geral, no seu verso hexamétrico (*Sátiras* e *Epístolas*), ele quase sempre se considera um mero escritor de *sermo* (“prosa”), como, aliás, ele se apresentou no princípio da carta. Essa sutileza tem um papel muito importante na semântica da carta: Horácio coloca-se em relação de afinidade com os poetas mortos “cantados” há pouco no poema. Assim como Lívio, Névio, Pacúvio, Ênio, Afrânio, Cecílio, Plauto, Terêncio e outros, Horácio também é poeta. Por consequência, o seu estatuto é sutilmente modificado: de mero escritor de *sermo* se torna poeta.

Em contrapartida, temos uma mudança de estatuto em relação a Augusto. A ele, por sua vez, cabem dois lugares: primeiro, o de leitor (*cum tibi damus librum*, *Ep.* 2.1.220-1), lugar que compartilha com o leitor abstrato do texto, e depois a posição de patrono, visível, sobretudo, nos versos que fecham a passagem (*egere uetes et scribere cogas*, *Ep.* 2.2.227-8).

O principal desses papéis, a essa altura do texto, seria mesmo este segundo, o de incentivador e mecenas da poesia, porque é principalmente dessa maneira que Augusto poderá, de algum modo, ser significativo na história poética de Roma e, em especial, para a cena literária que lhe era contemporânea. Em outras palavras, não está em jogo aqui e agora a sua condição de imperador, mas sim a de um patrono das artes, o estatuto de alguém que viabiliza ou incentiva a escrita e os escritores. Assim, negligenciada a condição de “César” do interlocutor, a figura de Augusto sofre uma espécie de

esvaziamento, mas ele recebe, por outro lado, uma compensação com a sua figura de patrono.

A sua nova presença vem caracterizada em relação à poesia, seja como leitor, seja como patrono. Não é mais o *princeps*. Perdeu esse estatuto e essa significância no texto. Não é a poesia que ganha sentido a partir da figura de César, como se poderia intuir a partir da abertura do poema (*Ep.* 2.1.1-17), mas é ele que encontra sentido a partir da literatura. E grande parte desse sentido é exatamente contribuir para a continuidade da história da literatura latina, e não ser assunto ou matéria dela. Se antes Augusto fazia, ou poderia fazer, sentido por ser objeto de elogios poéticos, depois ele vai fazer sentido por viabilizar e incentivar a produção poética. A questão, portanto, se inverte. Se antes o poeta tem o imperador como matéria, agora é o imperador que dá condições materiais ao poeta. De meta, ele passa a origem. De fim, a causa. Trocam de posição. Ambos mudam de lugar, circulando em torno do gesto poético e do construto ficcional que a carta engendra. É essa a impressão que o movimento temporal (a passagem do presente ao passado e o retorno ao presente) reforça. E isso acontece depois de Horácio ter cantado os “feitos”, ainda que passíveis de crítica, dos antigos poetas romanos. Essa inversão é a mesma que está presente na relação entre as personagens de Horácio e do imperador. Enquanto o primeiro encarna a poesia, o segundo simboliza o império.

A reaparição de Augusto na carta também evoca o começo do poema, mas claramente em outra inversão, refletida na tensão entre utilidade e inutilidade. A suposta “utilidade” de Augusto está agora subvertida. Essa inversão, num plano mais formal, corrobora (e é corroborada por) aquelas trocas de papéis das personagens no jogo dramático da carta. Ela acontece em dois níveis formais: na quantidade de ações de cada qual e na sua ordenação. Se, no início, as ações do imperador, postas em claro destaque e voltadas todas para os negócios em geral (cf. *negotia* e *res*), vêm em primeiro lugar e são expressas por quatro verbos distribuídos nos três versos iniciais (*sustineas, tuteris, ornes, emendes*, *Ep.* 2.1.1-3), e se, por sua vez, as ações do poeta, menores e menos relevantes, ficam restritas a dois verbos em dois versos (*peccem* e *morem*, *Ep.* 2.1.3-4) e vêm em segunda posição, agora, ao contrário, nessa última passagem (*Ep.* 2.1.219-228), as inúmeras ações do poeta, todas elas relacionadas ao gesto poético, se distribuem por “longos” oito versos (*facimus, caedam, damus, laedimur, reuoluimus, lamentamur* e *speramus*, *Ep.* 2.1.219-226), enquanto a Augusto, posto em segundo lugar, vemos a

seguinte sequência de verbos — *rescieris*, *arcessas*, *uetes* e *cogas*, *Ep.* 2.1.227-8 — encolhida nos dois versos finais do trecho.

Mais: os verbos que expressam as atividades de Augusto são todos dirigidos ao poeta, que se torna, como vimos, a sua meta e razão de ser. Com exceção de *arcessas*, que tem um objeto oculto *nos* (que também remonta aos poetas de *nobis*, *Ep.* 2.1.219), todas as outras ações de patronato encontram uma contraparte igualmente ativa, expressa num verbo de ação tida, no contexto, como poética: *rescieris* (“saber”) e *ingere* (“forjar”), *uetes* (“vedar”) e *egere* (“empobrecer”) e, por fim, *cogas* (“obrigar”) e *scribere* (“escrever”). É, então, assim que a eventual “utilidade” de Augusto, expressa nas suas atividades, não tem mais relação nenhuma com o seu papel de *princeps*. Não de um modo direto. Nessa cena, ele ocupa o lugar de leitor e patrono e é, como tal, segundo sua nova condição e posição, que pode agir, e suas ações podem ganhar sentido. É “útil” como patrono dos poetas, não mais como imperador.

É muito interessante como há, agora, uma sensível ressignificação da noção de “utilidade” que tinha sido introduzida na abertura do poema. Tomemos, como exemplo, por todas as ações de patrono, precisamente a de “proibir a pobreza” (*uetes egere*, *Ep.* 2.1.228) dos poetas. Augusto é útil na medida em que, dentre outros papéis, muito distintos, a propósito, daqueles de um chefe político, “proíbe” a pobreza dos poetas. Na sua, digamos, “poetogonia” latina, naquele seu relato das origens da literatura latinas, Horácio retoma e contribui com a construção da imagem do poeta pobre, uma imagem que circulava com frequência entre os poetas augustanos,<sup>338</sup> para pintar um poeta que não precisa se preocupar com questões materiais (*Ep.* 2.1.119-25) e ama os seus versos.<sup>339</sup> É o mito do poeta pobre. E “inútil”. Se o poeta não pode se manter, por si mesmo, com a sua escrita e os seus versos, em razão da sua “improdutividade”, da sua inaptidão para a

---

<sup>338</sup> Cf. L. Roman (2014, p. 264).

<sup>339</sup> *Vatis auarus / non temere est animus; uersus amat, hoc studet unum; / detrimenta, fugas seruorum, incendia ridet; / non fraudem socio pueroue incogitat ullam / pupillo; uiuit siliquis et pane secundo; / militiae quamquam piger et malus, utilis urbi, / si das hoc, paruis quoque rebus magna iuuari.* “É raro o vate ser avaro / n’alma; ama seus versos, se empenha só nisso; / ri-se de perdas, fugas de escravos, incêndios; / logro algum trama contra seu jovem pupilo / ou sócio; vive de legume e pão dormido. / Soldado lento e lerdo embora, é útil à urbe, / se deixas que ao grande até o pequeno ajude.” (*Ep.* 2.1.119-25).

vida dos negócios<sup>340</sup> e até para a guerra,<sup>341</sup> em razão, enfim, da sua falta de serventia, é somente um elemento externo que poderia resolver a questão. É aí que entra a figura do patrono. A nova “utilidade” de Augusto, assim, vai se transformar exatamente na garantia da “inutilidade” do poeta. Mas do ponto de vista da “utilidade” primeira do imperador (aquele que se preocupa de forma solitária com os negócios do império), Augusto estaria agora mais no âmbito da “inutilidade”, principalmente por contribuir para a “inutilidade” do poeta. O entrelaçamento das posições de ambos e o apagamento das fronteiras contrastam com a divisão de tarefas que abre o poema. O que antes parecia, ainda que superficialmente, discreto, separado e definido, agora vem misturado, borrado, e o imperador, não mais enquanto aquela figura atarefada e distante do começo da carta, ganha um lugar como leitor e, principalmente, mecenas das artes poéticas. É assim que se presentifica, na ficção do poema, um novo Augusto.

#### 2.1.1.2 O futuro do império poético

A reencenação do imperador, agora como leitor e, principalmente, como patrono da poesia, funciona bem na ficção da carta na sua segunda grande alternância temporal, com a mudança do passado para o futuro, intermediada pela passagem pelo presente. Dentre outros motivos ainda, essa reparação vai servir também para distanciar a imagem de Augusto do resto do povo romano, que, segundo Horácio, julga mal as artes dos vivos (cf. *Ep.* 2.1.18-22)<sup>342</sup> e os escritos dos poetas contemporâneos (cf. *Ep.* 2.1.63-5),<sup>343</sup> um “erro” do qual o poeta “deseja” distanciar o imperador, sendo-lhe, em certo sentido, “útil”. Esse é o estratagema textual de que o poeta se vale para introduzir a questão entre a novidade e a tradição na poesia latina. O velho e o novo. É essa, aliás, a mesma estratégia

---

<sup>340</sup> *Insanire putas sollemnia me neque rides, / nec medici credis nec curatoris egere / a praetore dati, rerum tutela mearum / cum sis et praue sectum stomacheris ob unguem / de te pendentis, te respicientis amici.* “Pensas que sofro de loucura usual, não ris, / nem crês caso de médico ou de curador / nomeado por pretor, **embora os meus bens / guardes**, e te enraiveça a unha mal cortada / do amigo que de ti depende, a ti respeita.” (*Ep.* 1.1.101-5, grifos nossos).

<sup>341</sup> *Militiae quamquam piger et malus, utilis urbi, / si das hoc, paruis quoque rebus magna iuvari.* “Soldado lento e lerdo embora, é útil à urbe, / se deixas que ao grande até o pequeno ajude.” (*Ep.* 2.1.124-5, grifos nossos).

<sup>342</sup> *Sed tuus hic populus sapiens et iustus in uno / te nostris ducibus, te Graeis anteferendo / cetera nequaquam simili ratione modoque / aestimat et, nisi quae terris semota suisque / temporibus defuncta uidet, fastidit et odit.* “Mas esse teu povo, só sábio e justo em pôr-te / antes dos generais gregos e até dos nossos, / não julga o resto por igual forma e razão / e àquilo que não vê longe das terras e / desprovido de vida, despreza e odeia.”

<sup>343</sup> *Interdum uolgius rectum uidet, est ubi peccat. / Si ueteres ita miratur laudatque poetas / ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat.* “O povo às vezes pensa bem, às vezes falha. / Se tanto admira e louva os antigos poetas / que nada a eles prefere, nada compara, erra.”

que o poeta vai usar para, no começo do poema, tirar o foco do imperador e introduzir a temática poética na carta, movimento que se deu, como vimos, com a passagem do presente para o passado. O nexos textual se processa através do seguinte raciocínio: apesar de ter um ótimo discernimento para divinizar ainda em vida Augusto, o povo romano, quando vai aplicar o seu discernimento na avaliação da poesia, erra. Ou costuma errar.

Quanto à poesia especificamente, o povo “erra” porque despreza os escritores e poetas contemporâneos. Quando vai apreciar e julgar a poesia, o povo (*populus*, *Ep.* 2.1.18 e *uolgus*, *Ep.* 2.1.63) considera boa só a velha poesia e os poetas antigos. É boa somente a poesia dos poetas mortos. É desse ponto que toda a “argumentação” do poeta vai partir. Trata-se da famosa querela entre os poetas antigos e os novos. E é Horácio quem vai apresentar o juízo “correto”: a antiguidade não garante, por si só, a qualidade do poema. Não é preciso esperar a morte para que um poeta seja tido como bom. É a partir desse ponto de inflexão que a carta vai girar em torno do passado poético dos latinos e parecer um relato quase objetivo de historiografia e crítica literária. Mas, num certo sentido, o relato não é nada objetivo, porque o poeta vai propor toda a sua exposição a partir dos pontos de vista da sua poética e da afirmação do seu programa literário. É, então, terminada essa volta ao passado que o poeta se dirige a Augusto, como acabamos de ver (*Ep.* 2.1.219-28).

É por meio desses versos — e explorando o potencial semântico de *populus* e *uolgus* — que Horácio poupa Augusto de compartilhar com os romanos a incapacidade de fazer bom juízo dos poetas vivos, os seus contemporâneos. A ele não falta, na ficção da carta, o discernimento que inexistia entre os romanos em geral. Esse descolamento, essa individuação, da figura de Augusto dá azo, logo em seguida, a uma comparação do imperador romano com Alexandre, o Grande (*Ep.* 2.1.232-41). Nela, Horácio vai lamentar como a grandeza e a excelência do general grego foram postas a perder na mão de um poeta épico tão ruim quanto Quérilo (*Ep.* 2.1.232-4). Alexandre, embora hábil guerreiro e grande conquistador, não sabia discernir a boa poesia da má e comprou os versos malfeitos da épica de Quérilo. A má escolha do grego depreciou os seus feitos ou, pelo menos, uma parte deles. É nesse ponto que o poeta aparece como um fator de “utilidade”. Poderia ser útil ao futuro do império.

Essa é uma transição que se desdobra também numa transição temporal. É a segunda alternância, mas dessa vez do presente para o futuro. Se antes era o passado da literatura romana (e do próprio império) que estava em jogo, agora é o seu futuro. Se, na

primeira alternância, o poeta se desvia do “presente” com uma imersão no passado, agora vai se desviar outra vez do “presente”, mas se lançando para o futuro. O poeta faz uma espécie de advertência a Augusto (não só mais na condição de imperador, mas também, e principalmente, como patrono das artes), para que ele não cometa o mesmo erro do general grego. O ar do poeta já não é mais épico, mas profético. É nesse contexto que surge o exemplo do poeta épico Quérilo, que foi nocivo a Alexandre. Foi nocivo ao general grego mesmo depois da morte. Os versos ruins desse poeta constituem uma ameaça aos feitos passados do general Alexandre no futuro. É o futuro que está em jogo. O ponto de vista do poema é retrospectivo. É precisamente essa projeção no futuro que agora é posta em relevo. Mas esse futuro coloca em questão o passado dos poetas latinos porque é como passado que o futuro vai fazer sentido. Aqui o ponto de vista é prospectivo. A partir do presente, são os tempos da memória. Exatamente como acontece com Alexandre, o Grande. É essa circulação através dos tempos que nos interessa aqui. Ela cerca e assedia o presente a que se dirige. É o mesmo movimento que acontece com as personagens. É o mesmo giro, são as mesmas trocas.

Basta, para isso, que leiamos metonimicamente essa advertência ao *princeps*: se você não escolher um bom poeta para “cantar” o povo romano, o seu império e a si próprio, todos os feitos do seu império correm o risco de se perder, se não completamente, no mínimo, em parte. É exatamente com esse giro que o poeta abandona, pela segunda vez, o presente e se projeta para o futuro. O futuro dos romanos está, de alguma maneira, nas mãos de bons poetas, que podem escrever bons textos e projetar o presente grandioso do seu império. É a própria memória deles que está em jogo.

Se Augusto deve se distanciar de Alexandre, se o romano deve se distanciar do grego (ainda que Alexandre não seja exatamente um grego), Horácio se afasta da épica de Quérilo. São dois os traços que distanciam de modo radical um do outro. O grego escreve épica e vende os seus versos. Quérilo, de alguma maneira, se esgota no âmbito da “utilidade”. Essa, aliás, é uma crítica dirigida também a Plauto (cf. *Ep.* 2.1.168-76). Horácio, por sua vez, não faz nem uma coisa nem outra. Seus versos estão, vimos, fora da lógica do comércio, fora de uma certa lógica ou utilidade mundana, ainda que não completamente. Seus versos são inúteis e se inserem numa lógica não prosaica. É por isso que ele não pode e se recusa a “cantar” um imperador que está ocupado demais com os negócios romanos.

Aqui, Horácio repisa um *tópos* comum na poesia: os poemas (ou livros) podem dar lucro aos livreiros, mas não aos poetas,<sup>344</sup> que, regidos por uma outra lógica, são livres para escrever sobre o que desejam. É como se estivessem fora do tempo. É como se fossem um mito. É um desenvolvimento do mito do poeta pobre, como vimos acima. Um mito para o qual Augusto é convidado a participar, somente se garantir, como patrono, as condições materiais dos poetas, mas não como um “comprador” de poemas. Não como “matéria” do poema. O poeta não pode ser útil ao imperador. A ação do poeta é improdutiva, segundo os critérios comerciais, e ainda mais improdutiva em termos militares. Nesse sentido, é excesso ou excrescência. É da ordem do imensurável.

É exatamente essa a ficção que se engendra na invocação a Alexandre, o Grande, e na transição do passado para o futuro no poema. Como essa transição pressupõe uma passagem pelo presente, há a necessidade de valorização dos poetas contemporâneos. Daí a importância atual de Augusto como patrono, e não mais como imperador ou general. Augusto, na verdade, já não é mais *princeps*. Não é, então, por acaso que esse ponto antecede exatamente a introdução de uma segunda *recusatio*, que vai aparecer no poema já bem perto do seu encerramento (*Ep.* 2.1.250-9). Nela, Horácio, agindo bem ao modo do início do poema, quando negou um *longo sermone* (*Ep.* 2.1.4), vai chamar a atenção para o caráter prosaico dos versos: *sermones repentis per humum* (“prosa rasteira”, *Ep.* 2.1.250-1), contrastando-os novamente com a grandeza e os feitos do imperador.

A estratégia é a mesma em ambas as passagens. É, aliás, recorrente na poesia hexamétrica de Horácio. E, dessa vez, é na expressão *te principe* (*Ep.* 2.1.256) que vamos ler, como lemos em *Caesar* (*Ep.* 2.1.4) uma referência muito segura a Augusto que, ao mesmo tempo, põe em claro destaque o seu valor como imperador. Um valor que é recusado duas vezes, como são igualmente recusadas as ações que lhe são correlatas. É, portanto, somente depois de cerca de duzentos e quarenta versos (lembramos que o poema tem duzentos e setenta) que o imperador vai ser de novo nomeado nessa condição e, mais uma vez, no contexto de uma pequena *recusatio*. A nomeação de imperador enquanto tal vem sempre acompanhada da sua negação, da negação das suas atividades e também, por consequência, da negação da sua utilidade.

Não é, então, fortuito que, na parte final do poema (*Ep.* 2.1.250-70), já possamos discernir com muita clareza a estratégia da *Ringkomposition*. Essa composição em anel

---

<sup>344</sup> *Hic meret aera liber Sosis, hic et mare transit / et longum noto scriptori prorogat aeuum.* (“Livro assim dá lucro aos Sósias, transpõe mares, / vida longa concede ao célebre escritor.”, *AP* 345-6).



que também reforça a nossa leitura da circulação dos tempos através da circularidade que ela evoca. De fato, dois traços importantes do começo da carta cumprem um papel de destaque também no final. O primeiro já vimos. Trata-se das duas *recusationes*, uma que nega o *Caesar* (*Ep.* 2.1.4), outra que nega o *princeps* (*principe*, *Ep.* 2.1.256), que se vinculam aos giros temporais da carta: na primeira *recusatio*, entre presente e passado, e, na segunda, entre presente e futuro.

O segundo traço é uma novidade, mas também se conecta com o tempo, fato que acaba por reforçar o papel crucial dos tempos e do seu movimento no poema. É um traço um pouco mais sutil, mas não menos importante. Trata-se do ambivalente verbo *moror* (“reter”, “deter”, “demorar”), cujo espectro semântico lida com o tempo e o seu movimento. A sua passagem e a sua paragem. Depois de ter aparecido no v. 4 (*morer tua tempora*, “tomar o teu tempo”), vai reaparecer aqui na cena final do poema (*Ep.* 2.1.264-70): é o fim da volta que o poeta precisa dar para ultimar o “desaparecimento” de Augusto na cena que finda o poema. Vejamos (*Ep.* 2.1.264-70):

*Nil moror officium quod me grauat, ac neque ficto  
in peius uoltu proponi cereus usquam  
nec praue factis decorari uersibus opto,  
ne rubeam pingui donatus munere et una  
cum scriptore meo capsula porrectus aperta  
deferar in uicum uendentem tus et odores  
et piper et quicquid chartis amicitur ineptis.*

Não me **toma** o ofício que onera, não quero  
minha face por aí exposta em cera informe,  
nem louvores em versos malfeitos, pra que  
eu não me enrubesça com a gorda oferta,  
nem, confinado numa caixa com meu poeta,  
seja levado em via que vende incenso, essências,  
pimenta: tudo o que se embrulha **em folha inútil**.

Essa cena final traz o “fecho” do construto do poeta. A ausência da figura do imperador aqui é significativa. Muito dominante no início do poema (*praesenti tibi*), passa a leitor e patrono, num movimento que dura praticamente toda a carta, e, depois de uma pequena reaparição (novamente renegada!) como *princeps*, é completamente ausente nesse final. A cena que encerra o poema tem só uma personagem: o próprio poeta, numa clara inversão com relação ao começo do poema, em que resplandece a presença, a grandeza e o poder do imperador. Essa cena reforça e é reforçada pelo registro textual do poema. Sendo a carta um meio-diálogo (porque entre ausentes) para os antigos,<sup>345</sup> fica em evidência a ausência do interlocutor. O texto parece explorar essa circunstância, que, no fim, ganha um ar apoteótico.

<sup>345</sup> Porfirião costumava dividir as sátiras das epístolas com base nesse critério. Aquelas são diálogos com um presente, estas com um ausente (cf. A. La Penna, 1949, p. 14).

Poderíamos aqui, por hipótese, lê-la como uma ameaça do poeta e parafraseá-la assim: “ainda que seja reverenciado em vida, nada garante que será reverenciado ou até mesmo lembrado depois de morto”? Em outras palavras: “Imperador, se você não tiver um bom poeta (um poeta como sou ou um poeta como o que eu tenho), estará fadado ao esquecimento?” Sim. Daí a ideia de que essas honrarias todas recebidas ainda em vida, inclusive os altares, possam se perder com o passar do tempo. O poeta põe em evidência não só o poder da boa poesia de immortalizar, mas também o quanto o imperador e o poeta, como quaisquer outros mortais, dependem disso.<sup>346</sup>

O raciocínio aqui é que as atividades corriqueiras e úteis do imperador vão lhe garantir somente as glórias na sua presença. E ele será útil ao ser patrono do poeta. Na semântica do poema, a poesia é útil na medida em que o próprio poeta é útil com a garantia de sua inutilidade. Essa inversão é visível na inutilidade dos cotidianamente úteis papéis que se usam para embrulhar especiarias (*chartis ineptis*, *Ep.* 2.1.270), mas não servem como anteparo da escrita. A inutilidade se estende aos negócios em geral. O participio *uendentem* (*Ep.* 2.1.269) evoca *res* e *negotia* do início do poema (*Ep.* 2.1.1-3). Se, na abertura da carta, as atividades cotidianas do imperador eram valorizadas ou aparentemente enaltecidas, aqui os elementos vivos e possíveis de intercâmbio em vida (*tus*, *odores* e *piper*, *Ep.* 2.1.269-70) são preteridos em favor de um eventual benefício no futuro, uma lembrança para depois da morte (*capsa operta*, *Ep.* 2.1.268). Parece que se nos afiguram nesse construto uma “utilidade transcendente” do poeta diante de sua “inutilidade mundana”. E, como claro cotejo, a “utilidade mundana” do imperador diante da sua “inutilidade transcendente”. O que temos, de qualquer modo, é um entrelaçamento indecível entre o que é útil e o que não o é.

Estaríamos diante de um *carpe diem* meio que às avessas? Ou, no limite, uma negação do *carpe diem*? É o que, por um lado, parece ocorrer. Em prol da valorização de um eventual tempo futuro (ou mesmo passado) ou de um tempo fora do tempo, algo para depois da morte, o poeta parece depreciar o presente. O aqui e agora. Parece. De fato, essa construção final nos lembra o fim das odes. Na verdade, a *Od.* 3.30. Lá, boa parte da utilidade da poesia, se há alguma, é confiada à sua capacidade de immortalizar o poeta (ou

---

<sup>346</sup> A. Barchiesi (1993, p. 161): *il principe è coinvolto nella lettura di un'epistola che merita attenzione per il fatto di essere rivolta a Lui, che ha tempo solo per le cose serie; la lettera sarà più seria del solito, e avrà rispetto per gli impegni del principe.* (“O príncipe é envolvido na leitura de uma epístola que merece atenção pelo fato de estar dirigida a Ele, que tem tempo só para as coisas sérias; a carta será mais séria do que o habitual, e terá respeito pelos empenhos do príncipe”).

a sua assinatura) e os seus temas. À sua vocação de, sendo mais duradoura que o bronze (*aere perennius*, *Od.* 3.30.1), desgarrar-se do seu contexto de produção e poder fazer sentido no futuro. Ou fora do seu tempo presente. Há quem, por essa razão, veja uma certa impossibilidade ou, no mínimo, dificuldade de conciliação desse *tópos* com o mote do *carpe diem*.<sup>347</sup>

Outra leitura, contudo, pode ser sugerida. Parece contraditório, mas, por outro lado, o que vem igualmente insinuado é que, na ficção da carta, o poeta quer tomar o tempo “presente” do imperador. O da sua leitura, atual ou vindoura, mas concreta. E é o verbo *moror* que nos vai possibilitar uma chave de leitura nesse sentido. O poeta quer seduzir Augusto. Assim, mais do que desconfiados de um matiz erótico para *moror*, que somente de maneira lateral está dicionarizado como “apreciar” e “deleitar”, vejamos este trecho de uma carta do livro primeiro das epístolas (*Ep.* 1.13.16-8):

*Ne uolgo narres te sudauisse ferendo  
carmina quae possint oculos aurisque morari  
Caesaris; oratus multa prece, nitere porro.*

E à plebe não narres que suaste carregando  
poemas que podem **tomar olhos e ouvidos  
de César**; ante tanta prece, em frente segue!

O diálogo entre o contexto da carta a Augusto e a *Ep.* 1.13, a Vínio, parece relevante. O nosso interesse nesse trecho encontra base no uso do verbo *moror*: os poemas que Vínio carrega tem poderes especiais, eles podem *morari oculos aurisque Caesaris* (“tomar olhos e ouvidos de César”, *Ep.* 1.13.17-8). Nessa carta ao “Vinho”, Horácio diz que os seus poemas têm o poder de seduzir César.<sup>348</sup> Os sentidos da visão e da audição estão intimamente ligados à sedução da e pela palavra. A ideia relativamente recente e relativamente poética de *imagem acústica*, proposta por Saussure, ecoa aqui. Talvez Horácio, até pela contraposição ao drama contemporâneo seu, e que ele critica com certa veemência, refira-se mais concretamente ao ato de leitura em si, quando o leitor tem os seus olhos presos ao texto que lê e ouve, ainda que, internamente, uma voz provenha dessa leitura. Pode se referir também à prática da *recitatio*, quando o ouvido do ouvinte se prende ao som concreto das palavras de outra pessoa e, tomado por ele, constrói, de si para si, imagens a partir dessa leitura do outro. Ambos os casos são possíveis. O que há de efetivamente relevante aqui é a concretude dessa palavra, da palavra em geral. A sua materialidade, expressa em termos de imagem e som. Aqui, ao que parece, o som e a

---

<sup>347</sup> Cf. A. Cicero (2010).

<sup>348</sup> Cf. B. Maciel (2017, p. 69-87).

lembrança visual formam um bloco, que é, de algum modo, indecomponível. É a materialidade, imagética e sonora, do poema que está em evidência. Uma materialidade que encontra expressão no tempo presente: *moror*.

Visão e audição constituem sentidos que, na Antiguidade, estão inseridos no dito *iter amoris*, pois os olhos são a sede de *eros* e é por meio deles que a paixão arrebatava o sujeito.<sup>349</sup> O que está em evidência, aqui, é o prazer do texto<sup>350</sup> ligado, também, à sua performance. Uma musicalidade visual e auditiva. O poema se apresenta, assim, com uma dupla valência: como corpo e como voz, uma potencialidade corpórea e outra incorpórea, uma vez que a voz pode, principalmente pelo modo como ganha corpo (na escrita), ter independência e autonomia.<sup>351</sup> Nesses termos, ao mesmo tempo em que guarda a materialidade de algo que pode ser visto e tocado por alguém, encerra a noção incorpórea de uma voz que pode, concomitantemente, se voltar ao passado e se projetar ao futuro. O texto, em meio à tensão entre o corpo atual ou atualizado e a voz que passeia pelos tempos, atesta uma presença e uma ausência, visível nos jogos de poder entre as personagens (o “poeta” e o “imperador”), que é também uma projeção entre a inutilidade e utilidade da carta, do poema, do poeta, enfim, da poesia.

Esse jogo mais concreto de sedução, que está sugerido principalmente no final do poema, é instaurado ou, antes, explicitado por *moror*. Na verdade, pela repetição controlada do verbo *moror*, um verbo que aparece em primeira pessoa no início (*Ep.* 2.1.4) e no fim do poema (*Ep.* 2.1.275), evocando uma circularidade, que, por si só, já chama a atenção. Não se trata, lembremos, de um verbo qualquer, mas de um verbo que fala do tempo, que é do campo semântico da temporalidade, mas não está focado nas suas passagens ou movimentos. Fala mais da “suspensão” do tempo. Tendo como noções mais básicas a de “reter”, “atrair”, “entreter” e até mesmo “encantar”, trata-se de um verbo que vai, por um lado, contrastar com o movimento dos tempos no decorrer do poema, mas, por outro, corroborar o papel central do manejo dos tempos na ficção da carta.

Além disso, o seu objeto (o seu complemento) no fim do poema é igualmente eloquente: *officium* (*Ep.* 2.1.264), palavra latina do campo erótico.<sup>352</sup> Evocação de um caráter erótico que vem corroborado logo depois por *munus* (*Ep.* 2.1.267), termo também

---

<sup>349</sup> Cf. G. Ragusa (2010, p. 322-4).

<sup>350</sup> Cf. R. Barthes (2015).

<sup>351</sup> T. Habinek (2005, p. 132 e ss.).

<sup>352</sup> Cf. J. N. Adams (1990, p. 163).

potencialmente erótico.<sup>353</sup> São palavras que curiosamente estão no universo erótico dos “deveres” do *cliens*. Palavras que, na *AP*, serão cruciais no gesto didático do poeta, gesto que é igualmente marcante na *Ep.* 2.1,<sup>354</sup> e que terão (*officium* em especial) um papel relevante também, como nos mostrou S. McCarter (2018, p. 690 e ss.), na economia das *Ep.* 1.17 e 1.18, conforme já lemos no capítulo anterior. São palavras que estão na base dos ditos “afazeres” do poeta, pensado aqui não só como figura literária, mas também como ator social, dada a propensão e projeção pública dos seus escritos.

E *munus* exige um cuidado especial, para além da sua valência erótica. É uma palavra especializada do âmbito do *ludus*, quando pensada no seio da economia dos jogos de gladiadores. Em Roma, oferecer espetáculos de gladiadores (*ludi*) era uma forma fácil (ainda que dispendiosa e, portanto, acessível a um número restrito de pessoas) de alguém se tornar popular e, portanto, mais poderoso por meio da ampliação da sua cadeia de relações.<sup>355</sup> Era um *munus* — um estatuto, aliás, que o próprio poema poderia assumir.<sup>356</sup> Um “presente” dos mais poderosos ao povo, em contraposição ao “dever” que cabia aos menos poderosos. Era um ato político, nesse sentido, e de movimentação das relações sociais.

Cumpramos destacar a existência de um jogo nos entornos do verbo *moror*, uma vez que podemos associar termos como *tempora*, *officium*, *munus*, *oculos* e *auris*, a partir de uma correlação concreta no interior de *Ep.* 2.1, em especial, e das epístolas como um todo. Outra vez podemos ver um entrelaçamento entre os âmbitos do útil e do inútil, até mesmo uma certa inseparabilidade deles. Podemos, ainda, adentrar mais profundamente no âmbito do erótico, quando vemos que os vinhos (*uina*) têm o mesmo poder de sedução que o poeta arroga ter. Vejamos um trecho da carta a Vala (*Ep.* 1.15.16-21):

[...] *nam uina nihil moror illius orae;*  
*rure meo possum quiduis perferre patique;*  
*ad mare cum ueni, generosum et lene requiro,*  
*quod curas abigat, quod cum spe diuite manet*  
*in uenas animumque meum, quod uerba ministret,*  
*quod me Lucanae iuuenem commendet amicae.*

[...] **os vinhos** de lá **não me tomam**;  
na minha terra, um qualquer suporte e sofrimento,  
mas, se vou ao mar, quero um leve e generoso,  
que afaste as aflições, que flua com rica espera  
nas veias e no peito, que me dê palavras,  
que me entregue jovem à amante lucana.

<sup>353</sup> Cf. J. N. Adams (1990, p. 164).

<sup>354</sup> *Ergo fungar uice cotis, acutum / reddere quae ferrum ualet exsors ipsa secandi; / munus et officium, nil scribens ipse, docebo.* “Eu serei como o esmeril, / que, embora sem corte, torna o ferro afiado. / Ensinarei, nada escrevendo, **ofício e múnus.**” (*AP* 304-6, grifos nossos).

<sup>355</sup> Cf. P. Bowditch (2010, p. 66-7).

<sup>356</sup> Para os poemas como *munera*, menos por apreciação econômica do que estética, cf. P. Bowditch (2001, p. 247-8).

Na interlocução, autorizada por *moror* (*Ep.* 1.15.16), com a carta a Vala (*Ep.* 1.15), mais uma vez somos reconduzidos a uma das identificações mais centrais na nossa leitura. O poema é vinho. Não é só a sua “inspiração” (*uerba ministret*, *Ep.* 1.16.21), não é só mensageiro *Vinnium* (o “vinho”) que carrega poemas (*carmina*) capazes de “tomar” (*morari*) olhos e ouvidos do imperador ou lhe tomar o tempo. O próprio vinho tem o poder que o poema e o poeta têm, na ficção das cartas, de mexer com o tempo e de seduzir (*commendet amicae Lucanae*, *Ep.* 1.16.21). Na nossa tradução, o poder de “tomar” (*moror*). Assim, parece-nos que a repetição de *moror* seja programática.

*Munus* e *officium* têm, ao lado da dimensão social, pensados como “dever” e “ofício”, um caráter erótico vinculado à atividade literária que pode remontar a Catulo 68, onde a ocorrência de *munus* pode ser lida como ato sexual.<sup>357</sup> Esse caráter ambíguo é também explorado na carta e pode ser associado à poesia lírica de Horácio, principalmente pela conotação de “troca”. Na própria *Ep.* 2.1, vemos, no contexto de construção de uma biblioteca, Apolo ser associado a *munus* (“um dom digno de Apolo”, *munus Apolline dignum*, *Ep.* 2.1.216) e, na lírica, vemos duas vezes, em contextos metaliterários, a mesma associação com Líber: “os dons do jocoso Líber” (*iocosi munera Liberi*, *Od.* 4.15) e os “dons do medido Líber” (*modici munera Liberi*, *Od.* 1.18.7). Existe, por fim, uma identificação expressa, na *Od.* 4.8, entre poemas e *munera*: *carmina possumus / donare, et pretium dicere muneri* (“podemos dar poemas / e cantar o preço do dom”, *Od.* 4.8.11-2). Assim, uma cadeia de associações, tendo *moror* como ponto de ancoragem, põe em circulação termos (*tempora, munus, officium, oculos, auris, carmina, uina*) cuja afinidade temática e o fundo erótico são comuns.

De volta à cena final de *Ep.* 2.1, a negação veemente (*nil moror*, *Ep.* 2.1.264) de um certo *munus* e *officium*, ao mesmo tempo, guarda uma ambivalência fundamental, uma vez que essas mesmas palavras podem se associar aos papéis exclusivos do homem patricio: o exercício de cargos públicos e a construção de uma carreira política (*cursus honorum*). Essa recusa, portanto, poderia ser também uma recusa de ocupar um lugar ou cumprir um papel que pode ser ligado à construção de uma determinada masculinidade (*uirtus*) ou ordem de classe?<sup>358</sup> A questão é confusa, e Horácio parece contribuir ainda mais para essa confusão. Talvez, em Horácio, não haja a negação de um serviço público

---

<sup>357</sup> Cf. T. Habinek (2005, p. 136).

<sup>358</sup> Essa estratégia, apesar das diferenças, pode ser vista também na elegia erótica romana. M. Skinner (2005, p. 224), por exemplo, relaciona a recusa do poeta-amante elegíaco ao serviço militar (em prol do *tópos* da *militia amoris*) com o seu questionamento da masculinidade tradicional.

por parte do poeta, como quando, na própria *Ep.* 2.1, afirma o seu valor para a educação e o serviço religioso.<sup>359</sup> A questão é qual seria esse “ofício”, e se o poeta teria um lugar social e um papel político. Um engajamento público não traz, por consequência, um abandono da “inutilidade” ou vice-versa. Não são esferas incompatíveis. Ao contrário, elas até mantêm uma certa relação de complementaridade. É por isso que a metáfora erótica se mostra pertinente para explicar a relação social em geral (as intersecções entre *cliens* e *patronus*, *equites* e *uulgus*, *erômenos* e *erastés*) e uma relação em particular, como a do poeta com o imperador na ficção da carta. A própria noção de *ludus* tem um aspecto privado, como Catulo 50 nos lembra,<sup>360</sup> onde vemos reunidos os elementos que caracterizam o *conuiuium* (o jogo, o riso, o vinho, a troca de versos), e tem um traço público, visível, sobretudo, nos *ludi* de gladiadores, principalmente se estamos lembrados da imagem do gladiador aposentado que se segue à abertura da coleção das epístolas (*Ep.* 1.1.4-9).

O poema quer ser lido e relido, encenado e reencenado. Esse é o jogo do poema. Do presente da carta. Quer seduzir. Essa circulação em torno do presente é uma espécie de assédio dissimulado. Um comer pelas beiradas. Sempre de viés, um certo presente, nunca alcançado, é frequentemente renegado. Primeiro, o presente do poema é dominado pelo passado da poesia latina. Os tempos trocam de posição. O passado substitui o presente. Depois, testemunhamos a substituição do presente do imperador pelo presente do leitor de poema e do patrono da poesia. Por fim, o futuro, substituindo outra vez o presente, nada mais é do que a possibilidade da continuação da história da literatura latina. Um fio prometido do passado. Um ato que a própria *Ep.* 2.1 realiza. Um futuro que se lança ao passado, como busca das origens, e um passado que se projeta no futuro, como tradição.

---

<sup>359</sup> *Os tenerum pueri balbumque poeta figurat, / torquet ab obscenis iam nunc sermonibus aurem, / mox etiam pectus praeceptis format amicis, / asperitatis et inuidiae corrector et irae, / recte facta refert, orientia tempora notis / instruit exemplis, inopem solatur et aegrum. / Castis cum pueris ignara puella mariti / disceret unde preces, uatem ni Musa dedisset?* (“A boca balba e tenra da criança, o poeta / figura, afasta o ouvido da prosa obscena, / e forma logo o peito com preceito amigo, / crítico da ira, e da inveja, e da aspereza; / dos fatos fala bem, dá ao tempo nascente / bons modelos, consola o pobre e o doente. / Como a virgem mulher aprenderia as preces, / com moços castos, se não desse a Musa um poeta?”, *Ep.* 2.1.126-33).

<sup>360</sup> 50.1-6: *Hesterno, Licini, die otiosi / multum lusimus in meis tabellis, / ut conuenerat esse delicatos: / scribens uersiculos uterque nostrum / ludebat numero modo hoc modo illoc, / reddens mutua per iocum atque uinum.* (“No ócio de ontem, Licínio, muitas **lides** / mantivemos em verso em meus cadernos / quando o trato era sermos delicados. / Cada um de nós versos escrevendo, / breves, **lidava** num e noutro metro / em troca mútua em meio a riso e vinho.”, grifos nossos, na tradução de J. A. Oliva Neto, 1996, p. 100).

É sobre o interesse nos “tempos” do imperador e do império latino que esse jogo se desenvolve. O foco está no tempo do leitor. No tempo presente do poema, uma coisa “útil” que o poeta tem a ensinar ao imperador e aos romanos: entendam de poesia. Leiam e tenham discernimento em termos literários. Valorizem a poesia do tempo presente. Isso significa: leia e releia este poema e a poesia dos poetas vivos. No fim das contas, trata-se de um incentivo à escrita também. À formação de uma cultura e de uma memória literárias. O poema soa, num certo sentido, como uma espécie de convite e sugere uma aproximação, muito útil agora para a nossa leitura, a um dos poemas de Horácio que podem ser, de uma maneira ou de outra, classificados como convites para festas, os chamados *conuiuia*. Trata-se da *Ep.* 1.5, um convite muito mais direto que trata da questão em jogo na carta a Augusto. A *Ep.* 1.5 é uma carta enviada ao advogado Torquato, convidando-o para um banquete na casa do poeta. É o único convite, em termos estritos, de toda a coleção de cartas de Horácio (*Ep.* 1.5.8-11):

*Mitte leuis spes et certamina diuitiarum  
et Moschi causam; cras nato Caesare festus  
dat ueniam somnumque dies; impune licebit  
aestiuam sermone benigno tendere noctem.*

Larga a leve esperança e as lides por riqueza  
e a causa Mosca; amanhã, festa de César,  
o dia dá vênias ao sono, impune será lícito  
a noite estiva estender em prosa afável.

Quando o poeta se dirige diretamente ao seu interlocutor, o contraste entre as noções de utilidade e inutilidade é patente, e nos traz à mente o mesmo contraste que marca toda a *Ep.* 2.1. Praticamente todo o vocabulário da passagem é jurídico, estratégia de sedução de um advogado, como Torquato: *certamina* (“lides”), *causam* (“causa”), *ueniam* (“vênias”), *impune* (“impune”) e *licebit* (“será lícito”). A troca do dia pela noite e a véspera do feriado são os marcos temporais que se desviam da labuta jurídica, exigente de um dia que seja “útil”. A expressão *benigno sermone* (“prosa afável”), não podemos deixar de lê-la aqui programaticamente,<sup>361</sup> como lemos *longo sermone* (*Ep.* 2.1.4) ou mesmo *sermo repentis humus* (*Ep.* 2.1.150), ainda que, nesse caso, pareça fazer referência a uma conversa. Ela também contrasta com as atividades utilitárias que a antecedem e não deixa de evocar o *sermo* característico das próprias epístolas (e sátiras), em especial, a *Ep.* 2.1, como já vimos. É uma atividade mundana, prosaica e descontraída, por um lado, e, por outro, algo entre o escrito e o oral. Ou ambas ao mesmo tempo.

<sup>361</sup> A respeito de traços metapoéticos nesse poema, cf. B. Maciel (2017, p. 35-67).



É muito interessante que advogar a “inutilidade” da poesia pode ser tanto uma forma de defendê-la, quanto, por outro lado, um modo de atacá-la, e essa será uma questão tratada, posteriormente, ainda neste capítulo. No último caso, o argumento pode ser expresso da seguinte forma: “a poesia é inútil e, não servindo para nada, pode ser descartada. É perda de tempo”. Já no primeiro caso, teríamos algo como: “a poesia é, sim, inútil e, nessa condição, está a serviço do prazer pelo prazer e da fabulação humana. Da imaginação, uma das mais importantes faculdades das pessoas. Nesse sentido, ela é imprescindível”.

Em Horácio, a questão caminha de uma maneira ambígua, ou mesmo híbrida, ora para um lado, ora para outro. Não se pode decidir. Ele vai tentar construir, na ficção da sua poesia, uma utilidade para a poesia. Uma utilidade que é, muitas vezes, inútil, como no poema *Ep.* 1.5, ao advogado Torquato. Nele, a construção da ambiência convivial segue um protocolo da linguagem utilitária do direito, mas, ao mesmo tempo, tem uma finalidade, a princípio, inútil. Podemos ver isso, com clareza, quando o convite para o banquete é radicalizado ou, antes, tornado “completamente” explícito, nos dois versos que o encerram (*Ep.* 1.5.30-1):

*Tu quotus esse uelis rescribe, et rebus omissis  
atria seruantem postico falle clientem.*

Quanto queres, me escreve e, esquecido o trabalho,  
pelos fundos engana o cliente atento ao átrio.

O poeta pede ao interlocutor que defina quantos serão os convivas no banquete que prepara. É o convidado quem define. O “querer” (*uelis*), a “escrita” (*rescribe*) e o “engano” (*falle*) são colocados lado a lado e, associados, se contrapõem a *rebus omissis* (“esquecido o trabalho”) e *clientem seruantem* (“cliente atento”).

A contraposição resume bem um aspecto do poema: a ficção do mundo poético. O prazer de um banquete (poético) exige, ainda que somente no seio do ficcional, o esquecimento do lugar social e o ato de desafiar as hierarquias sociais. No texto, as hierarquias são outras. Esquecer o cliente é, no fundo, deixar para trás a própria relação social de “clientela” e “patronato”, que é marcante na organização socioeconômica dos romanos. Sair pela porta dos fundos (*postico*, v. 31) é, em algum grau, abandonar a propriedade e os tipos de relação dela derivadas ou que a ela vão conduzir. É, antes de tudo, um ato furtivo. Trata-se, então, de se esquecer de uma certa romanidade em prol de outra. Mas romanidades que permanecem em tensão. O particípio presente *seruantem* sugere, ainda que palidamente, a escravidão (ao evocar o *seruus*), outra instituição social

e econômica dos romanos. Essa contraposição é a mesma que, aliás, encontramos entre o “presente” do imperador (*praesenti tibi*) e o “presente” do poema, amparada no movimento dos tempos e fadada a findar na alternância temporal do presente para o futuro.

Nessa segunda alternância, ultimada pela cena que encerra o poema (*Ep.* 2.1.264-70), o que nos salta aos olhos é mesmo o completo “desaparecimento” de Augusto. Na passagem do presente para o futuro, correlata e contrária à primeira passagem (ou primeira alternância, a do presente ao passado), a figura do *princeps* enquanto tal é esvaziada. Se antes o esvaziamento era parcial (de imperador a patrono), agora ele é completo (de imperador a leitor). Mas essa ausência do imperador no fim do poema é programática. Não pensamos como N. Rudd (2002, p. 10-1), para quem a presença de Augusto na cena final poderia constrangê-lo, ou como E. Fraenkel (1957, p. 399), que vê na ausência uma forma de aliviar o que vai dito pelo poeta, mas como M. Santirocco (1995, p. 242), que lê aí uma despreziosa substituição de um por outro.<sup>362</sup> Contrastando com a utilidade do imperador na abertura da carta e sua forte presença (*praesenti tibi*), a cena final tem como caráter a forte presença do poeta e da sua inutilidade. Ambos trocam de posição. O poeta não pode fazer nada pelo império, senão ser lido. É uma ode à poesia. Muito mais do que só um *ludus* metatextual, é a afirmação da poesia pela poesia. Da sua permanência e “imortalidade”, mas da sua dependência da leitura e da sua contingência. É o ardil do texto escrito. Mas é um ardil que atinge o próprio “Horácio”, pois a sobrevida é do texto. Da assinatura. Não do autor. A sobrevida, na verdade, é da poesia. N. Rudd (2002, p. 3) vê o poema como um tributo, embora contido, ao imperador. Não vemos assim. Para nós, o poema é um tributo à poesia, encarnada no poeta.

Se o imperador pode dominar o presente, a voz poética é dona do passado e do futuro. Pensando assim, vemos, de um lado, uma incursão de caráter arqueológico nos princípios da literatura latina e, de outro, uma projeção profética sobre o seu futuro. O imperador parece estar cercado. Temos a sensação de que o seu poder é circundado pelo poder do poeta. É o “roubo” dos tempos. A circulação temporal se reflete também na ocupação dos lugares no drama da carta. Na troca circular de lugares entre o poeta e o imperador, à maneira de uma dança. Uma dança dos tempos em torno dos limites cambiantes do presente.

---

<sup>362</sup> “Horácio se põe no lugar de Augusto”. (Horace puts himself in Augustus’ place).

Há uma insolúvel tensão entre o verbo *moror* — que veicula a noção de “retenção” ou “atração”, a ideia de “parar” o(s) tempo(s) — e a sensível impressão de “moto-perpétuo” que a estratégia da *Ringkomposition* e o verso ritmado do poema sugerem. A relação entre o “útil” e o “inútil”, entre o “instante” e o “eterno”, entre o permanente e o contingente, e a relação entre o “poeta” e o “príncipe” estão respondendo a uma mesma lógica de funcionamento e se refletem, se buscam e se reforçam mutuamente. Não são âmbitos independentes, mas, sim, interdependentes. É por isso que, por outro lado, o poeta convida o leitor a uma boa leitura. A um banquete poético. De papel. Assim, a carta-poema é também oferecida ao imperador (a personagem de um leitor) como uma fonte de prazer. Uma leitura nada além de prazerosa. “Inútil”. O poeta quer demais. Além do passado e do futuro do “imperador”, o poeta quer também o “presente”, o aqui e agora do seu desejo. Não quer ser reconhecido só depois da morte. Quer desviar o foco dos poetas antigos (sem os condenar ao esquecimento), abrindo espaço para os contemporâneos. Quer ser lido e ouvido em vida. Por isso, exorta-lhe: leia este poema, tome este trago de vinho: *carpe diem*.

### 2.1.2 O filho de Saturno: o “roubo” das tēmporas

Como continuação e complementação da leitura que fazemos, voltemos agora o nosso interesse a uma palavra aparentemente desprezível, ainda que já lhe tenhamos dado um valor programático: *tempora* (*Ep.* 2.1.4). Não é, de fato, tão desprezível assim porque nossa leitura de parte da poesia de Horácio, e, em especial, da *Ep.* 2.1, tem se baseado no jogo e na circulação incessante dos tempos — *tempora* em latim. Agora, no entanto, são as suas possibilidades de sentido e os seus limites que estão em jogo aqui. As novidades que pode ensejar através de um pequeno desvio lúdico. A questão é sobre a transgressão dos seus limites. Podemos lê-la como um tropo? Uma volta?

O contexto é novamente o mesmo: a relação de poder entre a poesia e o império, com os termos eróticos em que essa relação ganha expressão na materialidade das personagens do *princeps* e do poeta. *Tempora*, que ocorre logo no princípio da carta a Augusto, é tradicional e invariavelmente traduzida por “tempo” ou, para sermos mais precisos, “tempos”, uma vez que, a rigor, estamos diante de um plural: “o teu tempo”, “os

teus tempos” (*tua tempora*, *Ep.* 2.1.4).<sup>363</sup> A expressão é objeto de um verbo, em estrutura condicional, que tem como sujeito o próprio *eu* do poeta: *morer* (v. 4), um verbo que, na nossa leitura, desempenha um papel notável na economia da carta, tão ou mais importante que *tempora*, não só porque está inserido no âmbito semântico da temporalidade e, mais especificamente, da passagem (ou não) do tempo, mas também porque faz parte do construto estrutural da *Ringkomposition*. Aqui traduzimos tudo por: “se eu tomasse o teu tempo” (*si morer tua tempora*, *Ep.* 2.1.4). E novamente agora estamos diante de toda a temática que acabamos de tratar no item anterior, notadamente a circularidade dos tempos no poema, dos interlocutores e dos seus papéis na carta e o “roubo” do tempo ou dos tempos do imperador.

Todavia, *tempora* é uma palavra ambivalente, assim como é, num certo sentido, também ambígua essa carta do poeta Horácio ao imperador Augusto. A carta promete ser um panegírico, mas frustra essa promessa, parece ter uma toada épica e clássica, mas também frustra essa expectativa, arroga-se um ar “filosófico”, mas isso também não se concretiza. *Tempora* tem, desse mesmo modo, uma ambivalência muito produtiva para a leitura que aqui fazemos. Além de significar “tempos”, *tempora* pode querer dizer “têmporas”. É esse giro que vamos explorar. De um ponto de vista imagético, as têmporas compartilham com os “tempos”, principalmente do modo como pensavam os antigos, um princípio de movimento: ambos sugerem uma circularidade. A circularidade da estrutura do poema, a da *Ringkomposition*, a da incessante troca de posições na relação erótica. Assim como os “tempos” vêm e voltam, segundo um ciclo, um movimento que, vimos, o próprio poema *Ep.* 2.1 faz, as têmporas contornam e circulam a cabeça. Assim como o manejo dos tempos nos possibilitou há pouco algum rendimento crítico, poderia haver algo, igualmente produtivo e rentável, como o manejo ou o trato das têmporas? Que tipo de consequências poderíamos tirar desse desvio semântico? Que jogo pode engendrar? O que se nos afigura questionável é o seguinte: a ambivalência de *tempora* pode insinuar, para além do roubo dos “tempos” do imperador, que haveria um outro roubo? O das têmporas?

Antes de tudo, fica a pergunta: por que “têmporas”? As primeiras imagens que podemos mobilizar já não nos são estranhas. No capítulo anterior, vimos como, em

---

<sup>363</sup> Cf., dentre outras, as traduções de E. Fraenkel (1957, p. 384), C. O. Brink (1982, p. 39), T. Zapién (1986, p. 46), R. Kilpatrick (1990, p. 59), N. Rudd (2002, p. 75), M. Ramous (2015, p. 98), P. Falcão (2017, p. 129).

Horácio, o ato de coroar está no centro da formação de um *ego* poético e no seu reconhecimento na tradição literária. Vimos também como esse ato é igualmente importante no modo como o nosso poeta constrói e trama a sua relação com o amigo (ou amante) Mecenas e com as Camenas ou as Musas, figuras que são aproximadas ou ainda identificadas a Mecenas. Agora, o nosso propósito, então, é fazer, no contexto da relação mais concreta do poeta com o imperador, uma articulação entre o ato poético, o *carpe diem*, o ato de cingir a cabeça (o coroar-se, seja como poeta, seja como imperador) e a genealogia poética. Como esses são elementos que também conformam uma ambiência convival (do *conuiuium*), temos no elemento erótico um papel de destaque. Ainda que essa articulação não esteja tão explícita em *Ep.* 2.1, podemos ter como um bom ponto de partida o fato de, na carta, o gesto poético ser expressamente associado ao ato de cingir a cabeça. É esta a passagem que associa a paixão de escrever ao ato de se coroar. É a imagem da coroa e a circularidade que evoca que nos inspiram agora. Vejamos (*Ep.* 2.1.108-10):

*mutauit mentem populus leuis et calet uno  
scribendi studio; pueri patresque seueri  
fronde comas uincti cenant et carmina dictant.*

Leviano, o povo muda de opinião e só arde  
da paixão de escrever; filhos e pais severos,  
frontes cingidas, ceiam e recitam poemas.

A passagem é antecedida, na carta, de alguns breves comentários sobre o já superado passado guerreiro e rude dos latinos e da sua língua. O verbo *mutauit* (*Ep.* 2.1.108) descreve a ultrapassagem de um ponto e uma mudança de comportamento. Os romanos, esquecidos das guerras, passaram a se interessar por poesia. O *conuiuium* das famílias latinas foi invadido por uma novidade. Trata-se de um ato identificado a uma paixão que “inflama” (*calet*) o povo romano: a de escrever (*scribendi uno studio*). No trecho, o verbo *caleo* — que, não por acaso, evoca o verbo *calleo*, de onde *callida* e o jogo que discernimos no capítulo anterior entre *callida* e *calida* — reforça a atmosfera erótica em torno da carta-poema e principalmente da criação literária.

No trecho, o ato de ser coroado (*fronde comas uincti*) tem uma dupla valência: como aquele que tem a palavra no ambiente privado do banquete (*cenant*) e aquele que diz poemas (*carmina dictant*) num movimento potencialmente público. Esse ato é muito significativo porque é ele o gesto simbólico que pode incluir, como poeta, o sujeito na tradição literária. Aliás, a mesma tradição literária, do ponto de vista latino, que Horácio “canta” criticamente em boa parte da *Ep.* 2.1. É, então, a coroa, como símbolo do poeta

(pela relação com alguma divindade, Apolo ou Vênus, por exemplo) ou do herói laureado, que dá voz ao indivíduo ou que, pelo menos, o autoriza ou o legitima. O reconhecimento, expresso, no trecho, pelo coroamento, insere o escritor na série tradicional dos poetas e, ao mesmo tempo, lhe concede uma voz no presente.

A coroação tem uma profundidade que não nos interessa aqui.<sup>364</sup> Em geral, o ato pode se referir ao gesto de cingir as têmperas tanto de flores, quanto de ramos de loureiro. No primeiro caso, é prática típica do banquete e de celebrações a certos deuses (Afrodite e Baco, entre outros), aparecendo em fragmentos de Anacreonte<sup>365</sup> ou na forma como se descreve Alcibíades no *Banquete*, de Platão (212d-214a); no segundo caso, é própria das disputas atléticas (associadas a Hércules e a outros “campeões”), quando ocorre, por exemplo, em poemas de Píndaro.<sup>366</sup>

Em Horácio, ambos os gestos estão misturados e claramente associados ao ato poético. D. Armstrong (2010, p. 9), por exemplo, embora faça a distinção entre a coroa de Vênus (de murta) e a coroa de Apolo (de louro), também pressupõe a indistinção do coroamento em Horácio na sua valência poética. O que mais nos interessa agora é que, genericamente, a coroa e a circularidade andam lado a lado, como nos mostrou, no seu estudo sobre a coroação na poética horaciana, M. Buisel (1997, p. 67): “Horácio emprega só coroa, [...] dando sempre a entender que se trata de uma guirlanda circular que rodeia toda a cabeça [...]”.<sup>367</sup>

Por isso, o coroamento, em termos mais genéricos, não se trata, em absoluto, de um gesto casual ou fortuito. Vimos, no item anterior, que, tanto o gesto “poetogônico” (o nascimento e o estabelecimento da poesia latina), quanto a sugestão profética do fim do poema, sugerem uma relação com a *Teogonia* de Hesíodo. No poema grego, uma outra cena é importante, uma vez que, por ser inaugural, permite outro ponto de contato. Trata-se da chamada *Dichterweihe* (“sagração do poeta”), que, embora não seja uma estrita coroação das musas, é caracterizada pela concessão pelas Musas ao aedo de um ramo de loureiro, um “cetro” (*sképtron*, *Teog.* 30), símbolo de realeza<sup>368</sup> e do poder da palavra. Hesíodo só ganha o seu estatuto como poeta e é inspirado e autorizado a falar, a partir do

---

<sup>364</sup> Para mais informações sobre o coroamento poético, cf. M. Buisel (1997).

<sup>365</sup> Cf. B. Gentili (1958, p. 183-5).

<sup>366</sup> A *Olímpica I*, a Hierão de Siracusa, vencedor na corrida de cavalos (v. 100-3): “A mim lhe coroar / em hípico canto com eólia melodia / cabe.” (S. Romero, 2013, p. 46-7).

<sup>367</sup> Horacio emplea sólo corona, [...] dando siempre a entender que se trata de una guirnalda circular que rodea toda la cabeza [...]”.

<sup>368</sup> Para a autoridade de fala concedida pelo cetro e sua relação com a circularidade da assembleia, cf. *Il.* 1.233-9 e T. Assunção (2019).

momento em que é consagrado pelas Musas (*Teog.* 22-34),<sup>369</sup> o que ocorre logo no início do próemio. O mesmo instante que inaugura o poema inaugura também o poeta, e sua fala sobre o passado, desde as origens, e sobre o futuro, tem, assim, o lastro da sabedoria divina das Musas. Dessa maneira, ele ganha legitimidade e autoridade.

A circularidade também marca a cena hesiódica. A sagração do poeta ao pé do monte Hélicon está significativamente relacionada à dança circular das Musas em torno da fonte (em torno do poeta?), compondo, como um conjunto indissociável, a abertura da *Teogonia*. É essa circularidade que marca e atravessa a entronização do poeta em Hesíodo, a coroação dos atletas nos jogos atléticos (e dos generais nos triunfos romanos) e a coroação do *magister bibendi* no âmbito convivial que entrelaça todos esses gestos, convidando-nos a um diálogo.

Ganhando latinamente a expressão da coroação, pela mediação de Píndaro,<sup>370</sup> esse ato hesiódico é simbolicamente repetido, de um modo ou de outro, quase à exaustão por diversos poetas da tradição latina, desde Lucrecio. É um gesto de conformação do poeta e que está encenado, em tom metaliterário, no interior da carta, como vimos no trecho acima. Poderíamos trazer inúmeros exemplos dentre os poetas latinos para dar conta da reiteração desse ato, mas quatro nos serão bastantes. A cena da coroação poética vai nos interessar principalmente por ser um mote e um contexto em que amiúde comparece o termo sobre o qual erguemos nossa leitura: *tempora*. É a recorrência de *tempora* numa cena que tem valor na sua repetição que nos chama a atenção e nos faz desconfiar de seu valor programático na *Ep.* 2.1, principalmente porque, em Horácio, como vimos no primeiro capítulo através da relação do poeta com Mecenas, o coroamento é um ato das Musas, assim como do leitor.

O primeiro trecho é do próprio Horácio, quando encena o seu “retorno” à poesia lírica por meio da publicação do quarto livro das odes (*Od.* 4.1.29-32):

*Me nec femina nec puer  
iam nec spes animi credula mutui*

Nem mulher, nem mais garoto  
me encanta, nem esperança de mútuo

---

<sup>369</sup> A famosa cena da *Dichterweihe* (*Teog.* 22-34) na tradução, com adaptações nossas, de C. Werner (2013): “Sim, então essas [as Musas] a Hesíodo o belo canto ensinaram, / quando apascentava cordeiros sob o Hélicon numinoso. / Este discurso, primeiríssimo ato, disseram-me as deusas, / as Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta-égide: / ‘Pastores agrestes, vis infâmias, meros estômagos, / sabemos mentiras muitas dizer símeis a fatos, / sabemos também, querendo, verdades enunciar.’ / Assim falaram as filhas palavra-ajustada do grande Zeus, / e me deram o cetro, galho vicejante de louro, / após o colher, admirável; e sopraram-me voz / inspirada para eu glorificar o que será e foi, / pedindo que cantasse a raça dos ditosos sempre vivos / e a elas mesmas primeiro e por último sempre cantasse.”

<sup>370</sup> Cf. M. Buisel (1997).

*nec certare iuuat mero  
nec uincire nouis tempora floribus.*

amor, nem lutar no vinho  
nem **cingir de flores novas as tēmporas.**

É claríssima, na passagem, a inserção do gesto de “cingir as tēmporas” (*uincire tempora*, *Od.* 4.1.32) no contexto erótico do *conuiuium*, aqui, exatamente como lá na *Ep.* 2.1, confundido e identificado com o gesto poético. Ou, mais especificamente, com a sua legitimidade. Nessa ode dirigida à deusa Vênus, o poeta, tendo já abandonado o lirismo das odes (depois da publicação dos três primeiros livros), encena e tematiza o seu retorno à lírica logo no primeiro poema da nova coleção de odes (*Od.* 4.1) e confere à palavra *tempora* o valor que agora nos interessa. Trata-se de um gesto inaugural em um poema que é igualmente inaugural.

Apesar de o tempo também estar implicado nesse trecho, pelo lamento do poeta de que, estando já velho, não é mais apto a produzir poesia lírica, o que nos interessa é o uso de *tempora* na conformação da personagem poética. Para ser poeta é preciso, pelo que se deduz da leitura do trecho, uma coroa. É, aliás, a mesma coroa que Horácio exige da musa Melpômene em *Od.* 3.30 e do amante Mecenas em *Ep.* 1.19.<sup>371</sup>

Além do próprio Horácio, trazemos outros dois exemplos da literatura latina que ilustram bem o mesmo proceder e a mesma centralidade de *tempora*. O primeiro é outro trecho de Lucrécio (*DRN* 4.1-5):

*Auia Pieridum peragro loca nullius ante  
trita solo. iuuat integros accedere fontis  
atque haurire, iuuatque nouos decerpere  
flores insignemque meo capiti petere inde coronam,  
unde prius nulli uelarint tempora musae;*

Ínvios campos da Piéria percorro, jamais  
trilhados. Me agrada chegar a íntegras  
fontes e haurir, me agrada colher novas flores  
e na minha cabeça pôr **coroa ilustre,**  
**onde as musas antes não cobriram tēmporas.**

O proêmio do livro 4 de *DRN* (v. 1-5) é muito emblemático do valor tradicional das coroas para o reconhecimento do poeta enquanto tal e do ser coroado pelas musas. Alcançar o estatuto de poeta “de verdade” passa tradicionalmente, de fato, por ser coroado pelas musas. O trecho nos vem muito a calhar pela articulação explícita e direta entre a “coroa” e as “tēmporas”: o ir ao enalço da “coroa ilustre” (*petere insignem coronam*, *DRN* 4.4) e o cobrirem-se as “tēmporas” pelas musas (*tempora*, *DRN* 4.5).

É muito instigante que, mesmo a um poeta que se propõe a professar, ainda que de uma maneira ostensivamente poética, os “ensinamentos” de Epicuro, um filósofo

---

<sup>371</sup> Cf. p. 100-1 acima.



famoso pela sua aversão à poesia, a coroação das musas, esse ato poético tradicionalmente reiterado, seja um gesto necessário. Muito do valor literário de Lucrécio, a propósito, vem exatamente desse esforço inusitado e, no seu caso, esteticamente bem sucedido.<sup>372</sup> Ainda assim, a força tradicional desse ato é incontornável ao poeta latino, para que atinja, na ficção da sua obra, o seu estatuto poético e legitime a sua voz como poeta.

De qualquer maneira, o que nos interessa mais aqui é notar e registrar a presença e o papel de *tempora* numa cena de coroação poética na tradição literária latina que pode, no caso de Lucrécio, remontar ao poeta Ênio, “o primeiro a tirar do Hélicon a sua coroa” de poeta (*Ennius [...] primus detulit ex Helicone [...] coronam, DRN 1.117-8*).<sup>373</sup> É preciso, então, reconhecer o seu valor programático e o seu papel na sucessão poética tradicional. O tributo ao “nosso” (*noster*) Ênio vale também por evidenciar o contraste entre o grego e o latino.

O outro grande exemplo, dentre os poetas latinos, é Tibulo.<sup>374</sup> Vejamos agora os seguintes trechos. O primeiro (2.1.3-4):

*Bacche, ueni, dulcisque tuis e cornibus uua  
pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres.*

Vem, Baco, que uva doce penda de teus cornos,  
e **cinge a frente** com espigas, Ceres.

O segundo é este, embora nele não haja diretamente uma cena de coroação do próprio poeta, mas uma reverberação da coroa no âmbito do simpósio (3.6.4):

*Candide Liber, ades — sic sit tibi mystica uitis  
semper, sic hederá tempora uincta feras —  
aufer et, ipse, meum, pariter medicande, dolorem:  
saepe tuo cecidit munere uictus amor.*

Caro Líber, achega — sempre com a vide mística,  
e tragas **têmporas cingidas de hera** —  
também a minha dor leva, enquanto medicas:  
amiúde em teu presente o amor se vence.

<sup>372</sup> Cf. K. Volk (2002).

<sup>373</sup> *Ennius ut noster cecinit qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam.* “Como cantou o nosso Ênio e primeiro do Hélicon / ameno trouxe uma coroa de flor perene.” (*DRN 1.117-8*).

<sup>374</sup> Em Propércio, também vemos o mesmo mote, ainda que *tempora* não esteja presente de um modo expresso. Dois exemplos são significativos, todos do livro terceiro. 3.1.19-20: *mollia, Pegasides, date uestro sarta poetae: / non faciet capiti dura corona meo.* “Delicadas deem láureas ao poeta, Pegásides, / dura coroa não faz minha cabeça.” e 3.5.19-25: [...] *me iuuat in prima coluisse Helicon a iuuenta / Musarumque choris implicuisse manus; / me iuuat et multo mentem uincire Lyaeo, / et caput in uerna semper habere rosa. / Atque ubi iam Venerem grauis interceperit aetas, / sparserit et nigras alba senecta comas, / tum mihi naturae libeat perdiscere mores.* “Me agrada que bem jovem cultivei o Hélicon / e dancei de mãos dadas com as Musas; / Me agrada a mente cingir com muito Lieu / e a cabeça com rosa em primavera. / Quando a grave idade pesar sobre Vênus / e a velhice branquear os meus cabelos, / me deleite aprender da natureza os modos.”

Em ambos os trechos, *tempora* ocorre num contexto de coroação. Em ambos os trechos, o poeta invoca figuras divinizadas a participar do teatro poético que engendra e ainda repete o gesto tradicional que está, ainda que indiretamente, a serviço do seu próprio coroamento. O que aparece como uma novidade aqui é a presença do vinho. Baco e Líber (outro modo de nomear Baco) comparecem em ambos os trechos. Essa associação entre o vinho e o ato de coroamento vai ser muito produtiva para nós e reforça a ideia de que *tua tempora* (*Ep.* 2.1.4) sugira uma temática convivial, por um lado, e evoque, por outro, o ato hesiódico, autorizado, na nossa leitura, como legitimador.

Apesar de posterior a Horácio, vemos também na abertura das *Metamorfoses*, de Ovídio, segundo a leitura de F. Ahl (1985, p. 289-91), não só a exploração do mote do coroamento do poeta, como também o da ambiguidade radical de *tempora* (*Met.* 1.1-4):

*In noua fert animus mutatas dicere formas  
corpora; di coeptis (nam uos mutatis et illas)  
adspirate meis primaque ab origine mundi  
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

Me leva a alma a cantar formas que tomam  
novos corpos; ó deuses (vocês as transformam!),  
me inspirem e uma canção sem fim elaborem,  
desde a origem do mundo **até os meus tempos.**

Ou seria “até as minhas tēmporas”? A proposta de dupla tradução de F. Ahl (1985, p. 290)<sup>375</sup> se baseia no fato de o sentido do termo *tempora*, nas *Metamorfoses*, variar, como igual peso, em termos de número de ocorrências, entre uma coisa e outra, deixando, no trecho, o significado indecível entre “tempos” e “tēmporas”, que sutilmente explora o mote do coroamento e sagração do poeta.

De volta a Horácio, podemos ler, na *ode* 1.7, como o vinho (*uinum*), esse elemento vital do banquete e crucial na semântica horaciana, é expressamente associado à coroação (poética). Nela, estão presentes, em um curto trecho, o vinho, por intermédio de Lieu (*Lyaeo*, *Od.* 1.7.22), as “tēmporas” (*tempora*, *Od.* 1.7.23) e a “coroa” (*corona*, *Od.* 1.7.23). Vejamos o trecho, que trata de um certo Teucro (ou, mais literalmente, o “troiano”): *uda Lyaeo / tempora populea fertur uinxisse corona* (“embebidas em Lieu, / se diz, coroa de álamo cingiu-lhe as tēmporas”, *Od.* 1.7.22-3).

Na ficção do poema, a personagem de Teucro fez para si uma coroa de álamo e, com ela, cingiu as suas tēmporas, que estavam já embebidas de vinho (Lieu, o “liberador”, outra forma de nomear Baco entre os romanos). O grande lance aqui é que esse ato antecede a fala. Mais do que isso. É a coroa de álamo que, ao mesmo tempo, o autoriza,

<sup>375</sup> To my own times [or: to crown the temples of my heads]. (“Até os meus tempos [ou: até me coroar as tēmporas]”).

legítima e liberta. Enquanto a coroa de álamo cinge e circunda “externamente” as tēmporas e concede a Teucro autoridade de fala, o vinho, que as desata “internamente”, o liberta e encoraja. Há, em Teucro, um jogo duplo e complementar.<sup>376</sup> Ele é um rei (*Teucro duce, Od. 1.7.27*), e dois são os símbolos da sua realeza: a coroa, como sua sagração, e o falar livre. Sendo a coroa e o falar livre símbolos também do poeta em Horácio, poderíamos pensar numa valência metapoética para essa cena? O poeta seria, também ele, à maneira do troiano Teucro e feitas todas as ressalvas, um (re)fundador?

Voltemo-nos agora, lembrados dessa imagem de Teucro, ao princípio da *Ep. 2.1*, a carta a Augusto. Vejamos aqui, a partir de outro ângulo, como ocorre a troca de papéis entre o imperador e o poeta. Logo após aquele breve preâmbulo em que vemos pintada a imagem de um Augusto muito ocupado (*Ep. 2.1.1-4*), Horácio se dirige a ele com a tentativa de justificar o fato de o imperador, diferentemente de uma série de figuras míticas, ser, ainda em vida (*praesenti tibi*), cultuado à maneira de uma entidade divina (*numen tuum*). A justificativa se estende por cerca de doze versos (*Ep. 2.1.5-16*):

*Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux,  
post ingentia facta deorum in templa recepti,  
dum terras hominumque colunt genus, aspera bella  
componunt, agros adsignant, oppida condunt,  
plorauere suis non respondere fauorem  
speratum meritis. Diram qui contudit hydram  
notaque fatali portenta labore subegit,  
comperit inuidiam supremo fine domari.  
Vrit enim fulgore suo qui praegravat artes  
infra se positas; extinctus amabitur idem.  
Praesenti tibi maturos largimur honores  
iurandasque tuom per numen ponimus aras,  
nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.*

Rômulo e Líber pai, também Cástor com Pólux,  
aceitos como deuses após grandes feitos,  
ao cultivar terras e homens, duras guerras  
compor, demarcar campos e criar cidades,  
lamentaram não ter a estima equivalente  
aos seus méritos. Quem venceu a hidra terrível  
e, em esforço fatal, submeteu monstros célebres,  
notou que só se vence a inveja finda a vida.  
Se abrasa em brilho próprio quem supera as artes  
e as domina; esse mesmo, morto, será amado.  
A ti vivo ainda grandes honras dedicamos  
e altares onde pelo teu nume juramos,  
vendo que nada assim se ergueu, nem se erguerá.

Esse trecho nos interessa basicamente em duas dimensões, para verificar como o “roubo” das tēmporas se processa no poema e reflete a troca de papéis entre o poeta e o imperador. A primeira delas é a caracterização das ações das personagens mobilizadas de modo a sugerir o ato de coroamento. A segunda dimensão é a linhagem dessas figuras, a sua genealogia. Ambas estão diretamente relacionadas com o reconhecimento ou a formação do poeta a partir da sua inserção numa cadeia tradicional. Começemos pela primeira dimensão.

<sup>376</sup> Cf. S. Hinds (2006, p. 3), que propõe essa leitura.

Os verbos que caracterizam as ações de Rômulo, Líber e dos gêmeos Cástor e Pólux são, nessa ordem, *componunt* (“compor”, *Ep.* 2.1.8), *adsignant* (“demarcar”, *Ep.* 2.1.8) e *condunt* (“criar”, *Ep.* 2.1.8). Eles encerram uma ideia que nos é muito central aqui. Falamos da sua potência semântica, pois podem ser lidos em três camadas. A primeira camada é a da leitura, digamos, mais superficial, mas não menos importante. São verbos que estão a serviço da construção do mito da civilidade romana. As figuras lendárias convocadas por Horácio (Rômulo, Líber, Cástor, Pólux) são, a um só tempo, heróis civilizatórios e heróis nacionais porque resolvem guerras, demarcam terras e fundam cidades. São eles próprios mitos civilizatórios. É por meio dessas ações que a humanidade sai da barbárie e da ferocidade e alça o estatuto mesmo do humano. Estão na base da construção de um certo mito fundacional de humanidade e romanidade primeira dos romanos.

Aliás, eles são entes lendários que eram usados, na época de Horácio, de modo frequentemente estereotipado, em contextos de instrução moral e propaganda.<sup>377</sup> Essas mesmas figuras são também citadas no mesmo contexto por Cícero, que os chama de “homens eminentes por benefícios” (*DND* 1.24.62).<sup>378</sup> A associação de Augusto a essas figuras serve, naturalmente, a um esforço de, por assim dizer, mitificação do imperador, que passa a figurar como alguém descendente dessas lendas. Horácio, nesse sentido, coroa o imperador, o faz *princeps*, como um “homem eminente” e a *pax Augusta*, como um “benefício”. O conjunto de ações de Augusto, que abre o poema (*Ep.* 2.1.1-4), pode, sem muito esforço, ser identificado com o conjunto de ações que servem para caracterizar Rômulo, Líber, Cástor, Pólux e também Hércules.

---

<sup>377</sup> [...] the legends of the founding of Rome and the early Republic were employed in the late Republic and early Empire for moral instruction and propaganda. “As lendas da fundação de Roma e da antiga República eram empregadas no final da República e no início do império em instrução moral e propaganda. (S. Pomeroy, 1975, p. 149).

<sup>378</sup> *Suscepit autem uita hominum consuetudoque communis ut beneficiis excellentis uiros in caelum fama ac uoluntate tollerent, hinc Hercules hinc Castor et Pollux hinc Aesculapius hinc Liber etiam (hunc dico Liberum Semela natum, non eum quem nostri maiores auguste sancteque Liberum cum Cerere et Libera consecrauerunt, quod quale sit ex mysteriis intellegi potest; sed quod ex nobis natos liberos appellamus, idcirco Cerere nati nominati sunt Liber et Libera, quod in Libera seruant, in Libero non item) — hinc etiam Romulum, quem quidam eundem esse Quirinum putant. Quorum cum remaneret animi atque aeternitate fruerentur, rite di sunt habiti, cum et optimi essent et aeterni.* “E a vida dos homens e o costume comum se encarregavam de elevar ao céu, pela fama e voluntariamente, os homens eminentes por benefícios. Daí Hércules, daí Cástor e Pólux, daí Esculápio, daí Líber também (quero dizer o Líber nascido de Sêmela, não aquele que os nossos antepassados religiosa e santamente divinizaram com Ceres e Líbera, e o que seja isto pode-se compreender a partir dos mistérios; mas, porque chamamos *liberi* os nascidos de nós, por esse motivo os nascidos de Ceres são denominados *liber* e *libera*, o que se conserva em Líbera, não igualmente em Líber) — daí também Rômulo, que alguns pensam ser o próprio Quirino, e porque subsistem os espíritos deles e gozam de eternidade, com justiça foram considerados deuses, já que seriam os melhores e eternos.” Na tradução de L. Vendemiatti (2003, p. 76).

Por outro lado, todos esses verbos (*condo*, *compono* e *assignat*) têm caráter metaliterário evidente. Representam, na obra mesma do poeta e numa segunda leitura, gestos ou ações poéticas. O próprio Horácio outras cinco vezes emprega *condo* e *compono* só nas duas coleções de epístolas com essa “conotação”: *seu condis amabile carmen* (“ou crias poema amável”, *Ep.* 1.3.24), *siquid componere curem* (“se me ocupasse de compor”, *AP* 35), *si carmina condes* (“se poemas criares”, *AP* 436); *carmina compono* (“odes componho”, *Ep.* 2.2.91) e *componunt carmina* (“compõem versos”, *Ep.* 2.2.106). E o lendário poeta Anfíon, na carta aos Pisões, é o **criador** (ou fundador mítico) da cidade de Tebas (*Amphion, Thebanae conditor urbis*, *AP* 394).

O mesmo processo, embora de um modo menos direto, acontece com *assignat*. Podemos percebê-lo em: *licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen* (“Pode e poder-se-á / sempre cunhar **nomes com a marca** do presente”, *AP* 58-9) e em *signata uolumina* (“volumes selados”, *Ep.* 1.13.2), uma referência provável às *Odes*. Os *signata uolumina*, a propósito, são o encargo de *Vinnium*, o mensageiro de *Ep.* 1.13, cujo nome evoca, pela inegável similaridade fônica, *Vinum*. *Assigno* é um verbo que está no âmbito semântico das ações de “marcar, demarcar ou selar”. Da assinatura.

Essa dualidade significativa indica agora um caminho interpretativo muito produtivo. As ações que caracterizam atos civilizatórios são as mesmas que representam gestos poéticos. As ações dessas figuras lendárias são todas também poéticas ou potencialmente poéticas. Eles agem como poetas, e os poetas agem como eles. Essa é a cena. Há uma identificação entre o âmbito do herói civilizatório, associado a Augusto, e o do poeta, associado a Horácio. Assim, o mesmo ato que, por um lado, concede a coroa ao imperador a retira, por outro, e a concede ao poeta. Esse é o ardil da significância. O princípio de movimento da significação das palavras é muito importante aqui porque tem o mesmo funcionamento do movimento dos papéis das personagens. Mais do que isso: como um desdobramento das noções entre utilidade e inutilidade, conforme as tratamos acima, temos nesses verbos uma junção entre o útil e o inútil.

Assim, a ambiguidade dos termos encena uma entronização do imperador que corresponde a uma entronização do poeta. Nesse mesmo instante, ambos são coroados. Lembrados do ambíguo termo *tempora*, poderíamos sair de “tomar os teus tempos” (*morer tua tempora*, *Ep.* 2.1.4),<sup>379</sup> como lemos acima, passar por “tomar as tuas têmporas”

---

<sup>379</sup> *Ep.* 2.1.1-4: *Cum tot sustineas et tanta negotia solus, / res Italas armis tuteris, moribus ornes, / legibus emendes, in publica commoda peccem / si longo sermone morer tua tempora, Caesar.* “Como administras

e chegar a “tomar a tua coroa”? A nossa proposta é que há nesse termo, tomando-o como representativo de uma leitura, um jogo de palavras que está na base de um jogo de poder. Poderíamos ler essa junção (não só no interior de *tempora*, como também dos verbos *condo*, *compono* e *assigno*) como uma *callida iunctura*? Uma astuta união?

Mas não é só isso. Esse movimento de sentidos pode ganhar contornos ainda mais interessantes e produtivos para nossa leitura. Ao mesmo tempo, esses mesmos verbos (*condo*, *compono* e *assigno*) — essa é a terceira camada de leitura — encontram aplicação ao campo semântico do vinho, o que não nos causa sobressalto, uma vez que essa temática já foi tratada no capítulo anterior. Agora, todavia, vamos olhar sob outro ponto de vista a mesma metáfora do poema como vinho e explorar como todo o potencial erótico do vinho é mobilizado aqui.

*Condo* e *compono* são verbos que estão ligados ao campo semântico da guarda e armazenamento de víveres e outros materiais<sup>380</sup> e, por consequência, do vinho. Não se trata apenas de uma potência dicionarizada. São vivamente empregados na obra de Horácio com esse sentido. Na *Ep.* 1.1, por exemplo, num verso que já foi comentado inúmeras vezes por essa característica, podemos, sem dúvida alguma, divisar esse uso: *condo et compono quae mox depromere possim* (“crio e componho o que logo me pode ser útil”, *Ep.* 1.1.12).<sup>381</sup> Nesse caso, o verbo *depromere* reforça a valência do vinho, como quando ocorre em: *Caecubus cellis prome* (“desce um céculo da adega”, *Od.* 1.37.5) ou em *prome reconditum / Caecubum* (“desce o céculo / guardado”, *Od.* 3.27.2-3).<sup>382</sup> Na língua portuguesa, no entanto, não conseguimos dar conta dessas três camadas de significação na tradução: o ato civilizatório, o gesto poético e o manejo do vinho. Uma só palavra infelizmente não nos bastaria.

A questão do tempo do vinho é crucial aqui também por uma outra razão. Ela mobiliza a temática que nos foi cara pouco acima: a da temporalidade. De fato, o trato dos vinhos e a sua qualidade são explicitamente associados à passagem do tempo, e, como estão também expressamente associados, em *Ep.* 2.1, ao poema (*ut uina poemata*, v.

---

só tantíssimos negócios — / defendes com armas, ornas com hábitos, emendas / com leis a Itália — falharia contra o bem público, / se, em longa prosa, eu, César, te tomasse as tēporas!” A nossa tradução joga com a ambígua e instável identificação do poeta com o imperador pela colocação lado a lado do pronome pessoal e do nome César.

<sup>380</sup> Outro exemplo é: *condita post frumenta* (*Ep.* 2.1.140).

<sup>381</sup> Cf. S. Harrison (1995, p. 47 e ss.).

<sup>382</sup> Céculo é um famoso vinho da região do Lácio.

34),<sup>383</sup> o problema dos vinhos envelhecidos se torna também, por decorrência, a questão dos poemas envelhecidos.

Estamos diante de um complexo jogo de interconexões e interseções, em que as possibilidades de sentido de *condo*, *compono* e *assigno* proliferam a tal ponto que essas palavras já não são mais iguais nem a si mesmas. A figura de Teucro da *Od.* 1.7 vai ser importante aqui novamente, com especial interesse na sua coroa embebida de vinho (Lieu) e na tensão que ela evoca entre o “atar externo” da coroa e o “desatar interno” da fala. Na *Ep.* 2.1, o funcionamento é similar: os verbos *condo*, *compono* e *adsigno*, então, numa primeira camada, realizam “externamente” a sagração das figuras lendárias da história e mitologia romana (Rômulo, Líber, etc), que aqui estamos metonimicamente associando à coroação, e, por extensão, atam a coroa do imperador Augusto. São essas ações que estão na base da legitimidade e da autoridade de uns e outros. Por outro lado, concomitantemente, lidas de um modo metafórico e metaliterário, essas mesmas ações atam, também “externamente”, a coroa do poeta, legitimando-o na mesma medida em que o faz com as outras figuras lendárias e com o próprio Augusto, num movimento que é interdependente.

A pergunta que nos ocorre é: nessa terceira camada, o que é que as ações poderiam desatar, associadas como estão ao vinho? É esse ardil polissêmico que autoriza o poeta a falar. É a partir dele que o “roubo” se processa? Vemos aqui um jogo de ambivalências em torno do qual se estabelece uma relação íntima entre a escrita, a política e o prazer. Um jogo baseado na dinâmica troca de significações em três camadas em torno de três palavras. Poderíamos até pensar numa espécie de triangulação entre eles e elas, num movimento incessante em que há um jogo entre o que aparece e o que é dissimulado. É um *ludus* que nos lembra de um verso famoso das sátiras sobre o poder do vinho em que ocorre o verbo *condo* (em particípio passado): *condita cum uerax aperit praecordia Liber* (“quando Líber, sincero, revela os sentimentos escondidos”, *Sát.* 1.4.89) e do vinho *reconditum* (um escondido?) que o poeta convida Lide (uma variação de Lídia) a tirar da adega no fim da coleção lírica (*Prome reconditum, / Lyde, Od.* 3.28.2-3). Seria, então, o desatar interno mais importante? De fato, o que é mais interessante, nesse caso, é que o inaparente é associado ao verdadeiro (*uerax*). Essa valorização do poder do vinho coloca a palavra, alçada ao estatuto de poética, num nível acima até de quem a emprega.

---

<sup>383</sup> *Si meliora dies, ut uina, poemata reddit, / scire uelim chartis pretium quotus adroget annus* (“Se melhor como o vinho o poema os dias tornam, / queria saber que idade acresce apreço à obra”, *Ep.* 2.1.34-5).

O jogo do logro é, aliás, o mesmo que vimos acima no convite a Torquato (*Ep.* 1.5), quando Horácio coloca lado a lado, no fim do poema, dois imperativos muito significativos, principalmente de um ponto de vista metapoético, pois marcam o estatuto literário do banquete que oferece. São eles: *rescribe* (“escreve de volta”, *Ep.* 1.5.30) e *falle* (“engana”, *Ep.* 1.5.31). Escrever ou, melhor, escrever de volta e enganar. É aqui que entram o vinho e o *ludus* (ou o *iocus*) em que ele se insere e lhe dá condição de legibilidade.

O (re)escrever e o enganar são ações “poéticas” que podem ser associadas ao astuto e “enganador” Mercúrio, uma divindade cujo âmbito de atuação se estende ao comércio e aos círculos dos ladrões. Daí a lógica do “roubo”. A associação direta entre o poeta e o deus é feita em *Od.* 2.17.29-30, quando o próprio Horácio se apresenta — o poema é dirigido ao amigo Mecenas — como um “macho mercurial” (*custos uirorum Mercurialium*). É nessa condição que o poeta promete o canto a Mercúrio. Vejamos o início da primeira aparição do deus na lírica horaciana (*Od.* 1.10.5-8), um poema em que a figura de Augusto ganha sensível importância:

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

Te cantarei, mensageiro dos deuses  
e do grande Jove. Pai da lira curva  
e ardente em criar o que agrada  
com jocoso furto.

Antes de tudo, vemos que o estatuto de Mercúrio é o da “comunicação”: ele é mensageiro (*nuntium*, *Od.* 1.10.2) e é o pai da lira (*parentem lyrae*, *Od.* 1.10.2). E o poeta, por sua vez, responde a isso com alguma simetria, com algo da ordem do “canto”: *te canam* (“vou te cantar”, *Od.* 1.10.1). O entrelaçamento entre essas figuras é ainda mais profundo no trecho. Primeiro, Mercúrio é *callidum* (*Od.* 1.10.3, exatamente como a *callida iunctura*). Ele seria só astuto ou pode ser também ardente? Depois, em *Ep.* 3.11, Mercúrio vem figurado como o inventor da *callida testude* (ela, da mesma maneira, seria só astuta ou pode ser ardente?). O deus e a sua invenção, a mais importante na ficção da lírica horaciana, têm, por assim dizer, a mesma “natureza” da *iunctura*, que é um termo, como vimos no capítulo anterior, crucial para toda a obra de Horácio.

Chamemos também a atenção para o verbo que marca a ação de Mercúrio. É *condo*. Trata-se do mesmíssimo verbo que, temos visto, marca a ação poética, de um modo tanto geral quanto específico, na gramática da poesia horaciana. E marca, principalmente, pela sua dinamicidade semântica que passa por “esconder” e “guardar”,



de um lado, e “criar” e “compor”, de outro. É da ordem do manejo dos vinhos, mas também da fundação de cidades. No trecho acima mais especificamente, as traduções que consultamos normalmente ativam a ideia de “esconder”<sup>384</sup> porque ligada à astúcia que *callidum* sugere e, principalmente, por evocar o mítico episódio do furto do gado de Apolo por Mercúrio, uma ação cuja consequência foi a entrega da lira a Apolo. A esse propósito, A. Hasegawa (2017) faz uma interessante articulação do “roubo” da voz de Apolo por Mercúrio, porque a ação do deus é ainda qualificada, na passagem, por um “roubo”, um roubo do jogo (*iocosus furto*, *Od.* 1.10.4-5), um “roubo jogador”. Uma ação que é, na superfície, uma brincadeira, mas não deixa de ser séria. Por isso, nos ocorre: o ato de Horácio (ou ato poético em geral) poderia ser pensado como uma repetição do ato de Mercúrio? Em outras palavras, poderíamos pensar o “roubo” dos tempos (*tempora*, *Ep.* 2.1.4) e o “roubo” das tēmporas (*tempora*, *Ep.* 2.1.4) nesses termos?

É exatamente por essa razão que não nos parece fortuito que a invocação de Mercúrio se dê em três momentos-chave da poética da coleção lírica, poemas unidos também pelo metro sáfico: para associar Augusto a Mercúrio em *Od.* 1.2, para hinear Augusto em *Od.* 1.10 e para ajudar na conquista de Lide (*Lyde*, *Od.* 3.11)<sup>385</sup> — por acaso, quereria o poeta latino tomar aos gregos a origem do *ludus*? Lembremos que a ideia de roubo aqui está associada, pelo menos na nossa leitura, à colocação em movimento da relação erótica, como no jogo de vozes do verbo *capio* na carta ao imperador (*Graecia capta ferum uictorem cepit*, “vencida a Grécia venceu o fero invasor”, *Ep.* 2.1.156). É a lógica do intercâmbio, a da negociação, tanto com o poder político do *princeps*, quanto o poder “literário” dos gregos, uma lógica que não deixa de ser mercurial.

Realmente, podemos dar uma atenção especial ao espectro semântico que *condo* (e *condio*) apresenta nesse contexto. É do âmbito do que está escondido (*conditum*, “recôndito”) e daí guardado ou posto à parte, como o vinho que se deixa envelhecer, o vinho que se pede a Lide (*Od.* 3.28). É também do âmbito do que está temperado (*conditum*, “condimentado”) e daí, obviamente, saboroso, como o vinho Falerno que se mistura ao mel do Himeto (cf. cap. primeiro). E é também, repisemos, do campo da “fundação”, como quando pensamos na fundação de uma cidade, ou mais precisamente a fundação de Roma (como no título do clássico *Ab Vrbe Condita*, do historiador Tito

---

<sup>384</sup> Eis alguns exemplos: “concealing anything” (N. Rudd, 2004, p. 43), “em ocultar” (G. Flores, 2014, p. 227), “en esconder” (A. Bekes, 2015, p. 107) e “esconder tudo” (A. Hasegawa, 2017, p. 90).

<sup>385</sup> A figura de Lide será interpretada no capítulo terceiro como o duplo de Lídia.

Lívio). Poderíamos ler esses movimentos, tendo o verbo *condo* como base e levando em consideração a presença do vinho, que pode ser *calidum*, como uma *calida iunctura*? Uma ardente união?

Agora, o Teucro de *Od.* 1.7 deve voltar a nos ocupar. Ele (re)funda cidades, conquista regiões, abre possibilidades. Não é fortuito que o primeiro poema a *Lydia* (*Od.* 1.8) seja antecedido pelo de Teucro (*Od.* 1.7), o troiano. Nesta ode, a certa altura, lemos (*Od.* 1.7.27-9):

*Nil desperandum Teucro duce et auspice Teucro.  
Certus enim promisit Apollo  
ambiguam tellure noua Salamina futuram.*

Sem desespero: Teucro guia, Teucro auspício.  
Apolo, de fato, já prometeu  
outra Salamina numa nova terra.

Teucro, além de rei (*Teucro duce*) e de exercer uma certa liderança religiosa (*auspice Teucro*), é um (re)fundador de cidades (*Salamina futuram*). É o jogo entre refundação e fundação. É o mito das origens. Não podemos nos esquecer que esse poema tem uma valência bem latina, pois é endereçado a Munácio Planco, segundo a interpretação mais corrente,<sup>386</sup> uma personagem tipicamente romana do cenário político contemporâneo ao poeta. Não podemos nos esquecer também de que lemos nele uma recusa em cantar cidades gregas e um elogio à pequena Tíbur (*Od.* 1.7.13 e 20), localizada nas cercanias de Roma.

Como, na coleção das odes, o encadeamento dos poemas pode ser significativo, é bom lembrar que essa ode (a *Od.* 1.7) antecede a ode de Síbaris e Lídia (a *Od.* 1.8), e que, por sua vez, a *Od.* 1.9, a ode Soracte, a do Taliarco (o simposiarca grego), se segue à ode da Lídia, fazendo um caminho que pode ser unido e lido por meio de uma chave que associa a (re)fundação de cidades (*Od.* 1.7-9), um ato público, ao banquete, um ato “privado”. Teucro é um (re)fundador e o é, sobretudo, pela fala (*adfatus amicos tristes*, *Od.* 1.7.24) e inspirado, ao mesmo tempo, por Apolo (*Apollo*, *Od.* 1.7.28) e Lieu (*Lyaeo*, *Od.* 1.7.22). Por isso, o vinho e a coroa (Baco) lhe são úteis, como já vimos. Síbaris, por sua vez, não funda nada. É uma cidade perdida e extinta (por ser uma colônia grega e não ter, portanto, uma “personalidade” e uma “autonomia” completamente desenvolvidas, *Od.* 1.8). É mera cópia e se apaga por Lídia. No ambiente íntimo do banquete (*Od.* 1.9), em que um típico vinho latino (e o poema latino) está à serviço da inversão de poder com

---

<sup>386</sup> A. Bekes (2015, 96-7).

relação ao elemento grego, Taliarco (o simposiarca), sem perder completamente esse estatuto, é tratado como *erômenos*. É *puer*. Está seduzido pelo vinho Sabino.

Nesse sentido, *Lydia* é um mito geográfico, *Ludia*, um mito literário. A cartografia geográfica e a cartografia poética se entrelaçam, como na *callida iunctura*, em que as letras e os átomos do mundo parecem ter alguma afinidade. O que está em questão, nas entrelinhas, é a (re)fundação ou o estabelecimento de uma poesia romana, de um reino poético, como aquele que a Cloé (ou Broto) de *Od.* 3.7 falha em conquistar, porque ela é *misera*, porque o rei da Lídia, Giges, resiste ao seu poder de sedução. Daí boa parte do sentido da “poetogonia” da *Ep.* 2.1, que está no contexto destas perguntas: qual é o lugar da poesia na Roma de Augusto e qual é a sua função para os pragmáticos e guerreiros romanos? Ou ainda, a poesia teria um lugar e uma função na cultura romana, ou, em termos muito ampliados, no desenvolvimento da humanidade? Os ricos e poderosos romanos, os seus aristocratas, poderiam prescindir das práticas poéticas? Do *ludus*?

É isso o que está em jogo. O mundo ou o cosmo poético (o *ludus*) que se constrói em *Ep.* 2.1 passa também pela gramática do *conuiuium*, porque há uma confluência clara, embora algo dissimulada, entre o poeta coroado pelas Musas e o simposiarca (*magister bibendi*). J. Ferriss-Hill (2019) já demonstrou como o lirismo das odes (o lugar, por excelência, dos simpósios) e o tom das epístolas, principalmente a *AP*, compartilham traços “poéticos” (jogos sonoros e arranjos sintáticos) a tal ponto que não se pode, com clareza, discernir um registro do outro.<sup>387</sup> Assim, não é um absurdo, ainda mais pelo que temos visto aqui, reconhecer que a lógica da relação erótica do banquete (e suas relações de poder) pode ser transferida para Roma, como império, passando também pela figura de Baco (ou Líber), um dos “pais” fundadores da romanidade (*Ep.* 2.1.5). Nesse contexto, cumpre evocar a figuração de um *arbiter bibendi* na *Ep.* 1.5. (vv. 14-20), a mesma carta que, a propósito, lemos acima, para ilustrar o convite a um banquete poético:

[...] *potare et spargere flores*  
*incipiam patiarque uel inconsultus haberi.*  
*Quid non ebrietas dissignat? Operta recludit,*  
*spes iubet esse ratas, ad proelia trudit inertem,*  
*sollicitis animis onus eximit, addocet artis.*  
*Fecundi calices quem non fecere disertum,*  
*contracta quem non in paupertate solutum?*

[...] a beber e a flores espargir  
principiarei, sofrendo a tacha de insensato.  
O que a **embriaguez não rompe**? Mistérios revela,  
as esperas resolve, ao prélio impele o inerte,  
do aflito alivia o fardo, ensina outras artes.  
Quem férteis taças não fizeram eloquente,  
quem sujeito à pobreza elas não libertaram?

---

<sup>387</sup> Horace’s *Ars Poetica* thus comes to possess a bewitching, almost lyric musicality all of its own (“A *Arte Poética* de Horácio, assim, passa a possuir uma fascinante, quase lírica, musicalidade, que lhe é toda própria”, J. Ferriss-Hill, 2019, p. 94).

Aqui, o poeta claramente assume o lugar de um *magister bibendi*. O “beber e o espargir flores” são atividades típicas de um simposiarca. É nesse poema (*Ep.* 1.5) que o poeta vai oferecer um vinho tipicamente romano aos seus convivas e, logo depois, vai aparecer essa inusitada defesa da “embriaguez”, que amiúde foi motivo de algum constrangimento na fortuna crítica de Horácio. Ela nos interessa, ainda, porque é marcada pelo verbo *dissignat* (igualmente derivado de *signo*, como *assigno*). O vinho, apresentado como poderoso, por suas inúmeras e diversificadas qualidades, como aliviar as tristezas (*sollicitis animis onus eximit*, *Ep.* 1.5.18), impelir à guerra (*ad proelia trudit inertem*, *Ep.* 1.5.17) e ensinar artes (*addocet artis*, 1.5.18), pode, de novo, ser associado ao *uenenum*. Consequentemente, uma vez que o próprio poema é o vinho, até pelo valor deste para a “eloquência” (*Ep.* 1.5.19), o poema mesmo pode ser pensado como *uenenum*. Numa dupla e híbrida valência, remédio e veneno, como na *Ep.* 2.1, quando o poema, que parece coroar só um, coroa também o outro, como algo que parece útil, mas é inútil, que parece inútil, mas é útil. Esse caráter sugere novamente a inevitável associação ao *phármakon*, uma vinculação que os antigos já faziam.

O entrelaçamento desses âmbitos pode ser visto também na *Ep.* 2.2. Na cena em que vem descrito o cidadão de Argos, que, num teatro vazio, via e aplaudia, num possível gesto de delírio, atores inexistentes de uma montagem de uma peça teatral igualmente inexistente (*Ep.* 128-35), a expressão *signo laeso lagoenae* (“o selo rompido da bilha”, *Ep.* 2.2.134) ganha o seu valor pelo reconhecimento do poder do vinho de “enlouquecer” (*insanire*, *Ep.* 2.2.134). É a ambivalência do vinho e do poema que está em jogo aqui e, de novo, vem expressa pelo verbo *signo*.

Esse é o liame que *assignat*, *dissignat* e *signat* propõem, lidos em conjunto. Não é, pois, à toa que a ação *agros assignant* (*Ep.* 2.1.8) tenha despertado, desde muito cedo, o interesse e a perplexidade da crítica. Trata-se, sim, de uma ação que não guarda, a princípio, nenhuma relação com as “histórias” das figuras míticas aí mobilizadas.<sup>388</sup> É uma ação que parece deslocada. Fora de lugar. É essa liberação, esse desatar, esse “abrir” dos campos que nos interessa aqui. Essa estratégia, aliás, tem duas características muito eróticas: a junção (como em *iunctura*) e o cambiamento de limites e fronteiras. Há uma dança de possibilidades semânticas que concede a essas palavras todas um valor um tanto enigmático, retirando delas qualquer estabilidade (im)possível e convidando o leitor a

---

<sup>388</sup> Cf. E. Fraenkel (1957, p. 385) e H-C Günther (2013c, p. 486).

exercer um papel atuante. É, aliás, pela exploração da sua instabilidade que o *ludus* ganha forma e sentido.

Assim, todas as ações dos fundadores de Roma são ações “poéticas”. Mais: são ações ligadas ao manejo do vinho. De fato, *condo*, *compono* e *assigno* são termos que, na economia da poética horaciana, assumem, ao mesmo tempo, de uma maneira indecível, o valor político da fundação, o valor literário da criação e o valor erótico do uso do vinho. O reino do *ludus* se conforma aí no entrelaçamento desses âmbitos. A maneira de “agir” das figuras míticas invocadas logo no início do poema tem o condão de sugerir o coroamento do imperador, por um lado, e, por outro, o do poeta, num gesto concomitante. E sugere, pela metáfora do vinho e do seu poder, a “desentronização” do imperador, abrindo espaço para um falar mais livre do poeta, embora paradoxalmente cifrado.

Bem, essa é ou foi a primeira dimensão.

Vejamos agora como essa ambivalência encontra lastro também em um outro aspecto. Voltemo-nos para a segunda dimensão do nosso interesse no trecho de *Ep.* 2.1.5-16, aquela que diz respeito às genealogias e origens de Rômulo, Líber, Cástor, Pólux e Hércules. É importante ressaltar que os esforços genealógicos são cruciais na poética de Horácio. Tomando como exemplo Mercúrio, podemos ver como o deus é referido muitas vezes pela sua ascendência<sup>389</sup> ou pela sua descendência.<sup>390</sup>

Antes, contudo, de adentrarmos essa questão, uma associação expressa na *Ep.* 2.1 merece a nossa atenção (v. 63-8):

*Interdum uolgens rectum uidet, est ubi peccat.  
Si ueteres ita miratur laudatque poetas  
ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat;  
si quaedam nimis antique, si pleraque dure  
dicere credit eos, ignaue multa fatetur,  
et sapit et mecum facit et Ioue iudicat aequo.*

O povo às vezes pensa bem, às vezes falha.  
Se tanto admira e louva os antigos poetas  
que nada a eles prefere, nada compara, erra.  
Se lhes reputa o estilo por vezes arcaico,  
amiúde grave, se ruins os reconhece,  
sábio, como eu, julga justo como Júpiter.

Essa é a única vez, em toda a obra poética de Horácio, em que o poeta se identifica, ainda que de uma maneira lateral e muito de passagem, a Júpiter.<sup>391</sup> Nela, o poeta arroga para si a capacidade de aplicar um (justo) julgamento aos poetas latinos, sobretudo os velhos (*ueteres poetas*), que é avalizada pela sabedoria e justiça de Júpiter (*Ioue aequo*). A associação pode remontar a Hesíodo também, quando a justiça dos reis se autoriza na

<sup>389</sup> “Neto de Atlas” (*nepos Atlantis*, *Od.* 1.10.1) e “filho de Maia” (*Maia nate*, sát. 2.6.5).

<sup>390</sup> “Pai da lira” (*lyrae parentem*, *Od.* 1.10.6).

<sup>391</sup> Retornaremos a essa questão no terceiro capítulo.

justiça divina de Zeus.<sup>392</sup> Esse procedimento nos surpreende porque, na verdade, a figura que, na obra de Horácio, inclusive nas epístolas, costuma ser aproximada, associada ou ainda identificada a Júpiter é o imperador Augusto, não o poeta. Um bom exemplo<sup>393</sup> é, como contraponto, o seguinte (*Od.* 3.5.1-4):

*Caelo tonantem credidimus Iouem  
regnare: praesens diuus habebitur  
Augustus adiectis Britannis  
imperio grauibusque Persis.*

No céu, cremos, o trovejante Júpiter  
reina; por deus presente serás tido,  
Augusto, submetidos britânicos  
e pesados persas ao império.

A associação é explícita. Numa possível leitura, Augusto estaria acima até mesmo do próprio Júpiter. É, pois, um deus vivo (*praesens diuus*, *Od.* 3.5.2). Enquanto o reino de Júpiter é uma crença (cf. *credidimus*, *Od.* 3.5.1), o de Augusto é uma realidade. O seu império se estende por uma realidade geográfica impressionante, que, desde a chamada Bretanha, vai até a Pérsia. Estaríamos diante de um mote irônico? Como sabê-lo? O certo é que o poema lírico não parece fornecer qualquer elemento concreto que nos permita uma tal interpretação. Independentemente disso, a associação entre Augusto e Júpiter era recorrente, não só em Horácio, mas em todos os poetas do período augustano. A recorrência da associação entre ambos na literatura augustana e a sua importância aí até mesmo como um *tópos* são demonstradas, também, no modo como I. Ziogas (2016, p. 2-3) enaltece o valor dos jogos de palavras na literatura latina a partir de um exemplo dos *Fastos*, de Ovídio, onde lemos um jogo (que pode ser interpretado programaticamente) entre os termos *Iouis* (“Júpiter”) e *uis* (“violência”), remontando à associação de *Bie* (“poder”) e *Kratos* (“força”) a Zeus na *Teogonia*, de Hesíodo.

Nesse ponto, o tratamento de Augusto é bem diferente na carta-poema. Essa diferença pode se revelar produtiva agora. A questão é que a forma como Augusto aparece representado na carta é uma novidade na obra do poeta, mesmo se a comparamos com as outras representações no interior da coleção de epístolas. Na carta-poema que lemos aqui,

<sup>392</sup> *Teog.* 81-6, na tradução de Jaa Torrano (1995, p. 90): “A quem honram as virgens do grande Zeus / e dentre reis sustentados por Zeus vêem nascer, / elas lhe vertem sobre a língua o doce orvalho / e palavras de mel fluem de sua boca. Todas / as gentes o olham decidir as sentenças / com reta justiça [...]”

<sup>393</sup> Outros dois exemplos na coleção das epístolas: 1) ‘*Tene magis saluum populus uelit an populum tu, / seruet in ambiguo qui consulit et tibi et urbi / Iuppiter*’ / *Augusti laudes adgnoscerere possis*. (“O povo te quer salvo mais que tu ao povo? / Deixe a dúvida quem olha por ti e pela urbe, / **Jove**”, de Augusto as loas possas reconhecer.”, *Ep.* 1.16.27-9, grifos nossos). ‘*Spissis indigna theatris / scripta pudet recitare et nugis addere pondus,*’ / *si dixi: ‘Rides’ ait, ‘et Iouis auribus ista / seruas; fidis enim manare poetica mella / te solum, tibi pulcher.*’ (“Se eu falo: ‘Em teatros repletos, / por pudor não recito escritos ruins, nem prezo / ninharias’, um diz: ‘Ris e aos ouvidos de **Júpiter** / os guardas; fias que exalas da poesia o mel / tu só, belo a ti.’, *Ep.* 1.19.41-5, grifos nossos).

o imperador Augusto não é sequer comparado a Júpiter. Essa é uma novidade muito significativa até mesmo pelo contraste em que é vazada.

Mas por que Júpiter? Dentre todas as possibilidades, como o fato de Júpiter, em termos eróticos, ser aquele que, como “rei dos deuses”, gozava de uma disponibilidade quase ilimitada de “possibilidades” sexuais e contava inúmeras “conquistas” amorosas de pessoas seduzidas através de jogos em que ele assumia as mais variadas formas, o que, na verdade, chama a atenção é uma questão genética. Ou genealógica, para sermos mais precisos. Um problema de origens também. Um problema sobre ascendência e descendência, tendo em Júpiter o seu ponto de inflexão.

Primeiro, todos os heróis e divindades, segundo as tradições mais autorizadas, invocados por Horácio no início da carta a Augusto vão guardar um ponto em comum, qual seja, a descendência direta de Júpiter: Rômulo é filho de Reia Sílvia e Marte (sendo, portanto, neto de Júpiter); os gêmeos Cástor e Pólux são filhos dele com Leda; Hércules também é seu filho; assim como Líber pai, que é, segundo boa parte das tradições, filho dele com Sêmele.

Ora, se o poeta é diretamente associado a Júpiter, e os descendentes do deus são, por sua vez, associados ao *princeps*, está em jogo no poema uma inversão de poder, uma inversão correlata àquela com o jogo dos tempos. Horácio faz as personagens trocarem de lugar, uma vez que se esperaria a associação de Júpiter diretamente ao imperador e a dos seus descendentes ao poeta. No caso, são os intercâmbios de posição entre o “poeta” e o “imperador”, como *cliens* e *patronus* ou *erômenos* e *erastés*. Aqui nos interessam também, não exatamente a troca estática ou estanque de papéis, mas, sobretudo, a ambivalência e o movimento dos papéis exercidos por essas figuras e a correlação dessa dinâmica com a dinâmica das palavras e das suas possibilidades de sentido. O desempenho dinâmico dos papéis parece circular, como a coroa, como os tempos, como as têmeoras. É o poema, imerso em todas as potências ambíguas do vinho (pensado, outra vez, como *uenenum*), que tem o poder de ativar e iniciar essa dinâmica e desestabilizar essa rede de relações e as identidades no interior da ficção engendrada, exatamente como acontece na dinâmica de significados entre os verbos *condo*, *compono* e *assigno*.

A associação genealógica do poeta a Júpiter é também tradicional e remonta ao “pai” da poesia dita didática. Se retornamos à *Dichterweihe* da *Teogonia* hesiódica, lemos lá, em apenas doze versos, duas explícitas referências à ascendência das Musas, as entidades que dão autoridade de fala ao poeta: são filhas de Júpiter (ou Zeus, para ser

mais preciso).<sup>394</sup> Em Horácio, contudo, a questão é bem diferente. Júpiter é diretamente associado ao poeta em *Ep.* 2.1, sem intermediários entre eles. Não como em Hesíodo, quando a associação é de “terceira mão”: Zeus primeiro, as Musas, filhas de Zeus, segundo e, por fim, o poeta, numa cadeia linear e vertical de legitimação. Algo similar acontece entre os versos 80-97, quando Zeus é associado à figura dos reis, e as Musas e Apolo aparecem como as divindades próximas dos aedos.<sup>395</sup> Em *Ep.* 2.1, o poeta julga justo como Júpiter, um julgamento que é do âmbito do textual e se vale da justiça de Júpiter no mundo. O poeta diz, por sua vez, a respeito da qualidade poética de um texto, autorizado pelo seu vínculo com o deus. É isso que legitima a fala do poeta em termos de poesia. Da passada, da vindoura e da contemporânea também. Aqui entra a relevância da coroa, o signo dessa autoridade. É ela que o permite engendrar a sua “poetogonia” e o faz se misturar aos deuses (*me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis*, “as heras, prêmio das frentes sabidas, / me misturam aos deuses do céu”, *Od.* 1.1.29-30). De passagem, notemos, no verso, o uso do verbo *misceo*, o mesmo usado no manejo dos vinhos.<sup>396</sup>

Dentre os intermediários de Júpiter na associação com o *princeps* em *Ep.* 2.1 (Rômulo, Líber, Cástor, Pólux e Hércules), um nos interessa em especial: *Liber pater*. Primeiro, porque ele permite uma cadeia de associações que reforça os vínculos que temos construído aqui, visível, sobretudo, no jogo (*ludus*) semântico dos verbos *condo*, *compono* e *assigno*: o ato fundacional e civilizatório, o ato poético e o manejo dos vinhos. Na coleção lírica, a encenação de uma inspiração báquica (*quo me, Bacche, rapis tui plenum?* “aonde me arrastas, pleno de ti?”, *Od.* 3.25.1) deixa claro não só o valor do coroamento, enquanto ato simbólico, para o canto do poeta, mas também o papel que o vinho aí exerce: *cingentem uiridi tempora pampino* (“cingidas as têmporas de verde pâmpano”, *Od.* 3.25.20). Da mesma maneira, no poema dedicado a Censorino (*Od.* 4.8),

---

<sup>394</sup> Na tradução da *Teogonia* de C. Werner (2013): “as Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta-égide” (v. 25) e “assim falaram as filhas palavra-ajustada do grande Zeus” (v. 28).

<sup>395</sup> *Teog.* 80-97, na tradução de Jaa Torrrano (1995, p. 90): “Ela [Belavoz] é que acompanha os reis venerandos. / A quem honram as virgens do grande Zeus / e dentre reis sustentados por Zeus vêm nascer, / elas lhe vertem sobre a língua o doce orvalho / e palavras de mel fluem de sua boca. Todas / as gentes o olham decidir as sentenças / com reta justiça e ele firme falando na ágora / logo à grande discórdia cômico põe fim, / pois os reis têm prudência quando às gentes / violadas na ágora perfazem as reparações / facilmente, a persuadir com brandas palavras. / Indo à assembléia, como a um Deus o propiciam / pelo doce honor e nas reuniões se distingue. / Tal das Musas o sagrado dom aos homens. / Pelas Musas e pelo golpeante Apolo

há cantores e citaristas sobre a terra, / e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas / amam, doce de sua boca flui a voz.”

<sup>396</sup> Para a valência sexual de *misceo*, cf. J. N. Adams (1990, p. 180-1).



Líber aparece, na cena final, igualmente coroado (*ornatus uiridi tempora pampino*, “têmporas ornadas de verde pâmpano”, *Od.* 4.8.33). Aqui, o termo *tempora* (“têmporas”), presente em ambos os trechos, reforça o vínculo e a sobreposição entre o coroamento do poeta, que retoma a sagração hesiódica do poeta, que reitera uma prática tradicional, e o coroamento de Baco (ou Líber) e do *magister bibendi* no âmbito do *conuiuium*, o espaço, por excelência, privado do *ludus*. O ato civilizatório e o vinho como discurso poético são, nessa visão, aspectos de um mesmo fenômeno.

Líber ainda nos interessa por outros dois aspectos. Embora seja considerado, ao lado de todos os outros, um herói civilizatório, essa divindade, que, entre os romanos, era associada ao vinho, à embriaguez, à liberdade e à subversão dos poderes constituídos, era venerada como o “patrono” da plebe, em contraposição a Apolo, o deus da aristocracia. Representante do ideal político da *libertas*, Líber se relacionava a algumas formas de desobediência à autoridade civil e religiosa exercida pelos membros da classe então dominante, os patrícios, provavelmente pelo seu papel tradicional na luta contra a tirania, se pensamos em Licurgo e Penteu.<sup>397</sup>

Em segundo lugar, a polissemia de *Liber* — “filho”, “livre” e “livro” —, que se nos afigura como um convite a várias possibilidades. Radicalizando, essa polissemia poderia até mesmo engendrar uma contradição em termos, se pensássemos, segundo uma lógica de inversões, em algo tão absurdo como “filho pai” ou “pai filho” em *Liber pater*. De qualquer maneira, nos parece inegável que o “livro”, pensando como objeto escrito e concretizado em *Ep.* 2.1, de fato, seja o “pai” do imperador, ou de uma certa construção dessa personagem, mas o é, da mesmíssima forma, de Horácio, principalmente a partir do ponto de vista do leitor, apesar de a ficção de *Ep.* 1.20 sugerir o exato contrário.

Nesse contexto, invocando novamente a personagem de Teucro (*Od.* 1.7), podemos ler, na sua ficção, o motivo pelo qual é levado a fundar uma nova Salamina (*Salamina futuram*, *Od.* 1.7.29): está fugindo da velha Salamina e do pai (*cum Salamina patremque / fugeret*, “fugindo de Salamina e do pai”, *Od.* 1.7.21). É a “fuga” que antecede a cena da sua coroação (*tempora populea uinxisse corona*, *Od.* 1.7.23) e a promessa de Apolo de uma nova Salamina (*Od.* 1.7.28-9), saída diretamente da boca de um Teucro embebedado pelo vinho de Lieu (*Lyaeo*, *Od.* 1.7.22), o libertador. Notemos que o discurso de Teucro tem dois pontos de ancoragem: explora a sua libertação do “pai” e retira o seu

---

<sup>397</sup> Cf. L. Serignolli (2017, p. 9 e ss.).

vigor da confluência entre Apolo e Baco, outro ponto de contato metaliterário com o discurso poético horaciano, que, por sua vez, é inspirado pela união dessa mesma dupla.<sup>398</sup>

A ideia de filiação e paternidade está presente na *Ep.* 2.1 também na “querela” entre os antigos e os novos no interior da literatura latina, encenada de tal maneira que reflete o mesmo tipo de relação entre a poesia grega e a latina, entre a antiga *Lydia* e a contemporânea *ludia*. Trata-se da polêmica da dita “poesia sem lima”, arcaizante, contra a nova “poesia laboriosa”.<sup>399</sup> Em *Ep.* 2.1.81, vemos os poeta antigos (*ueteres*), talvez não sem ironia, serem chamados de *patres* em contraposição aos *minoribus*.

Enfim, as possibilidades são inúmeras. Lida assim, a figura de Líber pai teria o mesmo potencial “liberador” que tem a inserção das ações das entidades no contexto semântico do vinho? Seria um ato de “rebeldia”? Faz sentido, porque, no poema, no mesmo instante em que se associa a Júpiter, o poeta igualmente se associa à plebe (*mecum*, *Ep.* 2.1.68). De fato, os três verbos de *Ep.* 2.1.68 (*sapit*, *facit* e *iudicat*) têm como sujeito *uolgius* (*Ep.* 2.1.63). Assim, a associação é entre Júpiter, o poeta e o povo. Nesse particular, lembramos, por um lado, da origem plebeia de Horácio, mas, por outro, logo nos vem à mente o quanto essas figuras são significativas para os romanos e o seu dia-a-dia. De fato, três dessas entidades divinas ou divinizadas são aquelas a quem o povo romano costumava se dirigir em caso de “promessas”, “juras” ou “imprecações”: Cástor, Pólux e Hércules — (*m*)*ecastor*, *edepol*, *mehercle*. São entidades que, embora estejam mortas e imortalizadas, de alguma maneira, permanecem vivas na boca do povo. Há um giro sutil nesse jogo. Conceder a eternidade é dar um estatuto mítico, mas o seu reconhecimento não prescinde do “vivo” e da sua memória. É por essa razão também que, em *Ep.* 1.20, na carta dirigida ao seu próprio “livro” (*liber*, *Ep.* 1.20.1), o poeta demonstra um certo orgulho de saber que, com o passar do tempo, ele vai acabar caindo nas mãos do povo: “quando, amassado, um pouco sujo pelas mãos do povo,” (*contrectatus ubi manibus sordescere uolgi / coeperis*”, *Ep.* 1.20.11-2), conferindo um grande valor aos eróticos “amassos” dos leitores.<sup>400</sup>

Realmente, Horácio explora o contexto de “propaganda”, mas o desvia. O poeta realmente convoca um contexto de “instrução moral”, mas igualmente o desvia. Trata-se de uma inversão muito significativa. O poeta é o “pai” do *sermo* e a autoridade do imperador depende da escrita poética. Da escrita de um do povo. Da sua memória, do

---

<sup>398</sup> Cf. L. Serignolli (2017, p. 55-68).

<sup>399</sup> A. La Penna (1950, p. 146).

<sup>400</sup> S. Harrison (1995, p. 48) já chamava a atenção para o matiz erótico de *contrectatus* (*Ep.* 1.20.11).

mesmo modo como Alexandre, o Grande, dependeu do poeta Quérilo (*Ep.* 2.1.232-41), ainda que tenha se frustrado. Esse traço da poesia remonta à função dos poetas tradicionais: a de “celebrar os imortais”.<sup>401</sup>

Não podemos absolutamente discernir em Horácio uma crítica social, um sopro reformista ou o menor suspiro revolucionário.<sup>402</sup> Não. Não faz o menor sentido. Com essa chave, contudo, podemos ler um elemento importante da *AP*: os seus destinatários. Os interlocutores primeiros da carta são os Pisões e, de outro lado, o poeta filho de pai liberto (*libertino patre natus*). E os Pisões? Quem seriam eles? Essa pergunta, que remonta ao comentador Porfirião, foi feita e refeita inúmeras vezes<sup>403</sup> e já foi respondida de formas muito variadas, sempre, no entanto, de um modo rigorosamente histórico e filológico. A partir de uma visada prioritariamente “lúdica”, por assim dizer, Pisões são um sobrenome romano. O poeta Horácio, sem nome, sem sobrenome, quer mostrar aos romanos que a literatura exige muito mais do que um povo guerreiro, um povo mercador, um povo agricultor, um povo patrício, um sobrenome, um apego aos “pais”. Pisão é só um sobrenome patrício. E Horácio (ficcionalmente, sobretudo) fala do ponto de vista de um romano que não é patrício. O pai, a posse, o cavalo, elementos que estão na base da aristocracia romana, não garantem uma poesia de “verdade”.<sup>404</sup> A poesia é do reino do *ludus*. Da *Lydia*.

Esse giro nos autoriza a fazer a transição para um outro ângulo desse jogo de inversões. Trata-se, ainda no âmbito da genealogia, de uma transição que não deixa de ser também, em certo sentido, temporal. Se, por um lado, Líber Pater, Rômulo, Cástor e Pólux podem, de alguma maneira, “representar” o futuro de Júpiter, porque são a sua descendência, eles mesmos, por outro lado, representam o passado dos romanos (e do *princeps*, em especial. na ficção da carta), um passado fundador. Ora, se analisarmos o passado do próprio Júpiter, a sua origem, poderíamos encontrar algo produtivo?

Em *Od.* 1.12, Júpiter é expressamente chamado de filho de Saturno. Isso ocorre numa cena em que há uma associação expressa entre o deus e a figura de César. Nela, o papel secundário do *princeps* é posto em relevo (*Od.* 1.12.49-52):

---

<sup>401</sup> Cf. M. Detienne (2013, p. 16).

<sup>402</sup> Cf. M. Ramous (2015, p. 25 e ss.).

<sup>403</sup> Cf. C. O. Brink (1985, p. 239-43), B. Frischer (1991, p. 51-9), D. Armstrong (1993, p. 199-202), N. Rudd (2002, p. 19-21), R. Nisbet (2005, p. 20), A. Laird (2007, p. 134), M. Lowrie (2014, p. 123-5) e J. Ferriss-Hill (2019, p. 100 e ss.).

<sup>404</sup> *Offenduntur enim quibus est equos et pater et res, / nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor, / aequis accipiunt animis donantue corona.* (“Quem tem cavalo, pai e posse se ofende / e de bom grado não aceita nem coroa / o que quem compra noz e grão frito aprova.”, *AP* 248-50).

*Gentis humanae pater atque custos,  
orte Saturno, tibi cura magni  
Caesaris fatis data: tu secundo  
Caesare regnes.*

Pai da humanidade e guardião,  
filho de Saturno, a ti pelos fados  
os cuidados do grande César: seguido  
por César, reinarás.

A paternidade de Júpiter é evidenciada logo (*pater*, *Od.* 1.12.49) e associada à noção de proteção (*custos*, *Od.* 1.12.49). É o rei (*regnes*, *Od.* 1.12.52). O poeta vai além: o próprio destino de César, seu seguidor (*secundo Caesare*), está nas mãos do deus (*cura tibi magni Caesaris fatis*, *Od.* 1.12.50-1). O que mais nos interessa, todavia, no trecho, é a circunstância de Júpiter ser o último filho de Saturno (*orte Saturno*, *Od.* 1.12.50), que pode ser associada à hierarquia entre Júpiter e o César.

A guinada genealógica nos mostra que não é apenas uma questão de descendência, mas também de ascendência que está em jogo. Júpiter era, aos olhos dos antigos (os latinos, pelo menos), o filho do “tempo” e aquele que metaforicamente tomou as “têmporas” do pai, assumindo o seu lugar. De fato, Júpiter desentroniza Saturno. É ele quem reinará. “Doma” o tempo, num certo sentido, ou, pelo menos, o “engana”. Confiemos, nesse particular, na autoridade de um Cícero (*DND* 2.25.64):<sup>405</sup>

*Saturnum autem eum esse uoluerunt qui cursum et conuersionem spatiorum ac temporum contineret, qui deus Graece id ipsum nomen habet: Kronos enim dicitur, qui est idem chronos id est spatium temporis. Saturnus autem est appellatus quod saturaretur annis; ex se enim natos comesse fingitur solitus, quia consumit aetas temporum spatia annisque praeteritis insaturabiliter expletur.*

“Saturno, depois afirmaram, era aquele que sustentava o curso e a revolução dos espaços e dos tempos; e esse deus tem, em grego, esse nome mesmo: pois se diz *Krônos*, que é o mesmo *khronos*, isto é, um espaço de tempo. Saturno, contudo, é chamado porque, diz-se, saciava-se com os anos; de fato, é representado como tendo o costume de devorar os nascidos de si mesmo, dado que o tempo consome os espaços das horas e insaciavelmente se preenche dos anos decorridos; mas foi acorrentado por Jove para não ter cursos infinitos e para atá-lo às algemas dos astros.”

Júpiter, além de mestre do disfarce na sua mitologia erótica,<sup>406</sup> é aquele que, para os latinos (ou, pelo menos, para uma tradição veiculada e autorizada por Cícero), “enganou” ou “domou” o tempo. A partir da confusão entre *kronos* e *khronos*, movimento etimológico impossível hoje para nós (pelo menos de um ponto de vista filológico), Júpiter era tido como o filho do tempo (*spatium temporis*), o filho que conseguiu acorrentá-lo e lhe dar finitude. O filho que lhe deu sentido.

<sup>405</sup> A tradução é de L. Vendemiatti (2003, p. 77), com leves adaptações.

<sup>406</sup> Uma referência às inúmeras metamorfoses do deus em suas aventuras de conquista erótica. Cf. F. Ahl (1985, p. 143).

Nesse caso, segundo essa versão avalizada por Cícero, o “roubo” dos tempos se encontra e se articula com o “roubo” das “têmporas”. Esse é exatamente o ponto de encontro que estamos sugerindo, com a nossa leitura, entre *tempora* (“tempos”) e *tempora* (“têmporas”). É também desse ponto de vista que a associação de Júpiter ao poeta ganha sentido. O gesto que faz Júpiter “domar” o tempo, ou seu pai, é o mesmo gesto que faz de Júpiter um “rei”, que instaura o seu “reinado”. Júpiter, nessa leitura, é o nosso ponto de fuga e de encontro, principalmente pela sua associação direta com o poeta. Uma associação que encontra lastro literário em dois âmbitos: primeiro, na “morte” do metro “satúrnio” (*numerus Saturnius*), substituído pelo hexâmetro na tradição latina (cf. *Ep.* 2.1.157-60),<sup>407</sup> um tipo de metro que se prende, na gramática horaciana, ao passado rude dos latinos, em contraste com o refinado hexâmetro e outros metros gregos. Segundo, na circunstância de o próprio Horácio ter nascido em dezembro (cf. *Ep.* 1.20.27), não só porque esse era o mês das Saturnálias, de onde o poeta pode ser visto, metaforicamente, como um filho de Saturno, como também pelo fato de dezembro, até mesmo por ser exatamente o tempo das Saturnálias, viabilizar a liberdade de fala (*libertas*) inclusive aos escravos (cf. *libertati Decembri [...] utere*, “usa da liberdade de dezembro”, *Sát.* 2.7.4-5).<sup>408</sup>

É, portanto, a partir de Júpiter que, num sofisticado jogo de circulação dos tempos (e das têmporas!), chegamos, pelo passado, a Saturno e é, também a partir dele, que chegamos, pelo futuro, a Rômulo, Líber, Cástor, Pólux e Hércules. É ainda a partir dele que vemos os movimentos dos tempos e das têmporas num mesmo mecanismo circular, uma circularidade que sugere um movimento incessante. Ele é um princípio. Um *princeps*. Júpiter é um mito da genealogia do mundo grego e, de um modo mais cifrado, a partir da sua construção discursiva, da ficção de *Ep.* 2.1. De um ponto de vista erótico, político e poético.

Dá a sua associação ao poeta na carta. Diante do imperador, é o poeta que, por um lado, toma os seus “tempos” e, por outro, assume as suas “têmporas”, como Júpiter

---

<sup>407</sup> Não fugiu do olhar da crítica o fato de o metro satúrnio (*numerus Saturnius*) ter relação com Saturno no sentido mítico poético das origens, conforme P. Maxime (2013, p. 3), nos mostra: L’adjectif “saturnien”, associé à un mètre, ne désigne pas un mètre identifiable, mais sert à qualifier la poésie mythique des origines. Le vers “saturnien” permet de renvoyer à Saturne et au temps légendaire de l’âge d’or où le dieu régnait sur le Latium. (“O adjetivo ‘saturnino’, associado a um metro, não designa um metro identificável, mas serve para qualificar a poesia mítica das origens. O verso ‘saturnino’ se refere a Saturno e à época lendária da idade de ouro quando o deus reinava sobre o Lácio.”).

<sup>408</sup> Para uma visão sobre essa “liberdade” das Saturnálias em tensão com um certo controle social, cf. A. Agnolon (2013, p. 99-125).

faz com Saturno. E é ainda diante do imperador que o poeta faz os descendentes de Júpiter agirem como poetas. Essas duas dimensões, a genealogia (ou uma arqueologia mítica) e o ato de coroamento ou sagração do poeta, são de raiz hesiódica. O mote intertextual aqui é menos importante que o modo de agir, lido como poético. As Musas, que são filhas de Zeus e Memória, no contexto de uma dança circular, vão sagrar o poeta (*Dichterweihe*), cedendo-lhe o cetro, e lhe dar legitimidade enquanto tal. Conferem a ele o poder de dizer sobre o passado e o futuro e o saber das verdades e do que é símil à verdade. Mais que autorizado como poeta, Hesíodo alcança o estatuto de mito,<sup>409</sup> no sentido de que a sua construção como personagem participa da construção das personagens divinas, inclusive interagindo com elas.

É exatamente esse o movimento que Horácio empreende. Todavia, por que a “citação”, “alusão” ou pálida referência a Hesíodo é dissimulada? É possível até mesmo que ela nem exista, que se trate de uma criação nossa. Até certo ponto, contudo, o texto permite reconhecer esse fio, a carta nos convida, enquanto sujeitos, a essa leitura. Na verdade, não nos interessa que tenha havido uma intenção autoral, mais ou menos consciente, nesse e nos jogos de palavras (*ludi*) que estamos identificando e construindo agora. Para nós, o importante é que haja uma legitimidade desse jogo tirada da realidade textual que enfrentamos. Se o conjunto de possibilidades de efeitos de sentido do texto lastreia as nossas leituras, isso é o bastante aqui, ainda que um certo “Horácio”, como instância extratextual, não tenha sequer cogitado nelas. É que não estamos em busca nem de uma legitimidade proveniente do autor, nem de alguma espécie de reconhecimento da sua habilidade poética, ainda que os jogos de palavras tenham uma enorme relevância.

De qualquer maneira, o que importa é que Horácio reatualiza o gesto hesiódico, segundo as exigências do seu lugar e do seu tempo, ainda que de um modo dissimulado. Esse mesmo gesto, a propósito, é também crucial nos poetas que invocamos acima (Lucrecio, Tibulo, Propércio, por exemplo), estando presente de um modo explícito lá. Mas não aqui em Horácio. Ao mesmo tempo em que “cita” Hesíodo e toda a tradição hexamétrica posterior, sobretudo a de caráter notadamente didático, Horácio dissimula a “citação”. O mesmo ato que evoca escamoteia. Essa é uma estratégia que está a serviço da construção do mito da originalidade. Um mito que é erótico e lúdico. E que é da ordem do apagamento (ou inversão) dos princípios, de um modo parecido com o jogo (*ludus*) de *Lydia*, ressaltadas as questões de gênero pelo caráter “feminino” dela. Um apagamento,

---

<sup>409</sup> Cf. C. Werner (2013, p. 10-11).

aliás, que parece desestabilizar a cadeia poética tradicional, por fingir um princípio em si mesmo, e que, por outro lado, é completamente dependente dela porque a reiteração dos atos de coroamento é a condição de legibilidade do gesto poético horaciano. Na verdade, é esse reconhecimento que forma o poeta como poeta. O reconhecimento não é, como se poderia pensar, um ato posterior à conformação do poeta. Essa é uma questão que será tratada com mais cuidado no item seguinte deste capítulo, mas podemos já adiantar que a dissimulação do ato de coroamento e da genealogia poética no poema está a serviço de um hibridismo textual que coloca em questão o próprio “ser” ou “eu” do poeta. Esse é um jogo erótico, e põe em questão o próprio estatuto do poeta. É muito interessante esse gesto subversivo de Horácio. Ele ocorre no registro poético horaciano, que sempre foi considerado o menos “poético” e o mais “prosaico”: o chamado *sermo*, até mesmo pela própria renegação que o poema reiteradamente expressa. Paradoxalmente, pode ser, de um ponto de vista erótico e político, conforme o lemos agora, o mais ousado e radical. Talvez o mais poético, nesse sentido. Por isso, não podemos concordar com quem vê no *sermo* falta de ambição literária.<sup>410</sup> É um ato que, mesmo se restrito à ficção da carta (ou do *sermo*), turba a ordem política da relação entre o poeta e o imperador, assim como a ordem poética entre o poeta e os poetas antigos (entre gregos e latinos), inclusive (e talvez principalmente) aqueles que foram invocados na carta-poema, ainda que, ao mesmo tempo, enaltecendo todos eles.

E agora podemos retornar ao princípio do capítulo, quando falávamos do modo como a relação erótica entre o poeta e o *princeps* se estabelece. O primeiro verso da carta *cum tot sustineas et tanta negotia solus* (*Ep.* 2.1.1) é encerrado por um adjetivo que, numa primeira leitura, parece soar como um “elogio”: *solus*. O imperador, mesmo diante de uma infinidade de atribuições (*tot et tanta*), resolve todas elas “sozinho”. No entanto, está longe de ser só isso. *Solus*, em posição de destaque no verso, o verso que, aliás, abre o poema, o verso do princípio e também da primeira aparição do *princeps*, parece estar a serviço da construção e corroboração discursiva do mito de um imperador todo poderoso, que cuida de todos os negócios da “Itália” e faz isso, para espanto de todos, sozinho. Mas *solus* pode ser um problema. É, sim, um ardil. O poema é vazado num registro textual chamado *sermo* (“prosa”), o modo como se batizou boa parte de produção poética de

---

<sup>410</sup> Horace’s *sermones* consistently present an author who is literarily unambitious and who from time to time even claims that he is not writing poetry. (“Os *sermones* de Horácio apresentam, de modo coerente, um autor que não tem ambição literária e que de tempo em tempo até mesmo afirma que não escreve poesia.”, S. Harrison, 1988, p. 476).

Horácio, associado, sobretudo, aos seus hexâmetros (as *Sátiras* e as *Epístolas*), e que corresponde a mais da metade dos seus versos. Nós aqui o traduzimos por *prosa* para destacar o seu aspecto relacional, seja ele oral, seja escrito. Pensando assim, o adjetivo *solus* não se harmoniza com a proposta erótica do poema, nem com o modo como ela é nomeada (a prosa), pois pressupõe, no mínimo e necessariamente, dois. Requer a troca e alguma reciprocidade. Assim, Augusto não pode “reinar” sozinho. Seu poder não é absoluto, nem só verticalizado. Não no *sermo*. Não no reino do *ludus* (“drama”) horaciano de *Ep.* 2.1, onde fica evidenciado que precisa do poeta.

Aqui, por uma dupla razão, podemos invocar o esforço etimológico de Varrão em *Ling.* 6.64 sobre o termo *sermo*: *Sermo, opinor, est a serie, unde certa... Sermo enim non potest in uno homine esse solo, sed ubi oratio cum altero coniuncta.*<sup>411</sup> O *sermo* que está relacionado aí à tessitura de uma “coroa” (*serta*) e de uma relação a dois, que pode ter conotações eróticas (*coniuncta*). Assim, a construção de uma latinidade, em Horácio, exige uma cooperação político-erótico-literária. Não é por outro motivo que o poeta aparece sozinho na cena final do poema. Soa, num certo sentido, até mesmo como uma “ameaça”, desestabilizando sua relação com o *princeps* e colocando-a em risco, o que é um traço do falar livre, da liberdade dos vinhos e da potência do discurso. Por outro lado, trai a sua “inutilidade”, pois encena o poeta consigo mesmo, e, paradoxalmente, reforça a sua “utilidade” a um *princeps solus*.

Pensando o texto nesses termos dialogais (como prosa), é sempre o outro que coroa o poeta como poeta. A necessidade de um outro é imperiosa. Aquilo que vai, de fato, coroar o poeta, num certo sentido, é a “leitura” e o reconhecimento do leitor. É por isso que os poemas de Horácio, na gramática de sua poética, podem (ou devem) *morari oculos aurisque Caesaris* (*Ep.* 1.13.17-8). Eles precisam dispor desse poder para atingir e desempenhar, na ficção da obra, toda a potência que arrogam ter. Essa dimensão política da leitura é visível no verbo que está associado ao olhar: *uideo* (“ver”). Uma tradição latina escrita remontava, etimologicamente, *uideo* a *uis* (“força”),<sup>412</sup> que, por sua vez, está

---

<sup>411</sup> “A prosa, eu acho, vem de laço, de onde coroa... De fato, a prosa não pode existir numa pessoa sozinha, mas quando o discurso de uma se une ao de outra”.

<sup>412</sup> A tradição a que nos referimos remonta a Varrão (*Ling.*, 6.80): *uideo a uisu, id a ui: quinque enim sensuum maximus in oculis: nam cum sensus nullus quod abest mille passus sentire possit, oculorum sensus uis usque peruenit ad stellas.* “Ver (*uideo*) vem de visto (*uisu*), este de força (*ui*): de fato, o maior de todos os sentidos está nos olhos, pois, como nenhum sentido pode sentir o que está distante mil passos, a força (*uis*) do sentido dos olhos alcança até mesmo as estrelas”.



associado a *uir* (“macho”) e *uirtus* (“macheza”). Por isso, “tomar os olhos” do imperador (como leitor ideal) é índice de um poder relacionado à masculinidade.

É também por isso (e, paradoxalmente, por isso) que, para o poeta, agradar aos “machos príncipes” não é pouco (*principibus placuisse uiris non ultima laus est, Ep. 1.17.35*) ou agradar aos “primeiros” da cidade é um “feito” poético para Horácio (*me primis urbis placuisse, Ep. 1.20.23*). Notemos que é o mesmo verbo que marca a relação do poeta com Cínara (*placuisse, Ep. 1.14.33*). Não tem outra natureza o agradecimento que o poeta faz à musa Melpômene, pela sua ajuda em ser colocado no “coro amável de vates” (*choros amabilis uatum, Ep. 4.3.14-5*) pela prole de Roma, a “cidade príncipe” (*Romae principis urbium suboles, Ep. 4.3.13-4*). É um poder ambíguo porque tem a contraparte de o poeta se apresentar como “visível”, inteligível e existente socialmente (*spectatum, Ep. 1.1.2*) e como algo eroticamente agradável de “ser visto” e lido (*ingeniis oculis legi, Ep. 1.19. 34* e *morari oculos, Ep. 1.13.17*), uma qualidade que está mais associada tradicionalmente ao feminino. De fato, em Roma, o “feminino” é o gênero espetacular. Quase toda a tópica dos “adornos” ou “embelezamentos” retóricos em Roma, por exemplo, se vale da metafórica do feminino.<sup>413</sup>

Nesse sentido, a posição de *erômenos* não é de todo negada por toda a obra de Horácio, nem, por outro lado, é de todo aceita. Instáveis, as posições e os papéis estão em constante movimento. Os versos do poeta, amiúde lidos como “femininos” demais, como já apontaram de diversos modos os trabalhos de E. Oliensis (2002), E. Sutherland (2005a) e H-C. Günther (2013a), podem ser interpretados nessa chave, e, em contraste com uma austeridade romana e uma *uirtus* masculina, o cuidado com o corpo do poeta — sobretudo na concretude das imagens das unhas cortadas, do cabelo e da barba — se mistura com o cuidado com o texto, corroborando a corporeidade das palavras e alçando os jogos de palavras (*ioci*) a um certo protagonismo. Por um lado, o texto que, ao modo de um *erômenos*, quer ser sedutor, se deseja o toque e o olhar do leitor, coloca em jogo a “impenetrabilidade” do corpo masculino (*uirtus*) e a sua reputação, como adverte E. Sutherland (2005a, p. 52): “um homem que poderia ser lido como efeminado corria um risco maior de perder a sua condição política do que aquele que era convincentemente masculino.”<sup>414</sup> Por outro, contudo, como contraparte do jogo erótico, é valoroso mostrar, nessa condição de *erômenos*, alguma resistência à demanda do outro. Não ceder ou se

---

<sup>413</sup> Cf. M. Wyke (1994).

<sup>414</sup> A man who could be read as effeminate stood a greater risk of losing political status than did one who was convincingly male.

submeter facilmente faz parte do jogo, e é uma forma de o jovem (*puer*) afirmar o seu valor no campo amoroso.<sup>415</sup>

Assim, o orgulho pelo reconhecimento dos leitores, por assim dizer, poderosos ou influentes da sociedade romana, muito menos trai a “dependência” do poeta com relação às estruturas de poder de Roma e, portanto, a sua falha na busca de autonomia,<sup>416</sup> do que concede poder “social” aos próprios poemas em que se encenam essas cenas de reconhecimento e, ainda, à obra horaciana como um todo. Na poesia de Horácio, nunca se encena uma independência absoluta dos textos poéticos. Essa suposta “independência” é ridicularizada na figura do cínico Diógenes, que se recusa a construir qualquer laço social (cf. *Ep.* 1.17). A ficção horaciana é a dos poemas que querem ser (re)lidos. É também por essa mesma razão que seus poemas agradam no íntimo da casa, ainda que não reconhecidos porta afora.<sup>417</sup> Todos esses trechos estão, podemos perceber, a serviço do construto do poema como algo que é desejável ao outro e tomado como um bom poema. Carente do reconhecimento enquanto tal, o poeta (ou o poema) se apresenta como um objeto de desejo, como algo sedutor. Notemos que os verbos utilizados são sempre do campo do prazer: *morari* (*Ep.* 1.13.17), *placuisse* (*Ep.* 1.17.35 e 1.20.23) e *amet* (*Ep.* 1.19.36).

Assim, na *Ep.* 2.1, César é alçado ao estatuto de um leitor ideal, e, do mesmo modo como instrumentaliza o *princeps*, o poeta se lhe afigura como um objeto de prazer. Há uma incessante e dinâmica troca de posições entre eles: de amante e amado a amado e amante. Contribui muito para isso a própria *Ringkomposition*, que não só convida a uma leitura ligando intimamente o início ao fim do poema, mas também sugerindo releituras (como um moto-perpétuo).

O poeta, lido assim, esforça-se por construir um discurso que, assim como não venera a poesia grega, também não venera o *princeps*. Não lhes dirige um discurso simplesmente devoto ou submisso. Trata-se, ao contrário, de algo muito mais ambíguo e complexo. Erótico e ardente como o vinho. Propõe com ambos um diálogo, ainda que limitado aos termos em que o vaza. Propõe uma relação menos assimétrica, ainda que a assimetria mesma não seja, nem de longe, superada. Precisa deles. Esse modo de proceder constitui boa parte do *ludus* horaciano, como o temos interpretado aqui. De qualquer

---

<sup>415</sup> Cf. M. Foucault (2017, p. 258).

<sup>416</sup> Cf. P. Hardie (2009, p. 190).

<sup>417</sup> *Scire uelis, mea cur ingratus opuscula lector / laudet ametque domi, premat extra limen iniquus.* “Saibas por que os meus livrinhos o leitor / ingrato, adora em casa e fora oprime injusto.”, *Ep.* 1.19.35-6).

maneira, agradar aos príncipes ou aos princípios está no horizonte poético de Horácio. O diálogo passa por essa troca de posições, sem necessariamente desafiar as hierarquias.

Esse mesmo diálogo, vazado em termos mais ou menos eróticos, é igualmente visível em outros registros, como o lírico, e isso nos autoriza a pensar que a leitura de uns registros ilumina a leitura de outros. De fato, também nas *Odes*, podemos ver que o tom é completamente outro em relação ao do *sermo*, como o poeta põe em destaque o valor da escrita na formação da figura do imperador e o quanto este é dela dependente. Vejamos dois exemplos. Primeiro, o encerramento da *Od.* 1.2 (v. 49-52):

[...] **hic** *magnos potius triumphos,  
hic* *ames dici pater atque princeps,  
neu sinas Medos equitare inultos  
te duce, Caesar.*

[...] **aqui** *poderás grandes triunfos,  
aqui* *amarás ser cantado pai e príncipe,  
nem permitirás os medas equitarem  
tu o chefe, César.*

Na ficção primeira do poema, *hic* se refere à terra (*in terris, Od.* 1.2.42), em contraposição ao céu (*in caelum, Od.* 1.2.42), a vida na terra, em contraposição à morte de César.

Depois, também o encerramento da *Od.* 1.21, um poema de caráter “religioso”, que pode ser aproximado em vários sentidos do *Carmen Saeculare*, principalmente por ser dirigido a um coro de “meninas” (*tenerae uirgines, Od.* 1.21.1) e “meninos” (*pueri, Od.* 1.21.2). Estes versos findam o curto poema (*Od.* 1.21.13-6):

**Hic** *bellum lacrimosum, hic miseram famem  
pestemque a populo et principe Caesare in  
Persas atque Britannos  
uestra motus aget prece.*

**Aqui** *a guerra fúnebre, aqui a fome mísera  
e a peste, do povo e de César príncipe,  
afastai com vossa prece  
contra persas e britânicos.*

Também nesta passagem, *hic* se refere à vida atual dos romanos. Na comparação entre ambos os trechos, a repetição (controlada, destaques) do termo *hic* é o nosso foco. Aparece nos versos 50 e 51 de *Od.* 1.2 e duas vezes no v. 13 de *Od.* 1.21. O dêitico, que parece apontar para algo que está “fora” do poema, faz o contrário aqui. Redireciona ao interior do discurso poético, enaltecendo-lhe a potência, aquilo que deveria estar “fora” ou que poderia ser maior do que ele. *Hic* (“aqui” ou “agora”) quer dizer em Roma e no tempo de Augusto? Ou (“aqui” ou “agora”) no interior do poema ou da coleção das odes e no tempo da leitura? Seja no “tempo”, seja no “espaço”, *hic* aponta para aquilo que está

perto ou presente. O aqui e o agora do desejo (*carpe diem*), a atualidade da sua performance.<sup>418</sup>

Duas são as consequências disso que nos interessam então: o imperador se rende aos encantos do poema, do canto poético (“ser chamado”, “ser cantado”, *dici*, *Od.* 1.2.50), um canto (*dicite* ocorre duas vezes no começo de *Od.* 1.21)<sup>419</sup> que é capaz, como o vinho o é, pela força que mobiliza, de afastar certos males (*Od.* 1.21.13-4). *Dico* nos é precioso aqui porque está ligado tradicionalmente a contextos de autoridade e confiabilidade. É, de fato, no interior da ficção do poema (*hic*) que o imperador vai ganhar o estatuto de *pater* (ou Júpiter, que contém *pater* em apofonia) ou de *princeps*. Ainda mais: é o imperador quem deseja e gosta do canto (*ames*, “ames”, *Od.* 1.2.50). O desejo do César contribui com o sentido do poema. Aliás, boa parte do sentido reside nesse jogo. O poema precisa ser desejável, da mesma forma que precisa de uma conexão com a cadeia literária tradicional à qual pretende se inserir.

Assim, Horácio depende das mesmas leis das quais parece se libertar. O poeta parece se antepor a um Hesíodo, mas depende dele completamente. Horácio parece se antepor a Augusto, mas é igualmente dependente dele. Precisa da aprovação de um e outro. Assim, a sua legibilidade passa por um intercâmbio (o que lhe garante inteligibilidade) de ordem poética e política. É por isso que está no horizonte do programa poético de Horácio seduzir o leitor, nesse caso, representado por Augusto. A sua existência (enquanto poeta) depende da leitura e do seu efetivo reconhecimento (como tal) por parte do leitor. É isso também que está encenado no *ludus* horaciano. Acossa-o a angústia de não ser lido, a de se finar na “caixa” e na estante (*Ep.* 1.20 e *Ep.* 2.1). O temor do abandono e do esquecimento. No limite, o medo da sua (in)visibilidade e da sua inexistência cívica, social e literária.

Se analisamos a “redução” do *princeps* a leitor, ou a leitor ideal, a partir de um outro ponto de vista, podemos ser levados à conclusão de que o “leitor”, qualquer leitor, o romano, pode ser ele também um *princeps*. A consequência disso é o alçamento do leitor à condição de *princeps*. Isso acontece na ficção do poema (a *Ep.* 2.1). A própria identificação de César ao “interesse público” (*publica commoda*) logo no início do poema (*Ep.* 2.1.3) apaga um pouco a personalidade de Augusto e faz do poema uma carta endereçada aos romanos em geral. Isso é dizer que o poeta tem, na economia da carta,

---

<sup>418</sup> Cf. A. Carson (1986, p. 117).

<sup>419</sup> Sobre a inserção de *dico* no léxico da performance verbal, cf. T. Habinek (2005, p. 70-4).

algo digno do “interesse público”, do interesse de um “público”. O leitor romano. O próprio Horácio se apresenta como um leitor durante a maior parte do tempo na carta. É nessa condição que ele (re)constrói por meio de sua leitura todo o passado literário romano. E é também nessa condição que ele lê a obra de Quérilo e a critica. Nesse contexto, *tempora* (como “tempos” ou como “têmporas”) são o(s) princípio(s) desse movimento, tanto do ponto de vista da escrita, quanto do da leitura.

É por essa razão que, na *Od.* 1.2, *hic* é o poema, é o poeta, é o reino do *ludus*. É a ficção instaurada pela letra. Um mero deslize metonímico nos faz passar de Horácio para a poesia e dela para a própria escrita. Isso vale para *Ep.* 2.1 e para qualquer poema. A defesa de si, enquanto poeta, funciona como a defesa da escrita enquanto *ludus*. De uma escrita estilizada, que não se encerra num eventual uso ordinário, cotidiano e útil. É por isso que muitas vezes o jogo é de si para si mesmo, metaliterário, embora não se encerre, em absoluto, nesse movimento. Serve, dentre outras coisas, para colocar em evidência certa “inutilidade”. E se o poeta teria algo a “ensinar” à figura do imperador e, por consequência, ao império romano como todo, é sobre a literatura. É uma aula de historiografia e crítica literária. Uma defesa da escrita. E se o poeta teria algo a ensinar aos romanos, é o prazer da literatura. Pela letra e pela palavra. Pelo *ludus*.

O jogo entre *tempora* e *tempora*, neste capítulo, repete os jogos entre *calida* e *callida* e entre *Lydia* e *ludia*. É o fetiche da palavra. O seu prazer. Não estamos, no entanto, diante de um mero jogo paronomástico ou um trocadilho. Não. É um *ludus* sério e (in)útil, que mobiliza uma série de imagens e ideias, propondo leituras que, por uma articulação complexa desse material, não se esgotam na materialidade do signo. Trata-se de uma espécie de dança. A dança singular das Musas que as palavras dramatizam. Dão-se voltas e voltas e se tem a impressão de não sair do lugar. Esse jogo lúdico mitifica o fazer poético. É por isso que eventuais escavações etimológicas, de caráter arqueológico ou genealógico, são tão importantes para nós quanto o drama sincrônico das palavras. É o movimento delas que nos interessa, a sua atuação, a personagem que encarnam, a máscara que assumem, enfim, o teatro (*ludus*) das palavras, seja ele filosófico, seja ele poético, em todo o seu sopro vital, em toda a sua vivacidade literal.

Apesar das semelhanças, o jogo (*ludus*) que anima este capítulo tem uma diferença sensível de tratamento. Se a Grécia (ou melhor, a poesia grega) é identificada a, pelo menos, uma mulher nas odes, como vimos, e sofre toda a agressividade da dominação masculina que é ali colocada em cena pelo poeta, aqui, em *Ep.* 2.1, outra vez a Grécia é

associada, de um modo igualmente depreciativo, diretamente a uma *puella infans* (*Ep.* 2.1.99), expressão repleta de nuances de imaturidade e falta de voz, num quadro que se completa, no verso seguinte, com as noções de capricho e inconstância: *sub nutrice puella uelut si luderet infans, / quod cupide petiit mature plena reliquit*. (“como a jovem menina que joga ao pé da ama, / o que ávida quis, logo largou saciada,” *Ep.* 2.1.99-100).

A partir desses jogos de palavra, que têm um caráter etimológico e genealógico, a linhagem divina e heroica do imperador, mitificada, é poeticamente construída e, dessa mesma maneira, colocada em risco pelo poeta, que, por sua vez, é igualmente mitificado, não só através de uma linhagem poética, mas também por sua ambígua relação com o *princeps*. O poeta convida Augusto (e o leitor) a “morar” (*moror*) no seu poema, a demorar-se nele, mas segundo as regras do seu *ludus*, o seu construto ficcional. Nele, o imperador ocupado não tem lugar, nem o imperador conquistador, somente o imperador leitor ou, no máximo, patrono. É uma versão do mito da originalidade, ainda que o ato horaciano não seja, como já vimos, singular, mas dependente de uma cadeia tradicional que o antecede ou lhe é posterior, a depender do ponto de vista, e de toda uma codificação textual que, ao mesmo tempo, o limita e o viabiliza. Todavia, há alguma singularidade decorrente da historicidade do seu ato e das estritas condições de tempo e lugar que o constroem. De qualquer maneira, há sempre uma tensão entre o *momentum* que ele encena (*carpe diem*) e o movimento dos tempos (*tempora*) que ele também encena. É um jogo. São jogos sobre o princípio e sobre princípios.

Desse ponto de vista, podemos reler a cena final de *Ep.* 2.1, a carta a Augusto. Com a ausência do imperador nela, é o poeta que está no lugar do *princeps*, um lugar que ele ocupa expressamente em *Ep.* 1.19.21<sup>420</sup> e *Od.* 3.30.13<sup>421</sup> e que corresponde ao lugar de *príncipe* uma ação de *incipio*, o ato de principiar. Não é só uma similaridade fônica que está em jogo. O próprio poeta precisa de uma voz que cante o poeta. Precisa de um princípio. Tanto quanto o imperador ou talvez mais, o poeta precisa de um poeta, de onde a preocupação de Horácio com o “seu” poeta na cena final de *Ep.* 2.1. Ambos dependem de um reconhecimento, mesmo sendo, na ficção da carta, *príncipes*, ou dependem exatamente para o ser. Nesse sentido, podemos propor uma leitura metapoética para o

---

<sup>420</sup> *Libera per uacuum posui uestigia princeps, / non aliena meo pressi pede*. (“Livres pegadas por vias vagas deixei, **príncipe**, / alheias não pisei.”, *Ep.* 1.19.21-2, grifos nossos).

<sup>421</sup> *Od.* 3.30.12-4 (grifos nossos): *ex humili potens / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*. “de pobre a potente, / **príncipe**, o canto eólio aos itálicos / modos eu trouxe.”

seguinte trecho da programática carta que abre o livro primeiro (*Ep.* 1.1.40-3), tradicionalmente lido em chave “filosófica”:

*Dimidium facti, qui coepit, habet; sapere aude,  
incipi. Viuendi qui recte prorogat horam,  
rusticus expectat dum defluat amnis; at ille  
labitur et labetur in omne uolubilis aeuum.*

Metade fez quem inicia, ousa saber!  
**Principia!** Quem de bem viver adia a hora,  
rústico, espera o riacho secar-se; mas ele  
corrente o tempo inteiro flui e fluirá.

Os princípios estão presentes, de uma forma expressa, duas vezes nessa curtíssima passagem através de dois verbos que são desse campo semântico: *coepit* (v. 40) e *incipi* (v. 41). O último nos interessa mais porque é ele que caracteriza ação do *arbiter bibendi* figurado no convite a Torquato (*incipiam*, “pricipiarei”, *Ep.* 1.5.15). É ele que está dirigido ao interlocutor no poema de abertura do primeiro livro das sátiras (*incipias*, “pricipies”, *Sát.* 1.1.94). É ele que está no princípio do metaliterário diálogo que marca a caminhada do poeta pela via sacra (*incipit ille*, “ele principia”, *Sát.* 1.9.21). É ele, enfim, que está dirigido a um “tu” leitor abstrato, potencialmente concretizável num escritor, dentre “preceitos” da *Arte Poética* (*incipies, ut scriptor*, “pricipies, como o escritor”, *AP* 135). Aqui, no entanto, não vamos nos aprofundar nisso. As possibilidades não são poucas. O que nos importa é que esse é um verbo programático na economia da obra de Horácio e está relacionado, mais ou menos diretamente, aos princípios poéticos (*tempora*) e ao movimento dos tempos (*tempora*). Além disso, está sonoramente inscrito em “*principe*”...

No trecho acima, podemos ainda discernir, logo depois, a encenação de alguém (*qui*) que não tenta ser oportuno, não agarra a sua oportunidade (*prorogat*, “adia”, e *expectat*, “espera”) e, assim, perde o fio da meada de um “rio” (*amnis*) que é volúvel (*uolubilis*) e que nunca para (*labitur* e *labetur*, “flui” e “fluirá”). Esse curso d’água, a partir dos seus movimentos circulares, como os antigos o pensavam, evoca o fluir da tradição literária, dos tempos e da memória, que, nesse mesmo trecho, vêm explicitados ainda em expressões outras, mas que põem em destaque a tensão, marcada pela posição final das palavras, entre o “momento” e o “eterno”: *horam* (“hora”, *Ep.* 1.1.41) e *omne aeuum* (“toda a era”, *Ep.* 1.1.43) — a mesma tensão, aliás, programática, de *moror* e *tempora*.

No nosso mestrado, intentamos demonstrar como o reino do *recte uiuendi* (“bem viver”, *Ep.* 1.1.41) pode ser identificado ao do *recte scribendi* (“bem escrever”) através

de uma interpretação ampliada e conjunta dos livros primeiro e segundo das *Epístolas*.<sup>422</sup> Aqui adicionamos agora o ato de leitura. Também ele um princípio. De fato, o *incipere* pode se referir à leitura também. Enquanto calha aos *tempora* (“tempos”) a ação de principiar (*incipere*), às *tempora* (como “têmporas”) cabe, por sua vez, o “ser” príncipe (*principe*), coroadado. Em outros termos, *tempora* está para *incipere*, assim como *tempora* está para *principe*...

É por essa razão que *tempora*, o termo em torno do qual gira a nossa leitura de *Ep.* 2.1, é um grande ponto de encontro que encarna um movimento de mão dupla, sugerindo que pode haver, no mínimo, dois princípios: um no escritor, outro no leitor. O ato de “principiar” é um gesto poético. Um ato de escrita e de leitura. Nessa leitura, é também o poeta o príncipe, numa clara, ainda que dissimulada, inversão de poder, vazada em termos eróticos, na lógica da relação, construída no interior de um *ludus* (um jogo simpótico), entre o poeta e o imperador, que, no fim das contas, é um leitor, mas sem deixar de ser, à sua maneira, também ele próprio príncipe.

O imperativo (mais um convite que qualquer outra coisa) *incipere*, dirigido ao leitor, um potencial escritor, e repetido de várias formas pela poesia de Horácio, é um chamado, um encorajamento àqueles que desejam (ou que resistem a) uma incursão no reino do *ludus*: seja príncipe, principie!

## 2.2 O *sermo* de Horácio e o *lógos* de Platão: às margens do *ludus*

### 2.2.1 É prosa (*sermo*) ou é diálogo (*lógos*)?

Pretendemos desenvolver aqui uma reflexão, ainda no âmbito da discussão a respeito da (in)utilidade da poesia em Horácio, incluindo o papel político do poeta na cidade ou em sua comunidade. Partimos agora do pressuposto de que, pelo menos no *sermo* horaciano, realmente há a construção ficcional de um papel social para os poetas, conforme percebemos, no item anterior do capítulo, pela forma como, na *Ep.* 2.1 (mas não só nela), está proposta a relação entre o “poeta”, o representante da “poesia”, e o “imperador”, signo de um certo poder político e até mesmo religioso. A discussão se desenvolve, agora, através de uma articulação inter- e metatextual de dois aspectos: a “criação” de uma comunidade política e o estatuto do poeta nela.

---

<sup>422</sup> A mesma confluência entre vida e escrita encontra lugar no corpo satírico, onde podemos ver em poemas frontalmente metaliterários estas ocorrências: *melius uiuere* (“viver melhor”, *Sát.* 1.4.135) e *melius scribere* (“escrever melhor”, *Sát.* 1.10.47).



Isso não é, de modo algum, uma novidade. Vimos como, no interior da relação entre Horácio e Augusto, pensados enquanto, respectivamente, escritor e leitor, se projeta a fundação de um *ludus* (“jogo”) que concede existência e sentido aos poetas e, por consequência, à poesia mesma. Retroativamente, essa mesma poesia dá vida ao que lhe é exterior, num incessante jogo circular. Nesse *ludus*, podemos ler, dentre outras coisas, um marcante jogo de palavras, sons e sentidos entre os verbos *condo*, *compono* e *adsigno* (*Ep.* 2.1.8), bem como no interior de *tempora* (“tempos” e “têmpora”), por meio do qual a constante ressignificação desses termos permite, a partir da exploração de sua ambiguidade em duas ou mais camadas postas em movimento, recolocar, ainda que de um modo um tanto quanto enviesado, cifrado ou ainda indireto, o poeta na comunidade política ou lhe dar, no mínimo, algum sentido, uma vez que, no fim das contas, é o jogo com o próprio sentido das palavras que está em questão. É o fazer sentido (e ter existência) no e pelo discurso.

Dizemos (e vamos insistir em dizer) recolocar porque agora estamos propondo um diálogo do poeta Horácio — o nosso Horácio, lembremos — com o famoso episódio da “expulsão” dos poetas da cidade “ideal” que Platão parece ter levado a efeito na sua *República*.<sup>423</sup> Tendo, como elementos de comparação postos aqui, nesta leitura, em contato e em movimento, principalmente a *República*, de Platão, e a poesia de Horácio, em especial as *Epístolas*,<sup>424</sup> — os nomeados, respectivamente, *lógos* platônico e *sermo* horaciano —, no nosso horizonte estão os limites e as possibilidades dessa prosa.

Não é nosso objetivo, de maneira alguma, fechar questão nenhuma a respeito do que será aqui tratado, menos pela eventual brevidade e superficialidade do tratamento agora concedido ao problema que levantamos do que pelo simples interesse de testar o (im)possível diálogo, a prosa (im)provável, entre algumas partes da obra desses dois grandes escritores.<sup>425</sup> A qualificação de Platão e Horácio como escritores nos parece adequada, porque, no fim das contas, o que o filósofo Platão e o poeta Horácio podem compartilhar é a condição de escreverem suas obras e, nesse sentido, o estatuto de

---

<sup>423</sup> Essa visão é tributária, sobretudo, de um certo platonismo (não o único) que vê como relevante uma atitude platônica que “critica, censura e mesmo ‘bane’ o poeta, e que fala em termos de desmascarar as falsas pretensões e as nocivas influências da poesia”. ([...] criticises, censors and even ‘banishes’ poets, and which speaks in terms of unmasking the false pretensions and the damaging influences of poetry, S. Halliwell, 2011, p. 241).

<sup>424</sup> Emprego os termos Horácio e Platão como personagens, ainda que não apareçam como tais no texto.

<sup>425</sup> Uma das nossas grandes motivações é a bela tradução do livro primeiro das epístolas de C. W. MacLeod (1979). No seu prefácio, o tradutor expõe o seu desejo (não realizado pela sua morte muito precoce) de um dia fazer uma leitura intertextual entre as obras de Horácio e Platão.

escritores. É precisamente nessa condição que são lidos por nós agora. De alguma maneira, os limites dessa atividade estão em jogo aqui na nossa leitura.

### 2.2.1.1 Um convite ao *lógos*

Começemos com Platão. No livro II da *República* (369c), a personagem de Sócrates faz um instigante e fecundo convite aos seus interlocutores, incluindo nós leitores:

*Tôi lógoi ex arkhês poiômen pólin*

No diálogo, desde o princípio, façamos uma cidade.

Essa frase, embora curta demais, encerra uma série de aspectos entrelaçados e, ao mesmo tempo, abre espaço aos mais variados e extensos tipos de leituras, enfoques e interpretações. De fato, são inúmeras as possibilidades. Podemos discernir: a) uma dimensão arqueológica, vinculada à busca por princípios e causas primeiras (*ex arkhês*); b) uma dimensão poética, expressa na realização de algo e na oferta de um artefato fruto desse esforço (*poiômen pólin*); c) uma dimensão lógica, baseada na concatenação racional ou racionalizada e argumentativa, visível em *tôi lógoi*, de elementos mais ou menos díspares; d) uma dimensão epistêmica, implicada no pressuposto necessário de que o diálogo, a palavra e o pensamento são hábeis à consecução do fim proposto no convite; e) uma dimensão metatextual, que se dirige a si mesmo, na medida em que a palavra se volta para a palavra mesma e dela fala, e o diálogo para o próprio diálogo (*lógos* sobre *lógos*), pois o convite está inserido e enquadrado num diálogo maior; f) uma dimensão dialógica, vinda da ideia de que a empreitada exige, por princípio, necessariamente a participação do outro (a primeira pessoa do plural do verbo *poiéo* corrobora isso); e, por fim, g) uma dimensão política, decorrente da fundação de uma comunidade política (a *pólis*), como o espaço em que se travam (e também se resolvem) todas as disputas e conflitos de interesses os mais diversos.<sup>426</sup> A frase, curta e simples, é, podemos ver, um longo e complexo convite, um convite para um processo e uma obra que se realizam, e somente se podem realizar assim: pela palavra. No diálogo.

Poderíamos até mesmo arrolar outras dimensões, mas o que segue dito acima já dá conta minimamente, não só da exuberância semântica e da profundidade discursiva, mas também da complexidade ética e política desse convite socrático. Toda a frase, ela

---

<sup>426</sup> As dimensões que arrolamos aqui estão baseadas, no todo ou em parte, nas aulas de Jacyntho Lins Brandão sobre a *República* de Platão.

mesma parte de um diálogo (ainda que reportado o tempo inteiro pela personagem de Sócrates para uma segunda pessoa que permanece silenciosa), conspira, então, para a ocorrência de nada menos que o próprio diálogo, o princípio fundacional, segundo a nossa leitura, da criação poética (ou literária ou artística ou mesmo discursiva), representativo de cada uma das dimensões apresentadas anteriormente, elementos que necessariamente desembocam na cidade e nela encontram o seu ponto de confluência, ora harmoniosa, ora conflituosa.

É por isso que nos parece correto afirmar que a *República* vai ter uma propensão, uma vocação, sobretudo, política. Ou, pelo menos, é o modo como a lemos agora. Nesse sentido, a própria noção de “verdade”, aliás, é lida aqui, em larga medida, como uma construção política, dialógica e relacional. E o ato de fundar uma cidade é um gesto político, como o ato educativo (também ele fundacional) é político, como é político também o próprio ato da escrita, que está, aliás, na base da construção ou fundação da comunidade política. Estamos, assim, diante de um diálogo sobre o poder e os seus limites. Sobre o poder da palavra. A isso ainda retornaremos depois.

Dessa mesma maneira, já divisamos que, em Horácio, a fundação, ou melhor, a refundação de uma comunidade política é (identificada a) um ato poético. No mínimo, um ato de fala, um gesto de escrita. É também assim que a ficção da obra de Horácio pretende construir uma comunidade política da qual o poeta faça parte. Esse é um traço marcante da relação entre o poeta e o imperador (pensados também como escritor e leitor), quando o poeta é alçado ao estatuto de *princeps*.

A importância da fala (ou de modo mais específico, da escrita) está em jogo. Nas *Odes*, um grande exemplo é o da personagem Teucro, de *Od.* 1.7, referido acima. Ele é um (re)fundador de cidades ou, pelo menos, é isso que ele promete, pois exerce o seu poder pela fala. Um poder que exerce, na ficção do poema, pela confluência entre Baco e Apolo (a mesma confluência que reflete ou se vê refletida nas odes como um todo, *Od.* 1.7.3, uma vez que os mesmos Baco e Apolo estão presentes, metapoeticamente, nas coroações poéticas horacianas dos poemas *Od.* 1.1 e 3.30, respectivamente).

Não é por acaso que esse poema de Teucro (os teucros são os troianos, é bom lembrarmos disso) preceda imediatamente a *Od.* 1.8, a primeira ode a Lídia (como já lemos no capítulo primeiro), e convide, pela proximidade espacial, a uma aproximação

de sentido.<sup>427</sup> No fim das contas, Horácio — essa é uma interpretação possível — propõe, em termos mais geográficos do que temporais, a refundação de “Lídia”, a Lídia pátria de Homero, a pátria mesma da poesia. É no proceder mais ou menos dialogal (como na virada de *Lydia* em *ludia*) que a fundação de cidades encontra lugar. Essa é uma dimensão fundamental agora para a nossa leitura, principalmente a partir de um enfoque poético e de uma possível interlocução com Platão.

Tomemos o nome da cidade platônica na *República: kallipolis* (“bela cidade”). Ela, por si só, já nos abre uma senda bastante produtiva, pois permite (ou convida a) uma associação, crucial para nossa tese, feita no interior de uma expressão reconhecidamente central na economia da poética horaciana como um todo: pensamos na famosa expressão *callida iunctura* e na associação entre *calida* e *callida*. O *sermo* horaciano pode ser *calidus* e *callidus* ou *kallistós* e *kallós* (como o éros hesiódico e a utópica cidade platônica), estando voltado para a (re)fundação de uma cidade lídia ou, ao modo romano, *ludia*. É um ato político, vazado em termos eróticos, o grande objeto do nosso desejo aqui.

Nesse sentido, vejamos uma “prova” mais eloquente e específica de que na poesia de Horácio há uma preocupação com a inserção social e política do poeta e da poesia através do julgamento político do texto (e do poeta) pelos concidadãos (AP 341-6):

*Centuriae seniorum agitant expertia frugis,  
celsi praetereunt austera poemata Ramnes.  
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,  
lectorem delectando pariterque monendo;  
hic meret aera liber Sosis, hic et mare transit  
et longum noto scriptori prorogat aeuum.*

Velhas centúrias obra sem fruto censuram,  
ramnense altivo menospreza poema austero;  
**todo o voto** a quem o útil ao doce juntou,  
para igual deleite e instrução do leitor;  
livro assim dá lucro aos Sósias, transpõe mares,  
vida longa concede ao célebre escritor.

A metáfora política dá o tom desse trecho. O poeta é digno de um lugar na conjuntura política da sua comunidade, que o pode aclamar com o seu “voto” quase que incondicional (*omne punctum*, AP 343), se atendidas certas exigências que não deixam de estar vinculadas à (in)utilidade da prática poética. Mas mais do que o clássico unir o útil (*monendo*, AP 344) ao agradável (*delectando*, AP 344), é a aclamação mesma ou, no mínimo, a “aprovação” dos concidadãos, num processo dialógico e exigente do “desejo” (ou o voto) de um outro, que é, para a nossa leitura, importante, porque é isso que propicia a existência política do poeta.

---

<sup>427</sup> Os influxos de sentido que os poemas contíguos sugerem são notados há muito pela fortuna crítica da lírica horaciana. Nesse caso específico, a propósito, G. Flores (2014) propõe, embora com caminhos bem diversos, uma leitura em conjunto das *Od.* 1.7, 1.8 e 1.9.

Nesse mesmo trecho, lemos igualmente como a dimensão econômica da relação de “troca” do livro é outro elemento que acena para a (in)utilidade do poeta e da sua produção textual. Dá lucro aos livreiros, não aos poetas. Um estatuto híbrido e ambíguo que, ao mesmo tempo em que se coloca na lógica comercial, se retira dela. O traço do comércio a que se adere é o da troca e do intercâmbio (que tem em Mercúrio um grande exemplo, até pelo fato de o poeta se construir, já vimos, como um *uir Mercurialis*)<sup>428</sup> e o desenvolvimento da lógica dos benefícios recíprocos, distanciando-se da lógica do lucro. Seria difícil também pensar de um modo muito diferente porque, entre os romanos da época augustana, não existia nenhuma espécie de “direito autoral”, e os livros circulavam sem um controle estrito de cópias.<sup>429</sup>

A construção de um poeta (a sua existência mesma) depende do leitor e do seu reconhecimento. Parte da sua autoridade vem dessa relação com o seu concidadão, que elege o poeta, segundo a dimensão política em sentido mais estrito, e compra o seu livro, segundo a dimensão econômica. A inteligibilidade social do poeta é vazada, então, a partir de dois âmbitos que, tradicionalmente, sempre excluíram o poético: a política eleitoral e a política econômica.

Assim, não basta ao poeta ser coroado das Musas. É preciso um reconhecimento mais mundano, vindo do “leitor”, algo do âmbito do dialogal. É interessante que esse deslocamento já aludido anteriormente, em Horácio, do “autor” do (ou responsável pelo) coroamento poético tenha repercussões aqui. Não são mais as Musas que coroam o poeta à maneira da *Teogonia* (embora elas também o façam, como vimos acontecer a partir da mobilização da tradição hesiódica na *Ep.* 2.1, sendo de se destacar que as Musas são figuras recorrentes e muito importantes na economia da poética horaciana), mas é, sobretudo, o leitor que coroa o poeta. Um concidadão. Um igual. Aquele que vota ou aquele que compra o livro. É o leitor que o reconhece e é alçado também ao estatuto de origem, causa do poema. Não se trata mais somente de uma “revelação” divina, embora isso não saia completamente do horizonte da conformação da personagem de poeta, principalmente quando pensamos na figura do *uates* entre os poetas augustanos. Assim, Mecenas ou Augusto ganham, como estamos propondo aqui, o estatuto de “musas”. E as musas, por sua vez, ganham o estatuto ambíguo de “amigas”.<sup>430</sup> Mas Augusto e Mecenas

<sup>428</sup> Ao que tudo indica, os antigos já relacionavam etimologicamente *merx* e *Mercurius*, como nos mostra S. Harrison (2019, p. 171).

<sup>429</sup> Cf. C. Ritter-Schmalz (2019, p. 213).

<sup>430</sup> R. Junqueira (2018) apresenta uma visão das *Odes* que vincula a amizade das (ou com as) Musas e o fazer poético.

são musas menos por servirem de inspiração do que por serem leitores e, como tais, poderem sagrar e “coroar” o poeta e reconhecer o seu estatuto social e comunitário. É daí também que nasce a necessidade, em termos eróticos, de o leitor ser seduzido. Não convencido, nem conquistado, mas seduzido.

Esse deslocamento, no entanto, não é total e completo. Insistimos nisso porque há toda uma construção literária em Horácio que, embora mais ou mesmo dissimulada, recorre ao ato tradicional de Hesíodo (repetido à exaustão por uma importante tradição dos poetas latinos): a coroação das musas. Poderíamos dizer, então, que temos uma “fidelidade infiel” aos costumes poéticos, por um lado, e, por outro, uma traição à tradição dita filosófica, porque a aposta no diálogo é mitigada pela modulação do ato de coroamento enquanto o coroamento é equilibrado pela aposta no diálogo. Trata-se de um hibridismo textual que, se não é propriamente da ordem do desmedido, é, no mínimo, inusitado, não porque essa tenha sido a primeira empreitada poética a fazer a fusão entre um âmbito e outro, mas por ter sido a primeira a alçá-la ao estatuto de programática.

Nesse sentido, podemos ler que o esforço de distanciamento e diferenciação de Platão (no mínimo, em termos de autoridade) em relação à poesia tradicional é, de certa forma, na ficção da obra horaciana, posto a perder, colocado em tensão ou, no mínimo, escamoteado pelo gesto igualmente horaciano que une as duas correntes literárias tradicionais. Seria esse um esforço conciliador?

Um esforço tal nos lembra a cena, bem no início do livro primeiro da *República*, em que Polemarco é apresentado como o herdeiro do *lógos* (“discurso”) de Céfalo, o seu pai. Chama muito a atenção como observamos um Céfalo coroado, coroado como os tradicionais poetas coroados das musas, sair de cena (*República*, 331e) e não se tornar, apesar da conversa amistosa e respeitosa com Sócrates em que mostra se fiar em alguns poetas tradicionais, um interlocutor na discussão (sobre a justiça) que está prestes a começar. É Polemarco, seu filho e herdeiro, que vai assumir seu lugar. É uma cena simbólica. Já velho, velho como o *antiquus ludus*, Céfalo não pode mais participar do *lógos* (“discussão ou diálogo”) que se trava entre os jovens. Um novo *lógos* cuja eficácia supera a do velho “jogo”. É Polemarco quem vai se engajar no diálogo sobre a justiça, enquanto o velho Céfalo, que se baseava nas ideias, digamos, “insuficientes” ou “problemáticas” dos antigos poetas, precisa se retirar.

Ainda que a figura de Céfalo seja central, não só na cena dialógica que abre o livro e se instaura na sua casa, como também em todo o livro primeiro da *República*, ele vai se ausentar da própria casa ou da cena (e dos restantes livros do diálogo). A sua “ausência”

é suprida pelos seus herdeiros, que vão ocupar o lugar de interlocutores “filosóficos”. É esse fio solto da cena primeira (e, em certo sentido, original, da *República*) que vamos puxar e desenvolver.

Se há um aceno conciliatório na poesia horaciana, o gesto vem vazado num tipo de discurso (ou gênero) que é chamado *sermo* (*Sátiras* e *Epístolas*). *Sermo* é um dos termos latinos que propõe um diálogo com o *lógos* grego. É evidente que, em Roma, Horácio não é nem o primeiro, nem o único a se incluir, ainda que de modo mais ou menos indireto, nessa tradição. Da mesma forma, o termo *sermo* não é uma propriedade sua. Pelo menos desde Cícero (*Off.* 1.134), não só se reconhecia o óbvio caráter dialogal dos escritos socráticos, como também se utilizava do termo *sermo* para se lhes referir, ainda que de uma maneira não distintiva.<sup>431</sup>

É, de fato, intrigante o uso de *sermo* para dar conta de *lógos*. O termo latino tem uma notável exuberância semântica. Pode ser “conversa”, “diálogo”, “prosa”, “teatro”, a “língua” mesma. Um elemento realmente importante da obra de Horácio, aspecto que ele mesmo põe em relevo pela nomeação de *sermo*, pois, no caso das *Epístolas*, estamos diante de uma coleção de “cartas”, que podem ser, com muito acerto, enquanto tais, consideradas meios-diálogos, porque entre ausentes, em contraposição às *Sátiras* (também elas *sermo*), que seriam diálogos entre presentes. É uma pena que essa palavra latina tenha dado origem ao nosso combalido *sermão*, cuja negativa conotação, moralista e religiosa sobretudo, faz com que cheguemos ao ponto de evitar sua mera menção. Por outro lado, não menos malfadada, por razões bem diversas, é a sorte de *lógos*. De qualquer modo, a proposta de Horácio, concretizada no *sermo*, ganha ainda mais valor se estamos lembrados de que a tradição “tradutória” romana (principalmente filosófica) mais corrente para *logos* optou, com o acerto (e a imprecisão!) que uma escolha lexical permite e oferece, pelo termo *ratio* (“razão, cálculo”), palavra que, em âmbito latino, está distantíssima, sabemos, da riqueza e diversidade semânticas de *lógos*. Não que *sermo* seja, nesse particular, mais precisa e abrangente. Talvez seja até menos. A questão, contudo, é o aspecto que se procura valorizar no momento da escolha. Nós, como o nosso Horácio, optamos pela “prosa”, o diálogo. Na nossa tradução, *sermo* é prosa.

A grande diferença é que, em Horácio, segundo a nossa proposta, o termo *sermo* ganha uma dimensão programática e é um elo entre a produção textual (*lógos*) de Platão

---

<sup>431</sup> *Sit ergo hic sermo, in quo Socratici maxime excellunt, lenis minimeque pertinax, insit in eo lepos.* (“Seja, pois, esta prosa, em que os socráticos se destacaram, leve e nada intransigente, e haja nela charme.”, Cícero, *Off.* 1.134).

e as *Epístolas* e as *Sátiras*. *Sermo* ganha um estatuto de gênero poético e encerra um engajamento literário. Mas como esse elo é realizado na poesia horaciana?

Há uma referência expressa nas *Odes*. Lá lemos, já quase no fim da coleção: as “prosas socráticas” (*Socraticis sermonibus*, *Od.* 3.21.9-10). Mais do que identificar *sermo* a *lógos*, seria essa uma referência aos chamados *lógoi sokratikói* (“diálogos socráticos”) ou às “reais” conversas de Sócrates? Essa é uma questão muito importante, primeiro porque havia, de fato, uma tradição já consolidada, até mesmo como um gênero literário, dos chamados *lógoi sokratikói*, cujos principais expoentes foram Platão e Xenofonte,<sup>432</sup> a julgar por aquilo que nos foi legado, e, depois, porque o próprio corpo poético horaciano, a seu modo sutil e algo enviesado, apresenta-se como um herdeiro dessa tradição. Herdeiro desse *lógos*. Horácio apresenta-se, então, como um herdeiro do *lógos* platônico, mas também como um herdeiro dos poetas laureados ou coroados, como Polemarco. Trata-se da junção de duas tradições. É aqui que pode fazer sentido a menção ao sentido etimológico de *sermo*, que vem de *sero* (“eu teço”), como um contraste a *lógos*, que vem de *légo* (“eu digo”). É essa tessitura que buscamos.

Não é, no entanto, somente a mera referência ou a identidade de nomeação que faz um liame entre um tipo de discurso e outro. Também o contexto em que a expressão *Socraticis sermonibus* surge, para além da poesia hexamétrica (o *sermo*) de Horácio, sugere um ponto de contato importante. Parece particularmente significativo o fato de a expressão ocorrer numa ode, um exemplar típico da poesia lírica. E mais: trata-se de um poema de amor. *Socraticis sermonibus* aparece num poema erótico, um poema cujo destinatário é uma ânfora. Tem-se, por um lado, uma declaração de amor ao vinho e, por outro, um enaltecimento dos seus poderes, quase à maneira de um hino. É, então, nesse enquadramento contextual que lemos esta passagem (*Od.* 3.21.9-12):

*Non ille, quamquam Socraticis madet  
sermonibus, te negleget horridus:  
narratur et prisci Catonis  
saepe mero caluisse uirtus.*

Ele, mesmo que se afogue nas **socráticas  
prosas**, não te abandonará, sendo rude:  
se diz que até do velho Catão amiúde  
a virtude ardia em vinho puro.

As “prosas socráticas” (*Socraticis sermonibus*) são claramente associadas ao vinho em *Od.* 3.21.9-10. A eles é estendido o poder dos vinhos de embriagar. E, como já vimos no capítulo anterior que Horácio usa a metáfora do vinho para dar conta da natureza

<sup>432</sup> Há quem defenda que Platão, principalmente por causa dos diálogos *Íon* e *Hípias Menor*, possa ser enquadrado entre os cultores dos chamados *lógoi sokratikoi*.



dos seus poemas, ver agora a produção literária dita socrática também ser associada ao vinho nos leva à constatação de que, no interior da ficção da obra horaciana, a sua escrita hexamétrica não parece se diferenciar dos *sokratikói logoi*, seja pela equivalência de nomenclatura, seja por serem ambos identificados ao vinho e, por consequência, têm os poderes do vinho. A aproximação é, então, quase que completa. Nominal e essencial, se ainda nos é permitida essa diferença.

O trecho diz que Messala Corvino (um personagem leitor, externo à ficção da ode, retomado por *ille* em princípio de verso) não vai desdenhar a ânfora (personificada como destinatária do poema) nascida junto com Horácio, nem dela terá medo, mesmo que já esteja “afogado” (ou “embriagado” ou ainda “farto”) das prosas socráticas. A voz do eu-lírico costuma ser associada ao poeta. O verbo aqui é *madeo* (*Od.* 3.21.9), a sua única ocorrência em toda a poesia de Horácio e do campo semântico da embriaguez. O poder do vinho seria tão grande a ponto de comover (e fazer arder, *caleo*) até mesmo Catão, um dos emblemas máximos das já tradicionais dureza e intransigência latinas (a ferocidade latina, em termos horacianos), aquela cujo elemento grego conseguiu “cativar”. A pecha de duro (ou de “falta de gosto artístico”), a propósito, é uma das acusações que Sócrates deseja, meticulosamente, evitar ao enviar a poesia ao tribunal da (in)utilidade para a cidade (*República*, 607b).<sup>433</sup>

É também o verbo *caleo* (“arder”, *Od.* 3.21.12) que faz o liame que desejamos, não só por nos reconduzir ao (antigo) jogo entre *calida* e *callida* (ou *cal(l)ida*), um jogo que nos reinsere na dinâmica lúdica que estamos construindo na nossa leitura, como também por reforçar o poder (erótico) de *merus* (*Od.* 3.21.12), o “vinho puro”, aquele que não está misturado em água. Enquanto *merum* é o vinho em seu estado “natural” ou puro, *calidum* é o vinho quente, ambos considerados, pelo seu alto poder de embriaguez, perigosos. Esse jogo desencadeia uma ambiência que pode ser vista ainda nas *Sátiras* — elas também programaticamente *sermo*, lembremos — (*Sát.* 1.4.46-8), a de uma “prosa-vinho”:

*Idcirco quidam comoedia necne poema  
esset, quaesiure, quod acer spiritus ac uis*  
Por isso, alguns perguntaram se a comédia  
seria poesia: não tem vivo espírito ou força,

*nec uerbis nec rebus inest, nisi quod pede certo  
differt sermoni, sermo merus.*  
nem nas palavras, nem nos temas. Só o ritmo  
a afasta da prosa, é **prosa mera**.

<sup>433</sup> Cf. S. Halliwell (2011, p. 251).

A expressão *sermo merus* (“prosa pura”, ou mais pragmaticamente “conversa do dia a dia”, ou mais poeticamente “prosa-vinho”) nos sugere a mesma associação, que estamos analisando sob vários pontos de vista, entre a prosa e o vinho. De fato, se nos afigura, com alguma clareza, uma cadeia metafórica dinâmica que coloca em constante movimento uma série não linear de identificações em que o vinho é interlocutor, o vinho é “amigo”, o vinho é “amado”, o vinho é “*sermo*”, o vinho é “*lógos*”, o vinho é “inspiração”, o vinho é “mensageiro”, o vinho é *eu*, o vinho é o “outro”, o vinho é o “poema”, é a “prosa”, o vinho, enfim, representa a circulação instável e enigmática da metafórica da poesia mesma. *Do ludus*.

Se, aplicando todo esse instrumental aqui, entendemos nosso Horácio como um leitor, ele realiza duas coisas ao mesmo tempo: coroa, nessa qualidade de leitor, Platão como poeta e empreende um diálogo com ele (ou com parte da sua obra, segundo os limites da nossa leitura). Se, no item anterior deste capítulo, pudemos interpretar a *Ep.* 2.1, ainda que não na sua totalidade, a partir da coroação das musas (de raiz hesiódica, no sentido de sagração do poeta), agora vemos como a guinada das divinas Musas para os mundanos amigos (ou amantes) se processa e permite uma interlocução com Platão. É, aliás, exatamente essa uma das dimensões que vem ressaltada por Horácio na sua, digamos, proposta de “tradução”, “transposição”, “adaptação” ou ainda “apropriação” do termo *lógos* na sua passagem do grego para a literatura latina. Em Horácio, *lógos* (não) é *sermo*, e o *sermo* (não) é *lógos*. Nesse sentido, se a poesia de Horácio é *ludus*, a filosofia de Platão, em certo sentido, também o é. A possibilidade de interlocução é boa parte do jogo. Essa é a consequência da identificação que o poeta latino faz. E tudo é (ou pode ser) poesia.

#### 2.2.1.2 De repente, um desafio

Voltando a Platão, lemos, dessa vez no livro X, da *República* (607e), um outro convite igualmente instigante. Novamente, um convite ao diálogo, mas, dessa vez, pelo menos em relação aos interlocutores no interior do próprio diálogo, um convite muito mais aberto e abrangente, principalmente porque está projetado para o futuro e para fora até dos limites ficcionais do diálogo em questão. Na verdade, trata-se menos de um convite do que de uma provocação ou mesmo um desafio, que parece ser mais a um interlocutor vindouro (um possível leitor da obra escrita por Platão) — seja ele quem for — do que propriamente aos personagens do diálogo. Sócrates provoca aqueles a que chama de *philopoietaí* (“os amantes de poesia”), e que não sejam poetas, a saírem em

defesa da poesia e mostrarem a sua utilidade. O desafio é lançado pouco depois de Sócrates apresentar suas razões para a “expulsão” do poeta da sua cidade dialógica (ou, mais precisamente, concebida por meio do *lógos*), uma cena tão controversa quanto ambígua.<sup>434</sup> Diz, em tom ambivalente, irônico e algo desafiador:

*Doîmen dé gé pou àn kai toîs prostátais autês, hósoi mè poietikói, philopoietai dé, áneu métrou lógon hupèr autês eipeîn, hos ou mónon hédeîa allà kai ophelíme prós tás politeías kai tòn bíon tòn anthrópinón esti. Kai eumenôs akousómetha. Kerdanoûmen gár pou, eàn mè mónon hedéîa phanêi allà kai ophelíme.*

Concederemos certamente aos seus defensores [da poesia], que não forem poetas, mas forem **amadores de poesia** que falam **em prosa**, em sua defesa, mostrando como é não só agradável, como útil, para os Estados e a vida humana. E escutá-los-emos favoravelmente, porque só teremos vantagem, se se vir que ela é não só agradável, como também útil.” (grifos nossos)<sup>435</sup>

Também esse trecho poderia ser analisado por nós sob vários pontos de vista, como fizemos há pouco com aquela frase programática do livro II. Agora, a questão mais relevante e digna de nota, contudo, é a de estarmos diante de um “convite-desafio”. Interessa-nos aqui, ainda que minimamente, definir a quem esse desafio estaria lançado. O interlocutor é, de fato, abstrato, imaginário e projetado no futuro, mas temos duas importantes pistas que podem funcionar como nosso ponto de partida. O seu estatuto e o modo como fala ou se expressa, dois traços, aliás, que estão interconectados. Os candidatos não são, nem poderiam ser poetas, mas sim o que Sócrates chamou de *philopoietaí* (“amantes de poesia”) e, ainda, que se expressam sem metro (*aneu métrou lógon*) ou, para usar a tradução de M. H. da R. Pereira, são os que “falam em prosa”.

Não nos interessa, a princípio, se esse “banimento” é total ou incondicional, ou se é a maior ou a única história (ou mito) sobre a relação do platonismo com a poesia. Não. A questão é que ele é encenado e, portanto, existe. Está, de um modo expresso, articulado num diálogo (*lógos*) entre dois interlocutores dentro do diálogo (*lógos*) mais amplo da *República*. Não é necessária nenhuma acrobacia interpretativa, nenhum esforço hermenêutico, para identificar e reconhecer a cena de “expulsão”. Ela existe, e isso não podemos negar. Foi, aliás, assim que o período helenístico e outros posteriores a receberam e propuseram as respostas voltadas “a resgatar para a poesia um lugar útil

<sup>434</sup> Sobre a problematização dessa cena e a exploração da sua ambiguidade, cf. S. Halliwell (2011). A partir dela, o autor faz uma divisão entre os comentadores de Platão, tendo como critério distintivo o modo como se lê nela a relação entre os discursos poético e filosófico.

<sup>435</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (2010, p. 473).

numa sociedade educada.”<sup>436</sup> Não é à toa que, ainda hoje, S. Halliwell (2011) tenha, como pressuposto de sua análise dessa cena, a opinião de uma certa “ortodoxia moderna” que superestima o valor da “expulsão” na gramática da obra platônica em geral e na sua relação com os poetas em especial.

É por isso que ela é aqui um dos nossos pontos de partida para a construção de uma prosa entre o poeta Horácio e o filósofo Platão. De qualquer modo, não se trata, em absoluto, de algo simples, principalmente quando se reconhece que a obra de Platão tem um diálogo profundo, complexo e multifacetado com toda a tradição literária antiga e, em especial, com os trágicos, com Homero e com Hesíodo (ou com a poesia dita “mimética”). S. Halliwell (2011, p. 244) chama a atenção para isso, ao propor uma interpretação que afasta, por um lado, a ideia “reducionista” de que, em Platão (ou, especificamente, na *República*), podemos ler simplesmente uma hostilidade contra os poetas, representada pela cena de “banimento”, e que, por outro, apresenta a emergência de uma figura que poderia ser nomeada — o termo é também dele — como “amante filosófico de poesia” (*philosophical lover of poetry*), uma figura que, por deter o antídoto (*phármakon*), estaria em condições de se defender de ser “enfeitiçado” (*kêleisthai*, *República*, 607c) pela perigosa poesia.

No entanto, a atitude de exaltar o poder de atração da poesia e os seus perigos num contexto em que a “resistência” aos poetas é desenhada erótica e literariamente (o próprio S. Halliwell escolhe a senda erótica ao propor o termo *lover*) pode estar a serviço muito mais do enaltecimento da resistência mesma. Em outras palavras, quanto maior o poder de sedução de alguém contra cuja sedução se resiste, tanto maior é o poder da própria resistência, o que vem muito mais a serviço da construção de um traço típico e crucial da sexualidade na antiguidade: o domínio de si. O homem temperante em contraposição àquele que se entrega aos prazeres. É exatamente por isso que o filósofo platônico é aquele que detém o *phármakon*, o antídoto contra os perigos da poesia e dos poetas. O fato de a poesia ser identificada a uma mulher e considerada um “amor de juventude” nessa cena, a despeito do aceno aparentemente lisonjeiro do ato, contribui para a conformação de uma ambiência erótica e da prevalência política do elemento masculino.

No fim das contas, essa lógica nos reinsere no campo da disputa por lugar e voz. Mas o que mais nos interessa aqui é o “desafio” em si, lido agora como uma proposta de diálogo ou prosa. O mito da “expulsão” dos poetas nos é menos importante do que a

---

<sup>436</sup> [...] to rescue for poetry a useful place in educated society (cf. R. Hunter, 2014b, p. 21).

proposta aos “amantes da poesia”, até porque o suposto banimento seria da figura do poeta, não da “ficção” (ou *mímesis*) em si.<sup>437</sup> Na proposta, Platão delineia uma abertura dialógica que cria a possibilidade da existência de uma interlocução com outro sujeito. Nesses termos, voltemo-nos para os dois requisitos que Sócrates exige: o “falar em prosa” (*aneu métrou lógon*) e o ser um *philopoietés* (termo precioso para nós porque é a sua única ocorrência em toda a literatura grega).<sup>438</sup>

O falar em prosa, ou sem metro, unido à condição de ser um amante da poesia, mas não propriamente um poeta, evoca muito da discussão empreendida, um tempo depois, por Aristóteles, na *Poética*, a respeito dos critérios distintivos do discurso que poderíamos chamar de “poético”. Para ele, o metro não seria um critério decisivo, mas sim a *mímesis*.<sup>439</sup> Argumenta que o metro não é condição bastante de poeticidade. Estão no mesmo metro, por exemplo, o texto de Homero, a quem chama de poeta, e o texto de Empédocles, a quem chama de “naturalista”, não poeta (cf. *Poética* 1447B).<sup>440</sup>

Esse “falar em prosa” de Platão nos parece um tanto quanto impreciso, mas a sua “imprecisão” não coloca em risco o que por ele vai dito. “Falar em metro” ou por meio de versos é tradicionalmente atributo do poeta (algo muito marcante para todos nós até, pelo menos, o séc. XIX). Afinal, a maior parte da (e, sobretudo, a mais representativa) produção poética tradicional é, de fato, metrificada. Aristóteles, não negamos, enriquece a questão, mas não põe a perder, em absoluto, o desafio. Talvez seja essa imprecisão ou indecidibilidade que, no fim das contas, seja o ponto de contato que desejamos alcançar.

Se levarmos em consideração, então, a conjugação dessas definições, que limites usaríamos para credenciar alguém a aceitar o convite de Platão e entrar no seu jogo dialógico? Tomemos, como exemplo, um texto em prosa. Se foi escrito por um poeta, esse texto valeria? Atenderia ao requisito de Platão? Parece que não. Mas se, ao contrário, o texto fosse metrificado e seu autor fosse um filósofo, o que poderíamos dizer? Que também não cumpre a exigência? No fim das contas, o que legitimaria a condição do texto? O sujeito que escreve ou o próprio escrito, como objeto? Ou seria ainda a pessoa que lê? No fim das contas, não temos como decidir. Como o que nos resta são os textos, é a partir deles que vamos trabalhar.

---

<sup>437</sup> Cf. S-M. Weineck (1998, p. 21).

<sup>438</sup> S. Halliwell (2011, p. 245).

<sup>439</sup> Cf. P. Pinheiro (2015, p. 7-11).

<sup>440</sup> P. Pinheiro (2015, p. 41-3).

Assim, qual a legitimidade que Platão teria para impor os termos de um eventual debate? É a legitimidade que o leitor dá. Assim, lendo, como fazemos agora, Horácio como leitor de Platão, iniciamos uma cadeia de legitimação e reconhecimento que dá sentido ao desafio como uma proposta dialógica que é posta em movimento na poesia de Horácio. Assim, a nossa leitura entra aqui nesse jogo dialógico e nessa cadeia de legitimação em cascata. São camadas de diálogo sobre diálogo.

Essas questões todas são muito relevantes. No entanto, o que mais nos interessa aqui, sobretudo, é a sua dimensão dialógica. O seu caráter de proposta. Os dois convites platônicos guardam um traço em comum: a “prosa”. O *lógos*. No primeiro caso, a expressão *tôi lógoi* (livro II) estabelece os limites dentro dos quais a empresa literária vai se desenvolver na *República*, e, no segundo, é a expressão *lógon aneu metrou* (livro X) que estabelece os limites para fora das fronteiras da *República*. Ou seja, é sempre na e pela prosa (diálogo).

Independentemente disso, é importante percebermos que Platão, a partir desse desafio, e também do convite do livro segundo da *República*, está construindo para si o estatuto de alguém que não é, por assim dizer, “poeta”, nem é alguém que “fala com metro”, em ambos os casos, do ponto vista mais tradicional que essas noções encerram, ainda que ele próprio não deixe de praticar um “discurso mimético”. O próprio Sócrates diz, a certa altura, no livro III, da *República*, quando critica a estratégia discursiva (e mimética) de Homero, que, já no princípio da *Ilíada*, se passa por Crises, como se nele se tivesse transformado, propondo uma paráfrase: “exprimo-me **sem metro** porque não sou poeta” (*phrásō dē áneu métrou ou gár eimi poietikós*, 393d).<sup>441</sup> Dentre todos os aspectos a partir dos quais podemos ler os episódios, esse é crucial agora para a nossa leitura.

É crucial porque a questão formal do metro, que é explorada na *República* por duas vezes como elemento distintivo entre um discurso e outro (o dito filosófico e o poético), vai ser igualmente central em Horácio. A maior parte da sua poesia está no épico hexâmetro datílico e todo o *sermo* está nessa mesma medida, que, aliás, é a mais comum da sua obra. Embora os latinos antigos valorizem a palavra (*uerbum*) no construto textual, o metro impõe, eles próprios o reconheciam, restrições severas ao escritor.<sup>442</sup> Por isso, uma pergunta que nos ocorre agora é: o *sermo* pode, mesmo sendo hexamétrico, realmente se candidatar à prosa? Pode mesmo ser *lógos*?

<sup>441</sup> Tradução de M. H. da R. Pereira (2010, p. 117).

<sup>442</sup> Cf. *Inst.* 9.4.26-27, onde Quintiliano reconhece a primazia da forma quando a composição métrica não permitir a disposição desejada pelo autor ou o “melhor” ordenamento frasal.

Na ficção da poesia de Horácio, o *sermo*, ao mesmo tempo em que está no metro, está fora dele. Ao mesmo tempo em que é poesia, não o é.<sup>443</sup> É e não é prosa. É também a sua “aproximação” ou mesmo sua identificação deliberada e explícita com os diálogos socráticos (*Socraticis sermonibus*) que nos permite essa interpretação. Tem a mesma natureza do que aquilo que Platão escreve. Por outro lado, no entanto, é metrificado, mas não com qualquer medida, senão com o hexâmetro datílico, o metro da “épica”, a medida tradicional de Homero e Hesíodo. O metro, por assim dizer, “mais poético”. É essa forma híbrida de poesia, essa “semipoesia”, que nos intriga. Esse texto “marginal”, sem categoria estável, sem um estatuto muito bem definido. É exatamente esse traço de instabilidade que nos faz amplificar ainda mais a instabilidade e a imprecisão do “desafio” platônico. A precariedade de uma “encenação” de resposta precariza, na mesma medida, o desafio, e ambos se sustentam mutuamente, num equilíbrio instável.

Um detalhe muito relevante, contudo, não nos pode passar despercebido: o *sermo* é, já vimos, *uinum*, e o *uinum* é, em certo sentido, *uenenum*, a bebida de Vênus. A sua dupla valência é preciosa aqui porque nos autoriza uma aproximação produtiva. Como o latino *uinum-uenenum* pode se associar ao grego *phármakon*,<sup>444</sup> todo campo semântico da “droga”, da “medicina”, do “remédio”, do “encantamento”, do “filtro” pode ser mobilizado no *sermo*. E, em latim, com o acréscimo de ser, até de um ponto de vista etimológico, a bebida de Vênus. Daí o manejo do *sermo* ser, por consequência, o manejo de um *phármakon*. Se o *phármakon* pode ser usado, em termos socráticos, “contra” a poesia ou, pelo menos, contra o seu poder sedutor ou erótico (como, ao modo de um “antídoto”, o canto de um “feitiço” que proteja o “leitor” ou o ouvinte),<sup>445</sup> ele pode ser usado também, como um “contrafeitiço” a seu “favor”.

É a “disputa” de sentido num jogo de ambiguidades que está em questão. Se os “encantamentos”, típicos do discurso poético, não têm o estatuto de saber, como lemos na *República* (608b), porque eles podem ser danosos à alma e à cidade,<sup>446</sup> em Horácio, eles estão completamente identificados ao *phármakon*. Ora, a identificação de um e outro, o apagamento de qualquer diferença ontológica entre um e outro, complica muito a questão. As associações podem ir ainda mais longe. Se o *lógos* pode ser pensado como

<sup>443</sup> The *Epistles* both are poetry and are not poetry, but philosophy. (“As *Epístolas* são e não são poesia, mas são filosofia”, J. Moles, 2007, p. 176).

<sup>444</sup> A relação *uenenum-phármakon* é até mesmo dicionarizada: *Id quod nos uenenum appellamus, Graeci ‘phármakon’ dicunt*. “O que chamamos veneno, os gregos dizem *phármakon*.” (cf. o verbete latino em Lewis and Short).

<sup>445</sup> S. Halliwell (2011, p. 257).

<sup>446</sup> Cf. S. Halliwell (2011, p. 246).

um *phármakon* e se a própria *tékhne* pode ser também um *phármakon*,<sup>447</sup> então o nosso problema alcança uma questão que não pode ser negligenciada no desafio e na sua contraposição: a autoridade ou legitimidade do discurso. É, à sua maneira, também uma questão de origem.

Mas do que estamos falando? Seria o mesmo *phármakon* que Sócrates coloca como necessário a uma “correta” interpretação da poesia ou um antídoto contra os seus males e perigos? Um *phármakon* que Íon, por exemplo, não domina, principalmente se pensado como *tékhne*.<sup>448</sup> Ou seria, ainda, o *phármakon*, o discurso escrito de Lísias (sobre o amor), que seduz Sócrates no início do *Fedro* (e, por consequência, qualquer discurso ou um *logos erotikós*) ou, por fim, o *phármakon* que consiste na própria escrita, como vemos na narração do mito de Toth, o deus egípcio da escrita, no fim do mesmo *Fedro*?

Não basta ao *sermo* ser prosa (ou *lógos*), partindo do pressuposto de que o seja. A sua valência intersubjetiva é que lhe poderia dar, ao lado de ser *uinum* (e *phármakon*), um estatuto de “conhecimento” ou “saber”. Os contornos da questão giram em torno da “legitimidade” e isso nos reconduz a Sócrates. Vejamos como as “prosas socráticas” são alçadas ao estatuto de princípio da poesia. A importância dos chamados *lógoi sokratikói* (*sermones socratici*) no mundo horaciano é, de fato, posta em evidência de diversas formas. Uma delas é como uma tradição digna de ser lida. Mais: como fonte mesma de “saber”. Eis como, na *Arte Poética* (AP 309-11), Horácio parece colocar as *chartae Socraticae* como fonte do que se pode considerar boa escrita, pondo-se, assim, como um herdeiro dessa tradição:

*Scribendi recte sapere est et principium et fons.  
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,  
uerbaque prouisam rem non inuita sequentur.*

Saber: princípio e fonte do bem escrever.  
Dos **socráticos livros**, o tema; as palavras  
seguirão espontâneas o tema previsto.

Então, além de fazer, como Platão também faz, *sermo* (ou *lógos*, como herdeiro), Horácio posiciona os “escritos socráticos” (*chartae Socraticae*, AP 310) na base daquilo que é a boa poesia (*rem*, “o tema, a matéria”). Platão e Horácio, assim, compartilhariam não só a atividade (o *sermo*), como também o elemento de origem socrática. Não é a mera citação dos “escritos socráticos” que vai nos convidar ao debate, mas, sobretudo, o seu valor de origem. De fato, as chamadas escolas filosóficas do tempo de Horácio estão todas, de um modo ou de outro, ligadas à figura de Sócrates. O epicurismo, o estoicismo,

<sup>447</sup> Cf. P. Pinheiro (2015, p. 13).

<sup>448</sup> Para S. Levin (2001, p. 6 *apud* R. Silva, 2015, p. 32), a sistemática crítica platônica à poesia, de um modo geral, sempre desafia o seu estatuto de *tékhne*.



o academicismo, entre outros, são movimentos que vão se legitimar, mais ou menos diretamente, nos diálogos de Sócrates.

A cartografia socrática é especial demais aqui, pelo contraste com a oralidade do diálogo socrático. O *sermo* é voz e corpo vivo, mas é também a letra morta do texto e parece representar a tensão entre *ludus* (“jogo”) e *carmen* (“canção”) que T. Habinek (2005) identifica como crucial na formação da cultura política romana. Por que colocar em relevo o caráter “escrito” da tradição socrática, principalmente quando um dos elementos mais distintivos dessa tradição é exatamente o fato de o próprio Sócrates não ter escrito nada? O *sermo* de Horácio, cumpre sempre termos em mente, é, segundo uma visão clássica, prosa escrita que encena diálogos entre “presentes” (nas *Sátiras*) e diálogos entre “ausentes” (nas *Epístolas*).

Aqui fica claro que, na ficção de poeta douto, sabido e sábio que se cria na obra horaciana (e da qual Horácio mesmo parece ser o máximo representante!), algum conhecimento dos diálogos socráticos, como produção literária escrita e já tradicional, é, ao mesmo tempo, requisito e critério de sabedoria e qualidade. De legitimação.

É interessante que Horácio não cite expressamente Platão na sua obra, mas se refira de modo direto à autoridade de Sócrates. Na verdade, uma referência a um certo Platão vai aparecer na *Sát.* 2.3 na boca de um interlocutor chamado Damasipo, um filósofo estoico, que interpela o poeta Horácio a respeito do seu fazer literário. No entanto, há quem defenda que esse Platão seria um poeta cômico da chamada Comédia Média grega. Não se sabe ao certo o motivo da dúvida, mas é provável que seja pela ocorrência do nome numa série de poetas cômicos.

De qualquer modo, *Socraticae chartae* podem, sim, ainda que indiretamente, se referir ao filósofo Platão.<sup>449</sup> De fato, o trecho, tido pela crítica como muito controverso, vai nos ofertar a possibilidade do diálogo.<sup>450</sup> É evidente que, por outro lado, está também a serviço da construção de uma *persona* “sabida”. Uma pessoa lida e que sabe articular as leituras que faz. Um “douto” que pode dar conselhos de leitura por ter no seu horizonte a origem das coisas, como o macho sabido do tempo de *Od.* 1.11 (a Leuconoé). Mais: alguém que sabe expressar de modo convincente o resultado dessas articulações e manipula um *phármakon*. E o pode fazer porque detém uma *tékhne*.

---

<sup>449</sup> Cf. D. Sedley (2014, p. 119).

<sup>450</sup> Cf. D. Sedley (2014).

Essa passagem que coloca no “saber” a fonte de praticamente toda a autoridade poética é precedida, não por acaso, de uma explícita referência ao “desterro” dos poetas da cidade e do Hélicon (AP 296-8):

*excludit sanos Helicone poetas  
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,  
non barbam, secreta petit loca, balnea uitat.*

Demócrito [...] os são poetas do Hélicon  
baniu; boa parte as unhas de não cortar cuida,  
nem a barba, **retiros busca, evita os banhos.**

Aqui, mais uma vez, vemos, ainda que apresentada de uma forma um pouco mais lateral, a preocupação de um afastamento social do poeta. A imagem que se cria é a de poetas que não ocupam os espaços públicos e o fazem de uma maneira deliberada e engajada: vão em busca dos “locais afastados” (*secreta loca*, AP 298) e ainda “evitam os banhos” (*balnea*, AP 298), que são os grandes espaços de convivência entre os romanos.

Ao recuar para Demócrito a origem da ideia da expulsão dos poetas saudáveis do Hélicon, Horácio mostra, embora de forma secundária, autoridade num eventual diálogo com Platão, encenando no seu texto que a questão (a dita disputa entre a “poesia” e a “filosofia”) pode ter várias fontes.<sup>451</sup> Ao condenar o juízo de Demócrito, o poeta se apresenta como alguém que detém discernimento na sua leitura da tradição. Agindo assim, antecipa uma questão crucial para o *Íon*: qual é a “fonte” de saber do poeta (ou do rapsodo)? Ou melhor, o poeta (ou o rapsodo) possui algum “saber” (*episteme*)? O rapsodo Íon é praticamente humilhado no diálogo que leva o seu nome, um nome que evocaria a região de onde, segundo algumas tradições, viria a épica, uma região, não por acaso, metonimicamente contígua à Lídia (ou a Lídia durante a dinastia Mermnada),<sup>452</sup> sendo forçado à conclusão de que é melhor ser inspirado pelos deuses e estar fora de si ao recitar poesia do que ter um conhecimento técnico (uma *tékhne*) sobre Homero. Essa falta traz a falha da poesia (e da *mimesis*) em poder ensinar.<sup>453</sup>

Íon, que, no princípio do diálogo, havia sido elogiado por Sócrates exatamente pela sua “técnica” enquanto rapsodo, acaba sendo despojado dela, num movimento irônico.<sup>454</sup> Não lhe sobra muita coisa. Como objeto do artil socrático, é arrastado à maior derrota num debate dito racional: a contradição radical. Incapaz de perceber que está em

<sup>451</sup> S. Levin (2001, p. 5) centraliza essa disputa em Platão, tendo no horizonte toda a tradição literária grega do oitavo até o quinto século AEC, e propõe que, no *Crátilo*, “a tradição literária é o mais direto e central oponente da discussão etimológica”. (The literary tradition is the etymological discussion’s most direct and central opponent.)

<sup>452</sup> Cf. R. Silva (2015, p. 31).

<sup>453</sup> Cf. C. Collobert (2011, p. 61).

<sup>454</sup> Segundo a noção de que o método irônico repousa seu interesse “na exaustão de um conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio” (S. Kierkegaard, 2013, p. 42).

contradição, uma condição a que foi levado por um elemento externo (e “estranho”, o próprio Sócrates), um Íon confuso acaba, no fim das contas, assumindo como seu um saber que, na verdade, é socrático, do mestre,<sup>455</sup> e que lhe é “imposto” através de um estratagema dialógico fundado no disfarce dessa “imposição”. O teatro (*ludus*) filosófico (e mimético) de Sócrates leva Íon ao seu drama. Por um escorregamento metonímico, concretizado no diálogo pela metáfora da “pedra de Hércules”, tudo que diz respeito ao rapsodo pode se aplicar a Homero e, por consequência, à poesia, embora isso fique mais no âmbito da sugestão.

Por mais que se possa valorizar o jogo ficcional filosófico do *Íon*, é inegável a depreciação que Sócrates faz da poesia, especificamente da sua autoridade.<sup>456</sup> Mas ele nunca o faz de um modo muito direto e franco. É sempre por meio de dissimulações e volteios. Sempre por meio de máscaras, num claro movimento de soslaio. Se Íon parece sair humilhado, Sócrates não parece ser a causa disso. Consegue manejar de tal modo a sua *persona* que ele não sai como alguém, nem hostil a, nem inimigo da poesia. A questão é que o rapsodo é levado a crer que ele próprio é a origem do saber a que acaba aderindo, numa dinâmica que dissimula a sua “real” origem socrática.

Assim, Íon, enganado quanto à origem do seu saber, não percebe que é reduzido à condição de ventríloquo. O seu ventriloquismo é proveniente, ora de sua relação com Homero, ora de sua relação com Sócrates. De fato, como rapsodo, é mero repetidor de Homero (e nada sabe de outros poetas), ação que realiza, ainda, de modo inconsciente, pois é “inspirado” pelos deuses (ou Musas) e não detentor de um “saber”. Anônimo, o rapsodo — cujo nome alude ao da região de onde Homero poderia ter vindo — não tem individualidade, é mero memorizador, repetindo o texto de outro ou, no máximo, interpretando-o (*hermeneús*). E, como personagem do diálogo socrático, acaba aderindo, também inconscientemente, à tese de Sócrates (a de que seja, como rapsodo, um ser divino e não o detentor de uma *tékhne*) como se ela fosse sua. Despojado de um valor de “produção”, Íon ganha duplamente o estatuto de “reprodutor”. Na argumentação socrática, é o filósofo que explica ao rapsodo a origem do seu mister, provocando um curto-circuito. O rapsodo não é “original”. Os rapsodos acabaram se transformando “em transmissores dos transmissores”, segundo a leitura de F. Muniz (2012, p. 21).

Com esse ardil, Sócrates igualmente impregna a poesia, uma vez que o poeta é também um “inspirado” (como a imagem da cadeia magnética nos mostra), com a

<sup>455</sup> O movimento é parecido com o do escravo do *Ménon*, cf. J. Rancière (2011, p 51-3).

<sup>456</sup> Sobre a valorização do drama filosófico de *Íon*, cf. A. Pucheu (2011, p. 65-81).

condição de Íon: alguém que é uma “cópia”. Não é de estranhar que, na epistemologia platônica, a poesia e as artes miméticas não tenham um estatuto de “original” e, por isso, se vejam despojada de (todas ou) algumas de suas pretensões pedagógicas. “Platão, ao atacar o modo de comunicação da performance poética, tem como motivação profunda, além de rejeitá-lo, substituí-lo pelo *élenkhos* socrático como modo de comunicação ideal para instrução e guia da vida humana.”<sup>457</sup>

Esse estratagema está a serviço do mito de “originalidade” do próprio Sócrates, que se apresenta, pessoalmente, como alguém que sempre desperta a curiosidade alheia e provoca espanto. Distinto de tudo que o cerca, é um *átapos*, uma espécie de marginal, enfim, alguém diferente, diferente de tudo que já foi visto antes.<sup>458</sup>

A inversão da origem é uma chave de leitura que podemos aplicar diretamente ao *sermo* horaciano. Foi com essa chave, a propósito, mas não só com ela, que lemos a relação do poeta com *Lydia* e também com o *princeps*. Nas suas relações, o poeta vai sempre jogar com as noções de “modelo” e “simulacro”. Com a poesia grega vai ser assim. Numa primeira camada e leitura, nosso Horácio vai colocar toda a tradição “poética” grega na origem da dita “boa” poesia. Não são apenas as *chartae Socraticae* (AP 310) que constituem um princípio (*principium e fons*), como já vimos, mas também, e da mesmíssima maneira, os *exemplaria Graeca* (“modelos gregos”, AP 268). Isso acontece em AP 268-9:

*Vos exemplaria Graeca  
nocturna uersate manu, uersate diurna.*

Vós, modelos gregos  
versai com mão noturna, versai com mão diurna.

Se o poeta Horácio pode dar algum conselho a quem queira ser poeta, esse conselho é ler e manusear incansavelmente os gregos. Lançar-lhes olhos e mãos, dia e noite. E quem são os *exemplaria graeca*? Se nos fiamos na própria obra de Horácio (ou somente naquilo que vem nela explicitado), podemos arrolar Píndaro, Safo, Homero, Alceu, Arquíloco, Téspis, Sófocles, dentre tantos outros.

<sup>457</sup> F. Muniz (2012, p. 18).

<sup>458</sup> Na nossa leitura, aderimos, nesse particular, a esta leitura de W. O. Kohan (2012): “Eis a tremenda invenção platônica, seu mito primordial, a divisão do ser em ser em si e ser derivado, em modelo e simulacro, original e cópia. Uma série de duplicações acompanha o movimento inicial no saber, na moral, na política. Em todas elas, a inferioridade do segundo termo diante do primeiro é categórica, fundadora, radical. As consequências são impressionantes: há que conhecer, proteger, admirar as primeiras tanto quanto depreciar, controlar e combater as segundas.”

Aqui chama a atenção a centralidade (até da sua posição no verso) de *manu* (“mão”, *AP* 269),<sup>459</sup> que, aliada à concretude das *chartae Socraticae* (“papéis socráticos”, *AP* 310) e da associação material entre os *oculos aurisque* (“olhos e ouvidos”, *Ep.* 1.13.17) do leitor e do valor de *ingenuis oculisque legi manibusque teneri* (“ser lido por olhos e manuseado por mãos livres”, *Ep.* 1.19.36), desemboca numa aposta na materialidade da letra e do papel como o seu suporte, valorizando tanto a voz (*uox*), quanto a performance escrita (*ludus*) na dupla valência que o *sermo* encerra. Trata-se de um gesto que se enquadra no esforço maior dos poetas romanos, que, segundo T. Habinek (2005, p. 5), “lutam para representar a impossível relação entre *ludus*, ou jogo, como uma atividade do corpo, e *carmen*, ou canção, como uma expressão da voz.”<sup>460</sup>

Está em jogo, ainda, a ideia de que o escritor (e o seu texto) se forma, não só pelo toque em outros escritores (e textos), como também pelo toque do leitor.<sup>461</sup> Apesar do visível, ainda que ambíguo, caráter aristocrático da escrita de Horácio, a condição de o seu livro (escrito e o seu corpo)<sup>462</sup> estar à disposição das mãos do povo (*uulgus*) é tratada como um reconhecimento futuro, quase uma meta, como podemos ler na *Ep.* 1.20 (a carta ao próprio livro): *contrectatus ubi / manibus sordescere uulgi coeperis* (“quando, amassado, um pouco sujo pelas mãos do povo”, *Ep.* 1.20.11-2), e também na metapoética *Sát.* 1.4, onde lemos: *libellos / quis manus insudet uulgi* (“a mão do povo suará nos livrinhos”, *Sát.* 1.4.71-2), a mão do povo vai molhar de suor os “livrinhos”.

A insistência na leitura dos gregos, apresentada como algo que se faz dia e noite, e no valor que ela concede, não só a quem lê, mas também a quem é lido, encontra alguma reverberação no papel que os escritos horacianos vão assumir no futuro. Colocando-se assim à mão do vulgo, o poeta toma para si próprio uma posição parecida com aquela que ele próprio concede aos gregos, a de alguém digno de ser tocado (e manuseado). A

---

<sup>459</sup> C. Ritter-Schmalz (2019) faz uma leitura extensiva do aspecto político do motivo da *manus* na literatura latina. Em linhas gerais, lemos nela como o valor de autoridade e domínio da “mão” pode ser visto em termos como *mancipatio*, *mancipium*, *manumissio*, principalmente no âmbito mais privado da família, mas também no círculo público do senhorio. O próprio termo em português “emancipar” significa, em certa literalidade, sair do domínio das mãos de outrem. Além disso, o valor da mão para a produção e assinatura de um texto, com exemplos principalmente em Propércio e Ovídio, também é explorado e associado às noções de “originalidade”. Por decorrência, o toque (da mão) está ligado à posse de escravos e às dependências eróticas, como podemos ler principalmente em *Ep.* 1.20 e na abertura de *Ep.* 2.2.

<sup>460</sup> In particular, Roman poets struggle to represent the impossible relationship between *ludus*, or play, as an activity of the body, and *carmen*, or song, as an expression of the voice.

<sup>461</sup> O papel do leitor no processo literário em Horácio foi estudado por C. Tsitsiou-Chelidoni (2013).

<sup>462</sup> This is a point on which Horace insists throughout the *Sermones*: that poetry is a matter of writing books, books that are the correlative of the poet’s own body. (J. Farrell, 2007, p. 187). “Este é um ponto em que Horácio insiste ao longo das *Sátiras* [e das *Epístolas* também, podemos acrescentar]: poesia é uma questão de escrever livros, livros que são o correlativo do próprio corpo do poeta.”

confusão de posições encontra base ainda no vocabulário utilizado para dar conta do valor de “origem” da tradição literária grega. Se a tradição grega dita “filosófica” é *principium*, e se a poética é *exemplaria*, o próprio Horácio, na ficção de sua obra, apresenta-se literariamente, ora como *princeps* (*Ep.* 1.19.21 e *Od.* 3.30.13), ora como *exemplar* (*Ep.* 1.19.16).<sup>463</sup> Se o poeta não inverte por completo a sua relação (ou a dos leitores romanos) com os gregos, os lugares ficam borrados, confusos e misturados.

Como, nesse jogo (*ludus*) de identificações, o leitor (o próprio Horácio é figurado como tal) é *princeps* (*Ep.* 2.1), como o é Augusto, ele tem, por sua vez, a mesma natureza das *chartae Socraticae* e do poeta. Discernimos, assim, uma circulação de *princeps* e *exemplar* por todos os polos das engrenagens literárias — autor, leitor e texto — que é programática. De fato, se nos afigura uma proliferação de princípios e ainda uma multiplicação de origens que realmente são do âmbito do erótico. Esse complicado jogo de interconexões, intersecções e referências cruzadas abre espaço para inúmeras possibilidades dialógicas e de trocas recíprocas. Essa dinâmica intersubjetiva nos conduz tanto à reacomodação do discurso poético na comunidade (latina) a partir de uma valência social e política, quanto à sua inserção na cadeia literária grega.

A partir da exploração desse movimento incessante, o próprio Horácio pode ocupar o lugar dos gregos na poesia romana vindoura (o que pode ajudar a explicar o caráter prospectivo da carta aos Pisões, por exemplo, escrita quase inteiramente com verbos no futuro), até pelo fato de os gregos assumirem o papel que assumem pela mão de Horácio. Concretamente, podemos trazer, na ficção da poesia de Horácio, o exemplo da personagem Ulisses. Também ele ganha o estatuto de *exemplar* (*Ep.* 1.2.18) na carta a Lólio. Esse Ulisses, contudo, que é “exemplar”, somente tem esse estatuto pelo olhar (igualmente “exemplar”) de Horácio. Se, por um lado, o seu Ulisses é o simulacro de um Ulisses “original”, esse caráter de simulacro, pela leitura do poeta latino, que é, por sua vez, ela própria *exemplar* (*Ep.* 1.19.16), acaba por ser estendido ao “original”, invertendo a relação de originalidade, quando, então, Horácio assume (ou, no mínimo, compartilha) o lugar de origem. De fato, Ulisses só assume essa condição na leitura que o poeta romano trama, pois é “modelo” a partir da visada “exemplar” que as cartas de Horácio lançam sobre ele. Afinal de contas, os gregos são dignos de serem lidos a partir da leitura de Horácio. É o poeta a origem dos gregos, em certo sentido: uma voz latina que autoriza a

---

<sup>463</sup> *Decipit exemplar uitis imitabile; quodsi / pallere casu, biberent exsanguie cuminum.* “Trai o modelo que se imita em vícios, se / pálido eu fico, bebem do exangue cominho.”

autoridade dos gregos. Ulisses ganha o estatuto de *sapientis* (*Ep.* 1.7.40) só depois de manuseado por Horácio.

Se, em termos políticos, podemos pensar em toda a lógica da “mão” que domina e é dominada (bem como nos olhos que dominam e são dominados, que penetram e são penetrados),<sup>464</sup> e das trocas de poder aí implicadas, seria possível pensar que a mão (e os olhos também) seria figurada como um ato de controle sobre os gregos, pondo em operação um mecanismo de controlar e ser controlado? É a mesma inversão que Mecenas e o *princeps* sofrem. É a mesma inversão que Lídia sofre, quando vimos no capítulo primeiro como, no seu drama (*ludus*), está fadada a amar o poeta latino, demonstrando que a atitude de Horácio em relação à literatura é ambígua e marcada por um jogo de inversões, pois ora ela é a Lídia, que sofre uma série de ataques misóginos nas *Odes*, ora é a *puella* caprichosa de *Ep.* 2.1, ora a terra que, por outro lado, deu a conhecer as artes ao Lácio agreste (*Ep.* 2.1.156-7) e “cativou” (*cepit*) o “latino feroz” (*ferum uictorem*).

Nesse sentido, temos uma boa chave para compreender por que Horácio escreve na *AP* sobre o drama (a poesia mimética, por excelência)? Por que escreve sobre um gênero poético que nunca praticou? Seria porque o drama é, sobretudo, *ludus* (os *ludi scaenici*)? O teatro poético (*ludus*) de Horácio dialoga com o drama platônico. Assim, escrevendo sobre o drama, e não sobre a lírica ou a sátira ou os epodos, gêneros em que de fato escreveu, ele teria o distanciamento necessário para falar sobre a escrita. Gozaria da isenção de que Sócrates falava, a de um “amante da poesia”? Faz sentido. Esse Horácio (não) é parte interessada, pois encena um distanciamento tão convincente que é capaz de lhe dar a isenção necessária a alguém atuando não exatamente como poeta, mas como poeta “aposentado”. É dessa maneira que ele constrói a sua autoridade e legitimidade para dialogar com o “convite” de Platão. Essa é uma maneira engenhosa em que a surrada instituição literária da *recusatio* latina ganha uma valência “filosófica”, a serviço, sobretudo, da construção de uma *persona* poético-filosófica.

O liame dialógico entre Horácio e Platão pode ser bastante profundo. Como vimos anteriormente no “convite-desafio”, Platão nos apresenta os chamados *philopoietaí* (“amadores ou amantes de poesia”) como os atores mais autorizados a defender a poesia, uma vez que os poetas (*poietikoi*), por óbvio, seriam nisso completamente parciais. Talvez

---

<sup>464</sup> E. Sutherland (2003) demonstra como o (não) olhar para Glicera (“Doce”) em *Od.* 1.9, a partir de uma interlocução com a tópica elegíaca, está relacionado com o controle político exercido sobre ela pelo amante masculino. Sobre a “visão” como um sentido mais geral e a sua importância social e política na Roma de Horácio, cf. S. Speriani (2018, p. 321-35).

essa seja a grande chave para que possamos compreender a razão pela qual Horácio se apresenta como não-poeta nas suas *Epístolas* (e na *AP*), assim como nas *Sátiras*. Nega-se algumas vezes enquanto tal. Sem ser um poeta e sem ser propriamente um filósofo, o poeta romano constrói para si uma imagem ambígua e um estatuto que aparentemente foge de qualquer categorização. Lendo Platão e Horácio em prosa dialógica, uma possibilidade aparece: Horácio seria, à sua maneira, um *philopoietés*? Poderia mesmo sê-lo? Vejamos.

Na carta de abertura da coleção do livro I das *Epístolas*, em tom claramente programático, dirigindo-se ao seu patrono Mecenas e tendo invocado, de um modo bem pálido, a sua Camena, o poeta romano em tradicionais versos hexamétricos afirma:

*Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono,*                      Agora, os versos e outros joguinhos deponho,  
*quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in*              é à verdade e ao decoro que eu me entrego todo.  
*[hoc sum;*

Ora, salta aos olhos a incongruência de alguém que, sendo um poeta já consagrado em Roma, diz, em versos hexamétricos (os versos homéricos e também hesiódicos), abandonar os versos, numa suposta conversão a algo que, a princípio, se parece com uma empreitada filosófica, pois que dirigida ao *uerum et decens* (“verdade e belo”, v. 11). Se, por um lado, o metro, por si só, não é condição suficiente para garantir a poeticidade de um texto, conforme nos diz Aristóteles, por outro, a falta dele é o motivo bastante para afastar a poeticidade, pelo menos em sentido estrito, do que quer que seja. Essa é, pelo menos, uma das conclusões a que somos levados pelo modo irônico como Platão faz a sua desafiadora provocação, pois desafia um *lógos* sem metro (*áneu métrou*) de um *philopoietés*. E essa ironia gera dialogicamente uma ironia horaciana. Pelo menos na economia da prosa que aqui propomos! Com efeito, nas *Epístolas*, Horácio, com sabor, no mínimo, ambivalente, declara expressamente que, chegada já a velhice, atingida já a maturidade, abandona a lúdica e frívola poesia e se converte às lúcidas e sérias investigações de caráter filosófico. Essa cena não repetiria, de alguma maneira, a cena (enquadrada no episódio do “banimento” da poesia, cf. *República* 607e-608b) em que o próprio Sócrates, construindo para si uma espécie de evolução pessoal ou mesmo espiritual (saindo da poesia em direção à filosofia), reduz a poesia, ao identificá-la a uma mulher, a um amor de juventude?<sup>465</sup> A ideia do abandono da poesia na maturidade não é

<sup>465</sup> Esse é um mote (o do amadurecimento espiritual) que vai encontrar muito vigor até entre figuras como A. Schopenhauer, como nos mostra B. Kayachev (2013, p. 412 e ss.).



um diferencial de Horácio, mas um padrão que atende, entre os poetas augustanos, a certa aderência a Filodemo,<sup>466</sup> à maneira de um *cursus honorum*, por assim dizer, poético.

A grande diferença é que nosso poeta o faz em versos hexamétricos. Obviamente, a oposição inconciliável que Horácio estabelece entre “os versos e os joguinhos” (*uersus et cetera ludicra*, v. 10), de uma parte, e “a verdade e o belo” (*uerum atque decens*, v. 11), de outro, é apenas aparente. A forte suspeita da presença de um mote irônico, levantada nesse trecho pelo simples fato de esse contraponto ser vazado em hexâmetros datílicos, encontra ampla confirmação em vários outros elementos da coleção das *Epístolas*. De fato, não é raro ver Horácio fazer confluír, na ficção da sua obra, o projeto poético (algo da ordem do deleite) a uma empresa filosófica (da ordem da (in)utilidade), principalmente de um ponto de vista moral.

De qualquer modo, o que nos interessa mais é mesmo o fato de o poeta romano dizer que não escreve em versos, mas não porque os seus hexâmetros sejam *sui generis* (e, de fato, são! Mas isso é outra história) e sim pelo fato de ele poder se habilitar como a figura desafiada por Platão. Horácio afirma escrever uma ambígua prosa sem metro (*sermo*), pois abandonou os versos, dissimulando, assim, a sua condição de poeta. Ora, não sendo poeta, nem filósofo, Horácio pode ser, então, um *philopoietés*? Talvez. Todavia, não um *philopoietés* qualquer, uma vez que, conhecedor da tradição dos *logói sokratikói* (*sermones socratici*), não só produz *sermones* (sendo, portanto, de alguma maneira, herdeiro dessa tradição literária), como também se presta a questões pretensamente úteis, como as filosóficas e afins. Presta-se à busca de uma “verdade”. Que “verdade”? A verdade do jogo (*ludus*)? Há, ao que parece, a reivindicação programática de uma “verdade” pela confluência (paradoxal) do regime dialogal e do regime inspirado das musas.

Esse mesmo traço da conjunção entre esses dois âmbitos, marcante na coleção das *Epístolas*, pode ser encontrado também nas *Sátiras*. Podemos agora reinvocar dois trechos do capítulo anterior com os olhos voltados para outros aspectos. No jogo entre as expressões *dicere uerum* (“dizer a verdade”, *Sát.* 1.4.24) e *concludere uersum* (“encerrar um verso”, *Sát.* 1.10.40), os traços formais da semelhança sonora entre *uerum* e *uersum* e a posição final no verso são convidativos a uma identificação. Os verbos também reforçam a aproximação e até certa tensão. Embora sejam do campo semântico da canção, querem dizer coisas mais ou menos contrárias: enquanto *concludere* é da ordem do

---

<sup>466</sup> Cf. B. Kayachev (2013, p. 417).

encerrar, *dicere* é da ordem do mostrar, instaurando uma contradição entre os atos de esconder e o de revelar. Quanto mais se esconde, mais se revela e vice-versa. É esse *ludus*, essa brincadeira, que nos interessa especificamente pela possibilidade de intercâmbio que há entre o *uerum* (“vero”) e o *uersum* (“verso”), o mesmo intercâmbio que vemos nas *Epístolas*, ainda que, numa primeira leitura, os âmbitos de um e outro sejam, ao que parece, inconciliáveis. Esse é um jogo (*ludus*) que se repete ainda no jogo do verbo *condo*, que significa, ao mesmo tempo, no interior da gramática da poética de Horácio, “criar”, sendo do âmbito da revelação, e “esconder”, que é mais da ordem do fechar.

A ambiguidade desses versos horacianos faz, realmente, algo de muito relevante para a leitura que aqui propomos: ela coloca em dúvida, ainda que momentaneamente, ainda que por brincadeira, ainda que por hipótese, a condição e o estatuto de Horácio, que pode ser reconhecido como um escritor em geral, uma espécie de meio-filósofo ou meio-poeta ou ainda um *philopoiétés*. Ao não aderir completamente à passagem da lógica da ambiguidade para a da não contradição,<sup>467</sup> a sua *persona* contraditória<sup>468</sup> pode ser tudo isso ao mesmo tempo e, sobretudo, um prosador, não porque não escreve em verso ou, de modo paradoxal, exatamente porque escreve em versos diversos dos (e curiosamente iguais aos) tradicionais, mas, sim, porque faz *sermo* (“prosa”). Faz uma espécie de diálogo filosófico-poético. E faz isso com Platão, num gesto que, por si só, já aponta para a (in)utilidade da poesia, capaz de dialogar e prostrar com o texto filosófico e se fazer presente na cena política da cidade (ou de comunidades políticas e literárias diferentes, como a grega e a romana). Ele pode ser (e é!) um interlocutor da e na *República*. Essa já é uma relevante dimensão prática e (in)útil do texto que Horácio oferece.

Vemos aqui dois movimentos concomitantes. O poeta responde à “provocação” platônica, entrando no jogo dialógico ou prosaico, e, nesse mesmo gesto, a frustra completamente. Primeiro, responde-a porque promove uma sensível interlocução com o trecho da *República*, de Platão, conforme a nossa leitura aqui. Plasma, para tomar o lugar de um “amante da poesia”, uma *persona* contraditória de um “não-poeta” que escreve em versos ou de um poeta que escreve “não-versos”. Nesse sentido, algo como versos que, ao mesmo tempo, são e não são poesia. Parece entrar e entra no jogo do desafio socrático.

Nessa mesma medida, porém, frustra o desafio por se tratar efetivamente de um poeta que, enquanto tal, não poderia absolutamente, segundo os requisitos do desafio,

<sup>467</sup> Cf. M. Detienne (2013, p. 157 e ss.).

<sup>468</sup> L. Maric (2012) leu a *persona* de Horácio, nas *Epístolas*, como mentirosa (“liar”) e dissimulada pelo emprego programático da *dissimulatio*.

travar o diálogo. É assim que o poeta latino, não só entra e sai do jogo platônico pela mesma porta que entrou, como também cria, ele próprio, um jogo seu (*ludus*) e ainda introduz nele a *República*, de modo recíproco. Jogando, Horácio expõe, que, no fim das contas, Platão também “joga”. Há reciprocidade. O ardil do nosso poeta desnuda o artifício platônico. Nesse sentido, eles formam um par. São companheiros de jogo. Um joga o jogo do outro. Se o prosaico *sermo* de Horácio tem potência poética, também o *lógos* platônico é dotado desse mesmo poder, a partir da visada horaciana. Ambos, afinal, na ficção de Horácio, partilham da condição de serem *sermo* e *uinum* (*phármakon*). O jogo do poeta romano faz o filósofo grego ser (ou demonstra o quanto é), também ele, poeta.

Lida a prosa (*sermo* ou *lógos*) nesses termos, o próprio *ludus* em que ela se insere ganha um estatuto mítico. Em Roma, a própria prática do *ludus* vai estar próxima do mito, ainda que se tenha tentado uma clara separação entre ambos. Cícero, a respeito de Platão, por exemplo, separa os momentos em que o filósofo grego “jogou” ou “brincou” (*luisse*) por meio da criação de “mitos” daqueles em que ele quis dizer a “verdade” (*id quod uerum esset... dicere uoluisse*).<sup>469</sup> Uma separação, algo rígida, que igualmente pode ser vista, ressalvadas as diferenças, na relação entre o “cômico” e o “trágico”, no *De Optimo Genere Oratorum* (1.1-3), também de Cícero.<sup>470</sup> Essa mesma separação pode ser vista com alguma clareza num Propércio, que segue o ideal “hedonístico” de Filodemo, para quem o discurso poético pode envolver o filosófico, desde que se volte ao prazer poético,<sup>471</sup> e também no esforço “utilitarista” de Lucrécio, pioneiro latino de uma tradição hexamétrica dita “racionalista”, e de matriz abertamente epicurista, que, na sua empenhada empresa didático-filosófica, condena e repudia com veemência os mitos tradicionais em geral, desqualificando-os, sobretudo, como “irracionais” e mera “superstição”.<sup>472</sup>

Todavia, em nosso Horácio parece não haver tal separação. Não de uma maneira rígida. Não podemos concordar, nesse particular, com B. Kayachev (2013, p. 417) que vê

<sup>469</sup> cf. T. Habinek (2005, p. 112).

<sup>470</sup> Cf. C. Tsitsiou-Chelidoni (2013, p. 350), citando o *DOGGO*, de Cícero, diz exatamente isto: it is claimed that in tragedy anything comic is a defect, and in comedy anything tragic is out of place (“afirma-se que na tragédia o cômico é um defeito, e na comédia o trágico fica fora de lugar.”). *DOGGO* 1.1: *Itaque et in tragoedia comicum uitiosum est et in comoedia turpe tragicum; et in ceteris suis est cuique certus sonus et quaedam intellegendibus nota uox*. “Assim, tanto o cômico é impróprio em uma tragédia, como o trágico é algo torpe em uma comédia. Cada gênero tem um determinado tom e uma certa modulação de voz discernível entre os seus conhecedores.” Na tradução de B. Vieira e P. Zoppi (2011, p. 5).

<sup>471</sup> Cf. B. Kayachev (2013, p. 416-7).

<sup>472</sup> Cf. M. Gale (1994, p. 6-18).

o contraste, que, de fato, é tópico, entre *lusus* (“jogo”) e *studium* (“empenho”) como uma categoria “imitativa” vinculada a Filodemo, pensado como “modelo”, e de ampla produtividade, pelo menos, entre os poetas augustanos. Esse contraste, segundo ele, enquadrar-se-ia numa espécie de *cursus honorum* que, partindo do *lusus poeticus*, atividade da juventude, chegaria, numa escalada de “progresso”, até os ditos *studia philosophica*,<sup>473</sup> típicos da maturidade. O contraste até existe na ficção horaciana, como estamos percebendo, mas é fajuto. De qualquer modo, a necessidade da encenação do reencontro entre o poético e o filosófico pressupõe, logicamente, alguma separação entre eles. Em Horácio, o próprio contraste faz parte do jogo (*ludus*), uma vez que, na gramática horaciana, o *studium*, como vimos no capítulo anterior, é uma paixão (*studio scribendi*, *Ep.* 2.1) associada ao *conuiuium* e à escrita. O que parece, segundo a nossa leitura, é que o poeta joga também nisso, principalmente se lembramos do instigante *quamquam ridentem dicere uerum / quid uetat* (“de, embora rindo, dizer a verdade / o que veda?”, *Sát.* 1.1.24-5), que, no seio de uma tradição do *spoudaiogélon*, põe o riso a serviço do “sério” e do “útil”, o riso que é também um elemento (erótico)<sup>474</sup> do *ludus*.

É, aliás, nesse sentido que observamos uma produtiva inversão lúdica e erótica, sobretudo, nas *Epístolas*. Uma subversão não só transgressora de limites poéticos, mas que está a serviço da construção do mito de originalidade dos latinos, como a relação de Horácio com *Lydia* nas odes. Nas cartas, o *eu* textual, travestindo-se de filósofo, quer dizer: “a minha aparência é de poeta (os versos hexamétricos e, portanto, homéricos), mas a minha intenção mais ‘interna’ é de filósofo (a dupla busca pela verdade — *uerum* — e pela beleza — *decus* — que supostamente anima todo o projeto textual)”. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, não deixa de querer dizer: “a minha aparência ‘externa’ é de filósofo (o gênero epistolar, o vocabulário e a temática ‘filosóficos’), mas o meu corpo interno, a ‘essência’ (o *eu* poético de Horácio, o poeta lírico das odes, já consagrado em Roma como tal e que precisa encenar o abandono da poesia), é de poeta.”

O texto de Horácio parece, então, menos imitar ou emular um original filosófico, como, por exemplo, as cartas de Platão ou de Epicuro, do que instaurar uma ficção textual e dramática (um *ludus*), baseado num esforço dialógico em movimento, que dá mostras do quanto o “pretense original” é ele também “cópia”, no sentido de ser igualmente *ludus* (jogo ou drama), ou, vendo de uma outra maneira, como ambos, ressalvadas algumas particularidades, são contemporaneamente “originais” (do mesmo modo, aliás, como

<sup>473</sup> Cg. B. Kayachev (2013, p. 425).

<sup>474</sup> Sobre o caráter erótico do riso na poesia latina, cf. M. Beard (2014, p. 189 e ss.).

funciona, na *Ep.* 2.1 a relação erótica entre o imperador Augusto e o poeta Horácio, entre leitor e escritor, ambos *princeps*).

Toda essa relação é corroborada pela associação cruzada entre *sermo*, *lógos* e vinho (como *phármakon*), que está a serviço, segundo a nossa leitura, não só da assimilação das práticas literárias de um e outro, mas também do caráter erótico do produto e dos vínculos dessas práticas. Assim como da colocação em movimento da própria noção de *phármakon*. Quando Horácio assume a sua máscara no jogo (*ludus*), Platão (ou Sócrates) é desmascarado e vice-versa, numa circularidade e troca de posições que é igualmente erótica. É assim que se opera a inversão: não é só Horácio que, à maneira de herdeiro, faz uma prática que é *lógos*, mas, ao contrário, é também Platão, a personagem horaciana, que se dedica ao *sermo*.

Nosso Horácio, dando, assim, a ver, de modo dissimulado, as engrenagens e os bastidores do fazimento poético, mostra o quanto um projeto “filosófico” é, em alguma medida, um construto ficcional e lúdico como qualquer outro projeto poético. Como corolário disso, um eventual compromisso com a “verdade” ou o “verdadeiro”, mesmo o mais sério e empenhado, vai desembocar inevitavelmente num tipo de *ludus*. Um jogo, um drama ou uma performance. O ficcional radicalizado na escrita horaciana escancara o ficcional escamoteado do discurso dito filosófico. O valor de “reprodução” do discurso platônico é destacado. Dito de outro modo, se Horácio pode (não) ser um *philopoietés*, Platão, ou Sócrates, também (não) é um *philopoietés* ou pode (não) ser, pelo menos, um “*philosophical lover*” of poetry (“amante filosófico de poesia”).<sup>475</sup> É possível dizer, por isso, que em Horácio essa fusão erótica e mítica entre o riso e o “sério” tenha algum sabor de novidade.

Como corolário disso, podemos extrair uma consequência muito significativa. Se Platão, a partir da nossa leitura que lê Horácio lendo Platão, também faz *ludus*, e se ele é “indiscutivelmente” filósofo (“o filósofo”), então o *ludus* latino é, de algum modo, uma atividade filosófica. Então, nessa mesma medida, o *sermo* é um discurso filosófico e o *uinum* é *phármakon*. De fato, Horácio alça o *ludus* ao estatuto filosófico e o seu jogo é também ele, à sua maneira, “filosófico”. Ao fingir ser um “filósofo”, principalmente na coleção das cartas (o *sermo*), ainda que ele próprio faça piada desse fingimento (ou, mais propriamente, por essa razão mesma), o poeta tende a ser *realmente* um filósofo. Há um duplo fingimento, na verdade, pois ele finge não ser filósofo (mas poeta, o poeta das odes

---

<sup>475</sup> S. Halliwell (2011, p. 244).

ou o poeta dos hexâmetros) para, depois, fingir-se filósofo (o que abandona a “poesia”). Esse duplo fingimento está a serviço da afirmação do que ele realmente pretende ser (na ficção da sua obra) e da afirmação daquilo que a fortuna crítica sempre afirmou que ele é: um filósofo. Mas não rigorosa e exatamente um filósofo, como os epicuristas, os estoicos e tantos outros do seu tempo, que parecem ter acreditado ou apostado numa cisão quase radical entre o ato filosófico e o poético. Não. Como Platão (ou Sócrates), que é, ao mesmo tempo, poeta e filósofo. Ambos jogadores (ou *ludiones*).

Isso não quer dizer que, em Platão, ou entre os gregos, houvesse uma separação rígida entre o âmbito do poético e do filosófico (não temos como nos aprofundar nisso),<sup>476</sup> mas sim que, pelo menos em Roma, havia um esforço crítico, mais ortodoxo, como o de um Cícero, ainda que de base eclética, e um esforço poético, como o de um Lucrécio, de base epicurista, que os liam assim. Aliás, uma segregação entre o jogo (poético) e a “verdade” — ou a sua “busca” — é, de alguma maneira, ainda hoje para nós um problema.

### 2.2.2 Prosaica poesia de amante de filosofia (ou *philopoietés* às avessas)

Pressupondo a assunção da máscara de *philopoietés* de Horácio, conforme a nossa articulação entre o *lógos* platônico e o *sermo* horaciano, podemos adentrar ainda mais profundamente em alguns aspectos da poética horaciana. Mas não nos esqueçamos de que o *philopoietés* é irônico e híbrido, porque, coroado das musas e coroado também pelos pares, fala em versos que são e não são versos sobre temas que são e não são poéticos (ou filosóficos).

É assim que agora vamos nos voltar para um aspecto bastante relevante para a questão da (in)utilidade da poesia na economia da obra horaciana, principalmente, no *sermo*. Aqui a noção de união ou junção vai ser muito produtiva. O caráter híbrido das epístolas se torna mais uma vez objeto da nossa atenção. No nosso mestrado, sugerimos que nelas o *rectum uiuere* (“bem viver”), o programa considerado, por assim dizer, “filosófico” dos poemas, e o *rectum scribere* (“bem escrever”), o programa chamado “literário”, estavam tão inter-relacionados que não se podia separar um âmbito do outro, que não se podiam estabelecer as fronteiras entre uma coisa e outra.<sup>477</sup>

Esses programas, no entanto, não estão unidos numa fórmula fácil e tradicional que poderia ser traduzida e expressa pela velha e surrada equação: “forma” poética e “conteúdo” filosófico. Não. A questão, que pode ser lida assim, se nos afigura mais

<sup>476</sup> Para tanto, cf. R. Silva (2015).

<sup>477</sup> Cf. B. Maciel (2017).

complexa e exige outros olhares. Não é nosso objetivo, aqui, problematizar as noções, ligadas a uma “vida bem vivida”, de ataraxia ou *autarkeia*, por um lado, e muito menos as de “boa” escrita e “poesia de qualidade”, por outro, mas dialogar com o modo como essas noções estão em contato e em circulação, segundo a nossa leitura, na poesia de Horácio.

### 2.2.2.1 O poeta Aristipo e o filósofo Ulisses

O papel programático da *Ep.* 1.1 é, de modo recorrente, reconhecido pela fortuna crítica de Horácio.<sup>478</sup> Nela, a figura do filósofo Aristipo de Cirene é alçada ao estatuto de programática, sendo tida, quase sempre, como uma chave de leitura para toda a coleção epistolar. Uma chave que realça, sobretudo, o caráter “filosófico” das cartas.

No entanto, M. Mascio (2018) logrou nos mostrar como, nas epístolas do livro primeiro, Ulisses (personagem central de *Ep.* 1.2) é tão programático quanto Aristipo e, por consequência, demonstrou como a *Ep.* 1.2, é, a seu modo, tão programática quanto a *Ep.* 1.1. Essa constatação (agora lida assim) soa muito bem aos nossos ouvidos porque confirma o caminho que estamos seguindo aqui.

Os grandes traços que M. Mascio (2018, p. 228) encontrou para dar conta dessa união (ou entrelaçamento) entre as imagens de Ulisses e Aristipo são aquilo que ele vai chamar de “adaptabilidade” e a *autarkeia*. Tanto a presença da personagem “literária”, quanto a da “filosófica” atenderam, segundo ele, ao mesmíssimo critério: assim como Aristipo é reconhecido pela sua adaptabilidade e autossuficiência, Ulisses também o é.

Além desses pontos de contato entre eles, podemos discernir uma relação de complementaridade válida para ambos. Enquanto Aristipo pode ser visto como um representante da categoria *hospes* (“anfitrião”), Ulisses, por sua vez, pode ser tomado por um dos seus papéis distintivos tradicionalmente: o de *xénos* (“estrangeiro”).<sup>479</sup> Pensados assim, se nos afigura, de fato, uma relação em que um não só depende do outro, mas, sobretudo, ganha sentido em relação ao outro, o que nos joga numa trama muito cerrada.

Todavia, podemos pensá-los também em termos de identificação. A palavra latina *hospes* quer dizer também “estrangeiro”, não como um inimigo, mas como um amigo que se recebe em casa, segundo um sentido muito afim ao de *xénos*. De qualquer maneira, o que mais nos parece produtivo aqui é exatamente a instabilidade da identificação e da diferenciação dessas personagens quando uma é pensada em relação à outra. Em

<sup>478</sup> Cf., principalmente, M. McGann (1969), S. Harrison (1995), C. Trinacty (2012) e S. McCarter (2015).

<sup>479</sup> Cf. M. Mascio (2018, p. 232).

desdobramentos de sentido, ambas as expressões podem significar “amigo” ou, em certos contextos, “inimigo”, num jogo dinâmico e constante de sentidos.

Na gramática do *sermo* horaciano, uma boa expressão que caracterizaria, pelo menos em parte, a relação entre eles seria aquela que S. McCarter (2015, p. 92) usou para tentar dar conta (com precisão) da relação de Horácio com os seus ditos “modelos” na sua leitura da coleção das *Epístolas* como um todo e, em especial, da *Ep.* 1.19: “dependência independente” (*independent dependence*).

É interessante como, com um só gesto, Horácio concede um ar de “realidade” a uma personagem absolutamente ficcional, fazendo de Ulisses exemplo ou modelo útil à “vida” (*utile exemplar Vlixen, Ep.* 1.2.18), e um ar de “ficcional” a uma personagem da ordem do “real”, fazendo de Aristipo um mote literário e a base de um programa poético (*nunc in Aristippi furtim praecepta relabor, Ep.* 1.1.18). Essa estratégia, muito mais do que só parecer refletir a ideia de que o *ludus* tem o mesmo estofo que a realidade, tem o efeito de instaurar um jogo de inversões que é, segundo temos defendido aqui, um traço comum do jogo erótico na poesia de Horácio: essa circulação das personagens trocando de posição o tempo inteiro. Algo que acontece com as palavras também, como em *hospes* e *xénos*...

De fato, numa primeira leitura, Ulisses seria a figura a quem caberia o peso dito literário e, portanto, “inútil” dessa balança de difícil equilíbrio da qual consiste toda a coleção das cartas (o *sermo* e, por que não?, a poesia horaciana inteira), enquanto a Aristipo ficaria o encargo daquilo que seria “útil”. Isso acontece, mas não apenas isso. Os papéis também se invertem num movimento circular muito parecido com aquele que marca, por exemplo, a relação entre Horácio e Mecenas, bem como entre o poeta e o *princeps*. Esse mecanismo de funcionamento nos leva a perguntar: até que ponto Ulisses (não) é filosófico? Até que ponto Aristipo (não) é literário?

Por meio da feliz cunhagem do termo *philosophus polutropos*, que intitula o seu artigo, M. Mascio (2018), não só nos traz à mente a expressão de S. Halliwell (2011) — *philosophical lover of poetry*, como também logra tocar um ponto crucial. Daí algumas perguntas nos ocorrem: é possível separar Ulisses de Aristipo? Qual seria o limite? No fim das contas, seria um modo de perguntar: qual é o limite do (não-)poético? E, de maneira correlata, qual é o limite do filosófico? Em Horácio, a questão parece, no mínimo, borrada... Não podemos decidir. Mas a clareza e unidade que M. Mascio (2018) viu nesse jogo talvez possa ser relativizada. Pelo menos, em parte.



O jogo de inversões é sensível ainda numa sobreposição de máscaras: apresenta-se uma personagem tradicionalmente literária (Ulisses) como um exemplo filosófico e, ao mesmo tempo, faz-se de uma personagem histórica tradicionalmente filosófica, Aristipo, um mote literário. Esse entrelaçamento pode ser lido até mesmo como uma espécie de *callida iunctura*? É dada uma vida nova a ambas as personagens a partir da sua junção nas epístolas. Por um lado, Ulisses ultrapassa os limites do estritamente literário e avança para o círculo do “filosófico”, por outro, Aristipo ganha cores literárias e atravessa a linha que divide o campo filosófico.

Essa é a dita “adaptabilidade” — vamos chamá-la aqui de “uso de várias máscaras” — que poderia ser lida como algo útil à vida e que é aplicável (talvez ainda mais aplicável) à (in)utilidade do texto. A adaptabilidade não só em relação aos destinatários das cartas, como também em relação à própria forma de escrita. Porque o que está em jogo mesmo, segundo a nossa leitura, é a “adaptabilidade” do próprio *uinum-uenenum* (ou *phármakon*).

A questão erótica ganha contornos ainda mais nítidos quando pensamos que Aristipo é um “filósofo” do prazer. Mas se insiste em dizer que Aristipo é escolhido, não pelo seu caráter “hedonista”, mas pela sua adaptabilidade. Pode até ser que, de fato, o filósofo grego seja escolhido menos pelo hedonismo do que pela sua adaptabilidade. O hedonismo, no entanto, vai junto. É inegável. Isso tem consequências. Na nossa leitura, a junção do mito de Aristipo e do mito de Ulisses (representantes de tradições culturais que tendem a se separar), pode ganhar outras nuances. Se Aristipo é do âmbito do prazer (e do fogo), se Ulisses é do âmbito da astúcia, então temos projetado, na relação entre ambas as personagens, o mesmíssimo jogo que lemos, no capítulo primeiro e neste também, entre *calida* (“ardente”) e *callida* (“astuta”) *iunctura*. Um jogo que nos insere na lógica dos limites dos sons, das letras, das palavras, das personagens, das *personae* poéticas e até das tradições literárias.

A partir desse ponto de vista, leiamos um *tópos* comum e tradicional, não só de um ponto de vista poético, como também “filosófico”: a ira.

#### 2.2.2.2 Canta, Camena, as iras de Horácio!

O nosso ponto aqui é a “ira”. Vamos procurar demonstrar como a temática da ira, alçada ao estatuto de mote, é manipulada, principalmente na coleção das *Epístolas*, para desempenhar um duplo papel. Por um lado, ela vai ser modulada e temperada para atender a um ensinamento de fundo ético-moral, preocupação de “bem viver”: o controle do

sentimento de ira. Um controle que pode ser enquadrado no contexto mais amplo da dita *autarkeia*.<sup>480</sup> Por outro, ela vai estar muito mais a serviço de uma espécie de *recusatio*, critério, nesse caso, de “bem escrever”: a negação da ira vai representar a negação da épica (homérica), do objeto de canto épico por excelência, a ira de Aquiles, a tradicional expressão de todo um gênero poético.<sup>481</sup>

Se a tentativa de domar, aliviar ou controlar a ira é, entre os antigos, uma lição de *rectum uiuere*, que na tradição latina vai atingir seu ápice com o *De Ira*, de Sêneca, não escrever poesia épica é (principalmente entre os augustanos e mais ainda em Horácio) o seu correlato poético como uma possível lição de *rectum scribere*. Assim, a ira — metonimicamente pensada, de um modo concomitante, como um ideal de ataraxia, autossuficiência, e como um tema de natureza poética — pode ser lida como um grande ponto de encontro, onde vão estar sobrepostas, no mínimo, essas duas iras. Trata-se de um ponto de encontro que reflete o encontro entre as personagens de Aristipo e Ulisses, sendo por ele refletido de um modo recíproco.

O nosso foco agora, então, é, como continuação da leitura que fazemos, verificar de que modo essa união entre as “iras” representa também a união entre duas tradições literárias, uma dita “filosófica”, outra dita “poética”. O jogo (*ludus*) das iras (“ira” filosófica e “ira” poética) agora repete e desvia o jogo (*ludus*) de *tempora* (“tempos” e “têmporas”) e o do próprio *sermo* (“prosa” poética e “prosa” filosófica).

Já desde o tradicional e influente trabalho de R. Kilpatrick (1986), ninguém parece negar que, de uma maneira ou de outra, as epístolas têm como alvo a construção de algo como uma “poética da amizade”. Esse é um dos pressupostos da nossa leitura, mas é, principalmente, uma das formas através das quais o poeta vai tentar plasmar essa poética, que é caracterizada, paradoxalmente, pela negação de um certo *ludus* ou, pelo menos, de um aspecto seu, relacionado ao embate, como sugere a metáfora do gladiador de *Ep.* 1.1.

Principiemos pela cena que encerra a penúltima (mas, para alguns, a última, se consideramos extranumerária a *Ep.* 1.20) das cartas do livro primeiro. Nela, podemos discernir, com alguma clareza, essas duas “iras” (*Ep.* 1.19.45-9):

*Ad haec ego naribus uti  
formido et, luctantis acuto ne secer ungui,*

*‘Displicet iste locus’ clamo et diludia posco.  
Ludus enim genuit trepidum certamen et iram,*

<sup>480</sup> Não é, de maneira alguma, nosso objetivo aqui problematizar essas categorias antigas de caráter “filosófico”. Longe disso. Sabemos que são noções cujo conteúdo vai variar bastante, não só no tempo, como no espaço, mas também segundo a orientação da escola em que a sua expressão se dá. O nosso foco é discutir como a *autarkeia*, por exemplo, está articulada na obra de Horácio a partir da noção mais elementar que a ela pode estar relacionada: o domínio de si e dos sentimentos.

<sup>481</sup> Cf. G. Conte (1991, p. 53).

*ira truces inimicitias et funebre bellum.*

Não torço a esse o nariz,  
e, pra que em briga unha afiada não me fira,

‘Este lugar desgosta’ clamo e peço trégua.

**O jogo** engendra lida agitada e **ira**,  
**ira**, cruéis **inimigos** e **guerra** mortífera.’

O contexto dessa cena é o das chamadas *recitationes*, prática literária romana em que os poetas (ou alguém da sua confiança) recitavam publicamente os poemas a uma plateia potencialmente não pequena. No caso em questão, trata-se de uma *recitatio* num teatro repleto (*theatris spissis*, *Ep.* 1.19.41) e Horácio se recusa a recitar os seus escritos (*scripta*, *Ep.* 1.19.42). Essa é uma cena que torna muito clara a posição assumida pelo poeta. Identificando — no contexto de um *recusatio* (não propriamente uma recusa da épica, mas uma recusa da disputa poética mesma) — a disputa entre os poetas romanos ao *ludus*, o poeta se nega a entrar nesse *ludus*. Lembremos que essa passagem, numa estrutura em *Ringkomposition*, retoma a cena inicial das epístolas (*Ep.* 1.1.1-6) em que Horácio, de uma maneira muito parecida, (re)nega o *ludus* se valendo da imagem de um gladiador aposentado.

Mas esse tipo de *ludus* é negado, porque ele (ou algum aspecto dele), no fim das contas, gera “inimigos” (*inimicitias*, *Ep.* 1.19.49) e “guerra” (*bellum*, *Ep.* 1.1.19), mas não de um modo direto, pois esse *ludus* gera os inimigos e a guerra a partir de um intermediário: a “ira” (*iram*, *Ep.* 1.19.48), colocada em destaque na posição final de verso e depois, com ainda mais destaque, em posição inicial (*ira*, *Ep.* 1.19.49). De que “ira”, no entanto, é que o poeta está falando aqui? É uma pergunta que encontra o seu correlato nesta outra: a que (aspecto do) *ludus* o poeta se refere?

É claro que, em ambos os casos, é explorada a ambiguidade dos termos. Mas a primeira leitura que se nos afigura mais razoável é pensar na “ira” como um sentimento que atrapalha as relações de amizade. Não podemos negar que se explora uma visão até certo ponto “ingênua” e “otimista” de amizade, uma vez que o caráter conflituoso de uma relação entre “amigos” parece ser negado aqui ou, no mínimo, parece poder ser superado. A rigor, não que seja negada completamente a sua existência, mas esse seu aspecto é negligenciado ou, melhor dizendo, considerado “superável”, em prol de um programa poético que vem construído com base exatamente nessa possibilidade.

Como contraponto, Horácio se mostra um poeta que, embora engajado na sua negação, também está inserido nessa lógica bélica do *ludus*. Podemos ler isso na carta a Floro (*Ep.* 2.2.92-9):

*Carmina compono, hic elegos, ‘mirabile uisu  
caelatumque nouem Musis opus.’ Aspice primum*

*quanto cum fastu, quanto molimine circum  
spectemus uacuam Romanis uatibus aedem;*

*mox etiam, si forte uacas, sequere et procul audi  
quid ferat et qua re sibi nectat uterque coronam.  
Caedimur et totidem plagis consumimus hostem,  
lento Sannites ad lumina prima duello.*  
Odes **componho**, ele elegias: ‘que maravilha!  
Obra esculpida pelas nove Musas!’ Vê

com quanto orgulho, quanta imponência olhamos  
em torno o templo vago aos vates romanos!  
E se acaso vagueias, segue e ouve ao longe  
o que cada qual diz, como coroa a si próprio.  
Sanitas, nos **ferimos** e aos golpes **destruímos**  
em **longo duelo** até o crepúsculo o **inimigo**.

Ainda que o trecho acima esteja numa carta do livro segundo, a atmosfera bélica que se constrói na relação entre os poetas romanos salta aos olhos outra vez. Os seus condenáveis “orgulho” e “arrogância” (*quanto cum fastu quanto molimine, Ep. 2.2.94*), manifestados, sobretudo, no autoelogio (o construir para si — *nectat sibi* — uma coroa que prescinde do outro) é, de um modo muito explícito, associado à guerra. Os verbos *caedimur* e *consumimus* (*Ep. 2.2.98*), aliados aos substantivos *plagis* e *hostem* (*Ep. 2.2.98*), palavras típicas de contextos de guerra, desembocam numa expressão que vamos ler aqui de uma maneira programática: *lento duello* (“longo duelo”, *Ep. 2.2.99*).

Os poetas romanos, desse modo, são tidos por guerreiros e identificados aos sanitas, um dos seus mais tradicionais inimigos. Assim, os romanos, enquanto escrevem poesia, na verdade, fazem guerra. E se a guerra produz resultados ruins, assim também é, em geral, prejudicial o produto poético dos romanos.

Lidas em conjunto, as duas passagens apontam para a confusão entre a atividade poética e o exercício da guerra. Horácio, no entanto, parece buscar um caminho apaziguador. A nossa leitura do texto horaciano reforça o mito de que os poetas são, por princípio, contendores. Todavia, agora, como um “verdadeiro” filósofo, “armas depositadas” (*armis fixis, ep. 1.1.*), como as do gladiador aposentado do início do poema, o poeta se encontra livre para “falar”, supostamente fora dos influxos assimétricos que povoam o próprio *ludus*. A ideia é a de que um vence ou destrói o outro, como no *ludus* de gladiadores. Lembremos que o grande problema do jovem Síbaris era exatamente a submissão (efetiva ou suposta) à *Lydia* (ou *ludia*). Isso nos permite pensar a relação entre poetas, a relação entre o leitor e o escritor, bem como a relação entre textos em termos muito mais de amizade do que só através das clássicas categorias da *imitatio* e *aemulatio*.

Embora se inclua no mote irônico (os verbos todos do fim do trecho estão na primeira pessoa do plural: *caedimur* e *consumimus*), Horácio se apresenta como alguém que, não só pode identificar o “erro” nos modos como os poetas romanos se relacionam entre si (e com as suas temáticas), mas também pode corrigir esse “erro”. Nosso Horácio parece estar, ao mesmo tempo, dentro e fora do *ludus*. O seu poder é o de alguém que

detém e domina o *phármakon*? Ou que constrói, à sua maneira, um (anti-) *phármakon* ou, em termos latinizados, um *uinum-uenenum*?

Pode ser. Vejamos agora como concretamente o poeta, na *Ep.* 1.2, endereçada ao jovem Lólio, um aspirante a escritor, segundo a ficção da carta, modula o tratamento que é dado ao *ludus*, ao ato de compor poeticamente e como isso tudo está relacionado às disputas poéticas, à “ira” e aos antídotos para uma coisa e outra (*Ep.* 1.2.6-16):

*Fabula, qua Paridis propter narratur amorem  
Graecia barbariae lento conlisa duello,  
stultorum regum et populorum continet aestum.  
Antenor censet belli praecidere causam;  
quid Paris? Vt saluus regnet uiuatque beatus  
cogi posse negat. Nestor componere litis  
inter Pelidem festinat et inter Atriden;  
hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque.  
Quidquid delirant reges, plectuntur Achiui.  
Seditione, dolis, scelere atque libidine et ira  
Iliacos intra muros peccatur et extra.*

A fábula em que é narrado o **longo duelo** grego contra a barbárie, pelo amor de Páris, contém a turbação de reis e povos tolos. Antenor julga adequado o fim da guerra; E Páris? Nada o obriga, pensa, a reinar a salvo e a viver feliz. **Nestor se apressa a compor** o litígio entre o Pelida e o Atrida; a um abrasa o amor, mas a ambos, **ira comum**. No que deliram os reis, punem-se os Aqueus. Por sedição, ardil, crime e desejo e **ira**, se falha dentro e fora dos muros de Troia.

O trecho nos interessa em três eixos que estão interconectados. O primeiro é a caracterização da guerra de Troia como um *lento duello* (“longo duelo”, *Ep.* 1.2.7), o segundo, a ação e o papel da personagem de Nestor (*Ep.* 1.2.11-2), e, por fim, em terceiro lugar, a ênfase controlada no termo “ira” (*Ep.* 1.2.13 e 15), em cuja repetição encontramos o mote de um jogo (*ludus*).

Começamos pelo primeiro aspecto. Ao nomear como *fabula* (*Ep.* 1.2.6) a *Ilíada*, Horácio mobiliza um arsenal já tradicional. É de um mito que se trata. Uma história. É uma história que narra uma longa batalha. É dentro dessa estrutura mítica que a guerra é chamada de *lento duello*. Mas acabamos de ver que também as disputas poéticas dos poetas romanos são chamadas de *lento duello*. Somos, então, convidados a fazer uma associação entre *lento duello* (*Ep.* 2.2.99) e *lento duello* (*Ep.* 1.2.12).

De fato, há um jogo de identificações muito produtivo para nós. A expressão *lento duello*, a partir de uma visada “filosófica” (a da *Ep.* 1.2, a princípio), soa como um aparato crítico que aponta para os problemas morais e éticos da guerra dos gregos e dos embates no interior dos exércitos gregos. Por outro lado, a identificação da guerra de Troia aos embates poéticos mitifica os poetas latinos. Em outras palavras, o mito de Troia (e todos os seus correlatos) engendra o mito dos poetas latinos e da própria poesia latina. Ora, se os embates poéticos, que são encenados poeticamente através de diálogos textuais, têm a mesma natureza da guerra de Troia, que é, ela própria, mito ou talvez o grande mito dos gregos ou, no mínimo, a origem de inúmeros mitos gregos ou da própria literatura grega,

então eles — os embates dos poetas latinos — são, eles próprios, mitos fundacionais da poesia romana e de uma certa cultura romana. Mitos de origem e originalidade estão sempre rondando a poesia horaciana.

Pensando reversamente, se o *lento duello* dos gregos está narrado dentro de uma *fabula*, da mesma maneira, o *lento duello* dos poetas latinos só pode estar narrado dentro uma *fabula*. Essa também é uma consequência da identificação. O texto de Horácio, o *sermo* (mas, por metonímia, toda a poesia dele), tem a mesma natureza da *Ilíada*: ambos são *fabulae*. Ambos são mitos. Num certo sentido, os poetas romanos são como que “personagens” homéricas (ou melhor, horacianas), porque fundacionais e, sobretudo, literárias. Nesse sentido, os poetas romanos são alçados, também eles, ao estatuto de verdadeiros mitos.

Ao mesmo tempo, contudo, chamando de *lento duello* um embate em que o próprio Horácio, como poeta, se inclui, ele consegue um efeito de distanciamento de si próprio, do seu texto e das suas relações textuais que é, no fim das contas, um recurso “filosófico”. Uma crítica até de si mesmo! De um modo ambíguo, Horácio entra e sai do *ludus* continuamente, como se o poeta só pudesse sair do *ludus* participando dele.

Nesse sentido, além de ser um *phármakon*, seja ele poético, seja ele filosófico, seja ele ambas as coisas, além de ser um *uinum-uenenum*, o *sermo* é mito. *Fabula*. Então, *ludus* inclui tanto o movimento da *fabula*, quanto a dinâmica do *phármakon*. Do diálogo e da narração.

O jogo de identificações é ainda mais complexo e multifacetado. Passemos para o papel de Nestor na cena da carta a Lólio. A ação que ele realiza é *componere litis festinat* (“se apressa a compor o litígio”, *Ep.* 1.2.16-7). O velho e prudente Nestor age querendo pôr um fim à contenda dos generais gregos. Atentemos para o verbo que caracteriza a sua ação: *compono* (*Ep.* 1.2.11). É com esse mesmíssimo verbo que Horácio caracteriza a sua prática epistolar, o *sermo* (*Ep.* 1.1.12), e também a sua prática poética lírica (*carmina compono*, *Ep.* 2.2.91), que é, lembremos, um verbo do campo semântico da estocagem e envelhecimento dos vinhos e que caracteriza ainda a ação dos heróis civilizatórios mobilizados em *Ep.* 2.1, lida pouco acima, dando, dessa maneira, uma amplitude vasta ao espectro semântico da caracterização da prática literária.

Além disso, Horácio (ou Nestor) faz um gesto programático de base alexandrina. O verbo *festinat* e o adjetivo *lento* apontam para uma poesia curta e rápida. O poeta coloca em contraposição o verso grandioso da épica e o seu verso pequeno (lírico ou não), numa estratégia muito parecida com aquela que é utilizada na passagem, como vimos no

capítulo primeiro, de *Lydia* a *ludia*. A curta *Ep.* 1.2 é uma espécie de “sumário”, menos no sentido de resumo do que no de uma interpretação condensada e ligeira da *Iliada* e da *Odisseia* (os vinte e quatro cantos da épica homérica são lidos em setenta versos). Mais: ela é a tematização poética (e ritmada) de uma interpretação “filosófica” desses dois poemas. O que está em jogo aqui é a “temporalidade” do ato poético. Não é outro, a propósito, o “conselho” que nosso Horácio vai dar ao candidato romano a escritor (principalmente de épica), falando da épica homérica, que funciona como um *exemplar* (*AP* 146-8):

*Nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo:  
semper ad euentum festinat et in medias res  
non secus ac notas auditorem rapit*

Não inicia a guerra de Troia do ovo gêmeo,  
sempre célere ao fim **se apressa** e arrebatada  
o ouvinte ao centro da ação

Notemos que o verbo é o mesmo: *festinat* (“se apressa”, *AP* 147) e *festinat* (“se apressa”, *Ep.* 1.2.17), como também é igual o contexto de ambas as ocorrências: a guerra de Troia e o modo de narrá-la. Assim, ambos os verbos que definem a ação de Nestor (*festinat* e *componere*) são verbos que igualmente caracterizam ações poéticas. O mais produtivo para nós é que há uma confluência entre a personagem do *muthos* grego (Nestor) e a personagem do poeta Horácio na *fabula* latina. Ambos agem de um modo parecido ou igual, o primeiro entre os generais aqueus, o outro entre os poetas latinos. Essa assimilação, na ficção de *Ep.* 1.2, reforça ainda mais o caráter mítico e até mesmo épico do *sermo*. Horácio vai pinçar uma personagem da épica homérica para construir, em versos épicos (hexâmetros), a sua epopeia filosófica, por assim dizer, jogando com a “temporalidade” das ações. Como Nestor se apressa a compor as longas disputas dos gregos e a lhes entregar um benefício, Horácio também, a seu modo e tempo, compõe. Esse é o fio narrativo que une a sorte das duas personagens. Pensando em termos mais metapoéticos, enquanto a matéria épica se estende, Nestor se apressa, enquanto os poetas lutam o dia inteiro (*ad lumina prima*, *Ep.* 2.2.99), o recorte poético de Horácio “se apressa” a resolver a disputa. Enquanto a épica é um rio de possibilidades, o recorte de Horácio o atravessa: é uma pequena travessia. Ou travessura (um *ludus*), se pensamos no *ludus* às margens desse tradicional rio caudaloso do *épos*, metonímia para toda a tradição literária.

De volta à carta (*Ep.* 1.2), percebemos lá que Horácio “ensina” a Lólio — se algo, de fato, ensina — muito menos o que ler do que como ler. Não que nosso poeta ensine um modo de leitura ao seu interlocutor ficcional. Não. O que vem destacado é que o que

importa é o modo como se lê.<sup>482</sup> Há uma temporalidade e uma individualidade em jogo. Na carta, a partir de uma leitura em pouquíssimos versos de toda a épica homérica, vem colocada em evidência a formação de um escritor como um leitor e, ainda mais importante, como um “releitor” (*relegi*, *Ep.* 1.2.2), chamando a atenção novamente para o caráter escrito do texto. Nesse sentido, o próprio Homero nos é apresentado, não como um poeta propriamente, mas como um *scriptorem* (“escritor”, *Ep.* 1.2.1), assim como, na *AP*, Homero é apresentado como alguém que, de algum modo, mostrou como se pode escrever (*quo scribi possent numero*, “em que metro se pode **escrever**”, v. 74, grifos nossos). Platão, Hesíodo, Homero e Horácio compartilham, então, exatamente isso: o fato de serem *scriptores*, de manipularem os *elementa*. Nesse particular, na corporeidade da escrita, eles se tocam, em diálogo talvez com o *Fedro*, de Platão, onde o *phármakon* são os “discursos em papiros” (*lógous... en biblíois*, 230 d-e).

Ao mesmo tempo, contudo, no princípio do poema, Horácio se dirige a Lólio com o imperativo *audi* (“ouve”, *Ep.* 1.2.5) e, já no final da carta, com outro imperativo: *adbibe* (“bebe”, *Ep.* 1.2.67). Nesse poema, como alhures (mas de um modo mais concreto), vem ressaltado o caráter híbrido do *sermo* como escrito e como voz, como morto e como vivo, mas também como *uinum* e como *ueuenum*. Posicionando-se como um *erastés* que oferece um vinho-poema ao “garoto” (*puer*, *Ep.* 1.2.68), o poeta valoriza o tentar outras maneiras de ler, leituras, por assim dizer, “originais” — sendo nesse poema, lembremos, que se constrói um Ulisses exemplar (*Ep.* 1.2.18) — e figura um Lólio como uma personagem que está “evidentemente” ou “originalmente” interessada nos *ludi*, como C. Keane (2011, p. 428) já percebeu. O poeta precisa da pressuposição do desejo de prazer oriundo da leitura do outro.

Podemos explorar, também, o fato de o velho Nestor ser, ao tempo da guerra de Troia, um guerreiro “aposentado”, como Horácio é um poeta “aposentado”, e, por essa razão, dar conselhos de guerra que já não fazem mais sentido. Esse viés não só pode dar cores satíricas a essa personagem, como até mesmo à coleção das *Epístolas* como um todo. Não podemos nos esquecer de que o poeta escreve “filosofia” em hexâmetros que não são metros e poesia em prosa que não é prosa, versos que são e não são versos e são os mesmos com que estão vazadas as *Sátiras*. Atualmente, aliás, a seriedade, por exemplo, de uma *AP* cede cada vez mais lugar, na crítica de Horácio, a uma visão que tende a reconhecer e valorizar os seus tons paródicos, extensíveis — por que não? — ao *sermo*

---

<sup>482</sup> Cf. C. Keane (2011, p. 427).



como um todo.<sup>483</sup> Até mesmo o clássico estatuto de “Arte Poética” da *Ep. ad Pisones* é objeto de profunda e extensa problematização.<sup>484</sup>

O “sábio” Nestor nos interessa ainda por uma outra razão. Pelo seu papel na *Odisseia*. No canto 3, recebe Telêmaco com hospitalidade, mas não sabe lhe responder acerca do paradeiro do pai. Nada sabendo de Ulisses, a sua sabedoria reside, então, no receber bem o forasteiro, tratado como um amigo.

Tendo isso como pressuposto (o seu caráter hospitaleiro), salta aos olhos a expressão claramente jurídica da ação de Nestor em *componere litis* (“compor um litígio”, *Ep.* 1.2.11). Aqui duas questões se entrelaçam: o julgamento e a hospitalidade. Se Nestor compõe o litígio dos generais gregos, Horácio poderia compor o litígio entre Ulisses e Aristipo (entre poesia e filosofia)? Poderíamos pensar no *antiquus ludus*, com ênfase no seu aspecto bélico, como a antiga querela entre os filósofos e os poetas? Num certo sentido, sim. Se Nestor é um bom seguidor das regras de hospitalidade, Horácio poderia igualmente sê-lo? Desdobrando a questão na gramática da poética horaciana, poderíamos pensar na duplicação programática destas personagens: Aristipo como um bom anfitrião (*hospes*) do estrangeiro Ulisses (*xénos*) e, de igual modo, Ulisses como um bom anfitrião do estrangeiro Aristipo? Talvez a ambivalência do termo *hospes*, que, sabemos, pode, concomitantemente, significar “anfitrião” e “hóspede”, esteja sendo explorada aqui em diálogo com o grego *xénos*, que tem uma valência semântica semelhante, lembrando, ainda, que ambos os termos, o grego e o latino, podem querer dizer “amigo”.

O entrelaçamento radical de âmbitos é bem visível aqui. A hospitalidade é uma instituição social e literária da épica homérica, cuja observância desencadeia, em termos abstratos, paz, e cuja inobservância, por contraposição, traz turbulência. Por outro lado, o diálogo é um traço da tradição filosófica que denota também a sociabilidade. Em Horácio, a exploração cuidadosa desses motes e o seu entrelaçamento parecem estar a serviço da construção de uma poética da amizade.

O mesmo Nestor, signo, na ficção do *sermo*, da experiência, da tranquilidade e da tentativa de controle sobre os sentimentos e as paixões, é uma espécie de “domador” da ira de Aquiles e Agamêmnon. Ambos os generais estão certos, mas ambos também estão errados. O problema é, na verdade, a ira. O julgamento é o da “ira”. No contexto dessa

---

<sup>483</sup> O primeiro trabalho a propor uma “nova” abordagem à *AP* talvez tenha sido o de B. Frischer (1991). A tese de R. Glinatsis (2010) trata exatamente dessa questão. O artigo de P. Hadju (2014a), apesar de tratar de modo frontal do problema do “poeta louco” em Horácio, também tem ótimas contribuições nesse sentido.

<sup>484</sup> Cf. R. Glinatsis (2010) e J. Ferriss-Hill (2019).

leitura de matiz “filosófico-moral” e “poética” que se faz da épica homérica na *Ep.* 1.2, é em torno da “ira” que a questão se apresenta, primeiro porque a ira é a “origem” da *Ilíada*, como tema e primeira palavra (*menin*) do poema, sendo um princípio, nesse sentido. Segundo, porque a “ira”, como uma paixão que assola os generais gregos, produzindo resultados muito danosos ao exército dos Aqueus, é a “origem” de boa parte dos sofrimentos dos exércitos gregos (ira que é encenada já no canto primeiro do poema e representada ao longo de praticamente todo o poema) e dos problemas da vida em comunidade, sendo, também nesse aspecto, outro princípio.

A ira (*ira*, *Ep.* 1.2.13 e 15), termo que aparece (não por acaso) duas vezes (como também apareceu duas vezes no trecho de *Ep.* 1.19) nessa curta passagem e é, de antemão, considerada a origem dos problemas que atingem indistintamente gregos e troianos (v. 16), torna-se, mais do que uma questão “ética”, um problema “político”. Um problema poético. Nesse sentido, nosso Horácio já se coloca frontal e enfaticamente contra a “ira”. Num sentido poético, “contra” a guerra de Troia, um contraponto a toda a matéria épica. Num sentido “ético”, “contra” a paixão da ira. Assim, temos a ira e o seu duplo: a ira. Duas “iras”. Uma ira que se parece muito com a outra, mas que, ao mesmo tempo em que se identificam, por meio de um pequeno deslocamento de sentido, acabam por se diferenciar num diálogo constante marcado pelo fato de serem “originais” e “cópias” contemporaneamente, não sendo possível decidir entre uma coisa e outra. Uma repete a outra, mas de uma maneira diversa.

É precisamente nesse sentido, aliás, que, na *Ep.* 2.1, endereçada ao imperador Augusto, o papel do poeta é expressamente vinculado por Horácio à censura da ira.<sup>485</sup> De qual ira? Da paixão ou do tema poético? Nessa epístola, após criticar os romanos, que se põem a escrever de um modo tosco e indiscriminado, nosso poeta apresenta, num sutil enquadramento de uma relação de amizade entre “escritor” e “leitor” (*praeceptis amicis*, *Ep.* 2.1.133), a correção ou “censura da ira” (*corrector irae*, *Ep.* 2.1.134) como uma das marcas distintivas dos poetas (augustanos, os quais deveriam, por assim dizer, evitar a épica), dando aos interlocutores no poema o estatuto de “amigos”.

O despojamento da ira se torna um passo essencial no construto poético, seja na produção, seja no efeito de leitura. Contemporaneamente, a ira pode ser lida como uma

---

<sup>485</sup> *Ep.* 2.1.131-4: *Os tenerum pueri balbumque poeta figurat, / torquet ab obscenis iam nunc sermonibus aurem, / mox etiam pectus praeceptis format amicis, / asperitatis et invidiae corrector et irae.* “A boca balba e tenra da criança, o poeta / figura, afasta o ouvido da prosa obscena, / forma logo seu peito com preceito amigo, / crítico da ira, e da inveja, e da aspereza.”

paixão. E é exatamente isso que o próprio Horácio parece querer dizer, por exemplo, neste trecho da *Ep.* 1.1.38-40:

*Inuidus, iracundus, iners, uinosus, amator,  
nemo adeo ferus est, ut non mitescere possit,  
si modo culturae patientem commodet aurem.*

Invejoso, **irado**, inerte, ébrio, amante,  
ninguém é tão feroz que se amansar não possa,  
se oferecer ouvido paciente à cultura.

Em um elenco de uma série de indesejáveis “vícios” morais, Horácio apresenta a “cultura” (*culturae*, *Ep.* 1.1.40) como a saída virtuosa, como signo de humanidade. E o que pode ser a cultura no trecho? Propomos uma leitura metaliterária: o próprio texto que Horácio oferece ao ouvinte. A própria coleção das cartas que esse poema abre e do qual ela é o programa.

A depuração da ira, então, se mostra, para além da questão ética, um índice de qualidade poética. E sempre uma questão política. O poeta oferece o seu *uinum* como *uenenum* ao “leitor”. Não é à toa ou fortuito o imperativo que, no fim da carta a Lólio, está direcionado ao seu interlocutor: *adbibe* (“bebe”, *Ep.* 1.2.67). Beber o vinho que, antídoto da “ira”, parece remediar, mas que deseja, astutamente, seduzir.

Um passo além é dado quando os princípios poéticos de Horácio e as suas origens “pessoais” são identificadas, num processo de “mitificação” ainda mais abrangente. É também nesse contexto, a propósito, que podemos analisar a censura à ira de Aquiles na *Ep.* 2.2.41-5:

*Romae nutriri mihi contigit atque doceri  
iratus Graias quantum nocuisset Achilles.  
Adiecere bonae paulo plus artis Athenae,  
scilicet ut uellem curuo dinoscere **rectum**  
atque inter siluas Academi quaerere **uerum**.*

Por acaso em Roma eu cresci e aprendi  
quanto **fez mal** aos gregos a **ira de Aquiles**.  
Um pouco mais de arte acresceu a boa Atenas,  
pois eu queria do errado separar o **bem**,  
nos jardins de Academo, buscar a **verdade**.

É interessante notar o valor dado à confluência da formação romana e grega do poeta. Foi em Roma que ele cresceu e aprendeu o quanto a “ira de Aquiles” fez mal aos gregos. Ao mesmo tempo, o elemento grego vai também elogiado. Ele aprende a partir de um traço cultural de origem grega: Homero. Nesse trecho, um dos elementos centrais é o discernimento, uma capacidade crítica que se relaciona intimamente com a medida.

A formação do nosso poeta, em parte romana, em parte grega, foi capaz de lhe conceder a fina e sutil capacidade de perceber o quanto a ira de Aquiles prejudicou os gregos e o próprio Aquiles, que se viu privado de Pátroclo, o seu grande amigo. A ira, portanto, novamente censurada por Horácio, é antípoda da amizade. O discernimento

ainda se estende ao âmbito da “busca filosófica” pelo *rectum* e *uerum* (*Ep.* 2.2.44-45), sugerindo-nos que a ira de Aquiles está irremediavelmente longe de ambos. Ética e talvez poeticamente, o que acontece de maneira mais evidente quanto ao que é dito sobre o poeta grego Arquíloco (*Ep.* 1.19.23-5):

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

Eu primeiro os pários iambos  
ao Lácio dei, seguindo ritmo e alma de Arquíloco,  
**não o tema e a palavra agressiva** a Licambes.

Nosso poeta, embora tenha se “inspirado” nos iambos de Arquíloco, “temperou” o tema e a agressividade (*res et agentia uerba*, v. 25) típicos do poeta de Paros. Agiu, nesse particular, mais como Safo e Alceu. A raiva, verdadeira “arma”, que caracteriza Arquíloco (cf. *rabies armauit Archilocum*, “a raiva armou Arquíloco”, *AP* 79) vem, sem dúvida, poeticamente temperada ou (re)negada, principalmente nas *Epístolas*, que estão ficcionalizadas como um conjunto de cartas enviadas aos mais variados “amigos” do poeta, como Mecenas, por exemplo, com quem Horácio pretende (ou parece) construir uma relação menos assimétrica<sup>486</sup> ou despojada da assimetria da agressividade.

O que vemos, então, é exatamente a ideia da purgação da ira, seja de um ponto de vista “ético”, como parece prevalecer na censura a Aquiles, seja de um ponto de vista “poético”, como acontece em relação a Arquíloco, embora essa separação de âmbitos não seja estrita. É, então, a “ausência” da ira (ou melhor, a sua modulação ou tempero) que abre a possibilidade da construção e da manutenção de relações de amizade, constituindo um dos pressupostos constitutivos do *sermo*.

A ira de Aquiles e a ira de Arquíloco compartilham traços de um estatuto duplo de paixão com cores literárias e são marcantes na vida e no texto de Horácio, na medida em que nos possibilitam pensar o próprio poeta como personagem. Personagem de si mesma e, sobretudo, como um mito, à maneira das personagens gregas. E aí somos remetidos ao ponto em que nosso poeta, mesmo tendo construído a todo o tempo, como vimos, a figura de um poeta “filosófica e poeticamente” depurado da ira (ou que, no mínimo, de algum modo, saiba se proteger dela ou disponha dos recursos para tal) e, por consequência, apartado de todas as suas consequências funestas (a guerra, *bellum*, e o próprio *ludus!*), constrói, ele próprio, uma imagem de si na *Ep.* 1.20, endereçada ao livro, sujeito à ira (v. 19-25):

<sup>486</sup> Cf. S. McCarter (2018, p. 677).

*Cum tibi sol tepidus pluris admouerit auris,  
me libertino natum patre et in tenui re  
maiores pinnas 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.*

Quando o sol morno mais ouvintes te trazer,  
dirás que eu, filho de liberto, bens modestos,  
asas bati maiores que o ninho — assim, quanto  
tiraste ao nascimento, atribuas às virtudes —  
que na guerra e na paz da Urbe agradei os príncipes,  
eu, precoces cãs, corpo pouco, ao sol disposto,  
**iro-me rápido, mas fácil me acalmo.**

Assim, Horácio, em marcado “tom confessional”, bem no fim da epístola que encerra a coleção do livro primeiro, se diz “irascível” (*irasci celerem*, *Ep.* 1.20.25), mas, ao mesmo tempo, em claro contraste, se considera um tipo que se “acalma fácil” (*placabilis essem*, *Ep.* 1.20.25). Há, aqui, é difícil negá-lo, uma espécie de elogio à ambivalência. Ao duplo de características mais ou menos opostas, que se sustenta também na proximidade fônica — rímica — dos sintagmas que emolduram o verso — rítmico. Parece que atua aqui o caráter apaziguador do seu discurso. Embora não seja imune à ira, sabe, de alguma maneira, se defender dela.

É isso que vem encenado no último poema da coleção das cartas, quando um Horácio hesitante, “a irônico contragosto”, despacha seu livro através da *Ep.* 1.20 e entra no jogo (*ludus*). Entra no *ludus* que “engendra ira e guerra”. Rende-se, então, à ira, um delírio rápido (*celerem*, *Ep.* 1.20.25), como é “rápida” e ligeira a sua poética. Ele, enfim, faz poesia, se “torna” ou se “confessa”, desse jeito enviesado, poeta. Mas só a “ira” não lhe basta. É preciso uma *tékhnē*, um mecanismo de contrapeso ou equilíbrio. Algo que possa lhe auxiliar no trato da ira e também possibilitar entrar em diálogo com esse sentimento, tematizado literariamente (*Ep.* 1.2.62-3):

*Ira furor brevis est; animum rege, qui nisi paret,  
imperat, hunc frenis, hunc tu compesce catena.*

**Ira é delírio breve!** Rege a alma, que impera  
sem domínio; põe freios, põe grilhões nela.

No trecho, a “ira” assume um significado bastante genérico. Somos levados a pensar no sentimento de ira e na necessidade de que ela seja domada. A associação entre ira e delírio não é nada inocente. De um ponto de vista metapoético, essa aproximação evoca o *poeta uesanus* (cf., principalmente, *AP* 453-77) e o que ele pode representar como “contraexemplo poético”, associado à ira de Diana (*iracunda Diana*, *AP* 454), e como uma personagem crucial na economia da poética horaciana. Reger a ira, nesse caso, é (tentar) domar a “loucura” (*furor poeticus*). Não vamos nos aprofundar nisso, mas o que também está encenado aqui é a instabilidade e a fluidez da “ira”, pensada até mesmo como “inspiração”. Um equilíbrio difícil de quem se confronta com ela e seus desdobramentos e estabelece um diálogo (ou prosa).

A *ira*, *celerem* (*Ep.* 1.20.25) e *brevis* (*Ep.* 1.2.62), como os poemas de Horácio são — breves e rápidos (também por contraposição à longa epopeia) —, poderia ser pensada ainda não só como um simples mote (poético ou filosófico), mas como o motor mesmo dos poemas. Aquilo que coloca em movimento toda a dinâmica poética, ao gosto do programa helenístico, visível no proêmio dos *Aitia* de Calímaco: “Embora tu venhas a conduzi-lo [o carro da poesia] por um caminho mais curto”,<sup>487</sup> que alça à condição de “originalidade” a brevidade e a condução própria de um “carro da poesia”. Uma atividade em cujo exercício o jovem Síbaris falha, pois *Lydia* o domina de um modo unilateral.<sup>488</sup> A mesma *Lydia* que, por contraste, não podendo dominar um Horácio mais “irado” que o mar Adriático (*iracundior Hadria*, *Od.* 3.9.23), lamenta-se.

A metáfora da condução do carro (que evidencia a relação cavaleiro e cavalo), instaurada, no trecho acima, principalmente por *frenis* (*Ep.* 1.2.62), ativa a estrutura da relação binária (mas dinâmica e circular) entre “amante” e “amado”<sup>489</sup> e a tópica do macho temperante, aquele que não se entrega aos prazeres:<sup>490</sup> o que Lídia não pode fazer, o poeta pode. Enquanto Lídia não dá conta da *ira* do poeta, ele próprio se plasma como alguém que pode se controlar. Embora mais furioso que a fúria do mar (épico), o poeta tem, no horizonte da sua ficção, um porto seguro. Esse é um fio que nos reconduz à metáfora da nau e do piloto, expressa de maneira mais frontal em *Od.* 1.14, conforme a vemos no capítulo primeiro.

Nesse sentido, o poema é também fruto da “ira” ou das “iras”, fruto desse(s) afeto(s), e o irritar-se (ou o inspirar-se) rápido demais demonstra a falta de controle que essa paixão proporciona, embora também valorize o controle (im)provável ou (im)possível que se tenta no seio da tensão entre a *libertas* (aquela vinda, sobretudo, de *Liber pater*, assimilado a Baco entre os latinos, e, portanto, do *uinum*) e o discurso, digamos, sem “freios” (*frenis*), o contraponto entre o discurso temperado das musas e o das Sereias, as ditas “antimusas”.<sup>491</sup> Está em jogo novamente uma relação de poder com as origens, não só do poeta com a sua “ira”, mas também entre as tradicionais “iras” filosófica e poética.

Esse é, aliás, o jogo da “lira jocosa” encenado no *sermo*. Mesmo no conjunto de poemas líricos mais “sérios” do poeta, as chamadas odes cívicas (*Od.* 3.1-6), vemos, no poema central dessa minicolecção, jorrar a voz de uma “lira jocosa” (ou uma “lira jogadora”, *iocosae lyrae*,

<sup>487</sup> Cf. L. Signorelli (2013, p. 160).

<sup>488</sup> Cf. *Od.* 1.8.-67: *Gallica nec lupatis / temperet ora frenis* (“nem tempera gaulesas / bocas com freios dentados”).

<sup>489</sup> A mesma estrutura pode ser vista em outros pares de relação: entre “livre” e “escravo”, “patrono” e “cliente”, “masculino” e “efeminado”. Cf. S. McCarter (2018).

<sup>490</sup> Os latinos pensavam os seus prazeres em parte a partir dos gregos. Cf. F. Dupont e T. Éloi (2001, p. 5).

<sup>491</sup> Cf. J. Brandão (2005, p. 85).

*Od.* 3.3.69), que veicula a “prosa dos deuses” (*sermonum deorum*, *Od.* 3.3.71), ou seja, mais uma vez, *sermo*. E o poeta, como um “mensageiro” dos deuses, à maneira de Mercúrio, deus, aliás, invocado como tal (*magni Iouis et deorum / nuntium*, *Od.* 1.10.5-6), e assumida a máscara de um vate romano (*carmina canto*, *Od.* 3.1.2-4), ganha um estatuto mercurial. É o mesmo Mercúrio, lembremos, do “furto jocoso” (*iocosus furto*), jocoso como a lira, jogador como a sua poesia, aquele que transforma, na ficção de *Od.* 1.10, a “ira” de Apolo, vítima do furto do gado, em riso (*risit Apollo*, *Od.* 1.10.12), repetindo talvez a ação, no canto final da *Ilíada*, de Mercúrio (ou Hermes), que, ajudando o velho Príamo, “apacou” a cólera de Aquiles, ou ainda refletindo a ação do próprio poeta Horácio que, como vimos pouco acima, “apacou” a cólera do poeta Arquíloco. E, ainda quanto ao deus, é o mesmo Mercúrio (horaciano) que é, ele próprio, *celer* (*Od.* 2.7.13), do mesmíssimo modo como é a “ira” do poeta (*celerem*, *Ep.* 1.20.25).

Enfim, temos um conjunto de semelhanças e inter-relações que, a partir da lógica do intercâmbio, encena o transformar um certo “furor” poético (as iras) em riso, o riso de quem diz a “verdade” nas *Sátiras*<sup>492</sup> e o riso sedutor de Vênus (*Od.* 3.27.67) na lírica. Não é por acaso que Mercúrio, na lírica horaciana, ganha um estatuto erótico<sup>493</sup> e faz parte do séquito de Vênus, ao lado de Cupido, das Graças, das Ninfas (*Od.* 1.30). Essa é, a propósito, uma questão que será tema do capítulo seguinte.

No mito duplo da “ira”, Horácio faz um jogo igualmente duplo, um jogo de fusão e confusão, baseado numa circularidade que escamoteia a origem, provocando um curto-circuito. Como os poetas, é irado, ou seja, inspirado, mas, assim como os filósofos, cria a ficção, fundada no mesmo mote da ira (que não deixa de ser uma forma de inspiração) de que possui algum controle sobre ela. É como se, a partir dessa duplicação mítica, pudesse resolver “a contenda entre a ‘magia’ da linguagem poética e das emoções e a contramagia do racionalismo filosófico”.<sup>494</sup> O poeta, assim, produz, em hexâmetros datílicos, um discurso poético inspirado (porque “irado”) e, no seu interior, um discurso (meta)crítico, à maneira de um antídoto, desse (e contra esse) mesmo discurso poético. Se um certo discurso filosófico é um *phármakon* (ou antídoto) contra os perigos da poesia, como Platão nos fez acreditar a respeito de sua produção discursiva (*lógos*), o *uinum-uenenum* de Horácio é ele próprio um *phármakon*, uma vez que mimetiza um discurso que se apresenta como filosófico, mas, por ser também um discurso

<sup>492</sup> *Quamquam ridentem dicere uerum / quid uetat* (“Mesmo rindo, de dizer verdades / o que proíbe?”, *Sát.* 1.1.24-5).

<sup>493</sup> S. Harrison (2019, p. 150-72) definiu Mercúrio, quanto ao seu papel erótico, ora como *erotic enabler*, ora como *erotic helper*. Essa é uma questão a que retornaremos no terceiro capítulo.

<sup>494</sup> [...] contest between the ‘magic’ of poetic language and emotions and the counter-magic of philosophical rationalism. (S. Halliwell, 2011, p. 257).

poético (*sermo*), ainda que dissimulado, revela-se contemporaneamente um anti-*phármakon*, porque é um *phármakon* poético contra o suposto *phármakon* filosófico ou um antídoto que, fazendo às vezes de um “autêntico” *phármakon* filosófico, acaba por deixá-lo inofensivo. Um homeopático antídoto contra o antídoto. Ou seria um veneno contra o veneno?

Lendo, assim, uma profusão farmacológica em cadeia, parece possível pensar nesses termos a relação entre o *sermo* horaciano e o *lógos* platônico, ficando completamente borrados os limites entre ambos, e perdido o caráter de origem de um em relação ao outro, sendo ambos originais, nesse particular. É também nesse sentido que lemos aqui a dupla ira: ira contra a ira. Inspiração sobre inspiração. Texto sobre texto. *Ludus* sobre *ludus*.

Sendo o *sermo* (como um híbrido de fala e escrita) “vinho” e “veneno” e, através da tradicional associação *uinum-uenenum*, um (anti-)*phármakon* latino, o nosso Horácio se apresenta como alguém que, a pretexto de proteger o leitor da “ira”, monta uma arapuca poética destinada a lhe “tomar” (*moror*, o verbo é do tempo) eroticamente os tempos (*tempora*), a cabeça (*tempora*), os olhos (*oculos*), os ouvidos (*auris*) e as mãos (*manus*), num jogo que encena a temporalidade da “ira” (a sensação) e do poema. O tempo do leitor (e o do escritor), na tensão entre o *carpe diem* (o agora do desejo) e a permanência da letra. O Horácio das *Epístolas* parece não se diferenciar em nada, pelo menos nesse aspecto especificamente, do poeta lírico que se esforça por controlar a temporalidade da sua “amada”,<sup>495</sup> que também é figurada, numa clara confrontação, principalmente com a *Lydia* de *Od.* 1.25, como fracassada em reconhecer e aceitar a própria mortalidade.<sup>496</sup>

E aqui temos, para finalizar, um outro fecundo ponto de contato entre o *uinum* e o *phármakon*. Quando a Sócrates vai ser administrada a cicuta, que, ao mesmo tempo (e de um modo paradoxal), o mata e o imortaliza, a palavra que caracteriza o “veneno” não poderia ser outra: é *phármakon* (*Fédon*, 117e), a bebida que Sócrates quer tratar como o vinho, quando pergunta a quem lhe ministra o veneno se poderia fazer uma libação aos deuses. Ela é tal qual o *uinum* que, em *Ep.* 2.1, Horácio oferece ao *princeps lector* como promessa de imortalidade. O *uinum* que vem também de Mercúrio, o deus “coringa” (*cal(l)idum*), que, dentre outras coisas, faz, na mitologia tradicional, a interlocução entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o deus que, no *Fedro*, de Platão, é expressamente associado ao egípcio Thoth, o deus do *phármakon* e da escritura, o mesmo Mercúrio (*celer*, “veloz”, lembremos) que, talvez não por acaso, “salva” da morte, na ficção autobiográfica de *Od.* 2.7,<sup>497</sup> o nosso poeta Horácio,

<sup>495</sup> Cf. R. Ancona (1994).

<sup>496</sup> Cf. G. Davis (1991, p. 221, *apud* L. Edmunds, 2010, p. 356).

<sup>497</sup> A. Piccolo (2011, p. 8-9).



“medroso” (*pauentem*, *Od.* 2.7.14) da batalha de Filipos, dando-lhe uma fuga igualmente “veloz” (*celerem fugam*, *Od.* 2.7.9).

Nosso poeta oferece um texto, (des)medido nesse sentido, que deseja (e tematiza o) ser indefinidamente (re)lido, imortal nesse sentido. Um *sermo* que é *fabula* e é mito, mas também é prosa e diálogo, carregando, na sua ficção, os atributos de *calidus*, *callidus*, *kallós*, *kallistós*. De fato, lemos um Horácio (mítico) que, em acordes próprios a propor uma paz lúdica, sem “curvar” a sua “lira curva” (*curua lyra*) aos antigos escritores, mas sempre com eles dialogando ou proseando, celebra as suas “épicas” e rasteiras façanhas de uma “poética da amizade”, de quem “ama” e deseja o *ludus* (e *Lydia*), como os *philopoietaí*, como os *philosophoi polutropoi*, ou, ainda, simplesmente como os meros *philológoi* (*Fedro*, 236e), todos eles amantes das (in)úteis palavras.



### Capítulo 3 — *Erus ludi: a poesia diz medida*

Parem  
 eu confesso  
 sou poeta  
 cada manhã que nasce  
 me nasce  
 uma rosa na face  
 parem  
 eu confesso  
 sou poeta  
 só meu amor é meu deus  
 eu sou o seu profeta.

Paulo Leminski

No descomeço era o verbo.  
 Só depois é que veio o delírio do verbo.  
 O delírio do verbo estava no começo, lá  
 onde a criança diz: Eu escuto a cor dos  
 passarinhos.  
 A criança não sabe que o verbo escutar não  
 funciona para cor, mas para som.  
 Então se a criança muda a função de um  
 verbo, ele delira.  
 E pois.  
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz  
 de fazer nascimentos -  
 O verbo tem que pegar delírio

Manoel de Barros

#### 3.1 *Eros, o poeta da hybris*

As fabulosas etimologias dos antigos não resistiriam ao escrutínio mais rigoroso dos filólogos modernos, mas, sem o rigor filológico, elas não seriam tão fabulosas para nós. A tensão que há entre um campo e outro engendra possibilidades que nos inspiram novamente neste último capítulo. Aqui, o foco do nosso desejo é Eros. Não poderíamos propor uma tese sobre mito e erotismo em Horácio sem tratar de um dos mitos mais abundantes e variados na poética e na erótica da Antiguidade. Esse mito é, claro, o do próprio Eros.

Primeiro, Eros não é um só. Muito longe disso, na verdade, não poderia ser. Múltiplo, Eros, se podemos usar o termo de J. B. Fontes, tomado de empréstimo de Safo,<sup>498</sup> é ele próprio um “tecelão de mitos” ou um polimito (ou polimitos), se insistimos na abordagem de O. Marquard (2016), que nos tem inspirado aqui. De fato, os mitos de *Eros* e as mitologias que proporciona, inúmeros e muito diversificados na tradição literária greco-latina, proliferam

---

<sup>498</sup> Cf. J. B. Fontes (1994) e (2000).

(aparentemente) sem controle em diversas tradições e até no interior de uma mesma tradição, e talvez seja a sua reduplicação mítica o que mais nos interessa agora. Mais uma vez, estão em jogo aqui os jogos de inversão, de (des)identificação e de reduplicação de palavras, imagens e personagens.

Exatamente por essa razão, não é tarefa nada fácil fazer um recorte de Eros que nos seja certo e produtivo. Mesmo em tradições mais ou menos homogêneas, como a da poesia mélica arcaica grega, a da poesia épica grega e latina, seja ela de raiz hesiódica ou homérica, a da poesia dramática grega e latina, a tradição filosófica, dentre outras, as figurações do deus (ou *daimon*) são inúmeras.<sup>499</sup> Na verdade, mesmo numa única poeta, como Safo, para nos atermos a um só exemplo, as canções sobre Eros são discordantes entre si.<sup>500</sup> Por isso, não é nosso objetivo fazer um apanhado coerente e abrangente das suas sortes na obra de Horácio, nem no interior de uma mesma obra. Na verdade, o nosso recorte é já conhecido. É o do jogo (*ludus*).

O próprio *ludus*, no entanto, é ainda muito amplo e vasto. Como é a sua dimensão erótica, expressa, sobretudo, em jogos de palavras que tem nos interessado mais aqui, vamos empreender leituras desse mesmo caráter. Da mesma maneira, o traço que talvez possa ser novamente o fio condutor da nossa leitura é a noção de “princípio”, ou de “origem”, e os deslocamentos que essa noção (ou ideia) sofre, como ocorre no jogo de *ludia* ou *lydia* e a sua multioriginalidade. É exatamente a noção de “(re)começo” e a sua (re)encenação que nos tem sido recorrente. *Eros*, de fato, mesmo desempenhando os mais diversificados papéis e das maneiras mais diversas, encontra-se tradicional e invariavelmente no começo e nas origens. Seja no princípio do mundo, seja no princípio da humanidade, seja no princípio do próprio movimento, seja no princípio dos afetos, seja no princípio do poema, ele, enfim, está, de um modo ou de outro, no(s) princípio(s). O Eros hesiódico, por exemplo, é um princípio cósmico. G. Ricciardelli (2018, p. xxxvii) define bem o seu papel na *Teogonia*: “o último desses primeiros deuses é Eros, sem descendência própria, mas uma premissa essencial do devir”.<sup>501</sup> Em significativa parte das cosmoteogonias da tradição órfica e mesmo da comédia *As Aves*, de Aristófanes, Eros, segundo C. Calame (1999, p. 171), “cumprir um papel ainda mais estratégico do que na *Teogonia* de Hesíodo” e é filho do ovo primordial.<sup>502</sup>

Por isso, inspirados aqui novamente pelo “jogo” (*ludus*) entre os termos *princeps* (“príncipe”) e *incipere* (“principia”) e os seus respectivos correlatos *tempora* (“têmporas”), com

<sup>499</sup> O trabalho de F. Lasserre (1946), o exuberante apanhado de C. Calame (1999) e a obra de B. Breitenberger (2007), de um modo geral, demonstram isso na cultura grega.

<sup>500</sup> Cf. G. Ragusa (2010, p. 454).

<sup>501</sup> Ultimo di questi primi dèi è Eros, senza discendenza propria, ma premissa essenziale del divenire.

<sup>502</sup> Eros occupies an even more strategic role than he does in Hesiod's *Theogony*.

a ideia de coroamento, e *tempora* (“tempos”), com a ideia de movimento, conforme lidos no capítulo segundo, e pelo papel fundante e inaugural de *Lydia* (ou *ludia*) no primeiro capítulo, que confere ao próprio *ludus*, para além da noção de prática poética e de jogo, a condição mesma de “principiar”, vamos empreender ou articular uma leitura baseada na conformação do próprio poeta como uma personagem principiológica e cosmogônica: como *Eros*.

Para experimentar essa leitura, três são as figurações mais tradicionais do deus que estarão em jogo aqui, embora não seja nosso objetivo aprofundar muito em cada uma delas, pois nosso olhar se volta para a ideia que pode ser sintetizada no gesto de uma criação perpétua e constantemente renovada. Primeiro, o deus como um “menino” (um *puer*), que não envelhece, um deus que, sobretudo, “brinca” ou “joga” (*ludit* ou *iocat*), uma ocorrência que é expressa em Horácio (cf. *puer feruidus*, “garoto ardente”, *Od.* 1.30.5) e, nessa condição, é associado familiar e até mesmo hierarquicamente à sua mãe, Vênus (como em *filius*, *Od.* 3.27.68, e *mater saeua cupidinum*, *Od.* 1.19.1 e 4.1.5), segundo uma associação que remonta à mélica arcaica grega, embora seja algo rara aí e muito mais frequente no período helenístico, como G. Ragusa (2010, p. 452) já mostrou. Segundo, como um deus ou mesmo uma força primordial ou inaugural, à maneira do primeiro Eros da *Teogonia* (v. 120-2), aquele que figura no princípio do mundo ao lado de deuses como “Terra”, “Céu” e “Caos” e cujo poder, apesar da sua aparente inatividade na conformação dos primórdios, é enaltecido nos epítetos *kallistós* (“o mais belo”, *Teog.* 120), *lysimelés* (“solta-membros”, *Teog.* 121) e *dámnatai* (“doma”, *Teog.* 122).<sup>503</sup> As duas estruturas míticas, que podem se desdobrar e se concretizar de inúmeros modos, através de diferentes práticas discursivas e em muitas tradições, até mesmo religiosas, funcionam bem com a clássica divisão de J. Rudhart (1986), sobre o papel de Eros e Afrodite nas cosmogonias gregas.<sup>504</sup> Em terceiro lugar, uma entidade híbrida (como um *daimon* ou *genius*), como o Eros platônico do *Banquete*, filho, segundo o relato de Diotima a Sócrates, de *Penía* e *Póros*.

A partir de leituras interrelacionadas e interdependentes, veremos como a figuração do poeta horaciano pode estar em diálogo com essas três estruturas míticas, poéticas ou, ainda, imagéticas, ou como, no mínimo, podem ser feitas rentáveis aproximações das construções

<sup>503</sup> Cf. a tradução de J. Torrano (1995, p. 91).

<sup>504</sup> A divisão se resume, em linhas gerais, assim, segundo J. Ruckdort (1986, p. 24): Si l’on porte son attention sur la cosmogonie où l’amour, puissance de transformation, a pour fonction d’accroître le nombre et la diversité des créatures, on retiendra un mythe de type hésiodique. On retiendra un mythe du second type si l’on porte son attention sur le monde présent où, puissance conservatrice, l’amour a pour fonction de perpétuer les choses et de les maintenir telles qu’elles sont, en dépit de l’usure du temps. “Se se volta a atenção para a cosmogonia em que o amor, potência de transformação, tem a função de fazer crescer a quantidade e diversidade de criaturas, observar-se-á um mito de tipo hesiódico. Observar-se-á um mito do segundo tipo se se volta a atenção para o mundo presente, em que o amor, potência de conservação, tem a função de perpetuar as coisas e mantê-las tais como são, apesar do desgaste do tempo.

poéticas horacianas com elas. Assim, não será difícil pensar, não só no poeta em geral, mas principalmente no próprio Horácio como exemplo de Eros. A fortuna crítica horaciana, aliás, já reconheceu há muito essa vinculação no seio da sua obra lírica, como, por exemplo, M. Putnam (1986, p. 70), na sua leitura do livro quarto das odes e, em especial, de *Od.* 4.3, quando afirma que: “Ele [a voz do poema] é alguém com a permanência do seu amável canto, um exemplo da mais alta forma de **eros**, com a arte se renovando constantemente (grifos nossos)”.<sup>505</sup> Seguindo, então, nesse particular, essa mesma senda, embora pouco desenvolvida na crítica, as nossas articulações deste capítulo estão baseadas, sobretudo, na noção de que diferentes (poli)mitos de *Eros* cumprem diferentes funções na construção do mito do poeta e da poesia latina em Horácio e do próprio Horácio como poeta, especialmente, como um poeta latino. Eros é, nesses termos, polimiticamente um mito “original”, um mito de origem e um mito de originalidade.

A *persona* literária, a biografia “pessoal”, ainda que precária, e a personagem cultural, atuante na latinidade romana (e na própria construção de uma latinidade, fruto talvez de um certo nacionalismo cultural) são âmbitos que, na nossa leitura de Horácio, estão entrelaçados profundamente, como, aliás, embora com outros propósitos críticos, P. Miller (1991) e E. Oliensis (1998) também já reconheceram. Muito concretamente, podemos ver isso, por exemplo, nas *Sátiras*, onde a relativa equivalência entre Lucílio (*Sát.* 1.4) e o pai de Horácio (*Sát.* 1.6), um “pai” do gênero poético, o outro o pai do poeta, revela a profunda trama entre tais aspectos.<sup>506</sup>

As figurações de Eros lidas aqui entram na temática, muito mais ampla entre os escritores antigos e, em especial, entre os latinos, do *primus inuentor*, que já foi tangenciada por nós, no primeiro e no segundo capítulos, servindo a outras finalidades. Agora ela será lida mais frontalmente na sua relação com o papel cosmogônico do poeta,<sup>507</sup> vinculado, por um lado, com a fundação de uma nova Roma e, por outro, com a dupla fundação (literária) dos romanos em relação aos gregos. Em parte, veremos como Horácio mobiliza e modula esse repertório tradicional e como é possível ler um jogo entre várias máscaras de *Éros* que, em diálogo e numa incessante circulação, permitem a construção do próprio poeta como um *Éros* multifacetado.

<sup>505</sup> He is one with the permanence of his lovely song, an example of the highest form of eros, with art constantly renewing itself.

<sup>506</sup> Cf. C. Schlegel (2000, p. 93-119), que articula a ideia, na sua leitura conjunta das *Sát.* 1.4 e 1.6, da relação entre Horácio e “seus pais”: o pai liberto, Lucílio, seu predecessor satírico, e Mecenas. Ela os lê, relacionando-os, como “artefatos da construção de gênero do poeta”.

<sup>507</sup> A tópica do *primus inuentor*, que remonta ao *protos heuretés* (cf. M. Baumbach, 2006) é clássica entre os autores latinos desde, pelo menos, Lucrecio.

Se temos, como já vimos, um *ludus* apaziguado (ou depurado da “ira” e do “embate” e, metonimicamente, da guerra e da “épica”),<sup>508</sup> principalmente na coleção das cartas, se, de igual modo, temos, principalmente na coleção lírica, uma Vênus também apaziguada (até mesmo como conselheira amorosa de Europa!, em *Od.* 3.27.66-76),<sup>509</sup> uma Vênus que não é amante de Marte, como costuma acontecer em vários registros literários tradicionais,<sup>510</sup> e se temos um Baco “professor” (*Bacchum docentem*, em *Od.* 2.19.1-2) e, embora guerreiro, até mesmo pacífico (*non idoneus pugnae*, “não apto à luta”, *Od.* 2.19.26-7), diferente daquele da tradição trágica grega mais canônica,<sup>511</sup> e se temos, por fim, um *uinum-uenenum* (como *phármakon*) que é também, ou prioritariamente, antídoto (ou ainda remédio), então nos parece claro que, inevitavelmente, teremos em Horácio, de algum modo, um Eros igualmente apaziguado, um Eros que vai se apresentar muito mais como um “organizador” do que como um destrutor. Um Eros, acima de tudo, *dulcis* (“doce”).<sup>512</sup>

Assim, o Eros “doce-amargo” (*glykypikron*) — ou ainda “agridoce” — da tradição lírica (ou mais precisamente mélica) arcaica grega,<sup>513</sup> que parece remontar a Teógnis e Safo, poeta, a propósito, expressamente mencionada por Horácio, nas suas *Epístolas*, como uma *mascula* (“macha”) precursora da sua poesia<sup>514</sup> e, programaticamente, como inspiração nas odes,<sup>515</sup> vai

<sup>508</sup> Cf., principalmente, a cena de abertura de *Ep.* 1.1 e a cena final de *Ep.* 1.19.

<sup>509</sup> *Aderat querenti / perfidum ridens Venus et remisso / filius arcu. / Mox, ubi lusit satis: “Abstineto” / dixit “irarum calidaeque rixae, / cum tibi inuisus laceranda reddet / cornua taurus. / Uxor inuicti Iouis esse nescis. / Mitte singultus, bene ferre magnam / disce fortunam; tua sectus orbis / nomina duce”*. “Ao pé da que chorava / o pérfido, Vênus rindo, com o filho, / abandonado o arco, / depois de muito jogar, ‘Se absterá’, / disse, ‘das iras e da ardente briga, / quando seu touro, cornos rompidos, / odiado tornar. / Não sabe ser mulher do invicto Júpiter? / Larga o choro, e aprende a suportar / a grande sorte: uma parte do mundo / seu nome terá.”)

<sup>510</sup> De fato, em G. Ragusa (2011, p. 63) podemos ler como “o binômio opositivo e complementar éros-guerra e seus elos com Afrodite no imaginário poético grego se revelam em vários passos de tons diversos. Na *Ilíada* (V 428-30), Zeus, divertindo-se com a desastrosa incursão de Afrodite na guerra em Troia, lembra-lhe não ser esta sua esfera de atuação, mas a das bodas. Na *Odisseia* (VIII 266-366), Demódoco entoia a canção cômica sobre os amantes adúlteros Afrodite e Ares, flagrados pelo marido Hefesto. Na *Teogonia* (v. 164-206), a castração de Urano gera Afrodite da espuma do pênis e, do sangue, Gigantes, Erínias e guerreiras Ninfas Freixos; adiante, Afrodite ressurgue em união erótica com Ares, gerando Fóbos e Deímos, que agem na dissensão da guerra, e Harmonia, que atua na união, própria do sexo (v. 933-937). Noto que Ares e Afrodite são amantes também na iconografia, desde o século VI a.C., e guardam elos na esfera cultural.”

<sup>511</sup> L. Serignolli (2019, p. 279) chama a atenção para o fato de que, em Horácio, embora o lado selvagem de Baco, principalmente em *Od.* 3.25, seja explicitado, o que se enaltece mais é o seu caráter pacífico e retirado em *Ep.* 2.2, associado aos poetas que gozam “sono e sombra” (*somno gaudentis et umbra*, *Ep.* 2.2.78). Também na ficção de *Od.* 1.27, o Baco de Horácio é *uerecundum* (“recatado”, *Od.* 1.27.3) e deve ser salvo das “brigas sangrentas” (*sanguineis rixis*, *Od.* 1.27.4).

<sup>512</sup> A partir, principalmente, dos seus aspectos fisiológicos, segundo C. Calame (1999, p. 21): “Eros instiga o desejo, despertando o prazer pela sua doçura. Seu meio preferido é o olhar, que pode penetrar na alma”. Eros distills desire (*pothos*), arousing pleasure (*kharis*) by its sweetness. His preferred medium is a gaze that can penetrate the soul (*psukhê*).

<sup>513</sup> A centralidade desse traço de Eros é tamanha para a cultura e tradição gregas que A. Carson (1986, p. 3) o escolheu como título e abertura temática do seu livro sobre Eros.

<sup>514</sup> Cf. *Ep.* 1.19.28.

<sup>515</sup> Cf. *Od.* 2.13.24-5.

dar lugar, em regra, a um Eros sobretudo “doce” (*dulcis*), a partir, principalmente, do ponto de vista de um poeta “versado” e “sabido”.<sup>516</sup> Não só doce, mas prioritariamente assim. Esse é, aliás, o modo tradicional como o poder de Eros e o seu caráter encantatório são percebidos mais imediatamente, embora a contraparte paradoxal do amargor seja também muito e amiúde representada literariamente.<sup>517</sup> Na Roma mais ou menos contemporânea a Horácio, o poema 85 de Catulo resume muito bem essa tópica.<sup>518</sup>

Na ficção horaciana, essa “duplicidade” tradicional de Eros, delineada por F. Lasserre (1946), será muito mais pronunciada no seu hibridismo imagético e na sua tentativa de (re)conciliação da tradição poética e da filosófica, e é exatamente no seio dessa empreitada poética conciliatória que, sem apagar essa ambiguidade fundacional de Eros, visível, por exemplo, no contraste entre os “doços Cupidos” e a “Vênus cruel” (*dulcium / Cupidinum mater saeva*, *Od.* 4.1.4-5), o valor da doçura e o da sedução encontrarão mais espaço e maior representatividade literária, ao ponto de serem personificados, pelo menos em parte, na figura de *Glycera* (“A Doce”), uma personagem cuja identidade é controversa. De fato, pelo menos desde os comentários de Pseudo-Acrão à *Od.* 1.19, quando a qualifica pelo genérico *nomen puellae amatae* (“nome da garota amada”), e à *Od.* 1.30, quando expõe toda a sua incerteza a respeito da sua condição (*incertum autem, utrum Glycera amica an ancilla sit*),<sup>519</sup> a identidade de “Glícera” é objeto de muitas controvérsias.<sup>520</sup> Nesse particular, uma leitura do drama (*ludus*) de *Glycera* (a “doce” ou ainda “doçura”),<sup>521</sup> que significativamente está em quatro odes da lírica horaciana (*Od.* 1.19, 1.30, 1.33 e 3.19), será bastante produtiva aqui neste capítulo. Não é coincidência que a deusa Vênus seja mobilizada e invocada massivamente nesses mesmos poemas, que são grandes exemplos da expressão do poder ardente da paixão, como, por

<sup>516</sup> Talvez por essa dimensão mais coerente da sua *persona*, Horácio esteja ausente dos cuidados apanhados de C. André (2005) e de M. Soares (2005) a respeito das contradições do amor na poesia latina de Catulo a Ovídio, especialmente na temática do amor e do ódio.

<sup>517</sup> Cf. C. Calame (1999, p. 28), a respeito da mélica arcaica grega: “Na poesia arcaica, o poder do amor é percebido mais imediatamente através de sua doçura, que flui por nós, encantando nossos corações com a sensação de bem-estar.” (In archaic poetry, the power of love is perceived most immediately through its sweetness, which flows through us, enchanting our hearts with a sense of ease). O mesmo C. Calame (1999, p. 29) nos adverte também, ainda sobre a mélica grega: “Por agora, contudo, basta dizer que a poesia arcaica sempre se concentra mais no aspecto desagradável do amor.” (For now, though, suffice it to say that archaic poetry always dwells more upon the dissatisfying side of love).

<sup>518</sup> *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior.* “Amodeio. Por que eu o faço, se perguntas, / não sei, mas sinto, ocorre, e me torturo.”

<sup>519</sup> “E é incerto se Glícera é uma amante ou uma escrava.”

<sup>520</sup> Que é o nome de uma *hetaera* ou *meretrix* é a lição dos comentadores desde Porfirião. Há quem a considere apenas um tipo que não se refere a ninguém individualmente, como B. L. Ullman (1915, p. 27). Outros fazem do nome *Glycera* uma referência literária, como quando a vinculam, por exemplo, como G. Hutchinson (2013, p. 28), à musa do poeta cômico Menandro.

<sup>521</sup> Cf. P. Falcão (2008, 87).



exemplo, podemos ver em *urit me Glycerae nitor*, “me abrasa o brilho d’a Doce”, *Od.* 1.19.5, e *me lentus Glycerae torret amor meae*, “me queima lento o amor da minha ‘Doce’”, *Od.* 3.19.28), um poder que, na ficção lírica, afasta o poeta da matéria épica e o lança aos “doços amores” (*dulcis amores*, *Od.* 1.9.14) que afastam o frio (*dissolue frigus*, *Od.* 1.9.5), e que, sem dificuldade alguma, poderia ser pensado na figuração de um poeta *calidus* (“ardente”) e de um poema *calidum* (como “vinho ardente”).

É também por isso que o “vinho” (*uinum*) em Horácio, como metáfora para poesia, pode receber o qualificativo, muitas vezes, de “doce” (*dulcis*), como, por exemplo, em *Od.* 3.12.1-2 (*dulci uino*) e *Od.* 3.13.2 (*dulci mero*), por vezes, operando muito mais como um antídoto (*phármakon*), até mesmo contra a “ira” (desdobrada em épica e rancor social); é também por isso que os *poemata* devem ser *dulcia* (“doços poemas”, *AP*, 99). Esse vinho que “aquece” (*feruidiore mero*, *Epo.* 11.14) e que “enfurece” (*Inachia furere*, *Epo.* 11.6) é, na ficção dos *Epodos*, instrumento de um “deus ardente” (*deus calentis*, *Epo.* 11.13), num contexto de associação direta da “escrita de versos” (*scribere uersiculos*, *Epo.* 11.2) à inspiração de Eros ou Amor (*percussum graui amore / amore*, “ferido do forte amor, / amor”, *Epo.* 11.2-3), um Eros que é, ele próprio, como o do *Fedro*, de Platão, inspirador da *manía*.<sup>522</sup> No caso dos *Epodos*, seria uma inspiração às avessas, pois retira o poeta de um caminho tradicional. De fato, a intervenção de Eros nesse poema, o primeiro de toda a coleção epódica que trata frontalmente de matéria erótica, é responsável, como nos mostra A. Hasegawa (2011), à maneira de um ponto de inflexão, pela mudança métrica e a correlata mudança temática dos *Epodos* como um conjunto. Nesse sentido, o *Epo.* 11 pode ter um caráter relativamente inaugural. Depois de dez poemas repetindo o mesmo metro, o verso iâmbico, o poema inaugura uma sequência de outros sete, caracterizada, por contraste, pela diversidade métrica.

Posteriormente, ainda na coleção epódica, há uma outra invocação direta de Eros e, mais uma vez, uma inspiração às avessas é enunciada, reforçando a primeira. O deus, bem no meio do caminho da segunda parte dos *Epodos*, proíbe ao poeta uma determinada direção, exatamente a rota do embate, o de terminar os “iambos principiaidos” (*inceptos iambos*, *Epo.* 14.7): o *deus*, *deus nam me uetat* (“pois o deus, o deus me impede”) de *Epo.* 14.6. A repetição controlada *deus, deus* em *Epo.* 14.6 parece ecoar a repetição *amore amore* de *Epo.* 11.3-4, colocando em relação ambos os poemas. A. Cucchiarelli (2008, p. 60) argumenta como o deus anônimo e duplamente repetido de *Epo.* 14.6 seria Eros (*Amor*), um deus cujo poder, na ficção epódica, vence o poeta.

---

<sup>522</sup> Cf. *Fedro*, 244b - 245c.

Nos epodos, a *Amor*, como *deus*, é atribuída a responsabilidade, não só pela mudança temática (e métrica), mas também, e sobretudo, pelo reforço do abandono programático e frontal da invectiva, típica do gênero de Arquíloco, como também nos mostra A. Hasegawa (2011, p. 15):

o amor, aquele que impede o poeta de vituperar iambicamente. É natural, portanto, que o livro se conclua com uma palinódia, ou um iambo às avessas, em que, mais do que levar à morte seu adversário, é ele, poeta iâmbico, subjugado pelos encantamentos da feiticeira Canídia.

A invocação de Eros na cena do abandono da invectiva de *Epo.* 11, na verdade, não abre uma mudança temática radical, a ruptura não é total (cf. A. Hasegawa, 2010, p. 145). Mesmo nos primeiros dez poemas da coleção epódica, a invectiva nunca alcança inteiramente as “vias de fato”. Ela é muito mais uma promessa que não se cumpre (G. Flores, 2016). O riso, nos *Epodos*, é mobilizado muito mais como “autoironia”, o que calha bem à palinódia que encerra toda a coleção, e como uma estratégia de possível coesão social do que como um instrumento de ataque. É, aliás, nesses termos que G. Flores (2016, p. 155) conclui a sua leitura sobre os sete primeiros epodos: “Num mundo rasgado pela guerra civil, num espaço que então começava a se redesenhar pela chance da paz, o iambo como promessa de ataque, um ataque que, se vier a acontecer, será frágil, inconsistente em suas bases, permite uma reutilização do riso como desarmamento.”

Assim, como promessa no início e, depois, completamente abandonada com o auxílio de Eros, a invectiva iâmbica se comporta de um modo muito parecido com o mote da “ira” nas *Epístolas*.<sup>523</sup> A grande diferença é que a imagem de Eros vai dando lugar à imagem do próprio poeta. Enquanto, nos *Epodos*, foi Eros (latinamente *Amor*) que deixou Horácio, em certo sentido, *flaccus* (“flácido, mole”),<sup>524</sup> um poeta impotente, incapaz de agressão, incapaz de ferir, distanciando-o de um Arquíloco, por exemplo, significativamente caracterizado, na leitura de A. Cucchiarelli (2008), como *auctor e inuentor*, nas *Epístolas* é Horácio mesmo, como (não-) poeta e como escritor, que, vimos no segundo capítulo, se depura duplamente da “ira”, da ira de Aquiles, com um vinho latino (*uinum*). Enquanto Eros é uma personagem crucial no jogo

<sup>523</sup> A temática foi tratada no capítulo segundo, p. 234-249.

<sup>524</sup> O termo aparece em *Epo.* 15.12, significativamente ao lado de *uiri*: *nam siquid in Flacco uiri est* (“pois se tem alguma coragem em Flaco” ou na tradução adaptada de de A. Hasegawa (2010, p. 98): “se há algo de macho em Flaco”). Sobre os jogos em torno do nome (ou *cognomen*) de Horácio, cf. ainda H. Parker (2000), que rechaça essa interpretação. Segundo ele, *flaccus* pode até significar originalmente “de orelhas caídas”, mas esse sentido etimológico não pode ser ativado nos dois contextos em que *Flaccus* ocorrem na poesia de Horácio (*Epo.* 15.12 e *Sát.* 2.1.18).

entre os limites do gênero iâmbico e o jogo (*ludus*) entre os princípio(s) e o(s) fim(ns) do livro de epodos, e enquanto Eros tem um caráter editorial na coleção epódica, como argumenta A. Cucchiarelli (2008, p. 70), nas *Epístolas* é o poeta mesmo quem exerce, de um modo ou de outro, todas essas funções. As posições de Eros e do poeta, numa leitura de transição dos *Epodos* para as *Epístolas*, são meio que fundidas e confundidas até um substituir completamente o outro. A função editorial e o falseamento dos princípios ficam a cargo da personagem do próprio poeta na coleção epistolar. Na *Ep.* 1.19, uma das cartas a Mecenas, uma carta que anuncia um falso fim para a coleção epistolar do livro primeiro,<sup>525</sup> a sua relação com Arquíloco é explicitada em *Ep.* 1.19.21-5, já sem a intervenção expressa de Eros (*Amor*):

*Libera per uacuum posui uestigia princeps,  
non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidet,  
dux reget examen. Parios ego primus iambos  
ostendi Latio, numeros animosque secutus  
Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben.*

Livres pegadas por vias vagas deixei, **príncipe**,  
alheias não pisei. Quem se fia em si, qual **rei**,  
rege o enxame. Eu **primeiro** os pários iambos  
ao Lácio dei, seguindo ritmo e alma de Arquíloco,  
não o tema e a **palavra agressiva** a Licambes.

O pequeno trecho, inserido no contexto de uma reflexão sobre a *imitatio*, anuncia e ressalta o valor dos (re)começos. O interessante é que isso seja feito na *Ep.* 1.19, lida por muitos como o verdadeiro fim da coleção epistolar, sobrando, segundo essa leitura, claro, à *Ep.* 1.20 o caráter de extranumerária,<sup>526</sup> pois deixa entrever que o ato dramatizado no texto e o seu conteúdo expresso estão em relação. O jogo (*ludus*) incessante entre os princípios e os fins, falseando, o tempo todo, uns e outros, é explicitado, sobretudo, pela temática da *arkhé*, desenvolvida na passagem por intermédio de três termos: *princeps* (“príncipe”, *Ep.* 1.19.21), *dux* (“rei”, *Ep.* 1.19.23), *primus* (“primeiro”, *Ep.* 1.19.23).

Aqui, vem ressaltado o programático abandono da “agressão” (*agentia uerba*, *Ep.* 1.19.25), que, na ficção dos epodos, é levada a efeito com a invocação de Eros. Aqui, já é o poeta que se torna, ele próprio (*pressi meo pede* e *ego ostendi*, *Ep.* 1.19.22-4), responsável por esse gesto, uma força erótica que se mobiliza metaliterariamente contra a ira, a guerra e a épica.

A proliferação, na fortuna crítica horaciana, de leituras de possíveis inícios e fins, bem como o seu incessante falseamento, é algo que confirma esse jogo (*ludus*) e a sua profundidade e importância na economia de toda a obra do poeta.<sup>527</sup> A própria *Ringkomposition*, de amplo e

<sup>525</sup> Cf., por exemplo, P. Connor (1982, p. 145) e R. Kilpatrick (1986, p. 103).

<sup>526</sup> Cf. R. Kilpatrick (1986, p. 103).

<sup>527</sup> Para as *Odes* e, em especial, as *Parade Odes*, cf. M. Santirocco (1986) e G. Flores (2015); para as *Sátiras*, cf. G. Flores (2017); para os *Epodos*, cf. A. Hasegawa (2011); para as *Epístolas*, cf. D. Porter (2002) e N. Holzberger (2009). Mesmo no interior de um mesmo poema (como, por exemplo, a *AP*), podemos ver inúmeras leituras igualmente possíveis quanto ao jogo entre os seus (im)possíveis começos e fins. C. Brink (1971), B. Frischer

profundo uso na ficção horaciana, pode ser lida nesse contexto como uma estratégia de borrar o começo e o fim, não só de uma coleção ou obra, mas também de um poema, como acontece, por exemplo, na *AP*. O poeta louco bestializado como “sanguessuga”, no fechamento do poema, evoca a mulher-monstro da sua abertura. A sua última palavra (*hirudo*, *AP* 476) ecoa a primeira (*humano*, *AP* 1).

De fato, um traço de Eros que é marcante na construção da personagem de Horácio é o (des)controle sobre o(s) tempo(s) e as temporalidades, a encenação constante de (re)começos e fins. Do mesmo modo como o amante (e o amado) Horácio controla *Lydia* por meio também do controle da temporalidade dela, do mesmo modo como o amante (e o amado) Horácio controla o tempo de Augusto (pelo jogo de *tempora*), apesar das claras diferenças de tom entre a (con)formação da personagem de *Lydia* e a do *princeps*, e do mesmo modo como o amigo e amante Horácio controla o tempo dos antigos escritores, assim um Horácio erótico deseja incessantemente (e encena isso de diversas formas e por inúmeras vezes) controlar o tempo da sua própria temporalidade, como se ao poeta fosse possível, como M. Putnam (1986) bem nomeia, se tornar, ele próprio, uma espécie de “artífice de eternidade”, uma variação de um outro *tópos* bem comum da poética anterior e também contemporânea a Horácio.<sup>528</sup> E a personagem que está no princípio do tempo e coloca, ela própria, o(s) tempo(s) em movimento e o(s) desafia é exatamente Eros, uma entidade primordial sem descendência na *Teogonia*.

Em relação ao tempo, na construção de uma personagem erótica, dois são os animais que serão enfaticamente associados ao poeta: o asno (ou burro) e a abelha, um ligado ao vinho (em *Ep.* 1.13), o outro ao mel (em *Ep.* 1.19). Animais que se complementam em termos de temporalidade. Enquanto a abelha é um signo de imortalidade, o asno, teimoso, possui uma temporalidade que lhe é toda própria. Apesar de aparecer indistintamente por toda a obra de Horácio, a esvoaçante abelha parece se ajustar mais ao lirismo horaciano, e o burro, que, por sua vez, é puro chão, combina melhor com o *sermo* rasteiro, mostrando que, também nesse sentido, são complementares.

A identificação do poeta a Eros está a serviço também do reconhecimento de que, não raro, o poeta não está tão interessado na construção da personagem da amada (ou do amado) em simetria com a sua própria personagem. Assim, a amada acaba, de alguma maneira, sendo

---

(1991), M. Martinho dos Santos (2000) e R. Fernandes (2012), por exemplo, propõem e comentam divisões que mostram o quanto variam os limites dos temas tratados no poema.

<sup>528</sup> Talvez o mais famoso exemplo dessa tópica em latim é o jogo lucreciano entre *Ennius*, uma referência ao poeta Ênio, e o adjetivo *perenni* (“perene”) neste trecho: *Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam* (“Como cantou o nosso Ênio e primeiro do Hélicon / ameno trouxe uma coroa de flor perene.”, *DRN* 1.117-8). O jogo ensajou a clássica expressão de W. Dominik (1993, p. 37): *Ennius perennial*.

instrumentalizada como *materia*, para viabilizar a construção da identidade do próprio poeta, que, no fim das contas, é um dos grandes mitos da mitologia horaciana. É exatamente nesse sentido que R. Ancona (1994, p. 20) afirma, embora com relação apenas à lírica horaciana, que “a autonomia do amante nas Odes é fundada em sua luta para escapar do tempo, uma luta que só terá sucesso se a amada oferecer a possibilidade desse escape. Contudo, uma vez que a relação com a amada não se funda na própria relação, mas em como essa relação pode confirmar a autonomia do amante, qualquer conexão com a amada toma forma de dominação — o amante busca encontrar na amada uma confirmação da sua própria esperança por autonomia.”<sup>529</sup>

Paradoxalmente, essa luta contra o tempo é uma das marcas ficcionais do poeta que mais o faz fincar raízes no seu próprio tempo. Esse era, realmente, um *tópos* muito (re)visitado ao tempo de Horácio.

### 3.1.1 Eros mercurial

Partindo dessa possível identificação entre as personagens do poeta e de Eros na ficção horaciana, poderíamos avançar, com base, por um lado, na figura lírica do *uir Mercurialis* (“macho ou herói mercurial”, *Od.* 2.17.30-1), identificada ao poeta, e, por outro, na figura satírica do *mihi custos maximus* (“meu grande guardião”, *Sát.* 2.6.15), protetora do poeta e da sua poesia, na ideia da construção ou formulação de um “Eros mercurial”?

Poderíamos mobilizar, de um modo mais detido, inúmeras outras personagens, como Baco, por exemplo, que, sem dificuldade alguma, está implicado nas noções de que aqui temos tratado,<sup>530</sup> ou, embora com menor pertinência temática, até mesmo Apolo. No entanto, a sensível vitalidade de Mercúrio na gramática horaciana e a sua adaptabilidade para a nossa leitura são incontornáveis. É praticamente lugar-comum na longa fortuna crítica de Horácio que Mercúrio exerce uma pronunciada função política e poética em toda a ficção horaciana,<sup>531</sup> não só porque cumpre inúmeros papéis, mais ou menos importantes, como M. D. Buisel (2008, p. 51-71) e S. Harrison (2019, p. 160-75), nos seus abrangentes apanhados de todas as aparições e funções do deus na obra horaciana, demonstraram, mas também porque tem uma destacada característica erótica. Foi exatamente por isso que S. Harrison (2019, p. 160 e 168) o caracterizou, em geral, como *erotic enabler*, desempenhando um relevante papel nas ditas

<sup>529</sup> The lover’s autonomy in the Odes is founded on his struggle to escape time, and such a struggle will be successful only if the beloved offers the possibility of such escape. However, because the relation to the beloved is founded not on the relationship itself, but on how the relationship might confirm the lover’s autonomy, any connection with the beloved takes shape as domination — the lover seeks to find in the beloved a confirmation of his own hope for autonomy.

<sup>530</sup> Sobre o papel de Baco nos banquetes e sua relação com o poeta em Horácio, cf. L. Serignolli (2017).

<sup>531</sup> M. Eicks (2011).

“intrigas eróticas”<sup>532</sup> da poética horaciana, e o chamou, em especial, de *erotic helper* pela função específica que cumpre em *Od.* 1.30, uma das odes a *Glycera* (“Doçura”). Esse é um elemento do rol de papéis do deus a que daremos aqui um valor mais acentuado e até mesmo uma certa centralidade.

Na leitura de S. Harrison (2019), Mercúrio tem um duplo papel na poética de Horácio. No primeiro, desempenha funções, especialmente nas *Odes*, mais elevadas (ou épicas), como a de protetor divino e a de *psychopompós* (“guia de almas”),<sup>533</sup> e, no segundo, são visíveis os traços mais baixos e cômicos, como as trocas comerciais do dia a dia e a questão erótica, a qual poderia remontar à comédia plautina, especificamente à peça *Anfitrião*, onde Mercúrio tem, sim, um pronunciado caráter cômico e erótico. Para nossa leitura, essa divisão não faz tanto sentido, pois vemos o deus, um elevado guardião nas sátiras (*Sát.* 2.6) e um rebaixado “cupido” nas odes (*Od.* 1.30), num papel de transição e unificador dos âmbitos ditos elevados e baixos dos discursos poéticos.

O papel erótico de Mercúrio será lido aqui como programático, em relação à sua função de mediação entre os gêneros baixos e os elevados ou mesmo a união de gêneros diferentes, que, na tradição literária latina, é colocada em destaque no prólogo de *Anfitrião*, de Plauto. A própria personagem de Mercúrio caracteriza a peça, por encenar escravos e deuses em situações cômicas, pelo híbrido termo *tragicomoedia*, que ocorre lá duas vezes (“tragicomédia”, *Anf.* 59 e 63).<sup>534</sup> Nesse contexto, Mercúrio nos interessa pelo seu papel de “ladão de identidade”, mobilizado no drama erótico de Júpiter para conquistar Alcmena, numa peça que podemos,

<sup>532</sup> Cf. S. Harrison (2019, p. 166 e ss.).

<sup>533</sup> Em Horácio, Mercúrio é expressamente figurado como um “guia de almas” em *Od.* 1.24.15-8: *Num uanae redeat sanguis imagini, / quam uirga semel horrida, / non lenis precibus fata recludere, / nigro compulerit Mercurius gregi?* “Voltaria o sangue a esse inane espectro / que Mercúrio, com seu sinistro cajado, dum vez e para sempre, / ao seu negro rebanho ajuntou? / Ele não se comove com quem lhe suplica / que reabra as portas do destino.” Na tradução de P. Falcão (2008, p. 95).

<sup>534</sup> *Anf.* 50-63: *Nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar, / post argumentum huius eloquar tragoediae. / quid? contraxistis frontem, quia tragoediam / dixi futuram hanc? deus sum, commutauero. / eandem hanc, si uoltis, faciam ex tragoedia / comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus. / utrum sit an non uoltis? sed ego stultior, / quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem. / teneo quid animi uostri super hac re siet: / faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia. / nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo ueniant et di, non par arbitror. / quid igitur? quoniam hic seruos quoque partes habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.* (grifos nossos) “Agora, o que aqui eu vim pedir direi primeiro; / A trama da tragédia só direi depois. / O quê? Franzis a fronte só porque eu disse / tragédia? Sou um deus, eu posso transformá-la. / Se vós quiserdes, esta mesma, de tragédia faço / comédia mesmo sendo iguais os versos todos. / Quereis ou não? Mas eu sou mesmo um grande estúpido! / Pois sendo eu um deus sei bem o que quereis. / Conheço o estado da questão em vosso espírito: / farei que seja mista, uma **tragicomédia**. / Porque, seguir agindo como se comédia fosse / não acho certo, já que reis e deuses vêm aqui. / E então? Porque escravos têm papel aqui também, / farei que seja uma **tragicomédia**, como eu disse”. Na tradução de L. Cardoso (2012, p. 136).

com A. Sharrock (2009, p. 122), definir como “o caso mais enfático da comédia romana para as interações de disfarce, dualidade, visão e identidade”.<sup>535</sup>

Na verdade, Mercúrio nos soa como uma espécie de fio solto dos capítulos anteriores. Vimos lá a sua importância em contextos cruciais para a poética horaciana, conforme a temos lido aqui, e também nas relações de conquista ou sedução do poeta com personagens que são igualmente cruciais. Em *Od.* 3.11, por exemplo, o deus é invocado pelo poeta a ajudá-lo na conquista de *Lyde* (uma versão de *Lydia*, como vimos no capítulo primeiro)<sup>536</sup> e é invocado também na sua relação com o imperador Augusto, a partir do ato mercurial expresso com o polivalente verbo *condo* (“criar, esconder, fundar, estocar vinho”) e levado a efeito por um *furto iocosum* em *Od.* 1.10, como, aliás, vimos já no segundo capítulo.

Nesses dois contextos específicos, assim como na comédia plautina,<sup>537</sup> ou Mercúrio é, ele próprio, *cal(l)idum* (*Od.* 1.10), ou ele é o “pai” (*parentem*, *Od.* 1.10.6) ou o “mestre” (*magistro*, *Od.* 3.11.1) da *ca(l)lida testudo* (*Od.* 3.11.3-4). Por uma necessária decorrência tradutória, Mercúrio é “ardente” e “astuto” ou é o “mestre” ou ainda “pai” de um instrumento “ardente” e “astuto”, talvez no sentido em que, na *AP*, Horácio (ou, pelo menos, o modo como Horácio foi recepcionado pela crítica ou ainda o nosso Horácio) mobiliza, na construção e elaboração de uma poética reflexiva, a ideia da *callida iunctura* (“astuta ou ardente união”, *AP* 47-8), dando-lhe alguma centralidade e uma produtividade criativa e crítica. Menos interessados na possível confusão entre criador e criatura ou entre mestre e discípulo, lançamos nosso olhar para a indecidibilidade entre um sentido e outro (entre “ardente” e “astuto”) e a troca incessante e circular de lugar entre um sentido e outro, um movimento que, segundo nossa leitura, reflete as constantes trocas de lugar no interior de uma relação erótica das personagens. Ou seja, essa dupla e híbrida valência de Mercúrio é também uma marca da poética horaciana expressa em *callida iunctura* (“astuta ou ardente união”), o que, num movimento recíproco e contínuo, projeta ao nível da palavra aquilo que é também expresso no nível da personagem. Essa mistura, embora fundada numa tensão sempre ambígua e indecidível, tem o seu ponto alto na ficção de *Od.* 3.11, quando a sedução e a astúcia estão completamente inseparáveis, e se desdobra, como prevalentemente “ardente”, em *Od.* 1.30, quando Mercúrio faz parte do séquito de Vênus ao lado de Cupido, e como prevalentemente “astuta” em *Od.* 1.10, quando o *furto iocosum* domina a cena.

<sup>535</sup> The strongest case in Roman comedy for the interactions of disguise, duality, sight and identity.

<sup>536</sup> Cf. p. 47-81 acima.

<sup>537</sup> Cf. *Anf.* 268, onde é ainda *astutum* e *malum* e os comentários de A. Sharrock (2009, p. 122).

É exatamente a junção entre o “astuto” e o “ardente” em *callida* que pode nos remeter à ideia de “beleza” de Eros, um dos seus *topoi* mais antigos, expresso, em Hesíodo, por exemplo, com *kallistós*. Um texto “belo” e erótico e, nessa condição, sedutor. É isso que vem expresso, de alguma maneira, na *AP*: *Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt / et, quocumque uolent, animum auditoris agunto* (v. 99-100),<sup>538</sup> atribuindo à doçura esse poder de sedução. Logo depois, ainda na *AP*, ainda na mesma tessitura de ideias, é feita a associação direta do *ludus* à “lascívia” (*uoltum uerba decent / ludentem lasciuu* [...], *AP* 105-7)<sup>539</sup> na correlação entre a face do ator, as suas palavras e o poder dessa correlação de afetar o ouvinte, partindo do pressuposto que os corpos (como as palavras) se afetam mutuamente. Aqui, um pequeno salto metafórico nos permitiria trocar, sem muita dificuldade, ator por poeta e ouvinte por leitor. Esse é o jogo (*ludus*) de Eros na ficção horaciana.

O que parece estar em jogo aqui é, sobretudo, o poder erótico da letra e da canção poéticas. É tradicional, como C. Calame (1999, p. 41) nos mostra, a união poética da astúcia e do poder erótico e encantatório da canção, desde, pelo menos, os hinos homéricos:

o melhor exemplo desse poder erótico da canção é o famoso relato do *Hino Homérico a Hermes* a respeito da invenção da lira por Hermes. Aqui, a desejável (*eratos*) voz do instrumento habilmente tocado pelo jovem Mercúrio desperta um doce desejo (*glykos himeros*) no coração (*thymos*) de Apolo, pouco antes de o invisível Eros deslizar-lhe peito adentro.<sup>540</sup>

Esse “original” ou “originário” poder erótico da canção faz de Mercúrio uma espécie de *princeps* ou um *primus inuentor*, condição que, na ficção horaciana, é continuamente ressaltada, como já vimos. E essa mesma condição é colocada em movimento pela inserção do deus na dinâmica da relação entre o poeta e o *princeps*, que está baseada numa notável triangulação entre as figuras do imperador, de Mercúrio e do poeta. Se a *Od.* 1.2 faz a associação ou mesmo sugere uma identificação entre o imperador, jovem, e Mercúrio,<sup>541</sup> e se a *Od.* 1.10 faz, por sua vez, a associação, também com a sugestão de identidade, entre o poeta e Mercúrio, ou, no mínimo, entre este e a figura arquetípica de um poeta, então, podemos, a partir ainda do metro idêntico de ambos os poemas, a estrofe sáfica (a primeira repetição em toda a coleção lírica),

<sup>538</sup> “Aos poemas não basta beleza, sejam doces / e levem a alma do ouvinte onde quiserem.”

<sup>539</sup> “[...] palavras / lúdicas convêm à [face] lasciva [...]”.

<sup>540</sup> The best example of this erotic power of song is the famous account that the *Homeric Hymn to Hermes* gives of Hermes’ invention of the lyre. Here, the desirable (*eratos*) voice of the instrument skillfully played by the infant Hermes arouses sweet desire (*glykus himeros*) in Apollo’s heart (*thymos*) just before invisible Eros slips into his breast.

<sup>541</sup> Cf. G. Flores (2014, p. 293) e A. Hasegawa (2019).



pensar num movimento de máscaras e disfarces, ao modo de uma dança (*ludus*) que, numa geometria sutilmente triangular, sugere a (con) fusão entre todas essas personagens. A esse ponto retornaremos oportunamente.

A confusão coloca em suspenso qual seria precisamente a origem do próprio império romano, qual seria o seu princípio, quem seria o seu *princeps*, ou sugere que, pelo menos, uma coisa é princípio da outra de uma maneira recíproca. Essa questão ganha contornos ainda mais concretos e visíveis, a partir de um outro ponto de vista, quando podemos ler uma clara reencenação do valor dos princípios, como acontece no seguinte trecho de *Sát.* 2.6.20-3 (grifos nossos), um poema que é endereçado a Mercúrio:

*Matutine pater, seu Iane libentius audis,  
unde homines operum primos uitaeque labores  
instituunt — sic dis placitum —, tu carminis esto  
principium.*

Pai da manhã, ou Jano, se desejas tu,  
que homens pões nos primeiros esforços de vida  
e obra — prazer dos deuses —, do meu canto sejas  
**princípio.**

A evocação de Jano, divindade dos princípios, é relacionada ao ciclo do tempo ou dos tempos (*tempora*). O deus é evocado, antes de tudo, como o “pai” (*pater*) da manhã: de cada manhã e de todo o amanhã. Dos inícios de vida e também de obras (*operum uitaeque*). O termo que encerra a passagem é, significativamente, *principium* e está sintaticamente ligado a *carminis* (“princípio do meu canto”, *Sát.* 2.6.22-3). *Principium*, por um lado, ganhou uma estatura programática na nossa leitura do segundo capítulo da relação entre o poeta e o *princeps* e, por outro, nesse curto trecho de invocação de Jano, retoma o adjetivo *primos* (“primeiros”, *Sát.* 2.6.21) de dois versos antes, reforçando e repisando o caráter inaugural do deus e da própria invocação.

Não é só, no entanto, o simples fato de a evocação de Jano se dar na sátira a Mercúrio (*Sát.* 2.6), o poema em que o deus é invocado como o “maior guardião do poeta” (*mihi custos maximus*, *Sát.* 2.6.4), o que, por si só, desperta o nosso interesse, mas também porque, numa espécie de cadeia de associações, essa evocação de Jano invoca a invocação do próprio Mercúrio, na cena que abre o poema (*Sát.* 2.6.1-5)

*Hoc erat in uotis: modus agri non ita magnus,  
hortus ubi et tecto uicinus iugis aquae fons  
et paulum siluae super his foret. auctius atque  
di melius fecere. bene est. nil amplius oro,  
Maia nate, nisi ut propria haec mihi munera faxis.*

Meus votos: um pedaço de campo não grande,  
com jardim, **fonte eterna de água** ao pé da casa  
e, acima disso, um pouco de mato. Os deuses  
fizeram mais e melhor. Bem! Nada além peço,  
filho de Maia, de que faças meus tais dons.

A ideia de medida que domina a cena algo bucólica é contrastada pela imagem da “fonte eterna de água” (*iugis aquae fons*, *Sát.* 2.6.2), que é inevitavelmente relacionada com o ciclo renovável do tempo de Jano. O pedido que encerra o trecho reforça o contraste. O poeta parece pedir pouco (*nil amplius*, *Sát.* 2.6.4), mas pede demais e atribui aos deuses o que excede aos pedidos, que se aperfeiçoam com a propriedade dos “presentes” divinos: *propria haec munera mihi* (“faças meus tais dons”, *Sát.* 2.6.5), o que, no fim das contas, parece ser o maior pedido.

Apesar de a passagem evocar a propriedade da vila Sabina e poder estar relacionada com Mecenas ou mesmo com o *princeps*, em razão da relação de patronagem, são duas as noções que, consideradas de um modo metaliterário, nos serão caras e produtivas aqui: por um lado, a ideia erótica de renovação, movimento (circular) e constância; por outro, a construção e a propriedade de uma casa poética, um lugar poético, pois é nele que os banquetes poéticos encontrarão lugar e sentido.

A mobilização metapoética de Mercúrio ocorre também nas *Odes*. É Mercúrio quem resgata Horácio na batalha de Filipos (em *Od.* 2.7), dando-lhe fuga. Não se trata de uma salvação fortuita. Da mesma forma como o poeta é salvo da morte por Fauno em *Od.* 2.17. Fauno (*Faunus*) não só é, na ficção do poema, *custos uirorum Mercurialium* (“guardião dos machos ou heróis mercuriais”, *Od.* 2.17.29-30), como também é, pela sua equivalência com Pã, filho de Mercúrio/Hermes.<sup>542</sup> Ambas são igualmente proteções poéticas, como esta de *Sát.* 2.6. Na medida em que o deus e o filho livram o poeta da morte e, mais especificamente, da morte na guerra, eles, em certo sentido, poderiam salvá-lo também da própria épica, da morte poética na escrita do gênero épico? Esse gênero não pode imortalizar o poeta Horácio?

É interessante pensar, com S. Harrison (2019), que essa salvação de Horácio é, ela própria, um resgate épico, que segue *exempla* épicos, como quando Afrodite salva Páris<sup>543</sup> ou Apolo salva Eneias.<sup>544</sup> Na ficção horaciana, essa salvação explorada por meio de um mote épico é subvertida, para, ao modo de uma *recusatio*, salvar o próprio poeta da poesia épica. O que vai lhe conceder renome de poeta e imortalidade é outro gênero de poesia. É por isso que um Mercúrio furtivo, que não usa força, senão a do discurso persuasivo,<sup>545</sup> calha bem a um projeto poético que insistentemente nega a guerra e a épica, como concretamente acontece na ficção de

<sup>542</sup> Cf. S. Harrison (2019, p. 160).

<sup>543</sup> Cf. *Il.* 3.380-1, na tradução de H. de Campos (2010, p. 141): “A deusa / Afrodite agilmente arrebatou-lhe [a Menelau] Páris”.

<sup>544</sup> Cf. *Il.* 5.445-7, na tradução de H. de Campos (2010, p. 192): “Da lide Apolo tira / Eneias e à sagrada Pérgamo o transporta, / para seu templo.”

<sup>545</sup> Cf. vários exemplos em J. Farrell (2019, p. 123 e ss.). Ele chega a afirmar (2019, p. 128) que “mesmo na *Ilíada*, Mercúrio não rapta à força Polimela, mas entra furtivamente no quarto dela”. (“Even in the *Iliad*, Hermes does not kidnap Polymele by force, but sneaks into her room by stealth.”).

*Od.* 2.7, quando o poeta, por oposição aos males das guerras civis, convida o interlocutor (e o leitor do poema) para um *conuiuuium*, e também na ficção epódica, que nega a invectiva iâmbica, pois “desde o início da segunda parte podemos dizer que o poeta se põe em fuga” (A. Hasegawa, 2010, p. 98), com o auxílio de Eros, confirmando o projeto literário iâmbico inicial (*imbellis ac firmus parum*, *Epo.* 1.16). Assim, o poeta é salvo, ora por Mercúrio, ora por Eros.

Em *Od.* 3.4.25-8, o poeta vincula, além de Mercúrio, também as Camenas na sua salvação na poesia e na vida:<sup>546</sup>

*Vestris amicum fontibus et choris  
non me Philippis uersa acies retro,  
deuota non extinxit arbor  
nec Sicula Palinurus unda.*

De vossas fontes e coros amante,  
nem me fez perder, em Filipos, a debandada  
do exército, nem a maldita árvore,  
nem Palinuro na água da Sicília.

O trecho figura um poeta que é salvo da morte em três ocasiões por ser amante das fontes e dos coros das Camenas (*amicum fontibus et choris*, *Od.* 3.4.25). A associação com as Camenas aqui deixa ainda mais claro como a salvação do poeta é, sobretudo, poética. Dos três eventos citados, apenas o último não tem uma referência precisa na própria ficção horaciana, mas a “água da Sicília” (*Od.* 3.4.28), que ecoa o *mare Siculum*, está claramente relacionada à épica virgiliana, como já demonstraram R. Nisbet e N. Rudd (2004, p. 65-6). E a salvação do poeta Horácio, em parte, é a sua emancipação da épica, como acontece na sua relação com Mercúrio.

Se Mercúrio permite, como o deus das trocas, o intercâmbio entre a vida e a letra, ou satiricamente a correlação entre a vida e as obras (*uitae e operum*, *Sát.* 2.6.21),<sup>547</sup> se Mercúrio é tradicionalmente o deus do alfabeto<sup>548</sup> ou, mais precisamente, é associado a Thoth, deus egípcio do alfabeto no *Fedro*, de Platão, e em Cícero,<sup>549</sup> então, num certo sentido, foi a própria letra que salvou Horácio. Por isso, é a poesia que nega a épica que pode salvar Horácio da morte e lhe dar uma fonte eterna de água (*iugis aquae fons*, *sát.* 2.6.2). Esse é o seu dom mercurial. E, finalmente, se a escrita é *phármakon*, então é esse *uinum-uenenum*, um *calidum* romano, em termos mais latinos e horacianos, que nos confunde, ora como veneno, ora como remédio, que concomitantemente mata e immortaliza o poeta.

<sup>546</sup> A tradução é de P. Falcão (2008, p. 189), com levíssimas adaptações.

<sup>547</sup> Horácio diz que Lucílio apresentou “toda a vida” nas suas sátiras: *omnis uita* (*Sát.* 2.1.32-4).

<sup>548</sup> Essa é uma associação que pode se vincular ao papel mais amplo de deus dos intercâmbios.

<sup>549</sup> Cf. *Fedro*, 274c-275b. Cícero (*DND* 3.56) ecoa essa mesma tradição: [...] *quintus [Mercurius], quem colunt Pheneatae, qui Argum dicitur interemisse ob eamque causam in Aegyptum profugisse atque Aegyptiis leges et litteras tradidisse: hunc Aegyptii Theyt appellant eodemque nomine anni primus mensis apud eos uocatur.* (... “o quinto [Mercúrio], que os feneus cultuam, matou, dizem, Argo e, por essa razão, fugiu para o Egito e aos egípcios transmitiu as leis e as letras. Os egípcios o chamam de Theuth, e por esse mesmo nome se chama o primeiro mês do ano entre eles”, grifos nossos).

A dimensão eminentemente discursiva de Mercúrio, avessa, em geral, ao embate explícito, é propícia ao manejo de um Eros horaciano e à ativação da sua esfera da “doçura”. É por isso que, além do auxílio na conquista de *Lyde* (“Lide”) em *Od.* 3.11, o deus Mercúrio, figurando no séquito de Vênus, ao lado de Cupido, é invocado também para auxiliar, em *Od.* 1.30, na conquista de *Glycera* (“Doçura”), cujo drama (*ludus*) também será lido aqui neste capítulo. Trata-se de um poema em que Mercúrio, segundo parte da crítica, embora (a)pareça algo deslocado, tem um papel relevante, até pela sua posição no poema.<sup>550</sup> Para nossa leitura, esse é realmente um traço crucial do deus, pois, assim como o *sermo*, a lírica horaciana, a despeito de uma certa elevação, é marcada por um tom satírico e cômico que, nesse caso, é ativado pela presença de Mercúrio e pelo seu papel em tramas eróticas, ao modo da personagem plautina.

Realmente, se nos afigura possível e criticamente produtivo um “Eros mercurial” na gramática da ficção horaciana.

### 3.1.2 O nascimento *erótico* do *herói* ou o nascimento *heroico* de *Eros*

Partindo do pressuposto, ainda que eventual, da possibilidade da confluência, na nossa leitura de Horácio, entre Eros e Mercúrio, qual poderia ser o estatuto desse Eros mercurial na ficção horaciana? Essa é uma pergunta correlata àquela por que sempre se interessaram os discursos poéticos e filosóficos: qual é a natureza de Eros? Não nos interessa tanto aqui essa questão tradicional, mas como ela opera no interior da gramática de Horácio. Nela, Eros seria um deus, como Mercúrio e como é figurado nos *Epodos*? Ou teria outro estatuto, um humano (*homo*) ou um profeta (*uates*), como um poeta? Ou teríamos um Eros hibridamente heroico?

Essa é uma questão importante, pois assim como identificar *Eros* ao poeta na obra de Horácio não é, para a sua fortuna crítica, absolutamente nenhuma novidade, identificá-lo a um herói igualmente não o é. O mesmo M. Putnam (1973, p. 5), aliás, na sua leitura da lírica horaciana como um todo, já afirmara: “Mas em Horácio vencedor e escritor se misturam completamente. O herói epinício e o poeta são um só [...]”.<sup>551</sup> As bordas da lírica horaciana o confirmam, quando podemos conectar o poeta heroicamente coroado de *Od.* 3.30 ao poeta que pode, ironicamente embora, “ferir” as estrelas em *Od.* 1.1, um ato ambíguo que, tanto pode remontar, seriamente, a um motivo sáfico, conforme T. Woodman (2002, p. 54) propõe, quanto

<sup>550</sup> Cf., por exemplo, M. Hubbard; R. Nisbet (1970, p. 344), G. Flores (2014, p. 348-9) e S. Harrison (2019, p. 166-8).

<sup>551</sup> Yet in Horace the victor and the writer merge completely. Epinician hero and bard are one [...].

pode significar, mais satiricamente, uma grande dor de cabeça, como sugeriu S. Harrison (2012, p. 32).

Um *Eros*, então, que poderia ser híbrido, como é o estatuto do heroico — *heros*, mistura de humano e divino — para algumas tradições culturais e literárias, e especialmente em Horácio, como filhos de um deus e de um mortal,<sup>552</sup> é uma senda que seguiremos aqui. O nosso ponto de partida é novamente grego. É o *Crátilo*, de Platão. A confusão, de caráter etimológico, entre *heros* e *eros* parece ter sido de alguma produtividade aos gregos e também aos latinos e é, sabemos, de especial interesse na ficção desse diálogo platônico.

No interior das disputas de diferentes modalidades de discurso — seja, dentre outros, o da retórica, o da oratória, o da filosofia, o da poesia, o da história<sup>553</sup> — pelo significado das palavras e, no fim das contas, dos conceitos, os esforços ditos etimológicos podem ser levados mais ou menos a sério, a depender dos objetivos de cada qual e das suas habilidades de (des)apropriação das noções e, ainda, da rentabilidade que esses jogos etimológicos podem aí proporcionar.

Por essa razão, não pretendemos fazer aqui juízo algum sobre a seriedade de todos os empreendimentos etimológicos do *Crátilo*, uma questão que é importante para a fortuna crítica da obra.<sup>554</sup> Não nos importa tanto, até pela grande dificuldade de identificar e estabelecer a profundidade e os limites de eventuais motivos irônicos, se a personagem de Sócrates estaria, de algum modo, zombando dos esforços etimológicos encenados no *Crátilo* ou mesmo do procedimento em si. As etimologias, mesmo ridículas, jogam com os limites e os princípios das

---

<sup>552</sup> AP 83-5, grifos nossos: *Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equom certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre*. “À lira a Musa deu cantar deuses e heróis, / e o triunfante na luta, e o mais veloz cavalo, / e aflições juvenis, e os vinhos libertários”.

<sup>553</sup> R. Glinatsis (2010, p. 117-223) faz um profundo apanhado de como a AP se relaciona com outros tipos discursivos que circulavam na época da escrita do poema.

<sup>554</sup> Cf. D. Sedley (1988), e também L. de Souza (2010), que parece resumir bem a questão: “Variadas são as interpretações concernentes à grande parte central do diálogo, destinada às análises etimológicas, assim como são variados os temas ali tratados. O motivo desta controvérsia repousa sobretudo no impasse gerado por seu caráter enigmático. Sócrates, para decifrar o oráculo de Crátilo, propõe um novo oráculo, um enigma que tem desafiado os comentadores e tradutores do diálogo. Embora muitas respostas tenham sido dadas para a questão — saber qual era o objetivo de Platão ao escrevê-la — ela permanece em aberto. As hipóteses já levantadas são inúmeras, e as principais podem ser assim resumidas: alguns tentam demonstrar que Platão, de uma forma velada, ataca a doutrina de um determinado filósofo; outros, alegando que Platão teria forjado uma grande parte das etimologias, apresentaria nessa seção um esquema fantasioso, pois, por não encontrarem paralelos nos estudos de filologia clássica ou de linguística histórica, considerariam o excursus como desnecessário para compreensão do diálogo, tornando-se objeto por eles ignorado, sobretudo àqueles da chamada escola analítica. Além desses, há os que creem que ela pode ser vista como uma grande enciclopédia, onde são discutidas noções religiosas e morais; há ainda aqueles que afirmam existir entre as etimologias algum dogma secreto cujo conteúdo real estaria confinado aos frequentadores da Academia.” (L. de Souza, 2010, p. 24).

palavras. O importante é que o texto do *Crátilo* não é decisivo a esse respeito. Tanto uma leitura, quanto outra são possíveis, e a decisão final é do leitor.<sup>555</sup>

O ponto central dos diálogos no interior do *Crátilo* parece mesmo ser o motivo dos nomes ou mais propriamente a sua “correção”, uma questão então pungente e que permanece nessa mesma condição por muito tempo. É um problema que não deixa de concernir também às origens das palavras. Esse simples fato seria já suficiente para nos chamar a atenção aqui pelo papel central dos *speaking names* em nossa leitura de Horácio. Entretanto, o *Crátilo* tem uma ligação mais direta e concreta com o nosso poeta. Esse diálogo cumpre importante papel na obra de Dionísio de Halicarnasso, um influente autor que circulava na Roma contemporânea de Horácio.<sup>556</sup> Embora escrevesse em língua grega e, basicamente, a respeito da literatura grega, ele publicou, na segunda metade do séc. I AEC, os tratados *Sobre o arranjo das palavras* (*De compositione uerborum*) e *Sobre a imitação* (*Peri miméseos*), a respeito de temáticas muito caras à ficção horaciana.

As sensíveis ligações entre as obras de Horácio e de Dionísio de Halicarnasso não passaram despercebidas da crítica. A relação de *Sobre o arranjo das palavras*, por exemplo, com a *AP* já foi objeto de estudo,<sup>557</sup> assim como a relação dessa mesma obra com as *Sátiras*<sup>558</sup> e também com as *Odes* horacianas.<sup>559</sup> Se, com R. Hunter (2012, p. 151), pressupusermos que um dos principais interesses de Dionísio de Halicarnasso seria o treinamento de jovens para se dedicar à prática oratória como fruto de um esforço crítico literário da época, não nos é difícil imaginar como poderia haver uma relação de complementação ou mesmo de disputa por espaço entre a sua prosa e a poesia de Horácio e, em especial, a *AP*, um texto em verso voltado à juventude romana e à formação de poetas e de uma poesia latina. Na verdade, o papel de Dionísio pode ter sido ainda mais amplo, pois, segundo C. de Jonge (2019, p. 243), o tratado *De compositione uerborum* pode ser interpretado como um interlocutor, não só de Horácio, mas de todo o discurso da literatura romana sob Augusto.

A relevância geral de Dionísio de Halicarnasso no cenário literário da Roma augustana não pode ser negligenciada, muito menos a influência de *De compositione uerborum*. O próprio

<sup>555</sup> Cf. D. Sedley (1998, p. 140-54).

<sup>556</sup> A produção de ambos se concentra mais ou menos, segundo a crítica, na segunda metade do séc. I AEC. Cf. R. Hunter (2012, p. 151) e R. Hunter; C. de Jonge (2019, p. 31).

<sup>557</sup> Cf. C. de Jonge (2019). O autor trabalha com a ideia de base de que o poeta e o tratadista, apesar das sensíveis diferenças entre um e outro, compartilhavam a mesma temática central: o melhor e mais belo estilo é conseguido por um habilidoso arranjo de palavras usuais. Essa é uma temática em cujo seio pode se inserir a categoria da *callida iunctura*.

<sup>558</sup> Cf. K. Freudenburg (1993, p. 120-39).

<sup>559</sup> Cf. R. Hunter (2019, p. 46-8).

tratado de Dionísio, não só menciona expressamente o *Crátilo*, de Platão, como um texto confiável sobre etimologia, como também o coloca na origem de uma tradição “acadêmica” em cujo desenvolvimento ele mesmo se insere.<sup>560</sup> Ou seja, pelo menos parte da autoridade do tratado, segundo a gramática da própria obra, vem do *Crátilo*, de Platão, através de uma cadeia de legitimação tradicional que a obra mesma ativa e mobiliza.

É com esse olhar que nos voltamos diretamente para a obra de Platão sobre etimologia. Na ficção do *Crátilo* (397e-398d), Sócrates, por meio de um esforço taxonômico, apresenta, no contexto mais amplo de uma discussão sobre a “correção das palavras”, uma espécie de contraposição dialógica que coloca frente a frente as ideias de que o estabelecimento dos nomes (*onomata*) é, no limite, por um lado, pura convenção ou, por outro, completamente natural.

Durante boa parte do diálogo, Sócrates desenvolve uma grande série de etimologias “artificiosas”,<sup>561</sup> em cujo interior se destacam, para a nossa leitura, as seguintes figuras, que podem ser pensadas como imagens mesmo ou só palavras: os “deuses” (*theoi*), os “numes” ou “espíritos” (*daímones*), os “heróis” (*héros*), os “homens” (*ánthropoi*) e os outros “animais” (*zoé*). Depois de passar pelo modo de denominar os “deuses”, Sócrates e Hermógenes travam o seguinte diálogo no interior do *Crátilo* (397d-398d):<sup>562</sup>

Sócrates: Qual poderíamos examinar depois deste?

Hermógenes: É evidente que *numes*, os heróis e os homens.

Sócrates: Os *numes*? O que afinal poderá significar, verdadeiramente, Hermógenes, o nome “*numes*”? Observe se parecerei te dizer algo.

Hermógenes: Apenas dize.

Sócrates: Tu sabes quem Hesíodo diz serem os *numes*?

Hermógenes: Não tenho em mente.

Sócrates: Nem que ele afirma que era áurea a primeira raça dos homens?

Hermógenes: Isso ao menos eu sei.

Sócrates: Bem, a respeito dela, ele diz:

*Em seguida, quando o destino encobriu esta raça  
foram chamados os numes sagrados epictônios  
nobres, que repelem os males, guardiães dos homens mortais.*

Hermógenes: E então?

Sócrates: Eu penso que ele diz que a raça era áurea, não por ter sido concebida de ouro, mas por ser boa e bela. E o indício pra mim é que ele afirma sermos uma raça de ferro.

Hermógenes: Dizes a verdade.

Sócrates: Tu achas então que se alguém dentre os de hoje fosse bom, ele diria pertencer à raça de ouro?

Hermógenes: É provável.

Sócrates: E os bons são algo outro senão prudentes?

Hermógenes: São prudentes.

<sup>560</sup> Cf. C. de Jonge (2019, p. 242-3).

<sup>561</sup> O termo é de D. Sedley (1998, p. 140) e traduz “far-fetched”.

<sup>562</sup> A tradução é de L. de Souza (2010, p. 99-100).

Sócrates: Neste caso, parece-me que ele diz principalmente isto dos *numes*: porque eram prudentes e sábios (*daémones*), foram nomeados “numes” (*daímones*), e o mesmo nome ocorre em nossa antiga língua. Não apenas ele tem razão, mas também todos aqueles poetas que dizem que logo que alguém bom morre, tem grande quinhão e honra, tornando-se *nume*, nome dado conforme a prudência. Destarte, eu também estabeleço que todo homem sábio que for bom, estando vivo ou morto, é *numinoso* (*daémon*) e pode ser corretamente chamado de “*nume*”.

Hermógenes: Nisto, Sócrates, parece que estou de acordo contigo. Mas o que seria o nome “herói”?

Sócrates: Este não é muito difícil de se ter em mente. De fato, seu nome foi um pouco alterado, mas mostra um nascimento *erótico*.

Hermógenes: O que queres dizer?

Sócrates: Tu não sabes que os heróis são semideuses?

Hermógenes: E então?

Sócrates: Todos, sem dúvida, são frutos de uma relação amorosa ou de um deus com uma mortal ou de um mortal com uma deusa. Se examinares este nome segundo a antiga língua ática, conhecerá melhor: ele te fará ver que o nome vem de *éros*, de onde nasceram os “heróis” (*héros*), devido a uma pequena alteração no nome. Ou é por isso que se chamam heróis ou porque eram sábios, hábeis oradores e dialéticos, sendo capazes de interrogar (*erotân*) e de falar (*étrein*), pois o *étrein* tem o mesmo sentido de dizer. Assim, os heróis, na língua ática, são chamados pelo nome que agora os chamamos, e assemelham-se a certos oradores e questionadores, de forma que a raça heroica se tornou um gênero de sofistas e oradores.

A mitologia platônica exposta aqui está expressamente inspirada na de Hesíodo. Esse é um ponto central para nossa leitura (como o foi no segundo capítulo), não só pela referência ao antigo poeta e a citação de uns versos seus, não só pela estrutura hierárquica que o poeta apresenta (e o filósofo recupera em seu comentário) ou pelo correlato ímpeto literário de explicação das origens, movimentos que, de algum modo, são repetidos pelo filósofo. Principalmente porque é o filósofo quem pode dizer algo do poeta e da poesia. Isso fica claro na cena. O interlocutor de Sócrates até conhece alguns passos de Hesíodo, mas não sabe exatamente o sentido deles. Não sabe aonde eles vão levar. O discurso sobre o discurso poético está com o filósofo, é Sócrates quem tem a palavra nesse particular, é ele quem diz e pode dizer. É ele que se apresenta como um intérprete autorizado (também pelo interlocutor Hermógenes) da poesia de Hesíodo. Ele é o detentor do discurso sobre a poesia, e essa condição é enaltecida.

Nessa cena, apresenta-se algo muito parecido com a relação entre Íon e Sócrates no diálogo *Íon*. A ideia de que o saber da poesia vem mais da sua crítica, atividade de que o discurso filosófico quer se apropriar, do que dela própria é aí articulada dramaticamente. É nesse sentido que F. Muniz (2012) nos mostra as vezes em que a personagem Íon é, sutil e significativamente, impedida de falar por Sócrates. Na cena do *Crátilo*, Sócrates interpreta e ensina Hesíodo a Hermógenes.

É por isso (e talvez como uma resposta a isso) que Horácio faz poesia e metapoesia programaticamente, sendo, no interior desse quadro dramático (*ludus*), que as personagens ou máscaras de Eros aparecerão figuradas poeticamente e mobilizadas num diálogo cerrado com a



tradição. Além das poéticas horacianas dissimuladas, as escancaradas também cumprem o papel de disputar (ou cooperar, em certo sentido) com o discurso filosófico a respeito do discurso poético. Mesmo a temática mais expressa e abertamente “moral” tem suas afinidades poéticas de fundo. O combate dissimulado a uma cisão radical entre o filosófico e o poético é uma das marcas da ficção horaciana, mas é algo encenado de soslaio. De viés. Se é verdade que antes de Platão existia pouca ou praticamente nenhuma diferença entre uma discussão “filosófica” ou uma “literária” das questões práticas humanas, como M. Nussbaum (1986, p. 123) nos faz crer, então o projeto literário de Horácio parece caminhar, nesse particular, em direção a um estado pré-platônico? Um estado, por assim dizer, original? Uma personagem como Eros calharia muito a um projeto tal, voltado para a radicalidade que desembocaria, no fim das contas, no interior das próprias palavras ou nas suas origens.

Apesar do seu caráter fabuloso, não muito diferente talvez de Homero ou Hesíodo, a mitologia platônica<sup>563</sup> apresentada acima se sustenta na materialidade das palavras e tem um nível de elaboração mais focado e racionalmente mais persuasivo. É a partir da relação entre elas, ainda que, em alguns casos, inteiramente ficcional, que os seus construtos são erguidos. No interior das quatro categorias poéticas lidas e interpretadas pelo filósofo, duas em especial nos interessam: *nume* (*daímon*) e *herói* (*heros*). São dois os jogos que estão em jogo. O primeiro, entre *daémon* (“sábio”) e *daímon* (“nume”) ou “és perito” e “espírito”,<sup>564</sup> que representa a raça de ouro da humanidade, uma humanidade primeira que já não existe mais, composta por pessoas mais nobres do que as dos dias de hoje. O segundo é entre *éros* (“Eros”) e *héros* (“herói”), que explica o nascimento erótico e híbrido dos heróis, filhos de um deus e de uma mortal, como vimos no fim do trecho acima: “o nome vem de *éros*, de onde nasceram os ‘heróis’ (*héros*), devido a uma pequena alteração no nome”.<sup>565</sup>

Inspirados nesses jogos, vamos, novamente, neste terceiro capítulo, insistir nos jogos (*ludi* ou *ioci*) de palavra. É o jogo, proposto aqui por nós a partir de um diálogo com Horácio, entre duas palavras gregas — *Éros* (“eros”) com *héros* (“herói”) — e duas latinas — *erus* (“senhor”) com (*h*)*eres* (“herdeiro”) — que animará a nossa leitura. O poeta pensado, por um lado, como um *erus* romano, menos pelo movimento de socialmente se emancipar da sua relação de patronato,<sup>566</sup> quando *erus* pode ser sinônimo de *dominus*, do que pelo de ser um *erus* (“anfitrião”) de um banquete “literário”, quando o termo pode ser sinônimo de *arbiter* ou

<sup>563</sup> Que L. de Souza (2010) chamou certo de “etimo[mito]logias”.

<sup>564</sup> Na engenhosa tradução de C. Vieira (2014, p. 51).

<sup>565</sup> Sempre na tradução de L. de Souza (2010, p. 100).

<sup>566</sup> Cf. P. Bowditch (2001).

*magister bibendi*, e, por outro lado, como um verdadeiro *heres* mais de toda a tradição grega do que da latina.

Vamos ler ainda, a partir dessa mesma chave, além do drama (*ludus*) de *Glycera* (de *Od.* 1.19, 1.30, 1.33 e 3.19), o da personagem *Lyde* (de *Od.* 2.11, 3.9 e 3.28), que, embora possa ser interpretado com relativa independência, não deixa de ser uma espécie de continuação ou um tipo de palinódia do drama (*ludus*) de *Lydia*, trabalhando com a possibilidade de pensar essas personagens como fruto de um jogo de (re)duplicações e de renovação eróticas e lúdicas, em que uma pode ser vista como o duplo da outra e até como uma versão do mito da dupla fundação dos latinos em relação aos gregos.

Assim, ao mesmo tempo em que o poeta se constrói como um *eros* (ou *heros*), ele se constrói também como mais um *eros* (*heres*), inserido numa cadeia tradicional que ele mesmo mobiliza, criando a ficção de ser um *erus* (“senhor ou anfitrião”) na sua própria casa, a sua vila Sabina, que é colocada em movimento para oferecer ao leitor poemas como *cal(l)ida uina* (“vinhos ardentes e astutos”). Esse estatuto híbrido pressupõe um “gênio” (*daimon* ou *genium*) heroico do poeta, que está transitando entre esses âmbitos. Na nossa leitura, portanto, Eros e o poeta são facetas de uma mesma personagem. Mais: são meras personagens, o que não quer dizer que, (poli)miticamente, não tenham alguma realidade. É interessante pensar como, a partir desse ponto de vista, Horácio combina, de uma maneira híbrida, um eros literário com um eros filosófico. Um hibridismo que não deixa de ser (des)medido, na medida em que ficcionaliza uma (re)conciliação erótica (ou mesmo heroica) de duas tradições aparentemente conflitantes.

### 3.1.3 (*H*)eros cosmogônico: um herói sem princípios

Começemos pelo fim do livro segundo das odes. O seu último poema (*Od.* 2.20) é tão controverso que muitos levantaram a hipótese de que a terceira estrofe (*Od.* 2.20.9-12) seria uma interpolação. É exatamente a encenação da metamorfose do poeta numa ave branca (*ales*) — um cisne? — que mais rendeu críticas de todas as sortes: grotesca, fabulosa, fora de lugar, dentre outras.<sup>567</sup> No entanto, a metamorfose do poeta ou da poesia em cisne, ou em alguma outra figura alada, não é nenhuma novidade no corpo da lírica horaciana. Mais: ela é programática. Vários são os exemplos: Vário é uma “ave da poesia homérica” (*Maeonii carminis alite*) na recusatio de *Od.* 1.6, termo que pode ser traduzido como “cisne”,<sup>568</sup> e Píndaro é o cisne de Dirceu em *Od.* 4.2.25 (*cycnum Dircaeum*), um poema em que se encena, como

<sup>567</sup> Cf. O. Thenevaz (2002, p. 861-5) e M. Nasta (2003, p. 1-7).

<sup>568</sup> Cf. P. Falcão (2008, p. 59).

uma contraposição, à maneira de uma *recusatio*, um Horácio como uma “abelha” (*ego apis Matinae, Od. 4.2.27*).<sup>569</sup>

A questão é que, nesse episódio da construção de um “mito autobiográfico”,<sup>570</sup> parece haver um significativo mote irônico, o que calha a um “Erus mercurial”, pensando, sobretudo, no plautino Mercúrio tragicômico, que “tempera suas demonstrações de poder divino [...] com ironia autodepreciativa”.<sup>571</sup> Vejamos o poema, uma encenação dirigida ao “amado” Mecenas (*dilecte Maecenas, Od. 2.20*):

<p><i>Non usitata nec tenui ferar penna <b>biformis</b> per liquidum aethera <b>uates</b> neque in terris morabor longius inuidiaque maior</i></p>		<p>Não por comum, nem fraca pena serei levado, <b>vate duas-caras</b>, pelo líquido éter, nem me demorarei mais na terra, e, maior que a inveja,</p>
<p><i>urbis relinquam. Non ego pauperum sanguis parentum, non ego quem uocas, <b>dilecte Maecenas</b>, obibo nec Stygia cohibebor unda.</i></p>	5	<p>deixarei as cidades. Eu, sangue de pobres pais, eu, a quem chamas, <b>amado Mecenas</b>, não, não morrerei, nem serei retido pela água estúgia.</p>
<p><i>Iam iam residunt cruribus asperae pelles et album mutor in alitem superne nascunturque leues per digitos umerosque plumae.</i></p>	10	<p>Já agora nas pernas crescem rugosas peles e me mudo em ave branca. Em cima, nascem leves plumas ao longo de dedos e ombros.</p>
<p><i>Iam Daedaleo ocior Icaro uisam gementis litora Bosphori Syrtsique Gaetulas canorus ales Hyperboreosque campos.</i></p>	15	<p>Já mais famoso que Ícaro de Dédalo, verei, ave canora, do Bósforo que geme as praias, os Sirtas dos gétulos e os campos hiperbóreos.</p>
<p><i>Me Colchus et qui dissimulat metum Marsae cohortis Dacus et ultimi noscent Geloni, me peritus disceat Hiber Rhodanique potor.</i></p>	20	<p>Me conhecerão o colco, o dácio que esconde o medo da coorte mársia e os distantes gelônios, me lerão o culto íbero e quem bebe do Ródano.</p>
<p><i>Absint inani funere neniae luctusque turpes et querimoniae; conpesce clamorem ac sepulcri mitte superuacuos honores.</i></p>		<p>Sem nêniais no funeral inútil, nem torpes lutos ou lamentos, cessa o choro e do sepulcro larga as honras supérfluas.</p>

A metamorfose que encerra o livro segundo é o prenúncio, até mesmo de um ponto de vista métrico (a medida alcaica), de uma função poética específica de “poeta-cantor”: a de um “profeta” (*uates, Od. 2.20.3*), pois é exatamente com essa máscara, já assumida, na própria *Od. 2.20*, expressamente como *uates biformis* e reforçada por *sacerdos Musarum* (“sacerdote das Musas”, *Od. 3.1.3*), que o poeta poderá cantar as tradicionalmente chamadas odes cívicas, o conjunto de seis poemas, em metro alcaico, que abrem o livro terceiro das *Odes*.

<sup>569</sup> Cf. W. de Medeiros (2001).

<sup>570</sup> O termo é de G. Davis (1991), mas é retomado pela leitura de M. Nasta (2003).

<sup>571</sup> A. Sharrock (2009, p. 145): [...] tempers his displays of divine power [...] with self-deprecating irony.

A abertura das odes cívicas mostra o seu caráter inaugural, reforçado pela colocação em cena da figura de Júpiter (*Od.* 3.1.1-8):

*Odi profanum uolguis et arceo.  
Fauete linguis: carmina non prius  
audita Musarum sacerdos  
uirginibus puerisque canto.*

Odeio o vulgo profano e o rejeito.  
Guardem as línguas: cantos nunca antes  
ouvidos, eu, **sacerdote das Musas**,  
a moças e moços canto.

*Regum timendorum in proprios greges,  
reges in ipsos imperium est Iouis,  
clari Giganteo triumpho,  
cuncta supercilio mouentis.*

Reis temíveis imperam sobre greis,  
reis sobre os quais impera o próprio Júpiter,  
ilustre pelo triunfo dos gigantes,  
que move tudo com um aceno.

O poeta enceta, em *Od.* 3.1, cantos, por assim dizer, inaugurais, “cantos jamais ouvidos” (*carmina non prius audita*, *Od.* 3.1.2-3), inaugurais, como o próprio poeta biforme de *Od.* 2.20, agindo como o profeta de dois nascimentos. O seu, como um vate duas caras, e o de uma literatura latina cívica em *Od.* 3.1. O nascimento de algo inédito é significativamente repetido também nas cartas: *non alio dictum prius ore* (“nunca dito por outra boca”, *Ep.* 1.19.32).

O jogo (*ludus*) dos tempos (*tempora*) nesses poemas é bastante significativo e produtivo. Em *Od.* 2.20, todos os verbos das duas primeiras estrofes, em primeira pessoa do singular, estão no futuro. É a projeção desse “eu” no futuro que está em jogo (*ferar*, *Od.* 2.20.1, *morabor*, *Od.* 2.20.3, *relinquam*, *Od.* 2.20.5, *obibo*, *Od.* 2.20.7, *cohibebor*, *Od.* 2.20.8). Após a cena de metamorfose da terceira estrofe, quando o tempo dominante é o presente (*residunt*, *Od.* 2.20.9, *mutor*, *Od.* 2.20.10 e *nascuntur*, *Od.* 2.20.11), os verbos voltam ao futuro nas duas estrofes seguintes (*uisam*, *Od.* 2.20.14, *noscent*, *Od.* 2.20.19 e *discet*, *Od.* 2.20.20) para, na última estrofe, darem lugar ao presente da última estrofe, que fecha o poema (*absint*, *Od.* 2.20.21, *conpesce*, *Od.* 2.20.23 e *mitte*, *Od.* 2.20.24). Temos uma sequência algo simétrica formada por futuro, presente, futuro e presente. A ficção temporal se completa, e ambas as formas protagonizadas pelo vate se projetam no futuro, ainda que uma delas morra no final ou seja sacrificada.<sup>572</sup>

O futuro de *Od.* 2.20 pode ser pensado, tanto como numa leitura futura, se nos voltamos mais para a ficção no seio do poema em si e a distensão do tempo que ele encena, quanto no poema que virá em seguida na coleção lírica (*Od.* 3.1), se pensamos mais contextualmente na trama dos poemas. Nesse poema, o verbo de abertura (*canto*, *Od.* 3.1.4), em diálogo com *Od.*

<sup>572</sup> P. Bowditch (2001, p. 5) vê aqui “um ato de sacrifício expiatório em benefício de uma audiência pública” (an act of expiatory sacrifice for the sake of a “public” audience).

2.20, está no iterativo, reforçando, com a ideia de repetição, o futuro que marca a condição do *uates biformis* de *Od.* 2.20.

Complementa a ficção engendrada pelo tempo em *Od.* 2.20 a figura alada em que o poeta se torna e o seu correlato poder de se alçar à figura de Júpiter, para cantá-la na segunda estrofe de *Od.* 3.1. A insistência, no curto poema que finda o livro segundo das odes, com as imagens aladas salta aos olhos: desde o primeiro verso, com *non usitata nec tenui penna* (“Não por comum nem fraca pena”, *Od.* 2.20.1-2) até a metamorfose completa em “ave canora” (*ales canora*, *Od.* 2.20.15-6), na terceira estrofe, passando pela “branca asa” (*alitem album*, *Od.* 2.20.10).

Aqui, podemos associar essa metamorfose ao tradicional e dicionarizado *uolucer deus* (“deus alado”), que pode ser, tanto Mercúrio, quanto Eros (Cupido).<sup>573</sup> Ambos, aliás, são invocados, nessa mesma condição, na ficção de *Od.* 1.2: *Cupido* (“Cupido”) voa em torno de Vênus em *Od.* 1.2.33-4, juntamente com *Iocus* (“Jogo”),<sup>574</sup> e, logo depois, Mercúrio, é figurado como o “alado filho da alma Maia” (*ales filius almae Maiiae*, *Od.* 1.2.42-3).

Essa figura híbrida do poeta, marcada pela imagem das asas, não se restringe à lírica e está presente também no *sermo*, onde ganha, sobretudo, a figuração da “abelha” (*apis*), uma imagem que é mobilizada também liricamente em *Od.* 4.2, como contraposição a outra figura alada, o “cisne Dirceu” (*cycnum Dircaeum*, *Od.* 4.2.25). A abelha de *Ep.* 1.3, a carta a Floro, embora seja aludida de passagem em *quae circumuolitas agilis thyma?* (“ágil voas em volta de quais flores?”), *Ep.* 1.3.21), tem dois traços marcantes que convidam a uma interlocução entre essas figuras todas: por um lado, tem também um voo circular (*circumuolitas*) que pode ser associado ao voo de *Cupido* e *Iocus* de *Od.* 1.2 (*circumuolat*) e, por outro, voa em volta das mesmas flores (*thyma*) que a abelha do Matino colhe (*carpentis thyma*, *Od.* 4.2.29).

O emprego da tópica da abelha, principalmente em *Od.* 4.2, parece ter, como pano de fundo, um mote irônico, não só por seu contraste com o cisne pindárico no interior da ficção mesma do poema, mas também por invocar as figuras de Dédalo e de Ícaro. O poema, de fato, principia (*Od.* 4.2.1-4) colocando em cena os perigos de “emular” (*aemulari*) Píndaro com penas unidas com cera pela obra de Dédalo.<sup>575</sup> Daí, a contraposição com a abelha. A questão é

<sup>573</sup> Cf. a entrada nos seguintes dicionários: Gaffiot, C. Lewis and C. Short e Oxford.

<sup>574</sup> *Od.* 1.2.33-4: *siue tu mauis, Erycina ridens, / quam Iocus circumuolat et Cupido*. (“ou tu, se preferires, ridente deusa do Érice, à volta da qual voam Folia e Cupido”). A tradução é de P. Falcão (2008, p. 50).

<sup>575</sup> *Od.* 4.2.1-4: *Pindarum quisquis studet aemulari, / Iulle, ceratis ope Daedalea / nititur pinnis, uitreo daturus / nomina ponto*. (“Quem se esforça em emular Píndaro, / Iulo, se apoia em penas unidas / por cera, obra de Dédalo, e dará nome / a um verde mar”).

que o fracasso de Ícaro já ressoa na metamorfose de *Od.* 2.20,<sup>576</sup> instabilizando aí o sentido dessa figura e convidando, com essa associação, também à associação com a *hybris* de Dédalo em *Od.* 1.3.34-5,<sup>577</sup> quando as “penas” são figuradas como algo inumano.

Mesmo assim, em outros momentos decisivos da poética horaciana, na construção de imagens do próprio Horácio, em tom autobiográfico, as asas operam de um modo significativo: quando o poeta se salva da batalha de Filipos — *decisis pinnis* (“asas caídas”, *Ep.* 2.2.50)<sup>578</sup> e quando relata ao seu próprio livro algumas das suas características mais destacadas — *maiores pinnae nido* (“asas maiores que o ninho”, *Ep.* 1.20.21).

Entretanto, um Horácio radical e programaticamente irônico não pode ser nunca negligenciado, nem mesmo nessa aderência ao *tópos* da imortalidade, como observa S. Harrison (2012, p. 32). Segundo ele, há uma clara contraposição entre a elevação que a “ave” de *Od.* 2.20 evoca e a autodepreciação do poeta no mesmo poema, primeiro ao se comparar com o filho de Dédalo (*Od.* 2.20.13) e, depois, ao encenar uma viagem a locais inusitados (*Od.* 2.20.114-20), repetindo outra vez e de outra maneira o modo de atuar do tragicômico e híbrido Mercúrio plautino. A possível associação com Dédalo (e com a *hybris*), lembremos, ocorre três vezes em Horácio: *Od.* 1.3, 2.2 e 4.2, momentos, por assim dizer, decisivos do seu percurso lírico, demonstrando que não se trata de algo fortuito.<sup>579</sup>

A tragicômica imagem do cisne de *Od.* 2.20 parece realmente beirar o caricatural. A leitura ganha mais força ainda se lida à luz de *Od.* 4.2, em cuja ficção a figura do cisne, associada a Píndaro, recebe um estatuto ambíguo por se contrapor à abelha do Matino, associada a Horácio. Se aí a abelha pode ser uma recusa à “emulação” (*aemulari*, *Od.* 4.2.1) de Píndaro, então a caricatura (pressupondo que a leiamos assim) de *Od.* 2.20 pode significar a mesma coisa por uma via diversa. Ela pode ser uma recusa da *imitatio*, pois, ao mesmo tempo em que “imita” um cisne (o cisne pindárico? O cisne homérico?), ela se ri dessa imitação pelo gesto cômico da caricatura. Na verdade, num mesmo e único gesto, paradoxalmente, a afirmação e a negação da “imitação” e também da “emulação” são colocadas numa tensão insolúvel.

Esse procedimento literário não é incomum na ficção horaciana. Ele é empregado ainda na tópica do coroamento poético. A tradicional estratégia do coroamento é de largo uso em

<sup>576</sup> *Od.* 2.20.13: *Iam Daedaleo ocior Icaro* (“Já mais famoso que Ícaro de Dédalo.”).

<sup>577</sup> *Od.* 1.3.34-5: *Expertus uacuum Daedalus aera / pinnis non homini datis*. (“Aventurou-se pelo ar vazio Dédalo / com asas ao homem não concedidas.”). A tradução é de P. Falcão (2008, p. 54).

<sup>578</sup> *Ep.* 2.2.50-2: *Vnde simul primum me dimisere Philippi, / decisis humilem pinnis inopemque paterni / et laris et fundi paupertas impulit audax / ut uersus facerem*. (“Apenas solto por Filipos, humilhado, / asas caídas, sem lar e recursos, sem terras / paternas, a pobreza, ousada, me impeliu / aos versos.”).

<sup>579</sup> Cf. C. Hornbeck (2014).

Horácio e tem um papel crucial na construção da sua personagem enquanto poeta,<sup>580</sup> mas é objeto de expressa zombaria em *Ep.* 2.2.91-101, quando o poeta se inclui no mote irônico cuja meta é exatamente esse coroamento poético.<sup>581</sup> Assim, no mesmo ato em que se vale, seja de figuras aladas, seja do coroamento, para a urdidura dos seus construtos, o poeta também as faz menores, rindo delas, com sensíveis traços de autoironia, e instabilizando o seu valor no seio do seu próprio *ludus*.

De qualquer forma, mesmo desestabilizadas, talvez *ipso facto*, as asas, assim como a coroa, enquanto ativadoras de toda uma tópica tradicional, são duas imagens muito presentes e atuantes na poética horaciana. A abelha (que também evoca a imortalidade e pode ainda estar em diálogo com registros literários gregos mais antigos, como o *Íon*, de Platão, e Hesíodo, e com outros registros latinos mais recentes, como Lucrécio e Virgílio)<sup>582</sup> será aqui lida de um modo programático por operar, ainda, na tópica da “doçura” da poesia, uma das dimensões tradicionais de um Eros “doce-amargo”. Mais do que isso, a abelha pode ainda ser associada, segundo algumas tradições, até mesmo a Vênus,<sup>583</sup> uma identificação que também põe em relevo o caráter dúplice do amor, uma vez que o seu mel é contrabalanceado pela pungência da sua picada.

A abelha horaciana, porém, tem a sua imagem associada principalmente ao doce mel da poesia. É isso que acontece no final de *Ep.* 1.19.43-5, numa cena de apaziguamento do *ludus*, quando o poeta simula um diálogo em que um interlocutor anônimo lhe diz: “[...] ‘*Rides*’ ait, ‘*et Iouis auribus ista / [scripta] seruas; fidis enim manare poetica mella / te solum, tibi pulcher*’,”<sup>584</sup> há uma clara ligação com o mel da poesia, essa doçura programática, esse trabalho cuidadoso com o verso de *Od.* 4.2. Além disso, exatamente como o “vate duas-caras” de *Od.*

<sup>580</sup> Cf. capítulo segundo acima, p. 163-178.

<sup>581</sup> *Ep.* 2.2.91-101: *Carmina compono, hic elegos, ‘mirabile uisu / caelatumque nouem Musis opus’. Aspice primum / quanto cum fastu, quanto molimine circum / spectemus uacuum Romanis uatibus aedem; / mox etiam, si forte uacas, sequere et procul audi / quid ferat et qua re sibi nectat uterque coronam. / Caedimur et totidem plagis consumimus hostem, / lento Samnites ad lumina prima duello. / Discedo Alcaeus puncto illius; ille meo quis? / Quis nisi Callimachus? Si plus adposcere uisus, / fit Mimnermus et optiuo cognomine crescit.* “Odes componho, ele elegias: que maravilha! / Obra esculpida pelas nove Musas! Vê / com quanto orgulho, quanta imponência olhamos / em torno o templo vago aos vates romanos! / E se acaso vagueias, segue e ouve de longe / o que cada qual diz, como coroa a si próprio. / Sanitas, nos ferimos e aos golpes destruimos / em lento duelo até o crepúsculo o inimigo. / Me considera Alceu. Ele, pra mim, quem é? / Calímaco! Ninguém menos! Se ainda quer mais, / se faz Mimnermo e se incha do nome escolhido.

<sup>582</sup> Cf. B. Maciel (2017, 67-9).

<sup>583</sup> Cf. C. Calame (1999, p. 22). [...] Eurípides produces one last metaphor: in her flight, Aphrodite is a bee that produces honey but mercilessly stings its victims. (“Eurípides produz uma última metáfora: no seu voo, Afrodite é uma abelha que produz mel, mas impiedosamente pica suas vítimas”).

<sup>584</sup> *Ep.* 1.19.43-5: “um diz: ‘Ris e aos ouvidos de Júpiter / os [escritos] guardas; fias que exalas da poesia o mel / tu só, belo a ti.’”

2.20 se volta para Júpiter na segunda estrofe de *Od.* 3.1, assim a “abelha” de *Ep.* 1.19 guarda o seu canto aos ouvidos de Júpiter.

A abelha instaura no *sermo* um contexto poético que é, nesse particular, simpático à ficção lírica: o de uma poesia que engendra, ao mesmo tempo, um *cosmos*, daí a ligação estreita com Júpiter, uma *patria* poética, a latina, pela vinculação de Júpiter a Augusto intermediada pelo poeta, e um *ego* poético, Horácio, socialmente inserido em Roma e literariamente numa tradição poética mais ampla. A relação com a pátria, com Augusto, a relação com o amigo Mecenas e a relação com os gregos são da mesma natureza desse ponto de vista ficcional e, se não são exatamente assim, estão fundidas. O poeta inserido na sociedade romana espelha a inserção da poesia latina na tradição poética iniciada pelos gregos e continuada pelos romanos.

Há aqui, então, pelo menos, três pontos de contato com Eros. A tópica das asas, o seu caráter fundacional e a esfera da doçura. O valor dos ditos *poetica mella* reside, sobretudo, na “doçura”. A sua conquista, na ficção horaciana, passa pelo jogo com a tradição de um Eros “doce-amargo” e de uma Vênus-abelha, estabelecendo um diálogo em que a personagem de Glícera, como exatamente “doçura”, pode encontrar algum sentido. Vejamos, então, como é a configuração do drama (*ludus*) de *Glycera*, começando com *Od.* 1.19, a primeira aparição da personagem:

<p><i>Mater saeua Cupidinum Thebanaeque iubet me Semelae puer et lasciuu Licentia finitis animum reddere amoribus. Vrit me Glycerae nitior splendentis Pario marmore purius, urit grata proteruitas et uoltus nimium lubricus aspici. In me tota ruens Venus Cyprum deseruit, nec patitur Scythasi aut uersis animosum equis Parthum dicere nec quae nihil attinent. Hic uiuum mihi caespitem, hic uerbenas, pueri, ponite turaque bimi cum patera meri: mactata ueniet lenior hostia.</i></p>	<p>5  10  15</p>	<p>A má mãe dos Cupidos, o filho de Sêmele de Tebas e a lasciva Licença me mandam tornar o peito a findos amores. Me abrasa o brilho da radiante Glícera, mais puro que o mármore pário, me abrasa a amável safadeza e o rosto lúbrico demais de olhar. Contra mim desabando toda, Vênus desertou Chipre, e não me deixa cantar nem os Cítas, nem o brabo parta em cavalo versátil, nem nada inútil. Bem aqui, um vivo altar, ó jovens, aqui, ramos sacros, arranjai, e incensos com taça de vinho de dois anos: feito o sacrifício, mais leve virá.</p>
--	----------------------------------	--

O poeta é todo fogo (*calidus*), ainda que a contragosto. A repetição do forte verbo *urit* (*Od.* 3.19.5-7), em posição inicial de verso, rara em Horácio, marca a sua condição no poema. Está todo tomado de desejo por Glícera, e uma Vênus cruel (*saeua*) desaba inteira sobre ele (*in me tota ruens*, *Od.* 1.19.9). Seguindo a sugestão de fusão entre uma e outra,<sup>585</sup> podemos até

<sup>585</sup> Cf. G. Flores (2014, p. 329).



mesmo incluir o próprio poeta nesse jogo. Em certo sentido, os três formam uma única realidade ficcional. Essa identificação pode encontrar lastro ainda na dupla valência da abelha, que produz o doce (*glykós*) mel, mas é pungente.

O poema tem um caráter programático, visível, tanto na *recusatio* de uma Vênus que não permite o canto de matéria épica, quanto no apaziguamento da cena final (*lenior*, *Od.* 1.19.16), que, contrastando com a Vênus cruel (*saeua*, *Od.* 1.19.1) da abertura do poema, combina com o foco da nossa leitura na dimensão prioritariamente doce de Eros, encarnada, na ficção primeira da ode, pela personagem de *Glycera*. Ainda programaticamente e reafirmando a invocação de Baco (*Thebanaeque Semelae puer*, *Od.* 1.19.2), é o “vinho de dois anos” (*bimi meri*, *Od.* 1.19.15), que, na qualidade de um *phármakon* ou literalmente um *uinum-uenenum*, pode ajudar nesse processo.

No encadeamento poético desse poema na coleção lírica, essa ode faz uma importante transição entre a *uilla Sabina* de *Od.* 1.18 e a *Od.* 1.20, que é um convite a um *conuiuium* privado. Na ficção dessa tríade, a evocação da videira sagrada em *Od.* 1.18 e a dupla invocação de Vênus e de Baco, tanto em *Od.* 1.18, quanto em *Od.* 1.19, são os antecedentes imediatos de um poema (*Ep.* 1.20) em que o poeta se apresenta como um autêntico anfitrião (*erus*) de uma *modica cena* a Mecenas, a quem servirá um vinho caseiro (*Sabinum*, *Od.* 1.20.1), produto da sua *uilla Sabina* e fruto poético desse jogo de inspiração que os poemas imediatamente anteriores encenam.

Outra vez com a presença de Vênus, *Glycera* retorna somente na curta *Od.* 1.30:<sup>586</sup>

*O Venus regina Cnidi Paphique,  
sperne dilectam Cypron et uocantis  
ture te multo Glycerae decoram  
transfer in aedem.*

*Feruidus tecum puer et solutis  
Gratiae zonis properentque Nymphae  
et parum comis sine te Iuventas  
Mercuriusque.*

5

Vênus, ó rainha de Cnido e Pafos,  
deixa a amada Chipre, pois já te invoca  
Glícera com maços de incenso, e ao belo  
templo te apressa.

Vêm contigo aquele garoto ardente,  
Graças com a cinta alargada, Ninfas,  
Juventude vem, que sem ti se apaga,  
junto a Mercúrio.

A grande questão desse curto poema, inserido na tradição dos hinos cléticos,<sup>587</sup> é inserir Mercúrio no séquito de Vênus, o que, no interior da ficção lírica horaciana, ressalta o aspecto “ardente” do ambíguo *callidus* e reforça a ideia de um Eros mercurial. Essa é uma inovação

<sup>586</sup> A tradução é de G. Flores (2014, 269).

<sup>587</sup> Os hinos cléticos (ou canção-prece) são hinos invocatórios, em que pede a presença e a intervenção de uma divindade. Cf. M. Hubbard; R. Nisbet (1970, p. 343-4).

horaciana que despertou a atenção da crítica.<sup>588</sup> S. Harrison (2019, p. 166-7) associa essa presença de Mercúrio no poema à comédia *Anfitrião*, de Plauto. No âmbito cultural romano, é, de fato, na comédia latina que Mercúrio tem um papel erótico bem delineado, um papel que pode, mais amplamente, se relacionar com a figuração tradicional de Mercúrio, conforme a sugestão de J. Farrell (2019, p. 121): a de “estar amiúde contente em desempenhar um papel secundário por facilitar as aventuras amorosas de outras figuras.”<sup>589</sup>

Em *Od.* 1.30, Mercúrio parece ser invocado para, seguindo a sua sina tradicional e o seu caráter tragicômico, auxiliar o poeta na conquista de Glícera. Essa constatação pode ter consequências muito interessantes. G. Flores (2014, 349) reconheceu o liame que o metro sáfico de *Od.* 1.30 permite com as *Od.* 1.2. e 1.10, dando-lhe conotações políticas a partir de uma “simbologia divina para Augusto”. Poderíamos pensar a questão política em termos eróticos? Se, em *Od.* 1.2, Augusto pode ser a epifania de Mercúrio, se, em *Od.* 1.10, o hino a Mercúrio pode ser um hino a Augusto, então, em *Od.* 1.30, pode ser um Mercúrio *qua* Augusto que é invocado para auxiliar o poeta na conquista de Glícera? O encadeamento desse raciocínio pode ir além. Se, em *Od.* 2.17, é Mercúrio quem salva o poeta da morte em Filipos, se, em *Ep.* 2.1, é Augusto quem pode salvar o poeta da pobreza (*egere uetas*), então é uma Mercúrio *qua* Augusto que sempre salva o poeta?

Se nos voltarmos à ficção da peça *Anfitrião*, de Plauto, vamos ver lá um Mercúrio, travestido de Sósia (“o que salva”), que vai auxiliar Júpiter a conquistar Alcmena. Transpondo isso para a relação entre Augusto e Horácio na ficção horaciana, o poeta é Júpiter, e o imperador, Mercúrio? Se, na comédia *Anfitrião*, Júpiter é, inúmeras vezes, figurado como um *erus* de Mercúrio,<sup>590</sup> então o poeta em Horácio pode ser, ele próprio um *erus* (literalmente “anfitrião”)? O poeta é o *erus* e o anfitrião de Augusto no seu *cosmos* poético? Essa leitura reforça, a partir de um outro ponto de vista, a nossa leitura do “roubo” das têmporas em *Ep.* 2.1.<sup>591</sup> Essa não é, lembremos, uma relação estática, nem mesmo no interior da ficção das *Odes*, pois, como M. Santirocco (1986, p. 45) sugere, “as qualidades divinas de Augusto que foram introduzidas em

<sup>588</sup> Cf. R. Nisbet; M. Hubbard (1970, p. 344): “No culto grego, Afrodite e Hermes são às vezes encontrados juntos, mas essa associação não combina, particularmente, com o mundo de Glícera” (In Greek cult Aphrodite and Hermes are sometimes found together, but this association does not particularly suit the world of Glycera.) e G. Flores (2014, p. 347-9): “uma figura um tanto inesperada”.

<sup>589</sup> [...] is often content to play a secondary role by facilitating the amorous adventures of other figures.

<sup>590</sup> Eis alguns exemplos de falas de Mercúrio na peça *Anfitrião* que marcam a sua relação com Júpiter ou com o próprio Anfitrião: *iam ille illuc ad erum cum Amphitruonem aduenerit* (“quando ele chegar a Anfitrião, o seu senhor”, v. 466, grifos nossos); *Erus Amphitruo <st> occupatus* (“Anfitrião, o meu senhor, está ocupado”, v. 1034b, grifos nossos) e *Amphitruo hic quidem <est> erus meus* (“Este Anfitrião, sem dúvida, é o meu senhor”, v. 1034b, grifos nossos).

<sup>591</sup> Cf. p. 159-96.

*Od.* 1.2 são mais desenvolvidas em *Od.* 1.12, por meio de uma nova estratégia que associa o *princeps* com o próprio Júpiter”.<sup>592</sup>

O estatuto de Augusto é, de fato, fugidio em Horácio. Ora como Mercúrio, ora como Augusto, ele parece incessantemente trocar de posição com o poeta. A interlocução com a tragicomédia plautina pode se aprofundar ainda mais, quando o imperador Augusto é associado expressamente a Hércules em *Od.* 3.14,<sup>593</sup> algo que acontece também em *Ep.* 2.1. Na peça de Plauto, o herói é filho de Júpiter com uma Alcmena que já estava grávida de Anfítrio, apresentando-se, então, como o fruto duplicado de uma concepção preexistente. É dupla a consequência dessa associação: quando pensamos no mito da dupla fundação dos romanos em relação aos gregos, e no *cosmos* horaciano como um duplo do império romano. A partir de uma reduplicação mítica, Horácio acaba se colocando, como poeta, muito perto do papel de Júpiter, sem perder a sua associação com Mercúrio.

A proximidade de Júpiter com o “vate duas-caras” de *Od.* 2.20 e da abelha de *Ep.* 1.19, que carrega o mel da poesia, ganha cores especiais aqui, pois cria temporalidades divinas para o poeta e o objeto do seu canto, mitificando-os, embora venham nuançadas com traços cômicos e satíricos, sobretudo pela mobilização satírica de um Mercúrio cômico. Essa questão temporal está encenada também na passagem da *AP* em que “Horácio instaura uma cadeia temporal híbrida, cujos primeiros elos estão ancorados na esfera do mito” (R. Glinatsis, 2019),<sup>594</sup> engendrando uma “genealogia dos poetas coerente e unitária, que destaca a homologia entre o *poeta diuinus* e o *poeta humanus*: Homero, Tirteu, Sólon, Focílides, Píndaro... são Orfeus e Anfíons terrestres”.<sup>595</sup> A diferença básica é que a ficção horaciana radicalmente faz de Horácio uma personagem de si, de um modo mais profundo do que um Platão ou um Homero ou do que um Virgílio ou um Lucrécio, por exemplo.

Parece inegável que há um extenso jogo de tensões protagonizadas pelo vate duas-caras: entre o público e o privado, entre o trágico e o cômico, entre o humano e o divino, entre o humano e o animal, entre a *imitatio* e a *aemulatio*, entre o real e o ficcional e entre o solene e a caricatura. Marcado pelo hibridismo, o vate duas-caras se assemelha a uma encruzilhada, em

<sup>592</sup> The divine qualities of Augustus which were introduced in C. 1.2 are developed further in C. 1.12 by means of a new strategy that associates the *princeps* with Jupiter himself.

<sup>593</sup> *Od.* 3.14.1-4: *Herculis ritu modo dictus, o plebs, / morte uenalem petiisse laurum, / Caesar Hispana repetit penatis / uictor ab ora.* “Até há pouco se disse, ó povo romano, / que César o louro procurou ao preço da morte, / mas ei-lo que vitorioso regressa, qual Hércules, / da costa hispânica aos seus Penates.”

<sup>594</sup> [...] Horace instaure une chaîne temporelle hybride, dont les premiers maillons viennent s’ancrer dans la sphère du mythe.

<sup>595</sup> [...] généalogie de poètes cohérente et unie, qui souligne l’homologie du *poeta diuinus* et du *poeta humanus*: Homère, Tyrtée, Solon, Phocylide, Pindare... sont des Orphées et des Amphions terrestres.

cujos caminhos se entrecruzam cenas que combinam figuras aladas (Mercúrio e Eros e, ainda, *ales e apis*) voltadas à conquista amorosa, à genealogia poética e ao florescer do próprio poeta. A partir desse ponto de vista, o mote da conquista da “doçura” (*glykós*), dos *dulcia poemata*, dos *dulces amici*, dos *dulcia uina* e dos *dulcis amores*, atravessa a poesia de Horácio, e, principalmente, a lírica, apresentada, ao modo de um “remédio” (*phármakon*) como *laborum / dulce lenimen* (“dos esforços / doce alívio”, *Od.* 1.32.14-5), por contraposição ao tom lamentoso da elegia em *Od.* 1.33.

Como, por meio dessas referências cruzadas, o poeta arroga a si próprio os poderes políticos do *princeps*, acaba se colocando no ápice de uma estrutura político-erótico-poética, o seu *cosmos* literário. Assim a dimensão cósmica do poder de Eros e de Vênus, que é um poder muito mais construtivo do que destrutivo, é invocada na conquista de *Glycera*. O poder cosmogônico do poeta é associado ao seu poder de fundar uma pátria poética, engendrar relações sociais de amizade e se metamorfosear, à capacidade de ter relações eróticas e, ainda, à sua inspiração báquica. É por isso que o “amor” pela tradicional doçura (*Glycera*) — um amor que o poeta compartilha com o elegíaco Tibulo de *Od.* 1.33 — vai atravessar toda a coleção, chegando ainda muito pulsante ao último livro, onde há a última aparição de Glícera em *Od.* 3.19. Vejamos o fim do poema (v. 25-28):

*Spissa te nitidum coma,  
puro te similem, Telephe, Vespero  
tempestiva petit Rhode:  
me lentus Glycerae torret amor meae.*

A ti, de brilhante e espesso cabelo,  
a ti, Télefo, semelhante à pura Estrela da Tarde,  
te procura a tempestiva Rode;  
a mim me incendeia o lento amor de minha Glícera.

É com a imagem de uma doçura ainda bastante atuante na *persona* lírica do poeta que Glícera, em *Od.* 3.19, finaliza o seu *ludus* na coleção das odes. A intensa brasa da primeira aparição de Glícera (*Od.* 1.19) deu lugar a um amor, cujo fogo, já apaziguado, ainda queima o poeta, mas o queima lento (*lentus*, *Od.* 3.19.28) e de um modo marcante, pois, além de tudo, atravessa a sua lírica. É possível pensar que Mercúrio, invocado em *Od.* 1.30, tenha tido um papel relevante aí. Quando se finaliza a leitura da coleção lírica, é essa imagem de uma chama lenta, ainda queimando (*calida*), que ficará presente na memória do leitor e na trama erótica da lírica. Essa condição temporal, que sempre presentifica essa chama, é mobilizada para encenar novamente a personagem de Télefo. O mesmo Télefo (“o que brilha ao longe”) de *Od.* 1.13, o amante de *Lydia* que desencadeia uma furiosa cena de ciúmes do poeta. Figurado, agora, como uma personagem do passado, pela conexão com a “estrela da tarde” (*similem Vespero*, *Od.* 3.19.26), ele, exatamente como *Lydia*, é representado como alguém do passado. Aquele Télefo

agressivo e turbulento, épico, está cada vez mais no passado, cumprindo-se a promessa do poeta que pode, por sua vez, oferecer *constantia*, uma constância que está, lembremos, na fonte de água pedida a Mercúrio, o mesmo Mercúrio que ajuda na conquista de *Glycera*. Na ficção horaciana, o passado é a sina de Télefo e de *Lydia*, bem como da relação entre ambos em *Od.* 1.13, pois a atualização dessa velha relação deixa o poeta furioso.

Como contraste, a precisa cena final do poema é a permanência de Glícera, com o foco no seu valor presente (*torret*, *Od.* 3.19.28), como uma chama sempre viva, uma figuração que tem a sua contraparte poética expressa em vários âmbitos da poesia horaciana. Isso pode ser reforçado pelo fato de o metro do poema, o quarto asclepiadeu, ser o mesmo de *Od.* 1.13 (onde se encenam *Lydia* e Télefo), de *Od.* 1.19 (a primeira aparição de Glícera), de *Od.* 3.9 (o canto amebou de *Lydia*) e, ainda, de *Od.* 3.28 (a última ode a *Lyde*). Além de nos convidar a uma série de associações, essa convergência métrica pode estar relacionada a essa valência pervasiva de Glícera em muitas das relações eróticas de Horácio. É isso que podemos ver nos seguintes trechos, não só pela mobilização mesma da “doçura”, como também pela sua versatilidade, que vai encontrar expressão em diversas esferas da gramática da poética de Horácio.

Primeiro, a relação com Mecenas, que pode ser lida à luz de uma poética do amor e da amizade, é também marcada pela mobilização programática da tópica da “doçura” e “beleza”, tanto na lírica,<sup>596</sup> quanto no *sermo*.<sup>597</sup> Essa marca é ampliada para a amizade em geral e para a inspiração báquica e erótica do poeta, em especial, em *Od.* 2.7.25-8<sup>598</sup> e em *Od.* 4.12.28.<sup>599</sup> Também a temática do arrebatamento por Baco é, de um modo mais frontal, caracterizada pelo mesmo traço: *dulce periculum est, o Leneae, sequi deum cingentem uiridi tempora pampino* (“É doce perigo, ó Leneu, seguir um deus que de folha de uva cinge as têmporas”, *Od.* 3.25.18-20, grifos nossos).

E, por fim, a “doçura” é ativada numa relação erótica mais explícita, como aquela com a jovem Lalage, em *Od.* 1.22.17-24:

<sup>596</sup> *Od.* 1.1.2: *O et praesidium et dulce decus meum*: (“Ó, minha proteção e minha doce glória”, grifos nossos).

<sup>597</sup> *Ep.* 1.7. 12: *dulcis amice* (“Doce amigo”) e *Ep.* 1.7.25-8: *Quodsi me noles usquam discedere, reddes / forte latus, nigros angusta fronte capillos, / reddes dulce loqui, reddes ridere decorum et / inter uina fugam Cinarae maerere proteruae*. (“Se longe não me queres, tu trarás de volta / o bom peito, o cabelo negro, a testa curta, / de volta a doce voz, de volta o belo riso, / e os cálices do pranto da fuga de Cínara.”).

<sup>598</sup> *Od.* 2.7.25-8: *Quem Venus arbitrum / dicet bibendi? non ego sanius / bacchabor Edonis: recepto / dulce mihi furere est amico*. (“Quem Vênus elegerá / o mestre do banquete? Eu, não mais sóbrio que os / Edonos, me afojo em Baco: recebido / o amigo, me é doce endoidar”).

<sup>599</sup> *Od.* 4.12.28: *dulce est desipere in loco*. (“Na ocasião certa é doce perder o juízo.”). A tradução é de P. Falcão (2008, p. 292).

*Pone me pigris ubi nulla campis  
arbor aestiva recreatur aura,  
quod latus mundi nebulae malusque  
Iuppiter urget;*

20

Me põe em campo mole, onde árvore  
alguma se renova em brisa estiva,  
no canto do mundo, onde há nuvens  
e um mal Júpiter,

*pone sub curru nimium propinqui  
solis in terra domibus negata:  
dulce ridentem Lalagen amabo,  
dulce loquentem.*

me põe sob um carro do sol perto  
demais, ou na terra negada às casas:  
o **doce** rir de Lalage hei de amar,  
o **doce** falar

A doçura aqui, associada a Lalage,<sup>600</sup> engloba o prazer sexual e o prazer poético.<sup>601</sup> Na ficção do poema, é atribuído ao canto da amada (*meam canto Lalagen, Od. 1.22.10*) o papel salvador de alguém que, embora “desarmado” (*inermem, Od. 1.22.4*), afugenta um lobo na floresta Sabina. Não só por essa razão, mas sobretudo por ela, esse poema, como costuma acontecer, encena uma clara *recusatio* da épica.

No poema, o valor do canto, que é uma espécie de recanto seguro ao poeta desarmado, onde quer que ele esteja, de norte a sul do mundo conhecido,<sup>602</sup> alcança um estatuto capaz de diferenciar, de modo decisivo, esse poema horaciano de, por exemplo, Catulo 51. Muitos identificaram em *Od. 1.22* uma clara retomada de Catulo 51, onde também lemos a mesma expressão *dulce ridentem* (51.5).<sup>603</sup> Todavia, enquanto em Catulo, que, por sua vez, retoma Safo, o desejo o confunde e o deixa perplexo, em Horácio, ele é mais, como bem resumiu E. Oliensis (1998, p. 110), “uma expressão imperiosa e imperial de civilização”.<sup>604</sup> Essa dimensão pública na caracterização de uma relação erótica como essa com a jovem Lalage pode, de um modo análogo, mas pela exata via inversa, nos servir para analisar uma “ode cívica” que, tradicionalmente lida como de temática pública, tem uma importante dimensão privada.

Na segunda ode cívica (*Od. 3.2.13-6 e 21-4*), a “doçura” também desempenha um papel programático:

[...]

*Dulce et decorum est pro patria mori:  
mors et fugacem persequitur uirum  
nec parcat inbellis iuuentae  
poplitibus timidoue tergo.*

[...]

É **doce** é **belo** morrer pela pátria:  
a morte persegue o **macho** que foge,  
não poupa o jovem covarde,  
joelho ou dorso medroso.

<sup>600</sup> Quanto à personagem Lalage, a crítica reconhece, há muito tempo, o seu valor puramente ficcional. Cf. R. Nisbet; M. Hubbard (1978, p. 263): There was no such person as Lalage; the name, and indeed the whole circumstance, is chosen because it suits the artistic needs of the poem. “Lalage não era uma pessoa; o nome, e, na verdade, toda a situação, foi escolhido porque se ajusta às necessidades artísticas do poema”.

<sup>601</sup> E. Oliensis (1998, p. 181).

<sup>602</sup> Sobre o valor da questão geográfica nesse poema, cf. R. Nisbet; M. Hubbard (1978, p. xv).

<sup>603</sup> G. Flores (2014, p. 335).

<sup>604</sup> [...] an imperious and imperial expression of civilization.

[...]

*Virtus, recludens inmeritis mori  
caelum, negata temptat iter uia  
coetusque uolgaris et udam  
spernit humum fugiente pinna.*

[...]

**Macheza**, jogando ao céu quem morrer  
não merece, tenta a intentada via  
e larga com **asa esquiva** a  
plebe vulgar e a terra úmida.

O famoso *dulce et decorum est pro patria mori* (“é doce, é belo morrer pela pátria”, *Od.* 3.2.13), cuja fonte costuma ser atribuída a Simônides,<sup>605</sup> é uma verdadeira máxima horaciana e talvez um dos versos mais citados em latim.<sup>606</sup> É invocado, amiúde, como um dos maiores e mais frequentes exemplos de patriotismo e de devoção à pátria. A conjugação entre *patria*, *uirum* e *uirtus*, que se segue à incitação da juventude (*puer*, *Od.* 3.2.2) aos valores guerreiros, que, desembocando eventualmente na morte, ganham ainda mais valor, como a “glória perene” de Aquiles. É inegável essa valência da bravura aí figurada e, nesse contexto, *decorum* ganha a conotação de “nobre” e “glorioso”.<sup>607</sup>

No entanto, na nossa leitura, ela pode ganhar sensíveis ares metaliterários, para além da mobilização do mote da “doçura” (*dulce*). A *ales canorus* de *Od.* 2.20 ressoa bem forte nesse poema. Primeiro, pela referência expressa a uma “asa fugidia” (*fugiente pinna*, *Od.* 3.2.24), que escapa da morte. Depois, pela insistência num certo heroísmo, visível em *uirtus* (“coragem”) e *uirum* (“herói”), que engendram uma coragem de enfrentar a morte, retomando a cena final de *Od.* 2.20, onde as honras fúnebres, metonimicamente a morte, recebem um tratamento de quase desdém.

Mas de que pátria estamos falando? A pátria do *ludus*, cuja origem é *Lydia*? Aqui, a dimensão pública mais explícita não apaga a valência privada que o poema tem. A questão é que a seriedade das “odes cívicas” já é colocada em tensão pela própria representação caricatural do vate duas-caras de *Od.* 2.20 que as antecede, e alguns elementos dessas mesmas odes parecem confirmar essa impressão, como, por exemplo, a pergunta que encerra o primeiro poema (*Od.* 3.1)<sup>608</sup> e a cômica invocação à Musa em *Od.* 3.3<sup>609</sup> São duas importantes contraposições. Primeiro, o “vale sabino” (*ualle Sabina*) é apresentado como um claro contraste privado ao discurso público, pretensamente grandioso e ainda ironicamente “cansativo” que

<sup>605</sup> Cf. R. Nisbet; N. Rudd (2004, p. 23).

<sup>606</sup> Cf. M. Winkler (2000, p. 177).

<sup>607</sup> Cf. R. Nisbet; N. Rudd (2004, p. 26).

<sup>608</sup> *Od.* 3.1.47-8: *Cur ualle permutem Sabina / diuitias operosiores?* “Por que eu trocaria o vale sabino / por riquezas mais cansativas?”.

<sup>609</sup> *Od.* 3.3.69-72: *Non hoc iocosae conueniet lyrae; / quo, Musa, tendis? Desine peruicax / referre sermones deorum et / magna modis tenuare paruis.* “Isso não convirá à lira jocosa; / aonde vais, Musa? Para, teimosa, / de contar a prosa dos deuses e / mirrar o graúdo com modos miúdos”.

parecem estar presentes nas odes cívicas. Essa instabilidade da primeira ode cívica é reforçada, depois, na terceira, com a encenação de um desencontro lírico entre o poeta e a Musa, fundado na natureza “jogadora” da lira do poeta (*lyrae iocosae*, *Od.* 3.3.69), que parece não convir à pretensa temática “elevada” do poema. Haveria um descompasso entre a “prosa dos deuses” e a estatura poética do poeta, um descompasso parecido com o do caráter tragicômico do *Anfitrião*, de Plauto.

Assim, a ficção das odes cívicas pode ser vista como o desdobramento da personagem algo satírica do vate duas-caras (*Od.* 2.20), com um foco na tensão que ela instaura, a “doçura” (*glykós*) pode ter uma dimensão metaliterária que confere sutis traços eróticos à atmosfera cívica das odes de abertura do último livro da coleção lírica e *decorum*, em vez de “nobre”, pode significar “belo”, como o “belo templo” para Vênus (*decoram aedem*, *Od.* 1.30.3-4) e como o “belo” rir do poeta (*decorum*, *Ep.* 1.7.27). E aqui podemos voltar à *Od.* 1.14 outra vez. Com outro olhar. Se, no primeiro capítulo, a lemos como um poema erótico que encena um triângulo amoroso, agora podemos interpretá-la como a nau da República. São duas leituras que se complementam, de modo polimítico. A questão cívica e o problema erótico estão interligados profundamente. Exatamente como acontece na *Od.* 4.1, quando o amor de *Paulus Maximus* é envolto por uma atmosfera cívica, e como ocorre, de um modo mais geral, na obra de Horácio como um todo. *Maximus*, em *Od.* 4.1, reúne em si, de modo concomitante, as características de amante e de homem público, mas o mais importante para nossa leitura é que há uma subordinação do elemento político ao elemento erótico, como já perceberam B. Delignon (2016, p. 263-4) e T. Johnson (2007, p. 44-5) e, mais do que isso, na verdade: em nossa leitura, o elemento político e o erótico parecem se subordinar à inspiração poética. É assim que o poema se inicia com a mobilização da figura de Vênus (*Od.* 4.1.1-8). Notemos como, também aqui, assim como acontece com Mecenas, é a deusa que pede poemas ao poeta. É ela que, desejando o poeta, acossa-o, a ele, que, por sua vez, tenta, em vão, resistir. Nesses termos, a formação de um poeta, de um cidadão e de uma poesia latina não deixam de ser uma questão erótica.

É também por isso que, logo depois dos seis poemas “patrióticos”, temos o poema de Cloé (*Od.* 3.7), uma das personagens do drama (*ludus*) de uma *Lydia* que pode ser pensada, pelo menos, como pátria e como mulher. Na ficção dessa ode, já lida por nós no primeiro capítulo, a conquista de Giges, o rei da Lídia, está em jogo, como também, por outro lado, está em jogo o processo de amadurecimento da personagem Cloé. Esse poema, ainda, abre uma sequência de outros seis poemas (até *Od.* 3.12) de temática frontalmente erótica: *Od.* 3.8, a Mecenas, *Od.* 3.9, a Lídia, *Od.* 3.10, a Lice, *Od.* 3.11, a Lide e *Od.* 3.12 a Neobule, uma série



que pode ser lida menos como a transição de uma atmosfera cívica a uma atmosfera erótica do que o convite a uma leitura de complementação entre um âmbito e outro.

É interessante que toda a sequência seja terminada com *Od.* 3.13, um poema dedicado à fonte Bandúsia, uma imagem eminentemente pessoal. Ela seria, segundo consta, uma fonte da *uilla Sabina* ou, no mínimo, uma de algum lugar próximo da terra natal de Horácio,<sup>610</sup> o que está alinhado à sua estratégia de conectar a sua inspiração poética com a paisagem do seu nascimento. Isso acontece ainda com *uiolens Aufidus* (“violento Áufido”, *Od.* 3.30.10), com *longe sonantem natus ad Aufidum* (“[eu,] nascido ao pé do Áufido soa-longe”, *Od.* 4.9.2) e com *Aufidus acer* (“caudaloso Áufido”, *Sát.* 1.1.58).

Esse gesto permeia a obra de Horácio e é crucial também no *sermo*, se levamos em conta o caráter “autobiográfico” do conjunto de sátiras (*Sát.* 1.4-6), em claro contraste com as três primeiras, de caráter mais programático e “genérico” (*Sát.* 1.1-3). A “invenção” de um gênero e a invenção de um poeta estão no princípio da coleção das sátiras e se sucedem como se fossem um mesmo gesto. É precisamente nesse sentido que D. Hooley (2007, p. 28) bem observa: “Horácio não ‘escreve sátiras’ nos seus dois livros, mas inventa e constrói um novo empreendimento literário”.<sup>611</sup> Poderíamos ampliar aqui: não só escreve (ou se inscreve), mas inventa um escritor. O gesto de ir às origens da “sátira”, fazendo-as remontar à comédia grega antiga (cf. *Sát.* 1.10.1-6) e o gesto de ir às suas próprias origens (o pai liberto, cf. *Sát.* 1.6) são duas faces de uma mesma moeda. Não nos importa tanto se, de um ponto de vista histórico, ele, de fato, faz isso, ou seja, se ele realmente inventa um gênero, mas sim que o poeta encena a invenção. A invenção concomitante de um gênero (algo que, mais tarde, vai ressoar e ganhar fama na expressão: *satura quidem tota nostra est*, de Quintiliano, ainda que num *primus Lucilius*)<sup>612</sup> e de um poeta latino, Horácio. É esse drama (*ludus*) que nos interessa. É esse jogo (*ludus*).

Assim, Horácio, na construção de um *eu* poético e igualmente de uma pátria poética, transita, praticamente, por todas as categorias da classificação da mitologia platônica do *Crátilo*, que, por sua vez, é uma leitura de Hesíodo. Como animal alado (*ales* ou *apis*), como vate (*uates*), como mortal (*homo*), como herói ou macho (*uir*) e como um imortal (*diiuus*), enfim, como um *erus*.

<sup>610</sup> Cf. R. Nisbet; N. Rudd (2004, p. 172).

<sup>611</sup> Horace is not ‘writing satires’ in his two books, but inventing and constructing a new literary enterprise.

<sup>612</sup> Cf. *Inst. Ora.* 10.1.93.

### 3.1.4 O filho bastardo da pobreza (*paupertas*) e do recurso (*ops*)

M. Martinho dos Santos (2000, p. 197 e ss.) demonstra como o *monstrum* da abertura da *AP* (v. 1-5)<sup>613</sup> tem muitas semelhanças com a repreensão que Sócrates faz ao discurso de Lísis sobre o amor. De fato, em *Fedro* (264c), Sócrates arremata o seu discurso dizendo: “Mas penso que isto ao menos tu declararias: que todo arrazoado deve constituir-se como vivente, tendo algum corpo que seja o dele, de modo que nem sem cabeça seja nem sem pés, mas tenha meio e cume, estando escritos com decoro para um e outro e para o todo.”<sup>614</sup>

É notável, por um lado, a semelhança dessa fala com a descrição da cena inicial da *AP*, confirmada ainda pela observação que vem logo em seguida no poema: *ut nec pes nec caput uni / reddatur formae* (“de modo que nem pé nem cabeça uma única / forma se tornem, *AP* 8-9).<sup>615</sup> Por outro, essa possível vinculação do *monstrum* da *AP* com o discurso socrático no *Fedro*, de Platão, abre uma produtiva senda interpretativa aqui, lembrando que a associação mais ampla entre o *Fedro* de Platão e a *AP* é antiga na fortuna crítica de Horácio e parece remontar ao século XIX com C. G. Schreier, que “propôs a imagem de Horácio trabalhando na arte da poesia enquanto estudava o *Fedro* de Platão” (G. Pinton, 2014, p. 122).<sup>616</sup>

O *monstrum*, mesmo pensado como contraexemplo literário, tem um papel crucial no poema, não só por ser o seu quadro de abertura, retomado, por intermédio da estratégia da *Ringkomposition*, pelo “poeta louco” (*poetam uesanum*, *AP* 455) que protagoniza a cena final (*AP* 453-76), mas também pela estranheza e desconforto que causa, uma sensação que pode estar associada ao hibridismo que o *monstrum* encena. Por isso, ele já foi relacionado, muitas vezes, com a própria *AP*, em razão de o poema, aparentemente, não ter um andamento muito linear, nem ser tematicamente tão regular.<sup>617</sup> É também daí que surgem as inúmeras

<sup>613</sup> *AP* 1-5: *Humano capiti ceruicem pictor equinam / iungere si uelit et uarias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi, risum teneatis, amici?* (“Humana frente a equina cerviz, se um pintor / quisesse unir e a membros de todas as partes, / pluma vária aplicar, de modo que a bela / face de mulher finde torpe em negro peixe... / Vendo isso, amigos, conteríeis vós o riso?”).

<sup>614</sup> A tradução é de M. Martinho dos Santos (2000, p. 198).

<sup>615</sup> O corpo como metáfora da unidade e ordenação do discurso (como unidade orgânica, quando a parte perde a função, se separada do corpo) converte-se em *tópos* na *Poética* de Aristóteles (cf., principalmente, *Poética*, 1450b-1451a-b). Latinamente, a questão passa, por exemplo, pelo crivo de um Plauto, como podemos ler na expressão: *nec caput nec pes sermoni apparet. Nec quid dicatis scire nec me quor ludatis possum* (“a tua prosa [é] sem pé nem cabeça. E não posso entender o que dizes, nem por que jogas comigo”, *Asin.* 729-30).

<sup>616</sup> Proposed the image of Horace working on the art of poetry while studying the *Phaedrum* of Plato.

<sup>617</sup> Cf. E. Oliensis (1998, p. 216): Horace's *Ars* as a whole thus repeats the trajectory of the monstrous painting, moving from top to bottom, from head to tail-end, from human to animal, from *humano* to *hirudo*, its mocking echo. (“A *AP* de Horácio, como um conjunto, assim, repete a trajetória da pintura monstruosa, movendo-se de alto a baixo, da cabeça ao rabo, do humano ao animal, de *humano* a *hirudo*, o seu eco zombeteiro”).

possibilidades de classificação e divisão das partes do poema,<sup>618</sup> residindo nesse ponto o lastro do famoso *ars sine arte* de Escalígero e da influente opinião de Goethe.<sup>619</sup>

A *AP* é um texto *camaleônico*. Seu estatuto peculiar, que flerta com a falta de unidade e coerência e com o excesso de desvios, cortes abruptos e guinadas, enceta um complicado jogo de máscaras. O poema tem um estatuto de gênero instável<sup>620</sup> e parece, ora um manual de retórica, ora uma carta, ora um poema didático, ora um poema épico. Às vezes, parece ser só *sermo* (mera “prosa”). A *AP*, enfim, joga com as aparências. No entanto, isso não quer dizer que o poema não tenha uma certa unidade ou alguma coerência interna. Ela também pode ser considerada muito mais pelo que o poema encena, o seu *ludus*, do que pelo que literalmente diz e, assim, permite inúmeras leituras. Façamos a nossa.

Não é somente as bordas do poema que são emolduradas por figuras marcadamente híbridas e inter-relacionáveis. Também o centro da *AP* é devotado a personagens de natureza híbrida, metade pessoa, metade bode (ou algum outro animal, a depender da sua tradição): os Sátiros (*AP* 231-35), os Faunos (*AP* 244) e, especialmente, o Sileno (*AP* 239), que está no exato centro do poema. Isso nos convida a reconhecer que o hibridismo parece ser uma marca programática da *AP*, algo que se reflete, ainda, na grande dificuldade de definir o próprio gênero do poema,<sup>621</sup> bem como na condição e posição vacilantes e errantes da *AP* na tradição textual dos manuscritos horácianos.<sup>622</sup>

É esse hibridismo que sustenta a nossa hipótese de leitura aqui, e o que vai atravessá-la são os jogos (*ludi*) entre *erus* e *heres* e entre *daímon* (“espírito”) e *daémon* (“es perito”).<sup>623</sup> Propomos uma interlocução com o *Banquete*, de Platão, a partir de uma análise da personagem de Sócrates e sua relação com a personagem de *Eros*, por intermédio da figura de Sileno e também dos Sátiros, e, a partir disso, com a *persona* (ou mais precisamente, uma faceta da *persona*) de Horácio. Embora não seja nosso objetivo aprofundar muito nas questões filosóficas que giram em torno desse complexo diálogo platônico, vamos seguir dois caminhos: por um lado, o texto de A. Pompeu (2015), que relaciona a *AP* ao *Banquete* a partir da ideia de que

<sup>618</sup> Cf. a divisão de C. Brink (1971, p. 468-523) e o apanhado de R. Glinatsis (2010).

<sup>619</sup> Cf. J. Ferriss-Hill (2019, p. 4) traz a impressão do poeta alemão sobre a *AP*: *Dieses problematische Werk wird dem einen anders vorkommen als dem andern, und jedem alle zehn Jahre auch wieder anders.* (“Essa obra problemática parecerá diferente a cada pessoa e, de dez em dez anos, se tornará diferente para todos”).

<sup>620</sup> C. de Jonge (2019, p. 245) parece resumir bem a questão: *The genre of Ars Poetica remains a matter of dispute: epistle, didactic poem or something else; perhaps even a parody of a Peripatetic treatise.* (“O gênero da *Arte Poética* permanece controverso: carta, poema didático ou outra coisa; talvez mesmo a paródia de um tratado peripatético.”).

<sup>621</sup> Cf. a profunda discussão na exuberante tese de R. Glinatsis (2010), que chega a concluir (2010, p. 759) que “a *Arte Poética* de Horácio não é uma arte poética” (*L’Ars Poetica d’Horace n’est pas un art poétique.*) e J. Ferriss-Hill (2019, p. 13-7).

<sup>622</sup> Cf. R. Glinatsis (2010, p. 27-9).

<sup>623</sup> Sempre na tradução de C. Vieira (2014, p. 51).

ambos podem ser pensados como uma espécie de drama satírico, e, por outro, a leitura da *AP* de J. Ferriss Hill (2019).

Além disso, embora com outros propósitos, seguiremos a senda aberta por W. Anderson (1979, p. 13-49). Pensando mais no Horácio das *Sátiras* (principalmente as do livro primeiro), ele chamou o poeta de “Sócrates romano” (*Roman Socrates*),<sup>624</sup> com base em dois elementos de comparação: a temática comum (*moral topics*)<sup>625</sup> e a ironia, “o traço essencial do discurso socrático”.<sup>626</sup> Embora ele não esclareça exatamente o que entende por ironia, aqui trabalhamos com a dupla ideia, de fundo erótico, vazada principalmente no *Banquete*, de “não se desmascarar jamais” e de “cambiar incessantemente de máscara”.

*O Banquete* encena, a princípio, seis discursos sobre Eros. Ou melhor, seis encômios. Na ordem, discursam Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Agatão, personagens que representam diferentes tipos de discurso e pontos de vista sobre Eros. Por fim, fala Sócrates, que reporta o discurso de Diotima. Dois traços de Eros são preciosos aí: a natureza e a origem. Segundo a mitologia de Diotima, Eros não é exatamente um deus imortal, como, em geral, os outros convivas queriam fazer crer, senão um *daímon megás* (“grande gênio”, *Banquete*, 202d), um ente de natureza intermediária. A mesma Diotima, ainda pela boca de Sócrates, conta também a sua versão do mito da origem de Eros, dizendo que ele é filho da união entre *Penía* e *Póros* (*Banquete*, 203a-204a), termos traduzidos por J. C. de Souza (2016, p. 121) como “Pobreza” e “Recurso”.

Já no final da festa, Alcibíades entra em cena embriagado e faz, ao modo dos outros convivas, um elogio, mas não exatamente a Eros, senão a Sócrates, comparando-o a um Sileno, o pai dos Sátiros, do séquito do deus Dioniso. Por encenar concretamente uma relação erótica entre Sócrates e Alcibíades e ainda por ter um pronunciado caráter cômico, o discurso de Alcibíades se diferencia sensivelmente dos demais, constituindo-se, no fim das contas, como uma dramatização (*ludus*) da relação erótica. O jovem, rico e belo Alcibíades está apaixonado pelo velho, pobre e feio Sócrates, o que coloca em ato parte do discurso de Diotima. É crucial que a cena e o elogio, por um lado, acabem por sugerir uma identificação entre Sócrates e Eros, entre o *daímon* de Sócrates e o *megás daímon*, que é Eros, e, por outro, revelem o traço da

<sup>624</sup> Cf. W. Anderson (1979, p. 42): I would suggest that the Socratic satirist in Book I bears a close resemblance to Xenophon’s Socrates. (“Eu sugeriria que o satirista socrático do livro primeiro tem uma grande semelhança com o Sócrates de Xenofonte).

<sup>625</sup> Cf. W. Anderson (1979, p. 37).

<sup>626</sup> Cf. W. Anderson (1979, p. 37-8): That essential trait of Socratic discourse, irony, is likewise an essential feature of Horatian discourse, and this guarantees his Socratic character. “Aquele traço essencial do discurso socrático, a ironia, é, do mesmo modo, uma característica essencial do discurso horaciano, e isso garante o seu caráter socrático”.

*persona* socrática de, mesmo velho e feio, ser sedutor para o jovem e belo Alcibíades. É esse percurso, no fim das contas, que vamos seguir agora, mas com o foco voltado para Horácio e com base nestes três elementos: a natureza (*daímon*), a origem (filho da Pobreza e do Recurso) e a associação de Eros ao poeta.

A recente e profunda leitura de J. Ferriss-Hill (2019) da *AP* nos trouxe duas importantes contribuições para as possibilidades de entendimento do poema. A primeira delas foi destacar a centralidade até mesmo literal da figura de Sileno (*AP* 239), aluno de Dioniso,<sup>627</sup> e também das correlatas personagens de Fauno e dos Sátiros para a gramática da *AP*. Demonstrando toda a musicalidade lírica, típica das odes, que está em torno dos trechos centrais do poema e como a figura dos Sátiros é invocada quatro vezes em apenas quinze versos,<sup>628</sup> ela logra associar as *Odes* e as *Sátiras* de Horácio à *AP* de um modo ainda mais radical. Mais ainda do que a leitura de P. Hardie (2014, p. 46), que identificou sensíveis semelhanças entre o começo e o fim de *Sát.* 1.1 e da *AP*.

Como *sermo*, a *AP* já compartilha com as sátiras (os *sermões*) a natureza, mas é a partir da extensa mobilização da figura do Sátiro (o que pode se estender figurativamente a Sileno), segundo a leitura de J. Ferriss-Hill (2009), que o jogo de correlações se processa. O seu caráter híbrido (*satura*)<sup>629</sup> e o seu valor de origem recebem um especial destaque, enquanto o sutil lirismo de um *scriptor Satyrorum* (“escritor dos sátiros ou das sátiras”, *AP* 235) permite uma breve alusão à origem da tragédia.

<sup>627</sup> Como o poema tem um número par de versos (476), os versos mais centrais são dois: *Pythias, emuncto lucrata Simone talentum, / an custos famulusque dei Silenus alumni*. (“Pítias, que um asse a Símon logrado lucrou, / ou Sileno, aio e guardião do deus aluno”, *AP* 238-9, grifos nossos).

<sup>628</sup> Cf. J. Ferriss-Hill (2019, p. 90 e ss.). O trecho é o seguinte: *AP* 220-35 (grifos nossos): *Carminē qui tragico uilem certauit ob hircum, / mox etiam agrestis Satyros nudauit et asper / incolumi grauitate iocum temptauit eo quod / inlecebris erat et grata nouitate morandus / spectator functusque sacris et potus et flex. / Verum ita risores, ita commendare dicacis / conueniet Satyros, ita uertere seria ludo, / ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros, / regali conspectus in auro nuper et ostro, / migret in obscuras humili sermone tabernas, / aut, dum uitat humum, nubes et inania captet. / Effutire leuis indigna tragoedia uersus, / ut festis matrona moueri iussa diebus, / intererit Satyris paulum pudibunda proteruis. / Non ego inornata et dominantia nomina solum / uerbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo [...]. “Quem disputou o bode vil no canto trágico / desnudou logo os Sátiros agrestes e, / rude, mas grave, o jogo tentou, porque tinha / de em grata novidade entreter a plateia, / que, feito o sacrifício, ébria e livre estava. / Convirá Sátiros mostrar, mordazes ou / trocistas, e jogar com o sério, de tal modo / que nenhum deus ou herói, seja ele quem for, / visto há pouco em ouro e púrpura real, migre / pela prosa pedestre pra sombrias tabernas / ou, evitando o chão, alcance nuvens vãs. / À tragédia, indigna de versos levianos, / qual matrona forçada à dança em dias de festa, / restará recato entre os desregrados Sátiros. / Não amarei só simples e precisos nomes / e palavras, Pisões, como escritor dos Sátiros [...].”*

<sup>629</sup> Diomedes, em sua *Ars grammatica*, apresenta quatro etimologias possíveis para *satura*. A primeira relacionada aos sátiros. A segunda deriva o termo de *lanx satura*, de uma oferenda ritual de um prato cheio das frutas colhidas primeiro. A terceira de um tipo de salsicha. Por fim, a quarta relaciona o termo a um tipo de lei chamada *satura* que mistura uma série de regras num único dispositivo legal (para mais detalhes, cf. J. Ferriss-Hill, 2015, p. 102-4). Assim como sua origem, o significado de *satura* varia muito, girando em torno das ideias de “abundância”, “mistura” e até mesmo “sátiro”.

Considerando, com A. Pompeu (2015), que o drama satírico possa ser anterior à tragédia e à comédia, podendo constituir-se como o “elo apaziguador” entre o trágico e o cômico, todo o trecho central se funda numa composição que gira em torno dos limites do trágico e do cômico na poesia em geral. Assim, o *sermo*, a *satura* e a lírica no centro da *AP*, a partir da exploração de um papel unificador do drama satírico, conjugam-se de tal forma que permitem ao poeta jogar com as origens da tragédia (*hircum uilem*, “bode barato”, *AP* 220) e mostrar a relevância das noções de *iocus* (*iocum temptauit*, “tentou o jogo”, *AP* 222) e *ludus* (*uertere seria ludo*, “jogar com o sério”, *AP* 226) no contexto dramático.

É nesse ponto que sobressai outra vez a figura do Mercúrio plautino que Horácio retoma e que atravessa a sua obra, segundo a nossa leitura, pela figura de um Eros mercurial. O seu discurso no prólogo de *Anfitrião* pode ser interpretado talvez como uma variação desse elo apaziguador entre comédia e tragédia. A sua fala de abertura da peça, e nesse sentido inaugural, problematizando o estatuto da “tragicomédia *Anfitrião*”, apresenta algo que não é nem comédia nem tragédia, mas, hibridamente, ambos ao mesmo, algo como um drama satírico, algo muito próximo do que Horácio, poeta das sátiras, faz por toda a sua obra.

A segunda contribuição de J. Ferriss-Hill (2019) foi demonstrar como o poeta Horácio constrói para si, no interior da ficção do poema, a imagem de um *senex* (“velho”), que vai permear toda a carta e exercer um pronunciado papel pedagógico na ficção do poema. Essa leitura não deixa de ser, embora não explicitamente, uma retomada daquela de E. Oliensis (1998, p. 198), para quem Horácio se apresenta na *AP* como “uma autoridade na arte poética, um artista mestre que adquiriu o direito de instruir outras pessoas”.<sup>630</sup>

Começemos por esse *magister senex*. O *sermo*, e não somente a *AP*, é, de um modo geral, marcado por uma voz que se apresenta como “madura”. Mesmo o poeta lírico das odes vai se mostrar, desde pelo menos *Od.* 1.5, o primeiro poema abertamente erótico da coleção lírica, como um amante experimentado e sabido, em clara contraposição ao *puer* de *Od.* 1.5.1, e muitas vezes identificado com a personagem de um *praeceptor amoris*,<sup>631</sup> inspirado talvez num gesto raro do Sócrates platônico, que, a certa altura do *Banquete* (177d), se diz “em nada mais ser entendido senão das questões do amor”.<sup>632</sup>

Por outro lado, no entanto, em vários momentos, o poeta, no interior da tópica dos versos doces e sedutores, vai se ficcionalizar como um desejável *erômenos*. Os dois exemplos mais emblemáticos são quando o próprio livro de cartas de Horácio é figurado como um *puer* em *Ep.*

<sup>630</sup> An authority on the poetic art, a master performer who has earned the right to instruct others.

<sup>631</sup> Cf. D. West (1998, p. xiv).

<sup>632</sup> Na tradução de J. de Souza (2016, p. 37).

1.20<sup>633</sup> e o “doce” *puer* da abertura de *Ep.* 2.2,<sup>634</sup> uma das cartas a Floro, é usado como um exemplo que se pode associar ao poeta. Ambos são *pueri* que não obedecem ao “senhor”. O *puer* de *Ep.* 2.2 é um “fujão” e funciona como uma introdução a um pedido de desculpas ao amigo pela falta de cartas. Já em *Ep.* 1.20, a questão é mais sutil. Em diálogo com o *puer/liber*, o poeta constrói uma voz de relativa superioridade moral, que tenta se distanciar dos traços mais promíscuos desse *puer* (*non ita nutritus*, “não criado assim”, *Ep.* 1.20.5) e sapiencial, que tenta adverti-lo dos perigos de uma relação erótica (*cum plenus languet amator*, “quando saciado o amante”, ep. 1.20.8). A ficção mesma de *Ep.* 1.20 encena, então, duas personagens, um *erastés* e um *erômenos*. O poeta e o livro. No decorrer do poema, contudo, essa divisão de vozes vai perdendo força, a ponto de se misturarem completamente, de modo que, na cena final, não há mais diferença entre a voz de um e de outro. Esse estratagema literário permite ao livro das cartas, a partir da identificação entre poema e poeta, encenar um poeta que, mesmo velho, pode ocupar a posição de *erômenos*, e, como tal, é um objeto de desejo aos olhos e às mãos do leitor/amante (*oculisque legi manibusque teneri*, *Ep.* 1.19.34). Horácio faz o que Sócrates fazia.

Ambas são cenas sensivelmente cômicas (de *Ep.* 1.20 e *Ep.* 2.2), mas muito instrutivas do jogo erótico no seio da ficção (*ludus*) horaciana. Podemos acrescentar ainda o significativo caráter metapoético da própria caracterização do *puer*, como um tipo dramático, na *AP* (v. 158-160, grifos nossos):

<p><i>Reddere qui uoces iam scit puer et pede certo signat humum, gestit paribus concludere et iram colligit ac ponit temere et mutatur in horas.</i></p>	<p>Criança que entoar a voz já sabe e, pé seguro, marca o chão quer jogar com os pares, e <b>se ira</b> 160 <b>à toa, e se acalma, e se transforma a toda a hora.</b></p>
---	---

O potencial metapoético desse trecho já foi analisado por nós,<sup>635</sup> e a categoria mais ampla e mais atuante nas epístolas dos chamados *pueri ludentes*, por sua vez, já foi bem

<sup>633</sup> *Ep.* 1.20.1-8: *Vortumnum Ianumque, liber, spectare uideris, / scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus. / Odisti clauis 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.* (“Vertuno e Jano, ó livro, fitas, pra, polido / pela pomes dos Sósias, à venda te expores! / Selos e chaves gratos ao casto detestas, / lamentas a reserva e louvas praças públicas, / não nutrido assim. Donde almejas descer, fuge! / A ti será envio sem volta: “O que fiz, mísero? / O que quis?” Dirás, se algo te fere; e te sabes, / quando saciado o amante, forçado a um canto.”).

<sup>634</sup> *Ep.* 2.2.1-9: *Flore, bono claroque fidelis amice Neroni, / siquis forte uelit puerum tibi uendere natum / Tibure uel Gabiis et tecum sic agat: “Hic et / candidus et talos a uertice pulcher ad imos / fiet eritque tuus nummorum milibus octo, / uerna ministeriis ad nutus aptus erilis, / litterulis Graecis inbutus, idoneus arti / cuilibet; argila quiduis imitaberis uda; / quin etiam canet indoctum, sed dulce bibenti. [...]”* (“Floro, amigo fiel do bom e ilustre Nero, / caso alguém te ofereça uma criança nascida / em Tíbur ou em Gábios, dizendo: “Eis um belo, / que se fará sincero da cabeça aos pés / e será todo teu por oito mil sestércios, / criado apto ao aceno do amo, nas letrinhas / gregas já iniciado e capaz de aprender / toda a arte: moldarás à vontade argila úmida; / indouto cantarás, mas doce a ti bêbado. [...]”).

<sup>635</sup> B. Maciel (2017, p. 171-80).

caracterizada por K. Reckford (2002). Agora, o que mais nos interessa, para além da ideia de que “jogar com seus iguais” (*paribus concludere*, *AP* 159) é uma das marcas de caracterização do *puer*, diz respeito à mobilização da ira (*iram*, *AP* 159), que, vimos já inúmeras vezes, é um (anti)mote literário de toda a obra horaciana, desdobrando-se numa *ira* épica, como tema, numa *ira* filosófica e numa *ira* poética, como inspiração. É notável como a hesitação dessa “ira” na conformação de um *puer* cujo caráter é instável tem muitas similaridades com a caracterização do próprio Horácio expressa pela boca do *puer* de *Od.* 1.20 (*irasci celerem, tamen ut placabilis essem*, “iro-me fácil, mas rápido me acalmo”, v. 25) e de *Lydia* em *Od.* 3.9 (*iracundior Hadria*, “mais irado que o Adriático”, v. 23).

A tipologia dos personagens do drama na *AP* está em diálogo com o próprio construto dramático da personagem do poeta e parece contribuir para a vacilação entre a imagem de um poeta velho e a de um poeta jovem principalmente nas *Epístolas*, isto é, de alguém que, num movimento circular, ora desempenha o papel de *erastés*, ora o de *erômenos*. Também na lírica, o poeta é figurado como um *puer*, como quando, por exemplo, Horácio é um protegido das Musas desde “criança” no poema a Calíope (cf. *puerum*, *Od.* 3.4.11-3). Com essa dupla valência da sua *persona* poética, Horácio repete, à sua maneira, os passos de Sócrates, que, mesmo velho, pode ser desejável como um *erômenos*. O poeta transita, principalmente no seio do *sermo* e também na *AP* e ainda na lírica, entre as duas posições de uma cena erótica: como *erastés*, com a construção de uma *persona* sabida, e como *erômenos*, com a oferta de um texto desejável. Na gramática horaciana, essas condições não são pressupostas, mas poeticamente tematizadas, encenadas e problematizadas. Assim como Sócrates é capaz desse mesmo hibridismo a partir da sua associação com Sileno (e os sátiros), o poeta Horácio se mostra híbrido como o poeta dos sátiros, e também como o poeta das sátiras. Esse estatuto instável e fugidio do poeta, ora *erastés*, ora *erômenos*, ora ambos, ora nem uma coisa nem outra, pode ganhar ainda mais força se pensamos na sua possível associação a *Eros*.

O próximo ponto de contato é a origem de *Eros*. A hipótese de E. Oliensis (1998, p. 220) nos soa sedutora agora: “A *iunctura* fundadora da *AP* é talvez essa união entre a modesta sanguessuga horaciana e o ilustre anfitrião Pisão”.<sup>636</sup> Em outros termos, essa união pode ganhar a expressão de uma mistura entre o pobre e plebeu Horácio e os nobres e ricos Pisões? É dupla a sua utilidade aqui. Primeiro porque nos traz novamente à mente a ideia, já cara à nossa leitura, de uma *callida iunctura* ambivalente, ao mesmo tempo astuta e ardente. Depois, porque

---

<sup>636</sup> The founding *iunctura* of the *Ars poetica* is perhaps this juncture of lowly Horatian leech and illustrious Pisonian host.



introduz a tópica de um poeta que, assim como Eros, pode ser pensado como o filho da Pobreza e do Recurso.

Explorando o pressuposto de que o poema e o poeta podem se fundir, vejamos como o poema, na gramática da *AP*, pode ser fruto de uma “pobre arte” (*misera arte*, v. 295) e de um “afortunado gênio” (*fortunatius ingenium*, v. 295):

*Ingenium misera quia fortunatius arte  
credit et excludit sanos Helicone poetas  
Democritus.*

295

O gênio mais fortuna ter que a pobre arte  
Demócrito supôs, e os poetas sadios do Hélicon  
baniu.

Apesar de o foco da passagem ser outro, há uma confluência expressa entre os dois elementos que parecem conformar as raízes de um poema e de um poeta em Horácio, a *ars* e o *ingenium*. A figuração de um pobre, outro rico, um mísero, outro afortunado, chama a atenção. Essa expressão é reforçada no famoso trecho em que Horácio explicita, agora de uma maneira bem mais direta, os termos em que *ars* e *ingenium* se relacionam na sua poética (*AP*, 408-11):

*Natura fieret laudabile carmen an arte,  
quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena  
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic  
altera poscit opem res et coniurat amice.*

410

É por dom que se aplaude o poema ou é por arte?  
eis a questão; eu vejo que empenho sem rica  
veia e gênio rude nada valem; de um  
o outro recurso quer, como amantes se enlaçam.

A partir da dicotomia entre *natura* e *ars*, “talento” e “técnica”, a questão se desdobra. O “empenho” (*studium*, *AP* 409) não pode se divorciar de uma “rica veia” (*diuite uena*, *AP* 409), assim como o “gênio” (*ingenium*, *AP* 410) não pode ser “rude” ou “grosseiro” (*rude*, *AP* 410). Um pede ao outro “recurso” (*opem*, *AP* 411), e eles se relacionam eroticamente (*amice*, *AP* 411). Essa é a ideia geral expressa na *AP*, e dela podemos passar ao caso particular do próprio poeta em *Ep.* 1.20.19-23, na carta ao livro de cartas:

*Cum tibi sol tepidus pluris admouerit auris,  
me libertino natum patre et in tenui re  
maiores pinnas nido extendisse loqueris,  
ut quantum generi demas, uirtutibus addas;  
me primis urbis belli placuisse domique,*

20

Quando o sol morno mais ouvintes te trazer,  
dirás que eu, filho de liberto, bens modestos,  
asas bati maiores que o ninho — assim, quanto  
tiraste ao nascimento, atribuas às virtudes —  
na guerra e na paz, da Urbe agradei os príncipes.

O poeta, mesmo sendo o “filho de um pai liberto” (*libertino patre natum*), mesmo de “bens modestos” (*tenui re*), agradou aos “príncipes da Urbe” (*primis urbis*, *Ep.* 1.20.23). Mesmo sem nobreza de nascimento, seduziu os mais nobres do seu tempo. Duas circunstâncias são preciosas na passagem: as asas (*pinnas*) e a *uirtus* do poeta. Antes de tratarmos delas,

vejamos como, em outro trecho, essa mesma temática é tratada a partir de um outro ponto de vista (*Ep.* 2.2.49-52, grifos nossos):

*Vnde simul primum me dimisere Philippi,  
decisis humilem pinnis inopemque paterni  
et laris et fundi paupertas impulit audax  
ut uersus facerem.*

50

Apenas solto de Filipos, humilhado,  
asas caídas, sem lar e recursos, sem terras  
paternas, a **pobreza, ousada**, me impeliu  
aos versos.

Aqui, as “asas caídas” (*decisis pinnis*, *Ep.* 2.2.50) estão para a “falta de recursos” (*inopem*, *Ep.* 2.2.2.50), assim como, em *Ep.* 1.20, as “grandes asas” (*maiores pinnae*, *Ep.* 1.20.50) podem estar para os “recursos” (*opes*), que, na passagem especificamente, estão associados, sobretudo, à *uirtus* (*uirtutibus*) que o poeta alcançou, a despeito da falta de uma origem “nobre” (*generi*, *Ep.* 1.20.22). É o mesmo percurso da lírica, como podemos ver em *Od.* 3.30.12, o fechamento da coleção lírica, o poeta que, comparado ao “pobre Dauno”, (*pauper Daunus*), “de origem humilde, se tornou poderoso” (*ex humili potens*).

Através da ficção de que foi a atividade poética quem deu asas ao poeta, ambos os trechos exploram a tópica das asas e ativam todo o conjunto de associações que já fizemos acima. Assim como a “pobreza” impeliu o poeta aos versos em *Ep.* 2.2.51, a condição do poeta como alguém que tem “sangue de pais pobres” (*pauperum sanguis parentum*, *Od.* 2.20.5-6) é igualmente mobilizada na constituição do alado “vate duas-caras” (*uates biformis*, *Od.* 2.20.2-3) da lírica. Embora não relacionada à tópica da doçura da poesia, aqui ela também pode ser relacionada mais apropriadamente às asas de Eros, mas por uma outra via. A questão é que essa *paupertas audax* (“pobreza ousada”, *Ep.* 2.2.51) não é uma pobreza qualquer. É uma condição que, à maneira do Eros socrático do *Banquete*, está em busca de recursos, como o *ingenium* pede recurso (*opem*) à *ars* e vice-versa. O adjetivo *audax* ativa aqui a tópica do poeta ousado, mas ela, que foge um pouco dos nossos propósitos, pode ser lida de modo programático em Horácio e está bem resumida em *AP* 9-10.<sup>637</sup> Assim, com base na ideia de ousadia, a “pobreza” funciona como um motor na vida (obra) do poeta e poeticamente opera como inspiração, tirando-o da condição de falta de asas para a de detentor de grandes asas. Essa passagem evoca, no contexto da erótica de Platão, a imagem do excitar das asas da alma do amado e o seu emplumar-se, que é fruto dos efeitos da presença do amante, em *Fedro* 255 b-d.

Entra nesse mesmo processo ficcional a própria figura híbrida do pai, que não é, nem escravo, nem homem livre, mas sim um liberto. Ele, embora pobre (*pauper*), ousou (*ausus*)

<sup>637</sup> *AP* 9-10: “*Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.*” (“A pintores e poetas / sempre existiu igual poder de tudo ousar”).

levar o *puer* Horácio para Roma (cf. *Sát.* 1.6.76). Assim, fica claro como se caracteriza, em diversas camadas, que uma das dimensões da origem do poeta é a “pobreza”, uma pobreza que busca recurso (*ops*).

Voltando à *AP*, esse mesmo poeta filho da “pobreza” (*paupertas*) ou de um pai pobre (*pater pauper*, *Sát.* 1.6.71) e não nobre<sup>638</sup> é, por outro lado, portador da fonte dos “recursos” (*unde parentur opes*) poéticos (*AP* 306-8) e sabe o caminho da *uirtus* e do *error*, ambos, claro, pensados poeticamente.<sup>639</sup> De onde poderiam vir esses recursos (*opes*), essa *uirtus* do poeta? Poderíamos avançar um pouco na questão do seu mito de origem? Além do pai pobre, quem poderia figurar na sua linhagem? O poeta, amiúde figurado como um *puer*, poderia, para além do seu papel no jogo entre *erastés* e *erômenos*, ser considerado como um Cupido, o *puer feruidus* de Vênus? O poeta *calidus* de *Od.* 1.19, que permanece assim pela coleção lírica (cf. *Od.* 3.19)?

Vênus é a mãe dos romanos. O mito do herói (*uir*) Eneias, que é filho de Vênus e de Anquises. Essa tópica fundadora, clássica entre os latinos, talvez encontre a sua expressão máxima, em termos metaliterários, em Lucrécio,<sup>640</sup> e ela ecoa forte em Horácio, não só quando a própria Vênus é significativamente figurada na condição de *mater* na lírica horaciana (*Od.* 1.19.1 e 4.1.5), como também quando o próprio poeta se identifica a uma abelha, na medida em que não deixa de evocar Vênus-abelha da tradição.

Nosso poeta, o filho bastardo de Roma, mas, como todos os romanos, descendente de Vênus, cria mitos da sua origem de modo tal que parece construir para si uma linhagem enfaticamente assemelhada àquela que podemos ver para *Eros* no *Banquete*, de Platão: filho da “Pobreza” e do “Recurso”. De algum modo, então, é possível pensar Horácio como filho de um pai pobre e de uma mãe cheia de recursos, a própria Vênus, e o poema, em Horácio, é, nesses

<sup>638</sup> Cf. *Sát.* 1.6.56: *non ego me claro natum patre*. (“Não que eu nasci de pai nobre”).

<sup>639</sup> *AP* 306-8: *Munus et officium, nil scribens ipse, docebo, / unde parentur opes, quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error*. “Ensinarei, nada escrevendo, ofício e múnus, / dos recursos a fonte, o que forma o poeta, / o que é decente, a via da virtude, a via do erro.”

<sup>640</sup> Sobre o papel de Vênus no *DRN* em Lucrécio, A. Deremetz (1995. p. 240) vai argumentar que “Vênus representaria alegoricamente o princípio central da doutrina dos átomos, isto é, o amor que, como força de união e atração, comanda todo nascimento”. (Vénus figurerait allégoriquement le principe central de la doctrine des atomes, c’est-à-dire l’amour qui, comme force d’union et d’attraction, commande toute naissance.) Segundo A. Deremetz (1995. p. 248), os *elementa* (“os átomos”), ainda em Lucrécio, podem ter uma expressão literária, baseada na ideia tradicional e antiga de que o [...] “mundo físico é uma escrita... um ‘tecido’, um ‘texto’, pronto à leitura; e o nascimento incessante das coisas é uma *symplokè*, ao mesmo tempo ‘acasalamento’ [...] e ‘tessitura’ [...].” e “é sobre essa rede metafórica que Lucrécio funda a sua comparação entre a geração dos corpos e a procriação poética, ambas submetidas ao poder soberano de Vênus”. (le monde physique est une écriture... un ‘tissu’, un ‘texte’ — prêt à la lecture, et la naissance incessante des choses une *sumplokè*, à la fois ‘accouplement’ [...] et ‘tissage’ [...]. C’est sur un tel réseau métaphorique que Lucrèce fonde sa comparaison de la génération des corps et de la procréation poétique, soumises toutes deux au pouvoir souverain de Vénus. [...]).

termos, não por acaso, a híbrida (porque *calida* e *callida*) bebida “venusiana” (como *uinum-uenenum*) de um poeta “venusino” (*colonus Venusinus*, “colono de Venúsia”, *Sát.* 2.1.35), sugerindo que o seu nome, não só como poeta, é visceralmente marcado por Vênus. Jogar com o sentido de *Venusinus* na poesia de Horácio está longe de querer dizer que o poeta não tenha nascido lá. Em certo sentido, isso, a princípio, está fora de questão. O jogo, aqui e agora, está, na verdade, muito mais nos limites do campo semântico dessa palavra e no seu papel no interior da ficção de Horácio. Assim como *Lydia* é *Lydia* também porque veio da *Lydia*, e é *ludia* porque veio do *ludus* de Horácio, o jogo está no modo como a palavra é mobilizada literariamente, pois mesmo quando se figura como um colono venusino, o poeta recorre ao hibridismo: é filho de uma região limítrofe.<sup>641</sup> O poeta sempre se ficcionaliza como um ente intermédio, posto sempre nas fronteiras, assumindo estatutos cambiantes. Horácio poderia, então, ser pensado, a partir de um nascimento híbrido, como o filho de um mortal com uma imortal? Um irônico (*h*)eros?

Da origem à natureza nos basta um deslize metonímico, e podemos nos apropriar do jogo entre *daémon* (“sábio”) e *daímon* (“espírito” ou “nume”). Vimos já como o poeta se figura como um “sábio”, seja das coisas do amor (como um *praeceptor amoris*), seja dos caminhos e recursos poéticos (principalmente na *AP*). Vejamos agora como Horácio, num gesto claramente autobiográfico, não só personifica o *ingenium* (“gênio”), como também se identifica com ele em *Ep.* 2.2.81-4:

*Ingenium, sibi quod uacuas desumpsit Athenas  
et studiis annos septem dedit insenuitque  
libris et curis, statua taciturnius exit  
plerumque et risu populum quatit.*

O gênio que optou pelo vagar de Atenas  
e por sete anos se empenhou e envelheceu  
entre livros e afãs, sai mais mudo que estátua  
e riso em todo o mundo provoca.

Mais uma vez aqui, a ficcionalização do poeta ganha um caráter cômico. O poeta protagoniza um espetáculo ridículo (*risu populum quatit*, *Ep.* 2.2.84), assim como Sócrates e Alcibíades protagonizam a cena final do *Banquete*. Ao lado disso, lemos em ato, nessa cena, o que vai expresso em abstrato na relação entre *ars* e *ingenium* na *AP*: o gênio (*ingenium*) que sai numa busca dedicada do “empenho” (*studiis annos septem dedit*, *Ep.* 2.2.82), que representa a *ars*. O poeta talentoso que busca apuro técnico. Isso contribui para criar e reforçar o mito de que a vida e a obra do poeta são uma mesma realidade. Lembrando que *ingenium* é algo como o *genius* (“nume”) interior, a figura romana em regra associada ao grego *daímon*, o poeta tende

<sup>641</sup> *Sát.* 2.1.34-5: *Sequor hunc, Lucanus an Apulus anceps, / nam Venusinus arat finem sub utrumque colonus.* (“Sigo-o, como um lucano ou apúlio, / pois lava o venusino a fronteira de ambos”).

a se figurar, concomitantemente, como um *daímon* (“espírito”) e como um *daémon* (“és perito”) ou latinamente um *genius*.

O valor de Atenas na sua formação é uma repetição de algo que já havia sido dito no mesmo poema,<sup>642</sup> quando é explicitado o percurso híbrido do poeta, que passa pelo nascimento em *Venúsia*, a criação e a educação em Roma e finaliza com a sua formação em Atenas. O poeta, então, como encarnação do *ingenium* (“gênio”), buscou em Atenas o que ela poderia lhe oferecer: um pouco de *ars* (*paulo artis*, *Ep.* 2.2.43).

Essa maneira de ficcionalizar o “gênio” é, ressaltemos, muito diferente da dos elegíacos, que realmente parecem se constituir como um ponto de diálogo constante com a erótica de Horácio. Para o poeta elegíaco, de um modo geral, a *puella* era diretamente identificada ao *ingenium*, como nos mostra A. Deremetz (1995, p. 151-2). Em Horácio não, o próprio poeta reúne erótica e hibridamente em si, como uma relação, o *ingenium* e a *ars*. Assim, parte da ficcionalização do próprio poeta concretiza o que dito abstratamente como “preceito”, por exemplo, na *AP*.

Ora, diante de três correspondências significativas e eloquentes entre Horácio e *Eros*: 1) a mesma atuação de Sócrates, expressa pela assunção incessantemente cambiante, numa relação erótica, dos lugares de *erastés* e *erômenos*; 2) a união original entre a “pobre” *ars* e o “afortunado” *ingenium*, que retoma a mesma linhagem (relacionada a “Pobreza” ou “Carência e o “Recurso”); e 3) a mesma natureza (ambos “gênios”, um *daímon*, outro *ingenium*), somos levados à inevitável conclusão: Horácio se identifica a esse *Eros*; Horácio se constrói, ele próprio, como o *Amor*. De fato, há, por todas as *Epístolas*, uma tendência, dissimulada e cifrada, de identificação entre a figura do poeta e a figura de *Éros*. Não com qualquer tipo de *eros*, como o hesiódico ou o homérico ou mesmo outro de outras tradições, mas sim, nesse caso, com o “filosófico” do *Banquete*, de Platão.

No entanto, Sócrates não é só *Eros* no *Banquete*. É também potencialmente *hybris*.<sup>643</sup> Diferentemente da *República*, quando Sócrates, dentro da discussão da ideia de justiça, procura, de modo geral, minimizar a conexão entre um *Eros* associado à *hybris* e à tirania e a filosofia,<sup>644</sup>

<sup>642</sup> *Ep.* 2.2.41-3: *Romae nutriri mihi contigit atque doceri / iratus Graeis quantum nocuisset Achilles. / Adiecere bonae paulo plus artis Athenae.* (“Por acaso em Roma eu cresci e aprendi / quanto fez mal aos gregos a ira de Aquiles. / um pouco mais de arte cresceu a boa Atenas”).

<sup>643</sup> Cf. S. Rosen (1993, *passim*).

<sup>644</sup> S. Rosen (1993, p. 108): “Se *Eros* é associado a *hybris* e tirania, então é importante para Sócrates, como um defensor público da responsabilidade política da filosofia, minimizar a conexão entre *Eros* e filosofia.” If *Eros* is associated with *hybris* and tyranny, then it is important for Socrates, as the public defender of the political responsibility of philosophy, to minimize the connection between *Eros* and philosophy.

no *Banquete*, apesar da sua sobriedade de conjunto, que não é quebrada nem mesmo pela presença de um Alcebiádes bêbado, há uma atmosfera de celebração e de autoexaltação.

De qualquer modo, Eros é potencialmente excessivo, e o problema, S. Rosen (1993, p. 103) resume bem, não é simplesmente o conteúdo erótico de muitos poemas, mas a questão de gerar ou criar (*poiesis*), como uma consequência de Eros.<sup>645</sup> Nesse particular, R. Hunter (2009, p. 110), embora discutindo relações entre Horácio e Dionísio de Halicarnasso, nos dá uma interessante pista:

No *Banquete*, Diotima ensina Sócrates que *eros* não é “*eros* do belo”, mas antes “*eros* da procriação e do dar à luz no belo” (206e); homens e mulheres são estimulados a dar à luz pela presença do belo, enquanto a presença do feio (*to aiskhrón*) causa esterilidade e secura (206d). Além disso, desejamos procriar porque a procriação é imortal e assegura a imortalidade (206e-207a).<sup>646</sup>

A associação do belo à imortalidade nos é preciosa. É por isso que o jogo (*ludus*) da *callida iunctura*, o jogo entre a nova (*nouum*) e a velha (*notum*) palavra (*uerbum*), o jogo entre o astuto (*callidus*) e o ardente (*calidus*), é um jogo de dar à luz no “belo” (*kall-*). Algo que está voltado para a imortalidade e todo o seu jogo ficcional, que, por sua vez, evocam Eros e desembocam em *hybris*. Se a *ordo uerborum* (AP 42-5), que antecede e apresenta a *callida iunctura* (AP 46-8), é a confluência de *uirtus* e *Venus*, então não seria demais pensar que, nesse jogo (um *ludus uerborum!*), o próprio Horácio, confundido com a matéria que canta<sup>647</sup> e concebido como agente no e do jogo, pode concretizar a *callida iunctura*. Ele próprio pode ser pensado como uma *callida iunctura*, um princípio de renovação.

Nesse sentido, o poeta, muito antes de ser movido pelo *Amor*, muito antes de ser figurado como um *praeceptor amoris* ou algo que o valha, é, ele próprio, identificado ao próprio *Amor*; é ele que o corporifica. Se a corporificação opera no e através do poema, então é o próprio poema que, num certo sentido, é *Eros*; ele é erótico. Horácio, portanto, é, nesse particular, o próprio poema. Artista e obra se fundem. No entanto, tais identificações, como que máscaras

<sup>645</sup> The issue is not simply the erotic content of many poems, but the question of genesis or making (*poiesis*) as a consequence of Eros.

<sup>646</sup> In the *Symposium*, [...] Diotima teaches Socrates that *erōs* is not ‘*erōs* of the beautiful’, but rather ‘*erōs* of procreation and of giving birth in the beautiful’ (206e); men and women are stimulated to give birth by the presence of the beautiful, whereas the presence of the ugly (*to aiskhrón*) causes sterility and drying up (206d). Moreover, we desire to procreate because procreation is immortal and secures our immortality (206e-207a).

<sup>647</sup> Uma confusão que explora a intercambialidade entre o poeta e o herói objeto do canto, na esteira do modo como A. Sharrock (1994, p. 112–26) desenvolve o seu argumento a respeito da personagem de Dédalo em *Od.* 1.3: “the praise of a hero can be achieved by hints at the risk of *hybris* which the hero runs because of his greatness” (“o elogio a um herói pode ser alcançado por meio de insinuações sob o risco de *hybris* que o herói corre por causa de sua grandeza”).

que se sobrepõem, não são unívocas, nem estanques, nem resolvem ou esgotam a questão do erotismo horaciano, mas nos autorizam a pensar o poeta como o princípio pressuposto do movimento do texto, isto é, a entidade que o põe em marcha. E então nos ocorre: seria, nesse jogo textual, o poeta Horácio um grande mito erótico? Quanto não há de desmedido nisso? Quanto de *hybris*? A sugestão de excesso nos remete a um trecho da *AP* tão negligenciado quanto a própria centralidade do erotismo em Horácio (v. 366-78):

*O maior iuuenum, quamuis et uoce paterna  
fingeris ad rectum et per te sapis, hoc tibi dictum  
tolle memor, certis **medium** et tolerabile rebus  
recte concedi; consultus iuris et actor  
causarum **mediocris** abest uirtute disert  
Messallae nec scit quantum Cascellius Aulus,  
sed tamen in pretio est; **mediocribus** esse **poetis**  
non homines, non di, non concessere columnae.  
Vt gratas inter mensas symphonia discors  
et crassum unguentum et Sardo cum melle papauer 375  
offendunt, poterat duci quia cena sine istis,  
sic animis natum inuentumque **poema** iuuandis,  
si paulum summo decessit, uergit ad imum.*

Ó primogênito, embora a voz paterna  
forje você ao bem e por você saiba, lembra  
este preceito: em certas coisas, o **mediano**  
e tolerável é adequado. Um jurista  
e advogado **mediocre** dista do eloquente  
Messala e quanto Aulo Cascélio não sabe,  
mas tem o seu valor. **Mediocridade** aos **poetas**  
nem homens, nem colunas, nem deuses cederam.  
Como em mesas gratas música destoante,  
perfume tosco e papoula com mel sardo  
ofendem — o jantar realizar-se-ia sem isso,  
**poema** criado e inventado pro agrado do espírito,  
um pouco que se afasta do alto, se faz ínfimo.

Se, por um lado, podemos ler a mistura entre a “arte” e o “engenho” com a chave da *auream mediocritatem* (“meio-termo de ouro”, *Od.* 2.10.5), um conceito que, sem sombra de dúvida, pode ser considerado central na poética horaciana, podemos igualmente, por outro, ler essa relação de ambos com outra chave. Na ficção (*ludus*) de Horácio, o poema não pode ser mediano. A ideia é rechaçada, nessa curta passagem da *AP*, em três momentos distintos (*medium*, *AP* 368; *mediocris*, *AP* 370; e *mediocritas*, *AP* 372). Aqui, o poeta parece flertar com a *hybris* e, como costuma acontecer nesses momentos, lança mão de um expediente irônico. Logo depois dessa passagem da *AP*, aparece a expressão *ludere qui nescit* (“quem não sabe jogar”, *AP* 379), jogando à esfera do *ludus* toda a reflexão do afastamento do “mediano”. Assim como a própria *callida iunctura* se estrutura a partir de um distanciamento daquilo que está posto no “meio” ou é, de alguma forma, comum a todos (*de medio*, *AP* 243), assim como um Prometeu que rouba aos imortais o fogo para entregar aos mortais é *callidum* (a um só tempo, ardente e astuto), como Mercúrio tragicômico, como os poemas, como o vinho, assim como a figura de um “vate duas-caras” que deliberadamente se lança a uma empresa dedálica e assim como, ainda, a ridícula cena do fim da *AP*, que encena uma sanguessuga (*hirudo*) que, segundo a sutil leitura de E. Oliensis (1998, p. 220), ficará imortal à custa do nobre *Pompilius sanguis* (*AP* 292) e que, por isso, zomba dos patrícios romanos. É claro que, de um ponto de vista

político, a autoironia funciona como proteção, mas aqui ela pode ser associada de perto com a *hybris* ou o híbrido.

Essa não deixa de ser também uma outra versão do mito de originalidade de Horácio. O poeta como um princípio erótico, e o poema como fruto de um princípio erótico. À maneira de variações sobre o mesmo tema, mais uma vez vamos explorar o mote do nascimento do poeta e do poema, como gestos contemporâneos, decorrentes de um único e mesmo ato. O mito etiológico, erótico e etimológico parecem ser um só. O poeta, o cidadão, a pátria, o *cosmos* derivam da palavra. A partir da tópica das “palavras aladas”, encontrada já em Homero,<sup>648</sup> repetida abstratamente em Horácio,<sup>649</sup> e aí explorada mais concretamente com as figuras do vate alado, da abelha, a própria palavra, corpo do poeta, por sua vez, pode ser Eros.

Pensando assim, podemos nos voltar para uma expressão sobre cuja referência há um grande debate crítico: o *Lesboum barbiton* (“o bárbito de Lesbos”, *Od.* 1.1.34).<sup>650</sup> Enquanto alguns tendem a associar o instrumento a Safo, a outros parece ser Alceu a melhor referência. A questão está intimamente interligada ainda à *Ep.* 1.19, quando o poeta sugere serem Alceu e Safo os seus precursores líricos (v. 23-34) e, embora indiretamente, se diz o primeiro a ter “imitado” e “divulgado” tais poetas gregos em latim, o que seria falso, pois Catulo teria feito isso antes, principalmente em relação a Safo. Esse expediente faz ainda mais sentido pelo fato de, em geral, os poetas romanos, como *heredes*, terem sido associados mais diretamente a um só “modelo” literário grego, como, por exemplo, nos pares Ênio e Homero, Propércio e Calímaco, Salústio e Tucídides.<sup>651</sup>

Se, com T. Woodman (2002, p. 60), pensarmos em Alceu e Safo como um “modelo conjunto”, podemos ir além de somente salvar a verdade da afirmação do poeta em relação ao seu pioneirismo poético na lírica.<sup>652</sup> Ao lado da constelação de poetas que coloca em diálogo em *Ep.* 1.19, como pensou R. Glinatsis (2012b), algo próximo da *contaminatio*,<sup>653</sup> Horácio

<sup>648</sup> Cf., dentre outros, *epea pteroenta* (que H. de Campos, 2010, costuma traduzir por “palavra alígeras”) em: *Il.* 4.69, 4.203, 5.123, 5.871, 10.191.

<sup>649</sup> *Ep.* 1.18.71: *et semel emissum uolat irreuocabile uerbum.* (“e solta a palavra voa e não volta mais”).

<sup>650</sup> Cf. T. Woodman (2002, p. 53).

<sup>651</sup> T. Woodman (2002, p. 56).

<sup>652</sup> A ideia está expressa em T. Woodman (2002, p. 60): If (like the majority of scholars) we separate into its two constituent parts Horace’s claim to be the first in imitating Sappho and Alcaeus, the claim is rendered untrue by the priority of Catullus in imitating Sappho; but, if both Greek poets together are regarded as his *joint* model, Horace’s claim is nothing less than the truth. “Se (como a maioria dos estudiosos) separamos em duas partes constituintes a afirmação de Horácio de ser o primeiro a imitar Safo e Alceu, ela se torna falsa pela prioridade de Catulo em imitar Safo; mas, se ambos os poetas gregos são percebidos juntos, como o seu modelo *conjunto*, a afirmação de Horácio não é nada menos que a verdade.”

<sup>653</sup> Cf. R. Glinatsis (2012b): “A *contaminatio*, define P. Galland-Hallyn, consiste na ‘utilização simultânea de muitos modelos’. De fato, um grande número de composições horácianas se caracteriza por alusões conjuntas a fontes distintas. As grandes figuras autorais gregas, convocadas de maneira mais ou menos explícita, são, então,



escolhe um encontro erótico para ser a sua inspiração lírica. Safo e Alceu. Nem um, nem outro, individualmente, mas a relação erótica de ambos. Safo e Alceu são figuras que aparecem juntas em vários registros tradicionais e, muitas vezes, são representados até mesmo como amantes. A ficção lírica de Horácio — lida pelo seu *sermo*, que é, ele próprio, um encontro entre o filosófico e o poético, — vai se apresentar como fruto também desse amor, como a *callida iunctura* também decorre do encontro entre um elemento masculino (*uirtus*) e um feminino (*Venus*). Mais uma vez o poeta se constrói a partir de uma relação erótica. A mistura é programática em Horácio. O hibridismo, o seu construto, seja cômico, seja trágico. É assim que, voltando novamente às cenas de coroamento, podemos ler a coroação do poeta pela Musa grega da tragédia (Melpômene) no (tragi)cômico poema *Od.* 3.30, o último de uma coleção que figura o poeta como um (*h*)eros e como um *heres*.

### 3.2 Eres ou erus do Banquete?

A produção bibliográfica a respeito da instituição do banquete em Roma (em latim, *conuiuium*) é muito vasta e diversificada.<sup>654</sup> Há muitas nuances relacionadas a diversos dos seus aspectos, como a origem, o horário, a ocasião, a sua divisão, a natureza e o seu caráter. Esses detalhes nos interessam muito menos que a dicotomia mais ampla entre o banquete público e o privado e, de modo mais específico, as possíveis inter-relações entre um e outro enquanto tais. Em geral, seja privado, como *conuiuium*, ou público, como *conuiuium publicum*, que, muitas vezes, tinha lugar nos festivais (*ludi*), o banquete, ocasião típica de *otium*, é um dos ambientes mais propícios ao *ludus*. Ele próprio, em certo sentido, pode ser pensado como *ludus* ou, no mínimo, uma ocasião de performance poética.

No jogo ficcional horaciano, a chamada *uilla Sabina* é sempre candidata a sede literária onde os poemas e os *conuiuia* de Horácio têm lugar. O poeta, na ficção das sátiras, pede a Mercúrio, alçado à condição de guardião (*custos mihi maximus*, *Sát.* 2.6.15), que lhe faça “próprios” os dons que lhe deram os deuses e que conformam o seu patrimônio poético (*res*), o principal deles sendo, sem dúvida, a *uilla*. Não é nosso propósito investigar qual é o seu estatuto

---

levadas a coabitar no interior dos mesmos poemas.” La *contaminatio*, rappelle P. Galand-Hallyn, consiste dans “l’utilisation simultanée de plusieurs modèles”. De fait, un grand nombre de compositions horatiennes se caractérisent par des allusions conjointes à des sources distinctes. Les grandes figures auctoriales grecques, convoquées de manière plus ou moins explicite, sont ainsi amenées à cohabiter à l’intérieur des mêmes poèmes.

<sup>654</sup> Os termos que podem definir o banquete são inúmeros, tais como *daps*, *epulum*, *conuiuium* e *cena*, sendo *conuiuium* o mais amplo. Muitos desses termos podem ser encontrados na poesia de Horácio, mas *conuiuium* é o termo empregado na programática *Od.* 1.6.17. Um bom sumário do emprego desses nomes, em especial, e da instituição do banquete, em geral, entre os latinos, pode ser lido em F. Citti (1994, p. 8-26) e em L. Serignolli (2017, p. 33-55).

na gramática horaciana ou qual é o lugar do poeta diante dela, mas explorar o seu potencial metaliterário nos construtos horacianos, nos termos em que os temos interpretado aqui.

São duas as dimensões correlatas que operam nesse particular. A *uilla Sabina* como produtora de *uinum* e como a *domus* do poeta, um lugar que sedia os *conuiuia*, onde se serve prioritariamente *uinum*, “a bebida central do sacrifício e a bebida símbolo do banquete.”<sup>655</sup> Assim, ela constitui um estratagema literário que, ao mesmo tempo em que permite a construção de uma poética do amor e da amizade em torno do mote do *conuiuium* e do *uinum*, pode, no limite, ser identificada ao próprio poeta. Há uma confluência. A formação do *ego* poético tem uma dimensão interna, psicológica, por assim dizer, mas tem também uma dimensão externa, mais social, cujo delineamento se dá, sobretudo, pelo manejo da “vila Sabina”, que, no fim das contas, é a sua casa poética, o lugar onde o poeta se apresenta como um *erus* (“senhor” ou “anfitrião”) e como um *heres* da tradição grega, inclusive a da instituição dos banquetes no interior da tópica dos romanos como continuadores dos gregos. O jogo (*ludus*) entre *heres* e *erus* tem, assim, uma acentuada dimensão cultural, social e convivial. Embora *erus* seja um termo empregado como um sinônimo de *dominus* (“senhor”), são muitos os contextos em que não tem um uso nesse sentido,<sup>656</sup> e o *erus* de um *conuiuium* pode ser o seu *magister bibendi*, aquele que é coroado na ficção do banquete.

Como a *uilla Sabina* tem, ainda, um papel na construção de uma relação de posse ou propriedade, a emancipação social do poeta Horácio em Roma poderia ser lida à luz de uma suposta emancipação da literatura latina em relação à grega? A emancipação do poeta em Roma poderia ser lida à luz da sua emancipação em relação ao *princeps* e a Mecenas? As perguntas fazem sentido, no interior da ficção de Horácio, porque, em vários momentos, a poesia grega é colocada como uma fonte da poesia romana, e Augusto e Mecenas, por sua vez, são colocados como fonte do poder do poeta e, em ambos os casos, há, num diálogo com a erótica platônica, jogos de inversão. No mínimo, a literatura grega, por um lado, e Augusto e Mecenas, por outro, são instâncias com as quais o *sermo* e a lírica horacianos negociam o tempo todo.

Vejamos variações do jogo (*ludus*) entre “herdeiro” (*heres*) e “senhor” ou “anfitrião” (*erus*) em duas leituras que articulam diferentes poemas e obras de Horácio, tendo como base a dupla e complementar valência do *ludus*: o caráter público, pelo seu papel nos festivais (os *ludi*), e o seu caráter privado nos *conuiuia*, exatamente como acontece com a personagem de *Lydia* (ou *ludia*), pensada como uma pátria e também como uma mulher, como *mater* e também

<sup>655</sup> F. Citti (1994, p. 20): [...] la bevanda centrale del sacrificio e la bevanda simbolo del banchetto.

<sup>656</sup> Cf. F. Cairns (2012, p. 29).

como *materia*. A primeira leitura é uma articulação de uma *fabula* (“mito”) voltada para a (re)fundação de cidades (poéticas) e está mais relacionada ao aspecto público do *ludus*, embora seja central aí a carta íntima enviada pelo poeta a um amigo não muito poderoso em Roma (*ad Bullatium*, *Ep.* 1.11), perguntando, a princípio, pelas suas impressões pessoais sobre comunidades políticas. A segunda, será o drama (*ludus*) de *Lyde* no seio da sua relação amorosa com Horácio, embora o seu último poema (*Od.* 3.28), que encena um banquete tipicamente privado entre ela e o poeta, tenha lugar no dia da festa pública de Netuno (os *ludi Neptunalia*).

### 3.2.1 A carta ao *Boi-do-Lácio* ou a razia do gado<sup>657</sup>

Explorando mais uma vez a figura algo satírica de um “profeta duas-caras” (*uates biformis*, *Od.* 2.20.2-3), pretendemos articular aqui uma leitura metapoética e lúdica de cinco poemas: a *Od.* 1.10, a Mercúrio, as *Ep.* 1.11 e 1.19, as cartas, respectivamente, a Bulácio e a Mecenas, e as *Sát.* 1.9 e 1.10, os últimos poemas do livro primeiro das *Sátiras*. Novamente, é a inter-relação e a fecunda interlocução entre sátiras, odes e epístolas que dão novamente o tom de nossa leitura, interessada em colocar em jogo (*ludus*) diferentes obras de Horácio e, de algum modo, borrar os limites entre cada uma delas ou, no mínimo, colocá-las em diálogo.

Já vimos inúmeras vezes que as figuras de animais desempenham um papel relevante na poesia horaciana e também na própria construção da imagem mesma do poeta. Na *Od.* 2.20, por exemplo, lida há pouco, a figura do vate coloca em conexão o humano, o divino e o animal, que, concretamente, estão representados na mistura e confusão entre a figura animal e algo caricatural da “ave branca” (um cisne?), a figura humana do próprio poeta e a evocação (in)direta e profética do deus Apolo.<sup>658</sup> É esse hibridismo e a transição incessante entre esses âmbitos, o humano, o animal e o divino, que, lembremos, não deixam de evocar, para além dos jogos de caráter etimológico, o trecho do *Crátilo*, de Platão, que invocamos aqui e nos serve de mote, e que, por sua vez, faz uma retomada explícita da *Teogonia* de Hesíodo.

Além desse exemplo sumário e tratado por nós pouco acima, temos inúmeros outros momentos em que figuras de animais são mobilizadas na poesia de Horácio com bastante produtividade e rendimento estéticos. Desde leves alusões, como no caso do roubo do gado de

<sup>657</sup> A ideia de que o enigmático e obscuro “Bulácio” (*Bullatius*), uma personagem para cuja identidade a crítica costuma não encontrar nenhuma referência extratextual concreta, poderia significar “Boi do Lácio” me foi dada pela professora Charlene Miotti (a quem agradeço imenso) por ocasião da minha defesa de mestrado.

<sup>658</sup> Apesar de haver alguma hesitação na crítica quanto à natureza da ave de *Od.* 2.20, pensá-la como um cisne, que é símbolo de Apolo, parece muito produtivo, até mesmo pela possibilidade de relacioná-la ao Sócrates de *Fédon* (85a), quando o filósofo se identifica a um cisne. Por outro lado, a indecidibilidade programática do ponto de chegada da metamorfose de *Od.* 2.20 é um traço do estatuto fugidío da escrita horaciana.

Apolo por Mercúrio (*Od.* 1.10), a pesadas acusações, como aquelas contra Canídia (*Epo.* 5 e 17 e *Sát.* 1.8 e 2.7)<sup>659</sup> ou como aquelas outras contra a *Chloe* de *Od.* 1.23,<sup>660</sup> a *Lydia* de *Od.* 1.25<sup>661</sup> e a *Lyde* de *Od.* 3.11.<sup>662</sup> Com exceção dos poderosos de Roma, absolutamente ninguém vai fugir a uma comparação, mais ou menos explícita, mais ou menos clara, com a imagem de algum animal. O próprio poeta é identificado, mais de uma vez, com figuras animais: um asno (em *Ep.* 1.13 e *Sát.* 1.9) e um porco (em *Ep.* 1.4), por exemplo. Também a personagem do poeta *uesanus* é comparada, numa cadeia associativa mais longa, ao urso (*ursus*, *AP* 472) e à sanguessuga (*hirudo*, *AP* 475) no fim da *AP*.

É nesse contexto de circulação de figuras de animais que faremos a nossa leitura agora, tendo como pressupostos, de um lado, o *ludus* pensado como a imitação de um animal, como T. Habinek (2005, p. 110) já demonstrou, e, de outro, a produtiva noção das chamadas “poéticas em ato” de R. Glinatsis (2010).

O assim chamado hino a Mercúrio (*Od.* 1.10) ocupa posição de destaque na coleção lírica de Horácio, embora não seja, a rigor, a primeira aparição do deus, citado já na *Od.* 1.2, mas sim, no contexto de falseamento de princípios, a primeira repetição de metro em toda a coleção das odes, que retoma exatamente o metro sáfico de *Od.* 1.2:<sup>663</sup>

*Mercuri, facunde nepos Atlantis,  
qui feros cultus hominum recentum  
uoce formasti catus et decorae  
more palaestrae,*

Ó Mercúrio, neto eloquente de Atlas,  
brutos cultos do homem arcaico numa  
voz, sagaz, moldaste e os modos para  
nobre palestra;

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

5

te hinearei, de Júpiter e dos deuses  
mensageiro, ó pai desta lira curva,  
**astuto em ocultar** o que mais adoras,  
**jogando em furto.**

*Te, boues olim nisi reddidisses  
per dolum amotas, puerum minaci  
uoce dum terret, uiduus pharetra  
risit Apollo.*

10

Tu, criança, para que devolvesse,  
**bois que** então **roubaste**, eis que a ti com dura  
voz bradara e vendo vazia a aljava  
rira-se Apolo.

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

15

Por tua guia, Príamo parte de Ílion;  
à soberba atrida e aos tessalenses  
fogos e às barracas dos inimigos:  
tudo enganava.

<sup>659</sup> Para a animalização e degradação moral de Canídia, cf. Sara Paulin (2011, p. 1-11).

<sup>660</sup> *Od.* 1.23.1: *Vitas inuleo me similis, Chloe.* (“Me evitas, Cloé, símile a um jovem veado.”).

<sup>661</sup> *Od.* 1.25.14: *matres furiare equorum.* S. Kunjummen (2011) não vê muito problema nessa associação por considerá-la recorrente em Horácio.

<sup>662</sup> *Od.* 3.11.9: *equa trima* (“égua de três anos.”).

<sup>663</sup> Cf. P. A. Miller (1991, p. 1 e ss.). Quanto à tradução, ela é de G. Flores (2014, p. 227), com levíssimas adaptações.

*Tu pias laetis animas reponis  
sedibus uirgaque leuem coerces  
aurea turbam, superis deorum  
gratus et imis.*

20

Tu conduzes a alma piedosa à terra  
abençoadas, guias um bando leve  
com a vara de ouro, querido aos deuses  
súperos e ínferos.

Já tratamos desse poema em outra parte da tese,<sup>664</sup> e agora o episódio que nos interessa frontalmente é o “roubo do gado” de Apolo por Mercúrio (*boues per dolum amotas*, “bois que roubaste”, *Od.* 1.10.9-10). A ação mercurial é expressa — é importante insistirmos nisso — com o verbo *condere* (“criar, fundar, esconder, estocar”, *Od.* 1.10.8), elemento que, segundo a nossa leitura, ativa todo um jogo metapoético, ligado não só à ação poética propriamente dita, mas também à ação de tradicionais heróis latinos.<sup>665</sup> Ela, ainda, é realizada por intermédio de um *iocosus furto* (“roubo jogador”, *Od.* 1.10.7-8), o que, por si só, lança, de um modo expresso, a questão para a esfera do *ludus*.

Outro ponto crucial é que, no fim das contas, a partir de um jogo de astúcia, a ação mercurial encadeada provoca em Apolo o riso (*risit Apollo*, *Od.* 1.10.12). Essa transformação da “ira” (*minaci uoce*, *Od.* 1.10.10-1) do interlocutor em riso e o seu desarme ganham contornos metaliterários, não só porque a negação da ira (e da invectiva) tem um pronunciado caráter metapoético em Horácio, mas também porque a sedução pode ganhar a expressão do riso. Vimos, no segundo capítulo, que a dupla negação da ira é, a partir de uma engajada tentativa de reconciliação entre duas tradições literárias, um gesto duplamente programático em Horácio. Primeiro, como recusa literária da épica, e, depois, como exercício “filosófico” do domínio sobre o sentimento da ira com um papel na coesão social.

Quanto à sedução, são inúmeros os casos, dispersos pelos três livros da coleção lírica, em que Vênus aparece rindo como, por exemplo, *ridens*, em *Od.* 1.2.33, quando é circulada por *Iocus*, *ridet* em *Od.* 2.8.13 e *ridens*, em *Od.* 3.27.67, quando “jogou bastante” (*ubi lusit satis*, *Od.* 3.27.69).

O riso, ainda, ganha traços programáticos de outras maneiras, como, na carta ao imperador (*Ep.* 2.1), quando o seu valor (*deridet*, *Ep.* 2.1.262-3) é enaltecido nos processos de “aprendizagem” (*discit*, *Ep.* 2.1.262),<sup>666</sup> e, do mesmo modo, também nesse contexto de “ensino” (*discere*, *Sát.* 1.1.26), na programática sátira de abertura da coleção satírica, lemos o famoso trecho de conciliação do riso com a “verdade” (*Sát.* 1.1.23-7) e a sua irônica relação

<sup>664</sup> Cf. acima, p. 176 e ss.

<sup>665</sup> Para o copioso caráter metapoético desse termo, cf. p. 171 e ss. do segundo capítulo.

<sup>666</sup> *Ep.* 2.1.262-3: *Discit enim citius meminitque libentius illud / quod quis deridet quam quod probat et ueneratur* (“Aprende mais rápido e lembra com mais boa / vontade quem ri do que quem preza e aprova.”).

com o *ludus*.<sup>667</sup> De fato, boa parte da poética de Horácio está, de alguma maneira, baseada no riso. Ainda mais o *sermo*, colocado no nosso trabalho como tendo uma certa centralidade.

Essa é uma cena, então, que cria uma atmosfera sutil e delicadamente metapoética, e um eloquente Mercúrio (*facunde*, *Od.* 1.10.1) é figurado como um “poeta” da mesma forma como também o poeta é figurado como Mercúrio. Estamos diante de uma poética em ato. Todo esse contexto faz ainda mais sentido ao nosso *ludus*, se pudermos invocar outra vez o caráter radicalmente ambíguo de *callidum* (*Od.* 1.10.7), como “ardente” e “astuto”.

Esse é o nosso ponto de partida, e invocando já de antemão a tensão entre *erus* e (*h*)*eres*, podemos ler a relação entre Mercúrio e Apolo. Se, por um lado, Apolo, antes o *erus* (“senhor”) do gado, acaba por se tornar um *heres* (“herdeiro”) da flauta de Mercúrio, por outro, Mercúrio, antes o *erus* (*parentem*, *Od.* 1.10.6) da flauta, traço que é reforçado pelo *magister* (“mestre”) de *Od.* 3.11.1, acaba por se tornar o *heres* (“herdeiro”) do gado de Apolo. É esse intercâmbio, é essa circulação incessante de papéis, fruto de uma acomodação de um ato (o roubo) que turba ou pode turbar a relação entre os deuses, que marca a nossa leitura. Um ato que aplaca a ira e se resolve em riso. Um ato que expressa e reforça uma poética da amizade.

Nesse episódio especificamente, A. Hasegawa (2017) nos mostra como é possível ler a relação entre Mercúrio e Apolo nas *Odes*. Mobilizando metaliterariamente o “roubo” do lugar (e também da voz) de Apolo por Mercúrio, a sua produtiva leitura está voltada para a relação, que, na lírica horaciana, é complementar e concorrente, entre esses dois deuses olímpicos. Apesar de o autor não empregar o termo, poderíamos dizer que, na coleção lírica, se desenvolve uma espécie de minidrama (*ludus*) entre Mercúrio e Apolo.

Aqui, embora seguindo um caminho muito parecido, avançaremos uma leitura que descola esse “roubo” da relação entre Mercúrio e Apolo e o desloca metaliterariamente para a relação mais abstrata de Horácio com os gregos. Vamos igualmente propor um “furto”, mas de outra natureza, principalmente se levarmos em consideração que, nas *Sátiras*, Horácio pede a Mercúrio (*te oro*, *Sát.* 2.6.13) que lhe seja possível ser o “senhor” (*domino*) de um “gado gordo” (*pingue pecus*, *Sát.* 2.6.14).

Se, por um lado, Mercúrio é o “pai da lira” que seduz e conduz e, por outro, é deus dos comerciantes e também dos ladrões, o ato mercurial de “roubar” bois e o ato igualmente mercurial de apropriar-se de um gado podem ter alguma correlação? Tendo em mente o roubo

---

<sup>667</sup> *Sát.* 1.1.23-7: *Praeterea, ne sic ut qui iocularia ridens / percurram: quamquam ridentem dicere uerum / quid uetat? Vt pueris olim dant crustula blandi / doctores, elementa uelint ut discere prima: / sed tamen amoto quaeramus seria ludo.* (“Aqui, que eu não discorra assim, como quem rindo / faz piada. Mesmo rindo, de dizer verdades / o que proíbe, como os brandos mestres dão doces / às crianças pra que queiram as primeiras letras? / Mas coisas sérias, jogo de lado, busquemos.”).

“jogador” (*furto iocosos*, *Od.* 1.10.7-8) do gado ou dos bois (*boues*, *Od.* 1.10.9) de Apolo por Mercúrio e o pedido do poeta também a Mercúrio pela propriedade de um “gordo gado” (*pingue pecus*, *Sát.* 2.6.14), bem como o caráter “primeiro” do deus, visível, sobretudo, em *te duce* (“tu o guia”, *Od.* 1.10.13) e no seu ato de “guiar a leve multidão” (*coerces leuem turbam*, *Od.* 1.10.18-9), voltemo-nos para a *Ep.* 1.11, a carta a Bulácio (*ad Bullatium*).

Ou seria melhor “Boilácio”? Ou ainda “Boi-do-lácio”? A pergunta pelo nome — não vai ser diferente agora — tem marcado a nossa leitura. É importante lembrar também, desde já, que a figura de Bulácio é uma grande incógnita para nós, pois ninguém sabe quem, de fato, ele é ou foi, ou se há para ele uma referência extratextual minimamente segura. Sabemos que o nome é, no mínimo, bastante estranho.<sup>668</sup> Muitos críticos, na verdade, nem sequer se importaram tanto com ele, colocando-o na conta dos nomes fictícios que povoam os poemas horácianos. Já R. Kilpatrick (1986, p. 80-1), por exemplo, desenvolve a ideia, baseada no caráter político do poema, de que Bulácio teria sido um amigo exilado a quem Horácio comunicava a permissão de retornar à Itália.

Todavia, aqui daremos uma atenção especial a esse nome. Vamos agora propor, então, uma leitura de *Ep.* 1.11 que seja a intersecção entre uma metáfora animal, a do “boi” (de *bos*, *bouis*), e uma metáfora geográfica, a do “Lácio” (de *Latius*), ambas expressas no nome do interlocutor do poema. Daí o “Boi-do-Lácio” ou *Bullatius*.

A metáfora geográfica emoldura o poema, que começa com a enumeração de famosas cidades “gregas”, como “Quios, Lesbos, Samos, Sardes, Esmirna e Cólofon” (*Chios, Lesbos, Samos, Sardis, Zmyrna, Colophon, Ep.* 1.11.1-3) e “Pérgamo” (*urbibus Attalicis, Ep.* 1.11.5), e termina com “Úlubras”, uma pequena e desconhecida cidade do Lácio (*Vlubris, Ep.* 1.11.30). Todas as cidades que aparecem na carta, ou são do chamado reino da *Lydia* (ou, no mínimo, metonimicamente lídias),<sup>669</sup> ou são da região do Lácio ou, pelo menos, a ela vizinhas (Roma, Gábios, Fidena, Cápua e, por fim, Úlubras), e, desde o início do poema, elas já são contrapostas, formando dois núcleos bem distintos que vão marcar a gramática do poema. De um lado, cidades lídias ou meônias, de outro, as latinas.

<sup>668</sup> R. Kilpatrick (1986, p. 76) nos dá uma pista importante sobre isso: “The Bullatius of this epistle [1.11] is apparently not an important figure, and the name is not common.” (“O Bulácio dessa epístola [1.11] aparentemente não é uma figura importante, e o nome não é comum”). Cf., ainda, P. White (2007, p. 203), E. Fantham (2013, p. 408) e P. Falcão (2017, p. 91). E. Fantham (2013, p. 421) qualifica Bulácio como “an older and moneyed Roman” (“Um romano velho e endinheirado”). Para W. Anderson (2010, p. 48), Bulácio é um turista. O nome *Bullatius* não é sequer dicionarizado.

<sup>669</sup> Foi assim que lemos, em parte, o drama (*ludus*) da estrangeira *Lydia* no capítulo primeiro.

Essa contraposição é explorada para desenvolver o argumento que parece central ao poema: a busca por equilíbrio. Essa dimensão “filosófica” da carta está fundada principalmente no aconselhamento que o poeta Horácio, assumindo a típica máscara de um *magister*,<sup>670</sup> dá ao amigo Bulácio sobre a busca de um *animus aequus* (“alma equilibrada”, *Ep.* 1.11.30), um dos elementos da dita *uita beata* ou de *recte* ou *bene uiuere* (“vida feliz”, “viver certo” ou “viver bem”).

Para desenvolver esse programa “filosófico”, o poema se organiza a partir das viagens. Segundo uma leitura mais canônica, “a epístola I.11 é uma reflexão inspirada sobre aqueles que, para fugirem aos problemas da vida, encetam longas viagens” (P. Falcão, 2017, p. 27). O principal ponto seria a desnecessidade das viagens ou, no limite, até mesmo a sua inutilidade, para se alcançar a almejada tranquilidade (*ataraxia*), professando a “lição filosófica”: um *animus aequus* (“um equilíbrio n’alma”, *Ep.* 1.11.30) não deve ser buscado em lugar algum, a não ser no próprio sujeito. Lembremos que a *Ep. a Bulácio* é um poema de uma coleção de poemas aberta com uma recusa da poesia em prol da filosofia. Uma recusa fajuta do *ludus*.

Ao lado do mote “filosófico”, temos o “literário”. A *Ep.* 1.11 parece encenar uma viagem de retorno de Bulácio da Lídia e pode ser lida, em termos épicos, como uma espécie de *nóstos*. Horácio convida Bulácio a fazer exatamente o mesmo caminho que a nau do Estado (ou da Poesia) faz em *Od.* 1.14, como já a vemos no primeiro capítulo.<sup>671</sup> Bulácio teria feito uma viagem a todas as cidades lídias que o poema enumera, cidades muito tradicionais, com exceção de Lêbedo, e o poeta quer saber como elas são em comparação às cidades latinas e, especialmente, a Roma. No fim das contas, no entanto, o poeta vai sugerir ao interlocutor a desconhecida Úlubras como um ponto de equilíbrio.

Como a hipótese de leitura é a ocorrência de uma poética em ato, da geografia das cidades, escoreguemos metaforicamente para a geografia do poema. Três partes são cruciais na geografia metaliterária. O primeiro verso, os dois versos centrais do poema e os seus dois últimos versos. É significativa a posição do nome Bulácio já no espaço do primeiro verso: *quid tibi uisa Chios, Bullati, notaque Lesbos* (“O que achaste de Quios, Bulácio, e Lesbos célebre”, *Ep.* 1.11.1). Cercado por duas ilhas gregas, Bulácio é convidado, desde o princípio do poema, ainda que de forma dissimulada, a se equilibrar entre elas, antecipando a ideia central que encerrará o poema, o “equilíbrio”, o *animus aequus* (*Ep.* 1.11.30).

<sup>670</sup> P. Toohey (1996, p. 147) argumenta que as epístolas podem ser lidas como poesia didática, embora não pertençam ao gênero em razão da extensão dos poemas.

<sup>671</sup> Cf. p. 69 e ss. acima.



No exato centro do poema (os v. 15 e 16 de uma carta com 30 versos), o seu ponto de equilíbrio literal, vem, no contexto dos percalços e turbulências das viagens em geral, a reflexão sobre a viagem à Lídia e o seu retorno: *nec si te ualidus iactauerit Auster in alto, / idcirco nauem trans Aegaeum mare uendas*. (“e se te perseguiu no mar o Austro robusto, / do outro lado do Egeu não venderás a nau”, *Ep.* 1.11.15-6). Uma interpretação corrente do trecho a associa aos outros exemplos trazidos no poema, mas aqui, para nós, destacamos a noção de que o retorno às terras ítalas é necessário, donde o significativo “não vender a nau”. O problema não é propriamente a viagem à Grécia, portanto, mas não voltar de lá.

Não nos parece fortuita a centralidade do retorno (*nóstos*), pois é exatamente essa ideia que é, embora de outra forma, desenvolvida na abertura de *Od.* 1.14, quando o poeta se dirige à nau perguntando: “Ó nau, novas ondas te levarão de volta ao mar? O que fazes? Coragem, ocupa o porto!” (*Od.* 1.14.1-3).<sup>672</sup> A diferença, na ode, é que a nau (seja ela da Poesia, seja do Estado) já retornou e, hesitando em se empenhar numa nova viagem marítima ou mesmo sendo impelida pela força mesma das águas,<sup>673</sup> é exortada pelo poeta a não voltar ao mar (*in mare*, *Od.* 1.14.1). Em ambos os poemas, o retorno e a permanência no Lácio estão em jogo, e, como, no último verso da chamada “Ode à nau do Estado”, percebemos que o mar citado ali é, ou pode ser, o Egeu (*uites aequora Cycladas*, “evites as águas das Cíclades” *Od.* 1.14.20), temos outro ponto de contato.

Epicamente, esse é, em linhas gerais, o mesmo caminho da personagem de Eneias na *Eneida*, de Virgílio, pelo mar Egeu. Eneias atravessa-o para fundar a romanidade. De alguma forma, os poemas horacianos podem refletir esse percurso do herói (*uirum*) épico latino, dado a ver já no proêmio programático da *Eneida* (v. 1-7):

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam, fato profugus, Lauiniaque uenit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
ui superum saeuae memorem Iunonis ob iram;  
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,  
inferretque deos Latio, genus unde Latinum,  
Albanique patres, atque altae moenia Romae.*

As armas canto e o herói que, exilado de Troia — seu fado — veio primeiro à Itália e as lavínias praias. Muito lançado em terra e mar por força divina da tenaz ira de Juno cruel, superou muita guerra, pra fundar a Urbe e ao Lácio trazer deuses, a origem latina, os pais albanos e da grande Roma os muros.

Eneias faz exatamente a travessia do mar Egeu, partindo das praias de Troia (*Troiae ab oris*, *Ene.* 1.1) e chegando ao “Lácio” (*Italiam Lauiniaque litora*, *Ene.* 1.2-3), o que permite ao herói latino (*uirum*) a fundação de uma cidade (*conderet urbem*, *Ene.* 1.5) e também da gente

<sup>672</sup> *Od.* 1.14.1-3: *O nauis, referent in mare te noui / fluctus. O quid agis? Fortiter occupa / portum.*

<sup>673</sup> Essa é a mudança central na interpretação do poema, a de que a nau está chegando de uma jornada e não saindo para uma viagem, cf. O. Knorr (2006, p. 153).

latina (*genus Latinum*, *Ene.* 1.6). É essa a viagem que, embora de um modo cifrado, Bulácio é convidado a fazer, e, nela, o mar Egeu ocupa um lugar central. Metapoeticamente, o mar é, sabemos, a épica, e, na carta a Bulácio, a expressão *trans mare Aegaeum* (*Ep.* 1.11.16), essa travessia do mar Egeu tem potência metaliterária e heroica, ganhando um sensível reforço, no próprio poema, no mais abstrato *trans mare* (*Ep.* 1.11.27), que compõe um dos versos mais famosos da carta, o v. 27, que historicamente foi alçado à estatura de sentença ou máxima pela fortuna crítica horaciana: *caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt* (“de céu, não de alma troca quem corre além-mar”, *Ep.* 1.11.27).<sup>674</sup>

Na ficção horaciana, o mar, enquanto épica,<sup>675</sup> funciona também como contraste, não só com o gênero épico, mas também com o elemento grego, por um lado, e, por outro, como um traço de individuação e diferenciação de gênero e de povo, como quando, por exemplo, principalmente para o último caso, o poeta, nas *Sátiras*, se caracteriza como *natus citra mare* (“nascido aquém-mar”, *Sát.* 1.10.31): “Mas eu, nascido aquém-mar, quando uns versinhos / gregos fazia, proibiu-me esta voz de Quirino.”<sup>676</sup> É também o mar (*pontus*, *Od.* 3.3.37) que marca uma espécie de distância e diferença incontornável entre Roma e Troia no discurso ou vaticínio de Juno em *Od.* 3.3. Mais do que isso, a sua existência é uma condição para a “felicidade” da “exilada” raça romana: *Dum longus inter saeuat Ilion / Romamque pontus qualibet exules / in parte regnato beati* (*Od.* 3.3.37-9).<sup>677</sup>

Já bem no fim da *Ep.* 1.11, o poeta, pressupondo o desejo do interlocutor, o que ele quer, apresenta o destino da viagem de retorno: *quod petis, hic est, / est Vlubris, animus si te non deficit aequus* (“O que buscas, ei-lo!, / em Úlubras, se à alma não falta equilíbrio”, *Ep.* 1.11.29-30). Como interpretar este *hic* e Úlubras? Várias são as possibilidades, mas o convite a uma leitura metaliterária e autorreferencial nos parece irrecusável. Assim, o *hic*, para além da referência extratextual da pequena cidade do interior do Lácio, de onde o poeta parece escrever,

<sup>674</sup> Cf. R. Kilpatrick (1986, p. xxii), W. R. Johnson (2010, p. 327) e P. Falcão (2017, p. 27).

<sup>675</sup> S. Harrison (2007) traça o histórico dessa metáfora entre os latinos e conclui que “a imagem do oceano para a épica e a ideia da viagem do poeta pela sua obra começam no período Helenístico ou antes, mas são enfaticamente retomadas pelos poetas latinos do séc. I AEC; embora Calímaco seja tido como a origem da analogia entre épica e oceano, a viagem metapoética parece ter aparecido primeiro na poesia na obra de Catulo, e não é encontrada em Lucrécio. Para Virgílio e Horácio, esses são símbolos familiares que podem ser manipulados de várias maneiras, mas há um limite do quanto elas se aplicam na interpretação literária”. (The image of the ocean for epic and the idea of the voyage of the poet through his work both begin in Hellenistic or earlier times, but are enthusiastically taken up by the Latin poets of the first century BC; though Callimachus is the perceived origin of the epic-ocean analogy, the metapoetic voyage seems to appear first in poetry in the work of Catullus, and is not found in Lucretius. For Virgil and Horace these are familiar symbols which can be variously manipulated, but there is a limit to how far they can be applied in literary interpretation.

<sup>676</sup> *Sát.* 1.10.31-2: *Atque ego cum graecos facerem, natus mare citra, / uersiculos, uetuit me tali uoce Quirinus.*

<sup>677</sup> Na tradução de P. Falcão (2008, p. 184): “Enquanto entre Ílion e Roma furioso / o mar se agitar, que felizes reinem esses exilados, / em qualquer que seja a parte do mundo”.

aponta para si mesmo, e Úlubras é o próprio poema, Úlubras é o próprio Horácio — enquanto latino e nascido *citra mare* — e a poesia latina, como contraposição a todas as cidades lídias, se lembramos do potencial metapoético de cada uma das cidades enumeradas no início do poema.<sup>678</sup>

A questão geográfica, dentro e fora do poema, nos parece bem delineada. E o boi (*bos*)? Qual é o seu papel nessa oposição geográfica? Ou mais precisamente, nesse embate político-literário? Como ele se equilibra nesse jogo (*ludus*)?

O boi não é um animal qualquer. Começemos pela “coragem” ou “macheza” (*uirtus*), a qualidade do *uir* (“herói” ou “macho”), o atributo com que o poeta convoca a nau de *Od.* 1.14, o atributo de Eneias. Em Horácio e também tradicionalmente, apesar de a caracterização tradicional dos bois não formar um quadro coerente, o “boi” (*bos*) tem dois conjuntos de características marcantes e produtivas aqui. Por um lado, é servil, força de trabalho submetida e, assim, é “gado” (*pecus*), parte da manada, também no sentido de não ter voz individual. Na cultura grega em geral, o boi é *ergátes* (“trabalhador”), epíteto que qualifica também o escravo humano,<sup>679</sup> o que reforça o seu caráter servil.

Por outro lado, o boi é castrado ou emasculado, como um ponto de diferenciação do “touro” (*taurus*), como o “touro” em que Júpiter se torna para conquistar Europa em *Od.* 3.27 (*tauro*, *Od.* 3.27.26 e *taurus*, *Od.* 3.27.72) e o “touro que se lança a Vênus” (*tauri ruentis uenerem*) de *Od.* 2.5.3-4. Tradicionalmente, “nas religiões e nos mitos, é geralmente o touro, não o boi, que faz par com a vaca sagrada, símbolo da fertilidade e do princípio feminino”, nos comenta P. Corrêa (2010, p. 328).

De antemão, já podemos perceber que o boi (*bos*), ou, pelo menos, essa caracterização dele, falha, concomitantemente, nos dois aspectos de leitura que marcam este capítulo: como *erus* (“senhor ou anfitrião”) e como *heres* (“herdeiro”), tanto no sentido de ele próprio vir a ser “herdeiro”, quanto no de deixar “herdeiros”. Na medida em que falha assim duplamente, o boi falha naquilo que é uma decorrência da condição híbrida do (*h*)eros no jogo etimológico do *Crátilo*, de Platão (398d): “ou é por isso que se chamam heróis ou porque eram sábios, hábeis oradores e dialéticos, sendo capazes de interrogar (*erotân*) e de falar (*eírein*), pois o *eírein* tem o mesmo sentido de dizer”.

Essa é a parte triste da sina do boi. Falhando em ser (*h*)eros, falha na fala (*eírein*) e não pode ser mercurial, não pode ser mensageiro (*nuntium*). Sem voz, o boi talvez seja, nesse

<sup>678</sup> Cf. capítulo primeiro acima, p. 45 e ss.

<sup>679</sup> Cf. P. Corrêa (2010, p. 304-18).

particular, um bom exemplo do horaciano *mutum et turpe pecus* (“gado mudo e bronco”), de *Sát.* 1.3.100, o que, no limite, marcaria a diferença entre animais e humanos, pois a fronteira entre uns e outros estaria na língua e na razão (*lógos* ou no *sermo*, a “prosa”).<sup>680</sup>

Apesar disso, o boi é precioso, um objeto valioso, principalmente para a imagem daquele que o possui, o seu *erus*. É também por isso que o “roubo” de bois era muito comum na tradição literária grega. Além do roubo do gado de Apolo por Mercúrio, episódio retomado em *Od.* 1.10, Cástor e Pólux roubam o gado de Idas e o primeiro trabalho de Hércules é roubar o gado de Gerião.<sup>681</sup> Da mesma forma, ainda que satírico, Horácio pede um gordo gado (*pingue pecus*, *Sát.* 2.6.14) a Mercúrio. De alguma maneira, o roubo de bois pode ser uma ação *heroica*. Essa é uma condição paradoxal do animal.

Especificamente na ficção horaciana (*ludus*) dos animais, o boi, para além da diferença com o touro, pode ser pensado numa contraposição com o “asno” e, ainda, como identificado ao cavalo. Um boi *piger* (“mole”, “preguiçoso”) é figurado, ao lado de um cavalo igualmente *piger* no fechamento da *Ep.* 1.14.43-4, a carta ao feitor (*uilicus*), um poema em que o poeta, assumindo a máscara de *erus* da sua vila Sabina (*agellus*, *Ep.* 1.14.1), “ensina” ao escravo feitor, dentre outras coisas, a cuidar da sua propriedade (*res*, *Ep.* 1.14.5) e alimentar o seu gado (*bouem*, *Ep.* 1.14.27-8):

*Optat ephippia bos piger, optat arare caballus;  
quam scit uterque, libens, censebo, exerceat artem.*

**Boi mole** anseia a sela, o cavalo, o arado,  
cada qual, de bom grado, exerça a arte que sabe.

Fadados ao trabalho servil, eternamente condenados, um ao arado (*arare*, *Ep.* 1.14.43), o outro à sela (*ephippia*, *Ep.* 1.14.43), boi e cavalo, não podem ser “moles” (*piger*, *ep.* 1.14.44), o que talvez seja um dos traços mais visíveis do seu estereótipo tradicional. Da mesma forma, ao feitor, que também é um tipo de escravo, é igualmente vedado ser “mole” (*pigro*, *Ep.* 1.14.29). Por isso, a acusação ou ameaça contra o boi, o ser “mole” (*piger*), é contraposta à sua “sina” (*artem quam scit*), submissa ao arado, traço que compartilha com a imagem do escravo em geral e também o feitor de *Ep.* 1.14. É disso, a propósito, que o escravo Davo se defende, na *Sát.* 2.7, e é o que parece problematizar, nesse mesmo poema, em contraste com o seu *erus* (“senhor”), o próprio Horácio. Na sátira, no entanto, não aparece exatamente o termo *piger*, mas palavras do mesmo campo semântico, como, por exemplo, *iners* (“inerte”, *Sát.* 2.7.39) e *cessator* (“vadio”, *Sát.* 2.7.100).

<sup>680</sup> F. Tutrone (2021).

<sup>681</sup> P. Corrêa (2010, p. 315).

Também na fábula entre as personagens de Volteio Mena e Felipe de *Ep.* 1.7,<sup>682</sup> uma das cartas a Mecenas, o boi e o cavalo aparecem juntos, novamente um associado ao arado, o outro à sela, e, outra vez, ambos submetidos a Mena, o seu dono. Dentre outras coisas, essa fábula encena o fracasso do *cliens*, Volteio Mena, que tenta acriticamente imitar a vida do *patronus*, Felipe, enquanto o boi e o cavalo estão associados a esse *cliens* submisso e, portanto, ao fracasso.

A cadeia associativa entre boi, cavalo e escravo (ou mesmo *cliens*) não era incomum literariamente. Desde *Trabalho e Dias*, de Hesíodo, o boi está associado à escravidão e ao trabalho servil.<sup>683</sup> Uma associação que, no âmbito romano, vai ficar ainda mais clara e profunda, por exemplo, em Catão, quando o boi e o escravo são pura mercadoria.<sup>684</sup> Já era tradicional, ao tempo de Horácio, os bois serem comparados, como acontece no *Tratado Anônimo de Fisionomia*,<sup>685</sup> a tipos humanos que seriam “indolentes quanto à fala e à ação” (*loquendi et agendi ignaui*), “lentos” (*tardiores*), “mais aptos a ser comandados do que a comandar” (*regi magis quam regere apti*). Essa caracterização do “boi” pode ser facilmente estendida ao “cavalo” na economia da obra de Horácio. Na *Ep.* 1.10, a Arístio Fusco, por exemplo, tratando da liberdade, Horácio dá uma versão própria do processo de domesticação do cavalo:

*Ceruus equum pugna melior communibus herbis  
pellebat, donec minor in certamine longo  
implorauit opes hominis frenumque recepit;*

35

Melhor na luta, o cervo expulsava dos campos  
o cavalo, que, em longa peleja vencido,  
do homem pediu a ajuda e freio ganhou;

<sup>682</sup> *Ep.* 1.7.86-98 (grifos nossos): *Verum ubi oues furto, morbo periere capellae, / spem mentita seges, bos est enectus arando, / offensu damnis media de nocte caballum / arripit iratusque Philippi tendit ad aedis. / Quem simul aspexit scabrum intonsunque Philippus: / ‘Durus’ ait, ‘Voltei, nimis attentusque uideris / esse mihi.’ ‘Pol, me miserum, patrone, uocares, / si uelles’ inquit ‘uerum mihi ponere nomen. / Quod te per Genium dextramque deosque Penatis / obsecro et obtestor, uitae me redde priori.’ / Qui semel aspexit quantum dimissa petitis / praestent, mature redeat repetatque relicta. / Metiri se quemque suo modulo ad pede uerum est.* “Mas, doentes as cabras, ovelhas furtadas, / ceifa pequena, o boi vergado ao arado, ele, / pelas perdas aflito, à meia-noite monta / cavalo e à casa de Felipe corre irado. / Felipe, mal o viu sarnento e intonso, diz: / ‘Duro e austero demais, Volteio, me pareces.’ / ‘Por Pólux, meu patrono, mísero me chama, / se tu me queres dar um nome de verdade. / A ti, por teu Gênio, tua destra, teus Penates, / rogo e imploro de volta a vida de outrora’. / Quem viu quanto o deixado acima está do / buscado, peça e pegue pronto o que largou. / Medir-se em modo e pé próprios — eis a verdade!”

<sup>683</sup> Cf. *TD* 405-6, na tradução de C, Werner (2013, p. 57): “Primeiríssima a fazenda, e a mulher, e o boi de arar — / adquirida, não desposada, uma que seguiria os bois.”

<sup>684</sup> Cf. *DA* 2.1-7: *Pater familias, ubi ad uillam uenit, ubi larem familiarem salutauit, fundum eodem die, si potest, circumeat; si non eodem die, at postridie. [...] uilicum uocet, roget quid operis siet factum, quid restet [...] uti imperet et ea scripta relinquat. Pecus consideret. Auctionem uti faciat: uendat oleum, si pretium habeat; uinum, frumentum quod supersit, uendat; boues uetulos, armenta delicula, oues deliculas, lanam, pelles, plostrum uetus, ferramenta uetera, seruuum senem, seruuum morbosum, et si quid aliud supersit, uendat. Patrem familias uendacem, non emacem esse oportet.* (“Quando chegar à fazenda, que o patrão, depois de saudar o deus lar da casa, examine a propriedade, se puder, no mesmo dia, se não, no dia seguinte. [...] chame o feitor e pergunte qual trabalho foi feito, qual resta fazer [...]. dê ordens e as deixe por escrito. Avalie o gado. Faça leilão: venda azeite, se tiver preço; venda o excedente de vinho e trigo; venda os bois mais velhos, gado defeituoso, ovelhas defeituosas, lã, peles, carro velho, ferramentas antigas, escravo idoso, escravo doente e venda todo o supérfluo. O patrão deve vender, não comprar.”).

<sup>685</sup> Cf. P. Corrêa (2010, p. 318).

*sed postquam uictor uiolens discessit ab hoste,  
non equitem dorso, non **frenum** depulit ore.*

depois, forte e triunfante, do adversário afasta-se,  
e o dorso leva o cavaleiro, a boca o **freio**.

O grande problema do cavalo aqui é, negligenciada a assimetria da relação, ter pedido ajuda ao ser humano. Ou melhor, ter aceitado a contrapartida dessa ajuda, o alto custo da vitória contra o cervo: o “freio” (*frenum*, *Ep.* 1.10.36 e 38) e a “sela” (*equitem dorso*, *Ep.* 1.10.38). O cavalo perdeu a liberdade, no mesmo sentido em que o boi, condenado ao arado. Ambos servis e submissos. O próprio Horácio, em *Ep.* 1.2, a Lólio, explora esse mesmo motivo no contraste entre o “mestre cavaleiro”, com o qual se identifica, e o “dócil cavalo”, com quem o interlocutor Lólio é identificado:  *fingit equum tenera docilem ceruice magister / ire uiam qua monstret eques* (“O mestre forja o tenro e dócil cavalo / à ordem do cavaleiro”, *Ep.* 1.2.64-5).

A figura do “boi” (*bos*), assim como a do “cavalo” (*equus* e *caballus*), ambos dóceis, poderia ter alguma produtividade crítica? Sim, principalmente quando contrapostas ao asno (*asinum*). A primeira grande diferença entre o “boi” e o “cavalo”, de um lado, e, de outro, o “asno” não é propriamente o trabalho (*labor*), mas sim uma certa noção de submissão. O “asno” é trabalhador, como é figurado, em *Ep.* 1.13, como o mensageiro *Asinus Vinnius*, sobretudo por sua força (*uiribus*, *Ep.* 1.13.10) e por ser capaz de sustentar uma grande carga. O burro representa o esforço e o empenho (*studio nostri*, *Ep.* 1.13.4) e, associado à abelha (*plurimum laborum*), pode ser lido como uma reencenação do contraste entre o cisne e a abelha de *Od.* 4.2. Ambos, então, se associam ao poeta, e nesses termos pode ser interpretada a cena de *Sát.* 1.6, um poema ao cavaleiro Mecenas, em que Horácio, afastando-se da imagem do cavalo, se diz faltar de um.<sup>686</sup>

O burro é do trabalho, mas é teimoso.<sup>687</sup> Mais obstinado do que teimoso, para sermos mais precisos. Esse é um traço que parece mimetizar, à sua maneira, uma coragem (*uirtus*). Vejamos a figuração desse caráter na ficção horaciana. Começemos com *Sát.* 1.1.88-91:

*An si cognatos, nullo natura labore  
quos tibi dat, retinere uelis seruareque amicos,  
infelix operam perdas, ut siquis **asellum**  
in campo doceat **parentem** currere **frenis**?* 90

Se achas esforço inútil reter a família  
que a natureza te deu, sem o teu esforço, e  
mantê-la amiga, como alguém que ensina  
no campo o asno a galopar **dócil aos freios**?

Tentar ensinar o “asno” (*asellum*, *Sát.* 1.1.90) a “galopar dócil aos freios” (*parentem currere frenis*, *Ep.* 1.1.91) é invocado como exemplo de completa perda de tempo. Ao contrário

<sup>686</sup> *Sát.* 1.6.58-9: *non ego circum / me Satureiano uectari rura caballo*. “Não que [eu] dava voltas nos campos em cavalo de Tarento”.

<sup>687</sup> Cf. P. Corrêa (2010, p. 260).

do cavalo, o freio (*frenum*), não marca a condição do burro, pois ele tem uma temporalidade que lhe é própria, não a de um terceiro. O burro tem o seu tempo. Na cena da *Ilíada* em que Ájax é comparado a um asno, o adjetivo que caracteriza o animal é *nothés* (*Il.* 11.559). Pode significar “teimoso”, como se costuma traduzi-lo, mas pode significar também “moroso”.<sup>688</sup>

A ideia de ter uma temporalidade própria está na base da relação do poeta com *Lydia* e com o *princeps* também. Essa ficção é explicitamente elaborada no fim da epístola a Lólio, um jovem que se aventurava na escrita poética. No poema (*Ep.* 1.2), em apenas 71 versos, toda a épica homérica se encontra interpretada a partir de uma chave pretensamente “filosófica” por um experiente leitor de Homero (*Troiani belli scriptorem [...] relegi*, “o escritor da guerra troiana [...] reli, *Ep.* 1.2.1-2). O final do poema encena a lição final, que é, claro, sobre o tempo, sobre a construção de uma temporalidade própria: *quodsi cessas aut strenuus anteis, / nec tardum opperior nec praecedentibus insto*. (“Se te atrasas ou ativo adiantas, / não ‘spero o lento, não me apresso com os rápidos”, *Ep.* 1.2.70-1).

O jogo (*ludus*) entre os animais, assim, fica ainda mais claro, quando, depois de se vincular com o *Asinus* de *Ep.* 1.13,<sup>689</sup> Horácio vai associar o asno ao seu próprio livro das cartas (*Ep.* 1.20.14-6):

*Ridebit monitor non exauditus, ut ille  
qui male parentem in rupes protrusit asellum  
iratus; quis enim inuitum seruare laboret?*

15 Rirá quem te advertiu em vão, como aquele  
que às rochas o asno indócil conduziu irado;  
quem é que se esforça e salva um contrariado?

O “livro-burro” é “indócil” (*male parentem*, *Ep.* 1.20.15), e, mesmo diante do abismo, não hesita, não teme, se atira. Ainda que (fajutamente) aconselhado pelo poeta a não o fazer, se atira, exatamente como o “poeta louco” (*poeta uesanus*) de *AP*, exatamente como o Empédocles de *AP*. É na condição de *inuitum* (“contrariado”) que ambos dispensam a ajuda (v.461-7):

*Si curet quis opem ferre et demittere funem,  
“qui scis an prudens huc se deiecerit atque  
seruari nolit?” dicam, Siculique poetae  
narrabo interitum. Deus immortalis haberi  
dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam  
insiluit. Sit ius liceatque perire poetis;  
inuitum qui seruat, idem facit occidenti.*

465

Mas se alguém leva ajuda e corda oferece,  
“Sabes se não se lançou aí prudente e se  
quer ser salvo?” direi, e o fim do poeta sículo  
contarei: como um deus imortal desejando  
ser tido, Empédocles friamente no ardente  
Etna se atirou. Morram em paz os poetas:  
quem salva um contrariado faz como quem mata!

A associação entre os trechos de *Ep.* 1.20 e da *AP*, na ficção de Horácio, é atestada não só pelas coincidências de expressões praticamente idênticas *quis inuitum seruare laboret* (*Ep.*

<sup>688</sup> Cf. P. Corrêa (2010, p. 283).

<sup>689</sup> Cf. R. Ferri (1993, p. 70) e E. Oliensis (1998, p. 186-7).

1.20.14, grifos nossos) e *inuitum qui seruat* (*AP*, 465, grifos nossos), como também pelo contexto semelhante. Como o asno, identificado ao livro-escravo, está à beira do abismo da morte, assim está à beira do Etna Empédocles, um exemplar típico daquilo que Horácio chamou de *poeta uesanus*, como o livro-poema (*liber*) não deseja ser “salvo”, assim o *poeta uesanus*, assim Empédocles. Todos teimam, indóceis. Se levarmos em conta a leitura de E. Oliensis (1988, p. 215-23), que sugere a sutil vinculação entre a “sanguessuga” da *AP*, o animal a que o poeta louco é, na cadeia argumentativa ou no encadeamento imagético da *AP*, associado, e o próprio Horácio (o que resultou na “sanguessuga imortal”),<sup>690</sup> a identificação entre os trechos acima nos soará mais natural.

O burro, o livro, Empédocles e o poeta louco de Horácio protagonizam todos cenas de teimosia, um dos traços que conforma o projeto poético horaciano, como a *Musa perucax*, de *Od.* 3.3.70. O burro, contudo, embora teimoso, não é nada preguiçoso, o que parece calhar muito ao estereótipo da abelha (*plurimum laborum*), lembrando que ambos são complementares em relação à temporalidade: a abelha evoca a imortalidade, o burro uma temporalidade própria. São complementares também porque podem ser pensados um como um princípio feminino (a abelha-Vênus) e o outro como um elemento masculino, pois o asno tem uma significativa tradição marcada por uma simpatia com a fertilidade, como nos mostra P. Corrêa (2010, p. 261-72), em razão, dentre outros motivos, do seu avantajado membro viril, associado aos sátiros e a Priapo.

Além disso, o burro é vinho. Essa figuração encontra lugar na personagem de *Vinnius Asinum* (“Asno Vinho”) de *Ep.* 1.13, o mensageiro transportador dos *signata uolumina* (*Ep.* 1.13.2) de Horácio. Como “o asno é frequentemente o meio de transporte de Dioniso, e o animal participava do tíaso do deus junto a sátiros, silenos e ninfas”,<sup>691</sup> temos possíveis associações a Eros, principalmente o do *Banquete*, de Platão. Ironicamente, o asno de *Ep.* 1.13 flerta com o “ardente” (*uret*, *Ep.* 1.13.6) — notemos que é o mesmo verbo que marca a condição do poeta no início do seu drama (*ludus*) com *Glycera* (*urit*, *Od.* 1.19.3-5) e com *Lydia* (*uror*, *Od.* 1.13.9) — assumindo o estatuto de um potencial vinho ardente e, como tal, condenado ao riso autodepreciativo (*in risum*, *Ep.* 1.13.9), mobilizado como proteção, uma mistura recorrente em Horácio. Sempre à espreita, quando a *hybris* acossa o poeta, é exatamente a invocação do riso que vem contrabalanceá-la, repetindo o gesto do vate duas-caras de *Od.* 2.20 e o do poeta coroadado de *Od.* 3.30. Assim, temos novamente outro ponto de contato entre a abelha que produz

---

<sup>690</sup> The immortal leech.

<sup>691</sup> P. Corrêa (2010, p. 271).



o mel e o “asno” que é expressamente “vinho”, pondo figurativamente em contato o vinho e o mel e ilustrando a tópica metapoética dos *uina dulcia*.

Voltemos ao “boi” e ao “cavalo”. Ambos são dóceis, o seu tempo é o tempo do dono. *Piger* (“mole”), como eles, é o poeta Lucílio, que, embora descenda dos poetas da comédia grega antiga (Êupolis, Cratino e Aristófanes),<sup>692</sup> parece, segundo o construto crítico horaciano, não ter sustentado suficientemente o “trabalho da escrita”. O antigo poeta romano é *piger scribendi ferre laborem / scribendi recte*, (“mole em sustentar o esforço de escrever, / o de escrever bem”, *Sát.* 1.4.12-3). Aqui, já nos chama a atenção que os termos *labor* (“trabalho”) e *piger* (“mole”), típicos da semântica da escravidão e aproximáveis ao boi, apareçam vinculados a um cavaleiro romano, condição de Lucílio que é destacada, depois, no mesmo poema e venha significativamente contrastada com a origem servil de Horácio (*libertino patre natus*).

Como um tipo, Lucílio poderia, então, ser associado, metapoeticamente, ao boi e ao cavalo? É o que parece, e a caracterização de Lucílio entra na famosa querela entre os poetas latinos antigos e os modernos, que é boa parte do tema de *Ep.* 2.1, a carta a Augusto, e que, em toda a ficção horaciana, funciona como contrapeso para a criação de uma “nova” literatura latina, em cujo contexto Horácio, como poeta, tem um papel fundador. É nesse contexto que entra uma crítica de caráter calimaquiano (S. Harrison, 2007, p. 104) a boa parte da tradição latina.

E Lucílio é, ainda, *garrulus* (“falastrão”, *Sát.* 1.4.12). Escreve demais, um tanto fora da medida (*ut multum*, *Sát.* 1.4.13). O adjetivo *garrulus* merece destaque porque, além de significar, primeiro, “falante”, pode se referir ao murmúrio constante e monótono de um rio (como, por exemplo, em *garrulus riuus*), não calhando à programática fonte pequena de Horácio. Na metáfora das águas poéticas, Lucílio flui como um rio “barrento” (*lutulentus*, *Sát.* 1.4.11), condição que é repetida e reforçada em *Sát.* 1.4.50. É pesado, duro como um boi, outra imagem que, na ficção das *Sátiras*, é reiteradamente associada ao “inventor” do gênero satírico: *durus componere uersus* (“duro em compor versos”, *Sát.* 1.1.8) e *incomposito pede currere uersus Lucili* (“correm sem composição os versos de Lucílio”, *Sát.* 1.10.1). Pensado assim, *garrulus* poderia ser o barulho indiscernível de uma manada?

Essa é uma questão muito complexa porque Lucílio costuma ser considerado o “pai” e o símbolo da noção de *libertas* na tradição satírica romana, ao mesmo tempo, o atributo unificador do gênero e o fundamento da identidade republicana de Roma.<sup>693</sup> Esse é o exato

<sup>692</sup> Cf. *Sát.* 1.4.1.

<sup>693</sup> Cf. K. Freudenburg (2001, p. 1-14).

ponto, aliás, que Horácio mobiliza para se construir como um seguidor da tradição luciliana. A liberdade da fala. Lucílio “malhou Roma”,<sup>694</sup> como os antigos escritores da comédia grega antiga fizeram. Nesse aspecto, ao que parece, Lucílio não é nada “boi”. Horácio mistura, no mesmo gesto, a crítica e o elogio a um poeta.

A combinação entre *piger* e *garrulus*, que marca o tom da crítica horaciana a Lucílio, aparece na *Sát.* 1.9 com o desempenho de um importante papel de dimensão metapoética. Nesse poema, que não deixa de encenar uma viagem pela cidade de Roma, um arrivista anônimo se aproxima de Horácio e, já bem caracterizada a sua inconveniência, a certa altura do diálogo entre ambos, diz: *nil habeo quod agam et non sum piger: usque sequar te* (“Estou à toa e não sou mole: vou te seguir”, *Sát.* 1.9.19). A vontade de acompanhar o poeta na sua viagem até um bairro distante, provoca, imediatamente no verso seguinte, a reação figurada de um “asno”, marcando uma oposição clara com o “boi”: *demitto auriculas, ut iniquae mentis asellus, / cum grauius dorso subiit onus* (“murcho as orelhinhas, qual burrinho triste, / com muito peso sobre o lombo”, *Sát.* 1.9.20-1).<sup>695</sup>

Insensível à reação do poeta, o interlocutor anônimo começa um discurso em que se apresenta como uma pessoa amigável pelas habilidades de escrever muito e rápido, dançar e cantar.<sup>696</sup> A expressão *incipit ille* (“principia”, *Sát.* 1.9.21), que antecipa a fala do interlocutor do poeta, gera no leitor uma expectativa de uma voz poética, que, todavia, se frustra logo em seguida.

Algumas características reforçam a atmosfera de uma promessa poética do interlocutor: o ócio (*nil habeo quod agam*, *Sát.* 1.9.19), principalmente pelo contraste da lida jurídica (a cena que finda o poema), o não ser mole (*piger*) e o seguir um autor de referência (*sequar te*), que, no caso, é, ao que parece, o próprio Horácio. O verbo *sequor* (“seguir”), a propósito, é de amplo uso, na economia da ficção horaciana, para definir afiliação poética: Lucílio “segue” os escritores da comédia antiga,<sup>697</sup> e Horácio, por sua vez, o “segue”.<sup>698</sup> Desse mesmo modo, Horácio “seguiu” Arquíloco<sup>699</sup> e “segue” ainda os passos dos antigos poetas.<sup>700</sup>

<sup>694</sup> Cf. *Sát.* 1.10.3-4: *at idem, quod sale multo / urbem defricuit, charta laudatur eadem*. “Ele ganha elogio aqui / na mesma folha porque com sal malhou Roma.”

<sup>695</sup> A identificação com um “burro” pode ecoar ainda no nome *Flaccus*, que pode significar “orelhas caídas”.

<sup>696</sup> *Sát.* 1.9.22-5: “*Si bene me noui, non Viscum pluris amicum, / non Varium facies; nam quis me scribere pluris / aut citius possit uersus? quis membra mouere / mollius? inuideat quod et Hermogenes, ego canto*.” (“Se bem me / conheço, me farás amigo teu mais que / Visco ou Vário. Quem mais versos escreve ou mais / rápido do que eu? Quem move os membros mais / suave? Se eu canto, até Hermógenes me inveja.”).

<sup>697</sup> *Sát.* 1.4.6: *hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus* (“Deles pende Lucílio inteiro, e os segue.”).

<sup>698</sup> *Sát.* 2.1.34: *sequor hunc* (“Sigo-o”), referindo-se a Lucílio.

<sup>699</sup> *Ep.* 1.19.24-5: *numeros animosque secutus / Archiloqui* (“Seguindo a alma e os metros de Arquíloco.”).

<sup>700</sup> *Ep.* 2.2.79-80: *tu me inter strepitus nocturnos atque diurnos / uis canere et contracta sequi uestigia uatum?* (“queres tu que, entre o estrépito noturno e diurno, / eu cante e siga as estreitas vias dos vates?”).

O problema da personagem sem nome é ser pesada (*gravius onus*, *Sát.* 1.9.21), como o boi, assim como podem ser alguns passos de Lucílio (“da palavra pesada, que cansa os ouvidos”, *uerbis lassas onerantibus auris*, *Sát.* 1.10.10) e ser “falastrona” (*garrulus*, *Sát.* 1.9.33), assim como Lucílio, já vimos, é igualmente “falastrão” (*garrulus*, *Sát.* 1.4.12). O seu problema, em suma, é, nesse particular, ser “boi”. Ele não é *piger*, mas, como Lucílio, fala demais e acaba, também como Lucílio, sendo *piger* em não escrever bem.

Por essa razão, não tem nome. Não logrou colocar em movimento a cadeia de sucessão poética. Falhou como *Sybaris*, que, sendo ofuscado por *Lydia* em *Od.* 1.8, perece. Nisso difere muito de Lucílio. E sem nome, o “falastrão” ainda coloca em risco o próprio Horácio, pois o ameaça de morte, segundo o vaticínio que o poeta recebera quando criança.<sup>701</sup> Falar demais é, de fato, a morte poética de Horácio. É por isso que convém ser breve (*Sát.* 1.10.9). É por isso que não vai tomar o tempo do *princeps* com uma longa prosa (*Ep.* 2.1).

O jogo (*ludus*) entre o burro, de um lado, e o boi e o cavalo, de outro, é literariamente produtivo. O “burro” (*asinus*) se apresenta, ainda, como um desvio tanto da tradição épica, em que o cavalo (*equus*) representa a guerra e o guerreiro,<sup>702</sup> quanto da aristocracia romana, em que o cavalo simboliza até mesmo uma classe toda (os *equites*), a classe dos bem-nascidos (*optimates*).<sup>703</sup> Diferentemente do cavalo, o burro é avesso às corridas, como D. Porter (2002, p. 60) já chamou a atenção. Diferentemente do cavalo, não é apto a ocupar somente posição de *erômenos* no modelo pederástico estático representado pela tradicional metáfora erótica e metaliterária do auriga e do cavalo. Na ficção de Horácio, o burro é um potencial *erômenos*, o cavalo sempre o é.

Contrariamente ao boi, o burro não se organiza em manadas. Podemos perceber, assim, que ao boi (*bos*) é praticamente impossível ocupar o lugar de *erus* (“senhor” ou “anfitrião”). Da mesma forma, o boi não pode ser um *heres* (“herdeiro”), exatamente como o arrivista de *Sát.* 1.9 se mostrou incapaz de sê-lo. Tentou seguir o poeta, mas sucumbiu à lida jurídica. Ainda que possa tentar ser *heres* de alguém, o boi falha em colocar em movimento a relação da tradição e a cadeia de legado para criar algo para um eventual *heres*. É por isso que a personagem termina

<sup>701</sup> *Sát.* 1.9.31-4: “*hunc neque dira uenena nec hosticus auferet ensis / nec laterum dolor aut tussis nec tarda podagra: / garrulus hunc quando consumet cumque: loquaces, / si sapiat, uitet, simul atque adoleuerit aetas.*” (“Este, nem cruéis venenos, nem espada hostil, / nem a pleurite ou tosse, nem a lenta gota, / matarão. Um tramela o levará. Falantes, / se ele for sábio, evitará, mal fique adulto.”).

<sup>702</sup> Literariamente, o cavalo é associado à guerra e à matéria épica, como em *Sát.* 2.1.15, ecoando a metáfora e tradicional associação da poesia épica e da lírica epinícia à corrida de cavalos (cf. K. Freudenburg, 2002, p. 124).

<sup>703</sup> Em *AP* 248-50, o cavalo entra na figuração do nobre, ao lado do sobrenome e das propriedades, em clara contraposição a um do povo: *Offenduntur enim quibus est equos et pater et res, / nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor, / aequis accipiunt animis donantue corona.* “Quem tem **cavalo**, pai e posse se ofende / e de bom grado não aceita nem coroa / o que quem compra noz e grão frito aprova”.

o poema sem nome. O boi é estéril, e o seu movimento estilizado não pode alcançar o estatuto de *ludus*. O seu trabalho é só útil. Avesso a Eros, ao contrário do touro ou do asno, não tem pulsão sexual. É por isso que o interlocutor anônimo de Horácio abandona a viagem do poeta no fim do poema e cede ao embate jurídico, que, além de ser figurado como a passagem de uma manada barulhenta,<sup>704</sup> é pura utilidade.

A condição de *heres* não é exatamente uma condição natural, decorrente de um mero nascimento ou da simples passagem do tempo. Ela precisa de uma validação social e uma convalidação jurídica. A mesma coisa acontece no reino do literário da gramática horaciana. A construção de um legado tem a sua contraparte na elaboração, por outro lado, a partir de certa reciprocidade, de um legatário, ainda que baseada no engano. É significativa e exatamente essa a condição em que um Ulisses cômico e satírico é colocado em cena em *Sát. 2.5*: como alguém que tenta, a todo custo, se tornar um herdeiro (*sit Vlixes heres, Sát. 2.5.100-1*). Figurado como um tipo *dolosus* (“ardiloso”, *Sát. 2.5.4*) e *astutus* (“velhaco”, *Sát. 2.5.23*), a personagem épica, profanada e despojada do seu *pecus* (“gado”, *Sát. 2.5.7*) e, portanto, da sua condição de *erus*, se transforma num típico caçador de herança, um tipo social ridículo.

Se, na épica grega ou mais amplamente “na mitopoética grega”, a razia de gado (*boelasía*) pode ser uma questão de honra e marcar a condição do herói,<sup>705</sup> seria possível, embora não seja nosso objetivo aprofundar nessa questão, pensar também numa inversão entre Ulisses e Horácio nesses termos. Horácio, antes *heres*, como um *héros* épico, Ulisses, antes *erus*, como um *heres*. Mais uma vez, vemos aqui como um propósito aparentemente moral dissimula uma questão literária marcante em Horácio.

A questão do boi *piger*, no entanto, não parece tão simples, pois o nosso poeta é figurado exatamente como *piger* na carta ao *princeps*. É “mole” ou “preguiçoso”, mas para a épica ou para o esforço guerreiro em *Ep. 2.1.124-5*:

*Militiae quamquam piger et malus, utilis urbi,  
si das hoc, paruis quoque rebus magna iuvari.*

Embora **mole** e mau soldado, é útil à urbe,  
se deixas que ao grande até o miúdo ajude.

A autoironia marca a obra horaciana. É recorrente o poeta colocar-se no interior de um mote irônico, mas, aqui, parece ficar claro que essa caracterização opera na conformação do

<sup>704</sup> *Sát. 1.9.77-8: rapit in ius; clamor utrimque, / undique concursus. sic me seruauit Apollo.* (“À corte o arrasta, só gritaria e de / cá e de lá correria: assim me salva Apolo.”).

<sup>705</sup> É nesses termos que L. Vieira (2016, p. 8) define o valor heroico do roubo: “[...] um elemento constante da tradição mitopoética grega, a saber: o interesse profundo dos heróis de outrora pelos produtos da atividade do pastoreio e sua disposição para adquiri-los mediante todos os modos possíveis, inclusive por meio da razia ou do roubo”.

caráter híbrido do poeta horaciano. No *ludus* de Horácio, o poeta, de um modo diverso ao do “boi” trabalhador, é, ao mesmo tempo, útil e inútil, como já vimos no segundo capítulo, quando lemos a carta ao imperador (*Ep.* 2.1).<sup>706</sup> Além de breve, deve ser miúdo (*rebus paruis*, *Ep.* 2.1.125) e não ser épico (*militiae*, *Ep.* 2.1.124 e *magna*, *Ep.* 2.1.125).

Esse é especificamente um meio de Horácio para construir um caminho próprio para si, mas, de modo geral, haveria aqui uma crítica velada ao pragmatismo romano? A mesma crítica que percebemos na *AP* e na *Ep.* 2.1? Aí, podemos invocar, outra vez, aqueles famosos versos da mesma *ep.* 2.1, quando o poeta, em tom ambivalente, diz (v. 156-7): “Vencida, a Grécia venceu seu fero invasor / e artes levou ao Lácio agreste”.<sup>707</sup> Destacando a relevância de *ferum* (*Ep.* 2.1.156) e *agresti* (*Ep.* 2.1.157), que caracterizam, respectivamente, o romano e o Lácio, ambos adjetivos que nos remetem a algo da ordem do inculto, do rude e, sobretudo, do animalesco, reforçamos novamente a ideia contida em “boi-do-Lácio” e seu teor calimaquiano.

Com alguma variação, essa mesma ideia é encenada neste trecho (*Sát.* 1.10.16-24):

*Illi, scripta quibus comoedia prisca uiris est,  
hoc stabant, hoc sunt imitandi; quos neque pulcher  
Hermogenes umquam legit neque simius iste  
nil praeter Caluum et doctus cantare Catullum.  
'at magnum fecit, quod uerbis graeca latinis  
miscuit.' o seri studiorum, quine putetis  
difficile et mirum, Rhodio quod Pitholeonti  
contigit? 'at sermo lingua concinnus utraque  
suauior, ut Chio nota si conmixta Falerni est.'*

Os **heróis** que escreveram a comédia antiga  
nisso se erguiam, nisso imitáveis; nem o belo  
Hermógenes os leu, nem **aquele macaco**  
que nada canta além de Catulo e Calvo.  
“Mas grande fez: palavras latinas com gregas  
juntou.” Ó lentos no empenho, por que achais  
difícil e admirável o que Pitoleonte  
de Rodes fez? “Prosa afinada a uma e outra  
língua é mais suave, como o Quio junto ao Falerno.”

Novamente, aqui a imitação é colocada em questão, mas de uma maneira mais frontal. Já tratamos dessa questão e desse mesmo trecho no primeiro capítulo a partir de uma visada relacionada aos vinhos (os *calida*).<sup>708</sup> Agora, a metáfora animal reforça cá, a partir de outro ponto de vista, o que já foi dito lá. A sensível contraposição entre os *uiris* (“machos” ou “heróis”, *Sát.* 1.10.16), aqueles que têm *uirtus* (“virtude” e “macheza”), da comédia grega antiga, e o *simius iste* (“macaco”) é visível também no âmbito do puramente textual e sonoro: *uiris est* e *simius iste* fecham versos (v. 16 e 18) e, em contraste, se ecoam reciprocamente.

A falta de capacidade do “macaco”, pejorativamente marcado pelo pronome *iste*, de ir às origens do canto ou de dialogar com elas ou de simplesmente não as conhecer, a sua incapacidade de ser radical, isso é o seu grande problema. Aquele macaco (*simius iste*, *Ep.* 1.10.18) — e não nos importa tanto se a referência é a Tigélio ou a Demétrio, a ambos ou a

<sup>706</sup> Cf. segundo capítulo acima, p. 137-63.

<sup>707</sup> *Ep.* 2.1.156-7: *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes / intulit agresti Latio.*

<sup>708</sup> Cf. capítulo primeiro acima, p. 103-36.

nenhum, senão o tipo que encarna — macaqueia poetas latinos, Catulo e Calvo. Só sabe isso. A questão aqui se aproxima muito da viagem de Bulácio. Ora, não é simplesmente afirmar o elemento latino e negar as cidades (ou as palavras, ou os poetas) dos gregos. Se, por um lado, alguma recusa se pode divisar aí, quando se nega o idioma grego, por outro, a falta de leitura da comédia antiga, tanto por parte de Hermógenes, quanto por parte do “macaco”, não pode ser considerada um problema menor. Não conhecer os bons escritores gregos é odioso, assim como é também odioso não conhecer as cidades gregas. Não viajar às ilhas e cidades “originais”, lídias ou meônias, é uma falha.

Nesse particular, nos ocorre, ampliando a análise, aquele trecho da *AP* em que Horácio aconselha aos Pisões: “Vós, modelos gregos / versai com mão noturna, versai com mão diurna”.<sup>709</sup> Não conhecer as origens impossibilita, de alguma maneira, na ficção da poética horaciana, a própria originalidade. Sem esquecer que a comédia grega antiga funciona como uma instância legitimadora das *Sátiras* (*Sát.* 1.4, principalmente, mas também da própria *Sát.* 1.10), a questão específica de Bulácio, o nosso boi, então, está muito mais relacionada com a possibilidade de admirar distanciadamente (*absens*, *Ep.* 1.11.21) as cidades gregas do que com não as conhecer em absoluto (*Ep.* 1.11.20-1). A questão é que é crucial retornar. É crucial fundar uma cidade (ou literatura) latina e se tornar um poeta latino. Esse é um dos mitos fundacionais e eróticos do poeta horaciano.

É exatamente a essa altura da *Sát.* 1.10 que o nosso poeta, tendo se caracterizado como um *natus citra mare* (*Sát.* 1.10.31), ironicamente diz que, tendo feito uns “versinhos” em grego, foi advertido em sonho por Rômulo, o lendário fundador de Roma (*Sát.* 1.10.34-5): “Lenha à floresta não leves, doido, se não / queres encher dos poetas gregos os rebanhos”.<sup>710</sup> A “voz” fundadora de Roma aconselha o poeta latino a fundar uma poesia latina, mais uma vez colocando em relação a fundação da cidade, a da poesia e a do próprio poeta. Se nos voltarmos novamente aos primeiros versos da *Eneida*, invocados acima, veremos lá, no v. 5, que uma das “missões” do herói (*uir*, *Ene.* 1.1) foi “fundar cidades” (*conderet urbem*, *Ene.* 1.5), ação expressa com o mesmo verbo do ato mercurial que é o nosso mote aqui (*iocosus condere furto*, *Od.* 1.10.7-8). Assim, o contraponto entre os *uiris* (“heróis”) e o *simius* (“macaco”) ganha também essa dimensão fundadora que, embora vinda de um sonho, o poeta arroga a si, enquanto *uir*, e que compartilha com o *uiris* da comédia grega antiga.

<sup>709</sup> *AP* 268-9: *Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna.*

<sup>710</sup> *Sát.* 1.10.34-5: “*In siluam non ligna feras insanius ac si / magnas Graecorum malis implere cateruas.*”

Voltando à *Ep.* 1.11, o grande problema, então, do “boi-do-lácio” não é sua latinidade e muito menos a sua viagem à Lídia. Não. A viagem é necessária, em certo sentido. O seu problema é um potencial servilismo rude que não lhe permite a construção de uma voz própria e de um (re)nome. O seu problema é carregar acriticamente lenha para a floresta.

Esse nos parece ser um dos pontos centrais. Talvez seja por isso que o poeta, curioso a respeito das impressões do boi, comece a carta com uma série de perguntas a ele (*Ep.* 1.11.1-6). A sua opinião importa. A sua opinião é o que, no fim das contas, importa. O poeta pergunta, quer a sua voz. Afinal, na ficção das cartas, Bulácio é um amigo do poeta. Tão amigo talvez quanto o Mecenas de *Ep.* 1.1, 1.7 e 1.19, ou quanto a Musa de *Ep.* 1.9, ou ainda quanto o Augusto de *Ep.* 2.1, por exemplo, embora menos conhecido e com um papel mais restrito na gramática horaciana. Mas é tão amigo também quanto o Lucílio das sátiras. Nesse sentido, a relação de Bulácio com o poeta pode ser pensada também em outros termos e ganhar as cores que marcam as outras relações de amizade e amor do poeta. Na ficção de *Ep.* 1.11, a emancipação do “boi” pode ser fruto da relação erótica entre ambos.

É esse movimento que o Bulácio de Horácio é, então, convidado a fazer: não encher os “rebanhos dos poetas gregos” (*Graecorum cateruas*, *Sát.* 1.10.35), que tradicionalmente já são muito numerosos (*magnas*). A questão é não ser gado grego, não levar lenha à floresta. É aí também que se processa o “roubo” do gado. Horácio encena o roubo do gado grego, mas sem retirar dos gregos o seu valor. Pelo contrário, na verdade. É só assim que, na ficção horaciana, Bulácio pode ser, ao mesmo tempo, um *heres* e um *erus*. Do contrário, será boi. Só boi. Em outros termos, é a necessidade de a poesia romana ter relativa independência da poesia grega, o imperativo de não ser mera cópia, estática macaqueação da literatura grega.

A mobilização da metáfora da literatura como floresta nos permite citar aquele famoso trecho da *AP* sobre a *imitatio*, que, retomando essa ideia de modo mais genérico e abstrato, reforça a poética em ato em cujo movimento Bulácio é central (*AP* 131-5):

*Publica materies priuati iuris erit, si  
non circa uilem patulumque moraberis orbem,  
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus  
interpres nec desilies imitator in artum,  
unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex.*

De direito privado será o **tema** público,  
se em ciclo vil aberto a todos não te atrasas,  
cuidas de não tornar palavra por palavra,  
qual **tradutor fiel**, nem **imitador** te atiras  
no aperto onde pudor prenda o pé, ou lei de obra.

*Materies* (*AP* 131), apesar da sua neutra tradução acima como “tema”, é a lenha para construção, que está à disposição de todos. A ideia de torná-la *priuati iuris* (“de direito privado”, *AP* 131) se concilia bem com o pedido a Mercúrio, em *Sát.* 2.6, de fazer próprios os dons de Horácio. Fazer do poeta um *erus*.

Na poética horaciana, o tema da *imitatio* e da correlata *aemulatio* tem um lugar de destaque, de modo que, como a poesia latina (especialmente em Horácio) se construiu consciente e programaticamente como herdeira da literatura grega, a questão que se coloca obrigatoriamente no horizonte da *imitatio* é a relação entre uma e outra. A figuração do asno e do boi entra nesse jogo e pode se relacionar a questões como: o que é ser um poeta romano? Como é fazer poesia em Roma? A nossa leitura se envereda, então, por essa senda. Bulácio teria uma referência extratextual concreta que nos escapa? Poderia metonimicamente representar os poetas romanos ou parte deles? Ou teria somente um papel no interior da ficção horaciana, relacionável às imagens do *fidus interpres* e do *imitator*?

O que realmente está em jogo é a relação com a categoria “precursor”. Para não nos restringirmos à figura típica de Bulácio, podemos trazer dois exemplos latinos concretos e sua relação com seus “precursores”. Os poetas Ênio e Lucrécio, relacionados, respectivamente, a Homero e Epicuro. Para o primeiro, é o termo *pietas*, de amplo uso na épica virgiliana, que ganha certo protagonismo para definir a relação. É isso que nos mostra W. Dominik (1993, p. 40): “o uso de *pietas*, um termo de laço familiar, é extraordinário, uma vez que Ênio o usa para estabelecer a relação poética entre ele e Homero como uma de pai poético para filho poético”, no que pode ser complementado por P. Vasconcellos (2001, p. 72): “Ênio, portanto, vê no precursor a imagem de um pai a quem cultuar com toda reverência e seguir obedientemente.”

Já para Lucrécio, a Musa grega como “guia” (*te duce*, DRN 6.95) e o *te imitari aueo* (“quero te imitar”, DRN 3.6), como já vimos no primeiro capítulo,<sup>711</sup> podem ser bons exemplos. Além deles, o verso *tu, pater, es rerum inuentor* (“tu, pai, és inventor das coisas”, DRN 3.9), dirigido a Epicuro, o detentor de *aurea dicta* (“ditos áureos”, DRN 12) também demonstra um tipo mais verticalizado de autorização poética parecido com o de Ênio.

Esses (e outros) poetas constroem, ao seu modo, a sua relação com os gregos. Em Horácio, ela ganha os contornos, em geral, de um *ludus* erótico. Na construção dos seus mitos eróticos, baseados numa relação dinâmica, para tratar dessa relação entre gregos e latinos, não podemos deixar de reconhecer que Horácio está imerso na tentativa de construir um meio próprio de se incluir na tradição literária e criar para si um mito de originalidade, utilizando como contraste, no caso de *Ep.* 1.11, o mito de Bulácio.

Percebemos, então, como o jogo (*ludus*) desse poema levanta questões de ordem político-erótico-literárias, problemas também sobre *imitatio*. É por isso que o rebaixamento da épica em *Od.* 1.6 ou o de Ulisses em *Sát.* 2.5 podem encontrar uma chave de leitura em *Ep.*

---

<sup>711</sup> Cf. p. 115 e ss. acima.



1.11.<sup>712</sup> A estratégia horaciana parece humanizar a poesia grega, que, tornada assim mais próxima e mais íntima, se torna um outro com o qual se pode dialogar, alguém que se pode criticar. Uma relação nesses termos toca também uma das dimensões fundamentais da relação de amizade horaciana, algo que, idealmente, é da ordem da livre troca de conselhos entre iguais, um traço que é ficcionalmente relacionado à questão da *libertas* (em diálogo com a grega *parrhesia*, cf. *Sát.* 1.4.1), que encontra em Lucílio (*Sát.* 1.4.1) um precursor latino. Por isso, podemos pensar, com J. L. Borges, menos em competição ou mesmo imitação do que numa poética da amizade, mas não só exatamente aquela que R. Kilpatrick (1986) sugeriu, senão da amizade entre textos, poetas e culturas.

Em *Ep.* 1.11, um poeta amigo do interlocutor e também dos gregos, parece dizer: “Este poema aqui, meu amigo, que você está lendo, ele vem, como *heres*, da homérica meônia, como você próprio veio de lá,” e a linguagem cifrada é um convite a uma leitura amiga e ativa. Mais: além do convite à leitura, há um convite à escrita, pois as perguntas que abrem o poema querem, ainda que eventualmente, resposta. Em suma, elas querem saber como Bulácio se equilibra — e assim a temática do equilíbrio pode ganhar cores poéticas — entre tantos poetas e poemas da tradição literária.

Os latinos, é a ficção reflexiva horaciana, como herdeiros (*heredes*) dos gregos, podem se aventurar nas letras, eles próprios participando, como sujeitos, da construção de uma literatura, como “anfitriões” (*eri*) de uma casa poética. A questão literária é habilmente dissimulada (*condere*) na ficção filosófica da carta. Esse jogo com as aparências é notável no poema. Esse é um “roubo jogador” (*furto iocosus*). É o roubo do “jogo” (*ludus*). Isso fica evidenciado também neste trecho de uma das cartas a Mecenas (*Ep.* 1.19.8-23):

“*Forum putealque Libonis  
mandabo siccis, adimam cantare seueris:*”  
*hoc simul edixi, non cessuere poetae* 10  
*nocturno certare mero, putere diurno.*  
*Quid? Siquis uoltu toruo ferus et pede nudo*  
*exiguaeque togae simulet textore Catonem,*  
*uirtutemne repraesentet moresque Catonis?*  
*Rupit Iarbitam Timagenis aemula lingua* 15  
*dum studet urbanus tenditque disertus haberi.*

“Ao Foro, ao bocal de Libão,  
os abstêmios envio, vedo aos sóbrios o canto.”  
Logo que o digo, os poetas lutam sem parar  
pelo noturno vinho puro, ao diurno fedem.  
Quê! Se alguém fero, o rosto austero, o pé nu,  
imitasse com toga ligeira Catão,  
retrataria a virtude e os modos de Catão?  
De Timágenes êmula, a língua arruinou  
Iarbitas no empenho por fina eloquência.

<sup>712</sup> Esse rebaixamento pode encontrar diversas explicações, como, por exemplo, esta de A. Piccolo (2015, p. 177): “Não que Homero seja um mau poeta. Ao contrário, *Ilíada* e *Odisseia* são, de fato, epítomes de excelência em matéria de epopeia. O modelo, que é ótimo, é que passa por um rebaixamento nas cordas da lira, atestando ao menos duas coisas: a incapacidade do poeta de realizar uma obra à altura dos homenageados e a inadequação do gênero lírico para cantar temas grandiosos, como a ira do Pelida, as viagens de Odisseu ou as *res gestae* de Agripa e Augusto”.

*Decipit exemplar uitii imitabile; quodsi  
pallere casu, biberent exsanguie cuminum.  
O imitatores, seruum pecus, ut mihi saepe  
bilem, saepe iocum uestri mouere tumultus!* 20  
*Libera per uacuum posui uestigia princeps,  
non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidet,  
dux reget examen.*

Trai o modelo que se imita em vícios, se  
pálido eu fico, bebem do exangue cominho.  
Ó imitadores, gado servil, quantas vezes  
vossa desordem move-me a bile ou o riso!  
Livres pegadas por vias vagas deixei, príncipe,  
alheias não pisei. Quem se fia em si, qual guia,  
rege o enxame.

No trecho, Horácio se coloca expressamente como uma voz de referência poética aos latinos. Uma voz fundadora de um *erus* (“anfitrião” e “senhor”). O que ele diz soa quase como um “édito” (*edixi*, *Ep.* 1.19.10), e os demais poetas se põem a obedecê-lo, mas, muitas vezes, “imitando-o” de um modo superficial, com o risco de ser um boi (*bos*) ou um macaco (*simius*). O que está explicitamente em jogo é a *imitatio*, e o poeta coloca a si próprio como um *exemplar* (“modelo”, *Ep.* 1.19.17), que é igualmente mal copiado por muitos, chamados de *imitatores* (“imitadores”, *Ep.* 1.19.19) e qualificados como *seruum pecus* (“gado servil”, *Ep.* 1.19.19).

Em outros termos, o “roubo” dos bois significaria a sua apropriação pelo poeta, que se tornaria, como realização do pedido a Mercúrio, *erus* de um “gordo gado”? O poeta realmente se apresenta nessa condição na ficção de *Ep.* 1.14 e de *Ep.* 1.16, mas isso quer dizer que o roubo do gado é o roubo do lugar dos gregos? Todavia, o poeta satírico que quer se livrar de um “seguidor” (um *heres*) “falastrão”, como em *Sát.* 1.9, quereria igualmente se livrar do “boi” *piger*? Ou o “Boi-do-Lácio” não existiria nunca? Ou seria um dom sacrificial? Poderíamos, nesse caso, associá-lo à “negra grei” de Mercúrio (*nigro Mercurius gregi*, *Od.* 1.24.18)? São perguntas cujas respostas escapam dos nossos objetivos aqui.

De qualquer maneira, o “boi-do-lácio” parece cumprir, na ficção (*ludus*) horaciana, um duplo papel. Se, por um lado, o poeta o coloca como um potencial *heres* da tradição grega que precisa se emancipar dessa condição para se tornar um *erus* (“senhor”) do seu destino (literário, pelo menos a partir de um ponto de vista metapoético) ou um *erus* (“anfitrião”) na sua cidade (ou casa), como o poeta o é em relação a “Úlubras” em *Ep.* 1.11, por outro, ele é, na ficção horaciana, uma personagem que precisa ser ensinada e, mais, deseja o discurso do poeta. É, de fato, um “aluno” (*discipulus*, se pensamos na afiliação do poema ao gênero da poesia didática, ato crítico que as próprias epístolas permitem)<sup>713</sup> e, por essa razão, faz da voz poética do poema um *magister* (ou mesmo um *erus*).

Assim, ao mesmo tempo em que a emancipação do *heres* possa estar no horizonte do poema, não deixa de estar também, paradoxalmente, a (re)afirmação incessante da condição de

<sup>713</sup> Quanto à categoria do *discipulus* na tradição da poesia didática, enquanto gênero, cf. P. Toohey (1996) e K. Volk (2002, p. 42 e ss.).

*erus* do poeta, cumprindo aí o “Boi-do-Lácio” o papel de *heres* dele e não dos gregos, sob pena de o *magister*, enquanto tal, no limite, não fazer nunca sentido algum. Não queremos reduzir o poema à instrumentalização do “boi” para a pura e mera afirmação do *erus*, mas esse é um traço cujo reconhecimento não pode ser negligenciado.

É nesse contexto que o poeta se constrói como um *heres* “livre” (*libera uestigia*, *Ep.* 1.19.21), como os vinhos da sua ficção poética (*uina libera*), e é *dux* (“guia”, *Ep.* 1.19.23), exatamente como o Mercúrio de *Od.* 1.10.13 (*te duce*, “tu o guia”), e *princeps* (*Ep.* 1.19.21) de um “gordo gado” (*pingue pecus*) ou, no trecho, de um “exame” (*examen*, *Ep.* 1.19.23), nos termos talvez em que tinha pedido ao Mercúrio de *Sát.* 2.6. É *erus* (“senhor” e “anfitrião”).

No entanto, a suposta independência do poeta, em certo sentido, é marcada, na ficção de *Ep.* 1.11, por uma dependência radical do “Boi-do-Lácio”, figura que deveria, no limite, se dissipar, e que pode, a depender da leitura que se faça, ser mais marcante talvez do que a figura do amigo Bulácio. Horácio corre o risco de cair na cilada de Sócrates. A do mestre sábio, que ensina o que ele próprio sabe, sem despertar o que o outro sabe. (cf. J. Rancière, 2011, p. 52).

### 3.2.2 *Lyde*, o duplo do duplo do *ludus*

Na abertura do primeiro capítulo, lemos aquilo que chamamos de drama (*ludus*) de *Lydia*, pensando-a lá como *ludia*, uma espécie de duplo do *ludus*. Nos quatro poemas em que ela aparece (*Od.* 1.8, 1.13, 1.25 e 3.9), a relação com o poeta Horácio vai se construindo, cheia de percalços, até o ponto de se reconciliarem, mas sem possibilidade da consumação do amor entre ambos. Aqui, voltamos a ela, mais uma vez, mas sob um outro enfoque. Veremos o seu papel no drama de *Lyde*. A pergunta que nos move agora é: em que medida *Lyde*, a personagem de *Od.* 2.11, 3.11 e 3.28, pode ser lida como o duplo de *Lydia*, que é, ela própria, segundo nossa leitura, um duplo do *ludus* (“jogo”)?

Essa é uma questão correlata à metamorfose, ainda que eventualmente pensada como meramente literal, da personagem *Lydia* em *ludia* (“jogadora”). Agora, é o convite a uma nova associação entre *Lydia* e *ludia* com a inserção de *Lyde* no jogo. Não se trata de um triângulo amoroso, uma figura que já nos foi produtiva na conformação das relações eróticas do poeta no primeiro capítulo. Aqui, é uma certa circularidade que parece definir melhor essa relação, em cujo centro está a noção de *ludus*. Poderíamos pensar numa cadeia ou sequência associativa em que *Lyde* pode ser o duplo de *Lydia* e, por consequência, o duplo do duplo do *ludus*? Estaríamos diante de uma (re)duplicação de personagens, em que *Lyde*, inserida num jogo especular, seria algo como a “cópia” da “cópia”, imitação de imitação?

Aqui, levaremos em conta menos o papel erótico de Mercúrio na relação entre o poeta e *Lyde* na ficção das *Odes* (especificamente em *Od.* 3.11) — um papel cuja importância já foi apontada acima e que será explorado adiante — do que o seu papel cômico de duplicador de personagens (ou mesmo de discursos) na comédia latina. No *Anfitrião*, de Plauto, Mercúrio se transmuda num duplo de Sósia para ajudar Júpiter, transformado, por sua vez, num duplo de Anfitrião, na conquista de Alcmena. Esse é um papel crucial do deus que mobilizaremos, o mesmo papel que desempenhou na conquista de Glícera, mas com o foco voltado agora para a (re)produção de personagens.

É por isso que não nos interessa tanto o transitar da figura do poeta entre as personagens de Mercúrio e Júpiter na sua ficção e o seu correlato intercâmbio de lugar com Augusto nessas posições. Aqui, o foco se volta para a capacidade de um Mercúrio astuto e erótico duplicar personagens, pois foi esse poder que ajudou Júpiter, no *Anfitrião*, a se estabelecer, com sucesso, como a “cópia idêntica” de Anfitrião e, por consequência, um novo “dono da casa” (um *erus*), para conquistar Alcmena. A nossa hipótese é que esse procedimento pode ajudar a compreender o desdobrar lúdico e cíclico entre as personagens de *Lydia*, *Lyde* e *ludia*, constituindo-se num movimento que pode estar associado aos escorregadios e imparáveis sentidos de *ludus* e à proliferação de significados que o termo pode ganhar. Na nossa leitura, o jogo de sentidos das palavras e o jogo de máscaras das personagens são facetas de um mesmo fenômeno.

Aqui, como lá no primeiro capítulo, não é só a semelhança sonora que nos autoriza ou, melhor, nos convida a esse jogo (*ludus*) entre *Lyde* e *Lydia*. Não é, do mesmo modo, só o fato de, na distribuição métrica dos poemas, a *Od.* 3.9, a última aparição de *Lydia*, e a *Od.* 3.28, a última de *Lyde*, estarem ambas no mesmo metro: o quarto asclepiadeu, que é, lembremos, o metro que delimita o drama (*ludus*) de Glícera (*Od.* 1.19 e 3.19). Não é, ainda, exatamente pelo fato de que a sequência Lide-Mecenas (*Od.* 2.11 e 2.12) se repita, na mesma ordem, no livro terceiro (*Od.* 3.28 e 3.29). Tais convites “formais” se confirmariam também tematicamente? Além do drama (*ludus*) da velha *Lydia*, entrelaçado ao da jovem Cloé, poderíamos ter um outro drama, correlato ao primeiro, o de *Lyde*? Ou seria apenas uma continuação de um mesmo drama (*ludus*)? Essa profusão lúdica é fruto de um princípio erótico? Seria ela uma palinódia?

É isso que desejamos testar agora. Se, lá no primeiro capítulo, enfatizamos somente o jogo entre *Lydia* e *ludia*, aqui, nosso foco se volta mais para uma articulação que se estende ao jogo entre (*h*)*eres* (“herdeiro”) e *erus* (“anfitrião”). De qualquer modo, haverá igualmente uma forte interlocução com o drama de Cloé (“broto”). Assim, os dramas (*ludi*) de *Lydia* e *Lyde* podem ser interpretados, no mínimo, de um modo complementar.

A rigor, de uma maneira geral, a fortuna crítica horaciana não costuma lançar um olhar mais detido a essas duas personagens, digamos, lúdicas, nem costuma associá-las de um modo mais intenso, talvez pela escassa quantidade de informações que temos a seu respeito, talvez porque não as tenha considerado relevantes. Quanto à Lídia, individualmente, a questão é, como já vimos, um pouco diferente, pois a fortuna crítica a seu respeito é extensa,<sup>714</sup> mas, mesmo assim, ela não costuma ter uma estatura programática. Já *Lyde*, mesmo tendo sido objeto de algumas leituras, é encarada frequentemente como apenas um nome estrangeiro que ativa e mobiliza noções e ares de exotismo nos poemas em que aparece, pois traz consigo, como mulher lídia, traços da região da Lídia.<sup>715</sup>

Às vezes, ambas são tratadas com uma espécie de equivalência negligente ou distanciada, como quando R. Nisbet e N. Rudd (2004, p. 340), em seu comentário de *Od.* 3.28, apenas dizem que “*Lyde*, assim como *Lydia* (*Od.* 1.8.1), é um nome grego, adequado a uma prostituta”.<sup>716</sup> Aqui, a associação não faz nada além de dizer muito pouco sobre elas. Esse distanciamento poderia ser uma espécie de eco do distanciamento do próprio poeta em relação a elas.

Outras vezes, é a condição mesma da personagem *Lyde* (e talvez de *Lydia*) que é completamente negligenciada, como acontece, por exemplo, na tradução de D. West (2002, p. 75), que simplesmente omite o termo *scortum* (“prostituta”) de *Od.* 2.11, caracterizador de *Lyde*: (“Alguém não vai seduzir Lide, / de sua casa apartada?”).<sup>717</sup> E podem nos soar estranhas hoje as ideias de que “Lide não é uma mulher da rua, mas vive na sua casa apartada, de onde deve ser seduzida” e de que “[...] Lide era tão próspera que ela tinha condições de viver numa área isolada de Roma.” (D. West, 2002, p. 76),<sup>718</sup> mas elas parecem remontar aos escólios antigos de Porfirião e Pseudo-Acrão.<sup>719</sup>

Há, ainda, quem tenha reduzido a relação de Horácio e Lide a uma representação do embate filosófico entre epicuristas e estoicos. É o caso de J. Moles (2007, p. 173), para quem

<sup>714</sup> Cf. capítulo primeiro acima, p. 39-40.

<sup>715</sup> Cf., dentro outros, J. Kaimowitz (2008, p. 70), P. Falcão (2008, p. 151) e G. Flores (2014). Isso acontece também com Lídia, mas num grau muito menor e menos frequentemente, como, por exemplo, em *Lydia: the exotic name suggests luxury and voluptuousness* (R. Nisbet; M. Hubbard, 1970, p. 110). “Lídia: o nome exótico sugere luxo e volúpia”.

<sup>716</sup> *Lyde*, like *Lydia* (1.8.1), is a Greek name, suitable for a meretrix.

<sup>717</sup> Won't someone tempt *Lyde* / from her secluded home?

<sup>718</sup> *Lyde* is no lady of the street, but lives in her own secluded house, from which she must be lured. [...] and *Lyde* was so prosperous that she could afford to live in a secluded area of Rome.

<sup>719</sup> No comentário de *Od.* 2.11, Porfirião diz a respeito de *Lyde*: *sed non publice prostet; [deuium] est enim a uia remotum*. (“mas não se prostitui publicamente; [deuium] é, de fato, distante da rua”). No seu comentário ao mesmo poema, Pseudo-Acrão diz, também a respeito de *Lydia*: *quae publico non omnino prostet*. (“que, sem dúvida, não se prostitui publicamente”).

“a campanha de sedução de Horácio (*Od.* 3.28) implanta o banquete epicurista contra a ‘cidadela estoica’ de *Lyde*.”<sup>720</sup> Ou quem tenha percebido, como G. Davis (2007, p. 209), na troca de canções entre Horácio e *Lyde*, vista como uma *hetaira*, em *Od.* 3.28, a exploração de um tema típico dos banquetes, relacionado à interação social.<sup>721</sup>

Mesmo numa obra abrangente como a de S. Harrison (2014) sobre Horácio, não se dá importância alguma para *Lyde*, e *Lydia* é citada apenas de passagem. Embora reconheça ele (2014, p. 56) que “nas *Odes*, de Horácio, onde os objetos de amor são muitos e seus nomes são, amiúde, trocadilhos e simbólicos: o nome de Pirra reflete o cabelo atraente e o temperamento ‘fugoso’ (grego *pyrrhos*), o de Cloé, a sua juventude (grego *chloe*, ‘broto’), o de Lídia, tanto a sua origem étnica e servil, quanto o seu papel como ‘jogadora’ (*ludere*),”<sup>722</sup> nenhuma produtividade crítica é deduzida daí.

A resenha de S. McCarter (2017b) dos comentários de S. Harrison (2017) ao livro segundo das *Odes* ressalta uma importante contribuição na visão da personagem de Lide: “A grande maioria das notas de Harrison, no comentário, é certa, e muitas esclarecem ambiguidades de longa data. A *scortum Lyde* em *Od.* 2.11, para citar apenas um pequeno exemplo, é *devium* não porque ela seja uma ‘prostituta fora da corrida normal’, mas porque está ‘vagando fora de [seu] caminho normal’ na cidade para comparecer ao jantar rústico de Horácio”.<sup>723</sup> O comentário nos interessa aqui muito menos pelo suposto esclarecimento de ambiguidades do que pelo seu aprofundamento numa questão a respeito da condição de Lide. Uma parte da crítica, como D. West (2002, p. 76), propunha que Lide vivia “apartada”, e muitas traduções a interpretam da mesma maneira.<sup>724</sup> Assim, sua condição passa de “apartada” ou “reclusa” para “vagante”.<sup>725</sup> É exatamente esse “desvio” de *Lyde* que nos será produtivo.

<sup>720</sup> Horace’s seduction campaign (3.28) deploys the Epicurean symposium against Lyde’s “Stoic citadel”.

<sup>721</sup> “Quando Horácio, em um típico gambito, convida uma *hetaira* chamada *Lyde* para se juntar a ele em um banquete, ele antecipa uma troca de apresentações musicais”. When Horace in a typical gambit invites a *hetaira* named Lyde to join him at a feast, he anticipates an exchange of musical performances.

<sup>722</sup> In Horace’s *Odes*, where the love objects are many and their names are often punning or symbolic: Pyrrha’s name reflects her attractive hair colour and ‘fiery’ (Greek *pyrrhos*) temperament, Chloe’s her youth (Greek *chloe*, ‘green shoot’), Lydia’s both her ethnic/servile origins and her role as ‘play-girl’ (*ludere*)”.

<sup>723</sup> The vast majority of Harrison’s notes in the commentary hit the mark, and many clear up longstanding ambiguities. The *scortum Lyde* in 2.11, to name just one small example, is *devium* [sic] not because she is a “tart out of the normal run” but because she is “wandering from [her] normal path” in the city to attend Horace’s rustic dinner party”.

<sup>724</sup> São exemplos de traduções para *Od.* 2.11.21-1: N. Rudd (2004, p. 117-8): Who will entice Lyde, that discreet prostitute, from her house? (“Quem vai atrair Lide, aquela prostituta discreta, da sua casa?”); A. Bekes (2015, p. 261): ¿Quién de su casa a la apartada Lide, / la hetaira, nos traerá? (“Quem nos trará a apartada Lide da sua casa?”).

<sup>725</sup> É exemplo de tradução para *Od.* 2.11.21-1: S. Alexander (1999, p. 73): “And who will lure from her home Lyde, / that wandering wanton?” (“Quem vai seduzir de sua casa Lide, aquela libertina errante?”).

Poderia ser o mesmo desvio de *Lydia* em *ludia*? Ou talvez a própria *Lyde* seja um desvio literário...

Outro tipo de leituras, mais (meta)literárias, como a de J. Farrell (2012, p. 14), que chama a atenção para o fato de o nome *Lyde* (“mulher da Lídia”) ter uma história literária mais antiga, remontando à *Lyde* de Antímaco de Cólofon ou à de Hermesíanax, e a de R. Glinatsis (2010, p. 646), que, ao comentar o adjetivo *crassus* (“grosseiro”, *Ep.* 2.1.76) na carta a Augusto (*Ep.* 2.1), argumenta que ele constitui um eco de um fragmento de Calímaco: “*Lyde*, um escrito, ao mesmo tempo, pesado e obscuro”,<sup>726</sup> coloca uma questão sobre cuja resposta pouco ou quase nada se pode falar. Essas *Lides* podem ter sido um só poema ou alguns, não se sabe, mas é bem possível que a *Lyde* de Horácio trave algum diálogo com ele(s) ou alguns deles. Infelizmente, isso nos é completamente vedado saber.

A fragmentária *Lyde* de Antímaco é um longo poema elegíaco que encadeia histórias mitológicas de amores malogrados comparadas à de um poeta cuja amada morre. Ele é objeto de uma afamada questão literária entre Calímaco e Antímaco, aquele em profundo diálogo com este, este como possível modelo para aquele.<sup>727</sup> Aqui, no entanto, interessa-nos mais que *Lyde* seja, na crítica calimaquiiana, *grámma*. Seja letra. Em latim, seja *littera*.

Nesse contexto mais (meta)literário, na interessante e sensível leitura de E. Sutherland (2005b), *Lyde* é nomeada como “mulher literária”. Segundo ela, Horácio faz de *Lyde* (a de *Od.* 2.11), assim como faz de *Lycimnia* (a de *Od.* 2.12, que é endereçada a Mecenas), a sua *materia* poética. Ela não é a única a ganhar tal tratamento na lírica de Horácio, pois lemos, com muitos, *Lydia* exatamente assim no primeiro capítulo e *Glycera* neste. De alguma maneira, E. Oliensis (1998, p. 110) não deixa de considerar *Lalage* (de *Od.* 1.22) *materia* da poética horaciana, ao afirmar que ela é “a hipóstase da canção horaciana”.<sup>728</sup>

É nessa senda que se insere nossa leitura. Um dos seus propósitos é tirar *Lyde* das notas de rodapé e restituir-lhe, como a *Lydia*, um estatuto mais programático. Nesse caminho, são duas as perguntas do nosso poeta que nos inspiram aqui. A primeira está no poema em que *Lyde*

<sup>726</sup> *Lyde kai pakhy grámma kai ou torón* (fr. 398), seguindo a interpretação de F. Klinger (1964, p. 429).

<sup>727</sup> Resume bem a questão N. Krevans (1993, p. 154): “O próprio poema *Lyde* é, de fato, um dos maiores vínculos entre Antímaco e Calímaco. É uma coleção de elegias costuradas em torno de um tema comum. É enquadrada por uma seção pessoal que conta a própria experiência do poeta. Demonstra o conhecimento e a originalidade de Antímaco, não só nos seus temas e expressão, mas na sua estrutura básica, que enfatiza a narrativa como *exemplum*, mais no estilo de um tratado do que de um “conto de fogueira”. Todos esses fatores fazem de *Lyde* um importante modelo para os *Aetia* [de Calímaco]”. The *Lyde* itself is in fact one of the strongest links between Antimachus and Callimachus. It is a collection of elegies woven together around a common theme. It is framed by a personal section recounting the poet’s own experience. It demonstrates Antimachus’ learning and originality not only in its themes and diction, but in its basic structure, which emphasizes narrative as *exemplum*, more in the style of a treatise than a fireside tale. All of these factors make the *Lyde* an important model for the *Aetia* [...].

<sup>728</sup> [...] the hypostasis of Horatian song.

aparece pela primeira vez: *quis deuium scortum eliciet domo / Lyden* (“Quem vai tirar de casa a vagante / puta Lyde?”), *Od.* 2.11.21-2), um poema lido normalmente como uma variação da tópica do *carpe diem*.<sup>729</sup> A segunda está num poema também sobre o valor dos banquetes (*Od.* 2.7), o poema em que Mercúrio salva o poeta da morte em Filipos: *quem Venus arbitrum / dicet bibendi* (“Quem Vênus elegerá / o mestre do banquete?”), *Od.* 2.7.25-6).<sup>730</sup>

Ambas as questões finalizam poemas centrais para nossa leitura e estão relacionadas a duas categorias cruciais na poética da amizade e do amor: casa (*domus*) e *erūs* (“anfitrião”). No contexto do banquete, os termos *arbitrum bibendi*, *magister bibendi* e *erūs* são aqui, como em Horácio (cf. *hic erūs*, *Sát.* 2.8.16 e *sub hoc erūs*, 2.8.43), designações para uma mesma realidade concreta e a mesma posição ficcional.

Como fizemos no primeiro capítulo com o drama (*ludus*) de *Lydia*, vamos agora ler os poemas que constituem a sequência dramática de *Lyde* (*Od.* 2.11, *Od.* 3.9 e *Od.* 3.28):<sup>731</sup>

<i>Quid bellicosus Cantaber et Scythes, Hirpine Quincti, cogitet Hadria diuisus obiecto, remittas quaerere nec trepides in usum</i>		Não pergunes, Quinto de Hirpino, pelo plano do bélico Cântabro, e pelo Cita — nos divide o Adriático, nem te preocupes
<i>poscentis aevi pauca: fugit retro leuis iuventas et decor, arida pellente lasciuos amores canitie facilemque somnum.</i>	5	com o que precisas na vida, que quer pouco. Foge a leve juventude, a beleza e as secas cãs espantam lasciuos amores, e o sono fácil.
<i>Non semper idem floribus est honor uernis neque uno luna rubens nitet uoltu: quid aeternis minorem consiliis animum fatigas?</i>	10	O encanto das verdes flores não dura sempre, nem a lua corando brilha num só gesto: porque fatigas tu a alma com eternos pensamentos que a excedem?
<i>Cur non sub alta uel platano uel hac pinu iacentes sic temere et rosa canos odorati capillos, dum licet, Assyriaque nardo</i>	15	Porque não beber - é tempo!, assim sem mais, deitados sob um alto plátano ou sob este pinheiro, perfumando os brancos cabelos com a rosa,
<i>potamus uncti? dissipat Euihus curas edacis. Quis puer ocius restinguet ardentis Falerni pocula praetereunte lympa?</i>	20	ungindo-os com assírio nardo? Dissipa Évio os vorazes cuidados. Que rapaz irá levemente aliviar o fogo falerno com água corrente?
<i>Quis deuium scortum eliciet domo Lyden? Eburna dic, age, cum lyra maturet, in comptum Lacaenae more comas religata nodum.</i>		Quem fará sair de sua casa Lyde, fugidia cortês? Vamos, diz-lhe que se apresse com a lira de marfim, dando nos cabelos desgrenhados um nó, hábito de espartana.

<sup>729</sup> Cf. F. Sullivan (1962, p. 167).

<sup>730</sup> Há um interessante jogo com a sorte nesse trecho, uma vez que o *iactus Venerius* era o melhor lance no jogo de dados para a escolha, no ambiente do banquete, do *magister bibendi*. Cf. R. Nisbet; M. Hubbard (1978, p. 121).

<sup>731</sup> A tradução é de P. Falcão (2008, p. 150), com algumas adaptações.



O poema tem um andamento típico da lírica horaciana: já começa encenando uma *recusatio* da matéria épica e, pela exploração da tópica do *carpe diem*, termina com a insinuação de um banquete. A temática convivial é igualmente típica: os vinhos que dissipam as “vorazes preocupações” (*curas edacis*, *Od.* 2.11.18), o vinho ardente (*ardentis Falerni*, *Od.* 2.11.19) e a mulher (*Lyde*, *Od.* 2.11.22) que sabe tocar lira (*lyra*, *Od.* 2.11.22). Embora possível, reduzir *Lyde* a um papel de uma mulher que “apenas” toca lira nos parece redutor demais. Primeiro, porque não se trata de uma lira qualquer. Por um lado, a lira de *Lyde* pode ser associada à cítara de Apolo de *Od.* 2.10.18-20, como D. Porter (1987, p. 32) notou. Por outro, a “curva lira” de *Od.* 3.28 é a mesma “curva lira” de *Od.* 1.10. Depois, porque *Lyde* é uma das poucas que tem essa habilidade na lírica horaciana,<sup>732</sup> uma condição que, apresentada aqui em *Od.* 2.11, é ainda reforçada em *Od.* 3.28.11: *recines curua lyra*.

Essa primeira aparição de *Lyde* ocorre no livro segundo das odes, um livro que as personagens *Lydia* e *Chloe* não conhecem, mas desde já é possível relacioná-las. A leitura de M. Santirocco (1986, p. 91) faz uma correlação interessante desse poema com os dois que o antecedem (*Od.* 2.9-10). Primeiro, pela tópica do *carpe diem*: enquanto Quíncio vive no futuro (*Quincti*, *Od.* 2.11.2), tomado pela ansiedade, Válgio (*Valgi*, *Od.* 2.9.5), por sua vez, vive no passado, acossado pela perda não superada, e ambos, em conjunto, se contrapõem à *Od.* 2.10, a ode da *aurea mediocritas*.

Segundo, pela questão erótica. Sigamos o raciocínio do mesmo M. Santirocco (1986, p. 93): “em *Od.* 2.9, o amor (por Mistes) é o que Válgio precisa esquecer, ao passo que, em *Od.* 2.11, é o amor (por Lide) que tornará o esquecimento possível. Embora o desenvolvimento de ambos os poemas seja basicamente linear, eles se movem em diferentes direções: do amor (e amor elegíaco) para a política (poesia política) em *Od.* 2.9, e de política para o amor em *Od.* 2.11”.<sup>733</sup> Poderíamos ressaltar que, em *Od.* 2.11, o ponto de partida pode ser épico. Assim, teríamos um caminho que começa com a elegia, passa pela épica e desemboca na lírica, o que sugere que o problema da erótica elegíaca é também político.

Mas o conjunto de associações pode ir muito além disso, ainda segundo M. Santirocco (1986, p. 91): “a preocupação de Válgio, por exemplo, é compartilhada, por exemplo, com Cloé, que se recusa a aceitar um macho, ainda que já madura para o amor, e por Lídia, que recusa a

<sup>732</sup> As outras são *Tydaris* (*Od.* 1.17), *Licymnia* (*Od.* 2.12) e *Chloe* (*Od.* 3.9).

<sup>733</sup> In *C.* 2.9 love (of Mystes) is what Valgius must forget, whereas in *C.* 2.11 it is love (of Lyde, 21-24) that will make forgetful-ness possible. Although the development of both poems is basically linear, they move in different directions: from love (and love elegy) to politics (and political poetry) in *C.* 2.9, but from politics to love in *C.* 2.11.

abandonar o amor, embora o seu charme tenha acabado”.<sup>734</sup> Podemos estender essa mesma preocupação a Quinto. É um problema de temporalidade que ganha expressão erótica. Esse jogo (*ludus*) dos tempos (*tempora*) entrelaçado ao jogo dos amores não nos é, de modo algum, estranho. Todavia, ele nos interessa mais aqui por colocar em cena e em relação personagens que já nos são caras: *Lydia* e *Chloe*. E isso acontece num conjunto de poemas que insere na cena a personagem de *Lyde*. É a contraposição entre *Lydia* e *Chloe* que marca o surgimento de *Lyde*. Esse é um ponto relevante, e voltaremos a ele posteriormente.

Agora, voltemo-nos à cena final de *Od.* 2.11. A resposta à pergunta que está no fim do poema (*Quis deuium scortum eliciet domo / Lyden, Od.* 2.11.21-2) já começa a ser esboçada logo depois. Quíncio ou Quinto já é instado a avisar a *Lyde* que se apresse a pegar a sua lira de marfim (*lyra eburnea*) e a se aprontar nos estritos termos em que o próprio poeta define, já adiantando o controle que exercerá sobre ela,<sup>735</sup> pois é ele quem vai tirá-la de casa. Mas a levará para onde?

Quinto não é um desconhecido da ficção (*ludus*) horaciana. É também o interlocutor de *Ep.* 1.16. A coincidência não passou despercebida da crítica. S. Harrison (2017, p. 205), nos seus comentários do livro segundo das odes, já havia notado a simpatia dos poemas. Aliás, é mais do que possível fazer relações estreitas entre a *Ep.* 1.16 (*Ad Quinctium*) e a *Od.* 2.11 (*Ad Quinctium Hirpinum*), não só porque os destinatários são os “mesmos” (*Quinctius*), como também pelo fato de a fortuna crítica já ter percebido o grande rendimento crítico desse procedimento. M. Putnam (1972, 1995 e 2006), por exemplo, faz interessantes e produtivos estudos de comparação entre odes e epístolas que são endereçadas ao mesmo interlocutor, como *Iccius* (*Od.* 1.29 e *Ep.* 1.12) e *Torquatus* (*Od.* 4.7 e *Ep.* 1.5). Assim, seguimos aqui essa senda crítica avalizada pela coincidência de destinatários e pela fortuna crítica de Horácio.

Passemos, então, para a *Ep.* 1.16. Na carta, Horácio se apresenta (ironicamente?) à maneira de um sábio estoico. Lá, é expressamente o *erum* (“senhor” e “anfitrião”, *Ep.* 1.16.2) da sua “vila” (*fundus meus*, *Ep.* 1.16.1). A “propriedade” de Horácio, descrita brevemente no poema, já está apta a sediar banquetes e receber convivas. Essa é a descrição proposta pelo poeta do seu “doce e ameno refúgio” (*hae latebrae dulces et amoenae*, *Ep.* 1.16.15). Uma leitura

<sup>734</sup> Valgius’s preoccupation, for example, is shared by Chloe who refuses to take a male although she is ripe for love (*C.* 1.23), and by Lydia who refuses to give up lovemaking although her charms have fled (*C.* 1.25).

<sup>735</sup> O cabelo e as unhas são interessantes motivos literários em Horácio (cf. E. Oliensis, 2002, p. 93-106). Em *Od.* 2.11, E. Oliensis (1998, p. 123) observa como o fecho do poema “assimila Lyde à lira de Horácio e reúne as mechas soltas em um nó esmerado, emblema, a um só tempo, de encerramento poético e contenção moral”. ([...] assimilates Lyde to the Horatian lyre and gathers her straying tresses into a neat knot, emblem at once of poetic closure and of moral restraint.).

linear da coleção das cartas mostra que, a essa altura da ficção epistolar, que já se encaminha ao fim, a “vila” alcançou esse estatuto. Pouco antes, no entanto, o poeta deu conselhos certos ao seu feitor. É clássico o valor da vila sabina como uma metáfora geográfica para se atingir a “boa vida” (o *recte uiuis* de *Ep.* 1.16.17, cf. P. Bowditch, 2001, p. 162), uma metáfora que pode ser estendida para a “boa escrita”.<sup>736</sup>

Da mesma forma, embora o termo *erūs* não apareça de modo expresso, é exatamente nessa condição que o poeta (nomeado expressamente de *Horatius*, *Ep.* 1.14.5) se apresenta em *Ep.* 1.14, a carta endereçada ao *uilius* (o escravo “feitor”) da sua “terrinha” (*agellus*, *Ep.* 1.14.1). Aqui, o feitor é, por assim dizer, aconselhado, com relativo detalhamento, a cuidar de um tal modo da terra para que ela não dê *piper* (“pimenta”, *Ep.* 1.14.23) e *tus* (“incenso”, *Ep.* 1.14.23) antes de *uua* (“uva”, *Ep.* 1.14.23). O tom metapoético do trecho é muito sutil porque o contexto imediato em que esses termos estão em correlação não é capaz de sustentar, por si só, uma leitura nessa chave. Mas, num contexto ampliado, primeiro, em relação ao livro primeiro das *Epístolas*, quando podemos perceber que a “uva”, geradora do vinho (*qua uinum-uenenum*), pode ser lida como o protótipo da poesia, metaforicamente; e segundo, em relação ao livro segundo das *Epístolas* e, especialmente, a *Ep.* 2.1, em cujo final lemos a contraposição expressa entre os papéis poéticos, considerados, em certo sentido, úteis, e os chamados *ineptis chartis* (“papeis inúteis”, *Ep.* 2.2.269-70).<sup>737</sup> Lá, são os mesmos termos *piper* e *tus* que estão mobilizados numa atmosfera de sensível contraposição ao poético, evocando toda a tópica da (in)utilidade, conforme a lemos no capítulo segundo.

Entendendo assim o poema, o poeta “ensina” ao feitor de *Ep.* 1.14 lições que vão habilitá-lo (e, por consequência, a sua vila sabina) a produzir, em última instância, vinho (*uinum*), ou seja, poesia (*uinum-uenenum*). São lições que antecipam e preparam o campo cuidado e sedutor de *Ep.* 1.16 e se amparam no *per laborem plurimum* da abelha do Matino (*Od.* 4.2.29). O cuidado com a terra, na ficção do poema (e em Horácio), é o cuidado com o próprio poema e é também o cuidado com a alma, na leitura “filosófica”, a mais usual.<sup>738</sup> São três âmbitos que estão completamente entrelaçados.

<sup>736</sup> Cf. B. Maciel (2017).

<sup>737</sup> Cf. *Ep.* 2.1.265-76, grifos nossos: *Nil moror officium quod me grauat, ac neque ficto / in peius uoltu proponi cereus usquam / nec praue factis decorari uersibus opto, / ne rubeam pingui donatus munere et una / cum scriptore meo capsula porrectus operta / deferar in uicum uendentem tus et odores / et piper et quicquid chartis amicitur ineptis*. (“Não me toma o ofício que onera, não quero / minha face por aí exposta em cera informe, / nem louvores em versos malfeitos, pra que eu não me enrubesça com a gorda oferta, / nem, confinado numa caixa com meu poeta, / seja levado em via que vende **incenso**, essências, / **pimenta**: tudo o que se embrulha em **folha inútil**.”).

<sup>738</sup> É exatamente nesse sentido que “a posição social do feitor se torna uma metáfora fácil para a sua condição espiritual escravizada” (The bailiff’s social position becomes an easy metaphor for his enslaved spiritual condition, R. Kilpatrick, 1986, p. 89).

A figura do feitor encena uma divisão na “alma” do poeta e viabiliza a oposição entre os prazeres da cidade e a dura lida do campo, o que talvez seja a temática central de *Ep.* 1.14. O seguinte trecho nos permite perceber, na ficção do poema, esse exato movimento que torna explícita uma certa insistência do feitor na “boa vida” da cidade, o que exige uma elaboração reativa do poeta como *magister* (*Ep.* 1.14.21-36):

*Fornix tibi et uncta popina  
incutiunt urbis desiderium, uideo, et quod  
angulus iste feret piper et tus ocius uua,  
nec uicina subest uinum praebere taberna  
quae possit tibi, nec meretrix tibicina, cuius  
ad strepitum salias terrae grauis; et tamen urges  
iampridem non tacta ligonibus arua bouemque  
disiunctum curas et strictis frondibus explēs;  
addit opus pigro riuus, si decidit imber,  
multa mole docendus aprico parcere prato.  
Nunc age, quid nostrum concentum diuidat, audi.  
Quem tenues decuere togae nitidique capilli,  
quem scis immunem Cinarae placuisse rapaci,  
quem bibulum liquidi media de luce Falerni,  
cena breuis iuuat et prope riuum somnus in herba;  
nec lussisse pudet, sed non incidere ludum.*

Em ti, o bordel e a bodega  
incutem sede de urbe, vejo, e este retiro  
produzirá pimenta e incenso antes de uua,  
e taberna vizinha não há que te possa  
25 vinho servir, nem meretriz flautista a cujo  
som pulses, grave, o chão, mas revolves na enxada  
a terra há muito intacta, o boi desatrelado  
tratas e o sacias com folhas compactadas.  
Se chove, o riacho cansa o mole, a custo deve-se  
30 ensiná-lo a poupar o prado exposto ao sol.  
E o que divide nosso concerto ouve agora.  
A quem convinha toga leve e coma nítida,  
quem, sabes, sem mimo, agradava a ávida Cínara,  
quem bebia ao meio-dia do límpido Falerno,  
35 quer ceia breve e sono ao pé do rio na relva.  
Não cora o antigo jogo, mas jogá-lo agora.

A recusa ao *ludus* é reencenada nesse poema. É difícil não a vincular à recusa que abre toda a coleção epistolar.<sup>739</sup> É igualmente difícil não reconhecer novamente a sua ambiguidade e o seu caráter potencialmente fajuto.<sup>740</sup> No trecho, *fornix* (“bordel”, *Ep.* 1.14.21) e *meretrix* (“prostituta”, *Ep.* 1.14.25) são apontados como problemas para o trabalho do feitor e devem ser evitados, sob pena de a “vila” não produzir uva. Como essas instruções são uma espécie de variação ao conselho que é dado a Varo no início de *Od.* 1.18,<sup>741</sup> um poema a Baco, a uva aí o evoca e à toda tópica do *uinum*. Esse contraste pode se relacionar com o contraste que parece haver entre o termo *scortum* (*Od.* 2.11.21) com o corte de cabelo espartano de *Lyde* em *Od.* 2.11,<sup>742</sup> embora o corte espartano possa estar relacionado a matrimônio.

De qualquer maneira, *Lyde* (*scortum*, *Od.* 2.11.21) e *Lydia* são putas, segundo a própria ficção horaciana ou, pelo menos, segundo boa parte da crítica.<sup>743</sup> A condição das duas mulheres lídias ou do próprio *ludus* em geral nos remete à condição do livro primeiro das epístolas de

<sup>739</sup> Cf. P. Bowditch (2001, p. 226).

<sup>740</sup> Cf. B. Maciel (2017, p. 161-3).

<sup>741</sup> *Od.* 1.18.1-2: *Nullam, Vare, sacra uite prius seueris arborem / circa mite solum Tiburis et moenia Catili.* (“Nada debes plantar, Varo, antes de uma alma videira, um pé sobre a Tibur sutil, solo onde estão os muros de Cátulo.”). A tradução é de G. Flores (2014, p. 245).

<sup>742</sup> Essa não é a única ocorrência do termo na poesia de Horácio. *Scorto* ocorre também em *Ep.* 1.18.34, em contraste com *officium honestum* (*Ep.* 1.18.34-5), repisando a mesma contraposição encenada em *Ep.* 1.14.

<sup>743</sup> Cf. G. Davis (2007, p. 209-10), M. Putnam (2009, p. 14) e S. Harrison (2017, p. 205).

Horácio. É exatamente essa a condição da personagem livro que se encena em *Ep.* 1.20: um putto. O livro é um jovem escravo (*liber*) “prostituto” (*scilicet prostes*, *Ep.* 1.20.2) que se insinua a quem quer que seja, enquanto o poeta, assumindo uma máscara de recato, constitui uma clara contraposição na cena de abertura do poema (*Ep.* 1.20.1-2). Em vão. O livro, que, muito mais do que estar, a contragosto de um Horácio fajutamente contrariado, aberto aos olhos e às mãos de todos, deseja os olhos e as mãos de todos. É como *Lydia* e *Lyde*. Como o *ludus*.

*Lyde* é, sim, puta ou, talvez mais propriamente, uma cortesã, mas, mesmo assim, precisa ser conquistada. É isso que ocorre na ficção de *Od.* 3.11. Muito mais do que na habilidade poética de um Mercúrio, o poeta de *Od.* 3.11 está interessado no tradicional poder encantatório e sedutor do poema e da poesia:<sup>744</sup>

<i>Mercuri, — nam te docilis magistro mouit Amphion lapides canendo, — tuque testudo resonare septem callida neruis,</i>		Ó Mercúrio (mestre, ensinaste a Anfíon um suave canto que move pedras), tu, <b>testude ardente</b> , que pelos sete nervos ressoas,
<i>nec loquax olim neque grata, nunc et diuitum mensis et amica templis, dic modos, Lyde quibus obstinatas applicet auris,</i>	5	antes nem loquaz nem querida e agora mais amada em templos e mesas ricas: conta os modos para que o duro ouvido preste-me Lide,
<i>quae uelut latis equa trima campis ludit exultim metuitque tangi, nuptiarum expers et adhuc proteruo cruda marito. [...]</i>	10	que tal égua jovem por amplos campos <b>brinca</b> e pula e teme que alguém a toque, sem perícia em núpcias, essa imatura de homem feroso. [...]
<i>Audiat Lyde scelus atque notas uirginum poenas et inane lymphae dolium fundo pereuntis imo seraque fata, [...]</i>	25	Ouça Lide os crimes, a conhecida punição das virgens na vil vasilha que vazia livra-se da água e os Fados, inda que tardos, [...]

Embora antiga, a definição de A. Bradshaw (1975, p. 321) parece resumir bem o poema: “Horácio lança um feitiço musical sobre Lide: ela é a primeira ouvinte dele, e se espera que o público mais amplo dos leitores de Horácio esteja consciente da presença dela por toda a ode e em imaginação para observar o seu efeito sobre ela”.<sup>745</sup>

O resumo certo não abrange, porém, os entornos do poema e outras possibilidades interpretativas. Aqui vamos propor, como apoio, a leitura de uma sequência alternada: *Od.* 3.7, 3.9 e 3.11. Tematicamente, ela encena intrigas amorosas e (re)põe em cena *Chloe*, *Lydia* e *Lyde*, agora de um modo mais direto e frontal. Esse tipo de significância das alternâncias é muito

<sup>744</sup> A tradução é de G. Flores (2014).

<sup>745</sup> Horace is casting a musical spell upon Lyde: she is his prime listener and the wider audience of Horace's readers is expected to be conscious of her presence throughout the ode and in imagination to observe its effect upon her.

comum na crítica e permite leituras produtivas. De fato, a prática permeia a lírica horaciana e pode ser vista desde o começo do livro primeiro, como, por exemplo, entre *Od.* 1.9 e *Od.* 1.11, como já nos mostrou M. Santirocco (1986, p. 44), até o fim do livro terceiro, como, por exemplo, entre *Od.* 3.17 e *Od.* 3.19, como o mesmo M. Santirocco (1986, p. 135) também nos demonstrou.

A alternância entre *Od.* 3.7, 3.9 e 3.11 constitui uma sequência às chamadas odes cívicas (*Od.* 3.1-6). É significativa por mostrar como as trajetórias dessas três personagens se atravessam na lírica horaciana. Retomamos aqui dois fios soltos: um do capítulo primeiro, quando lemos os dramas (*ludi*) de *Chloe* e *Lydia* em conjunto e, em especial, os poemas *Od.* 3.7 e 3.9, e o fio do poema anterior (*Od.* 2.11), quando ficou claro como o surgimento de *Lyde* é fruto de um contraponto que remete às *Od.* 1.23 (de *Chloe*) e *Od.* 1.25 (de *Lydia*). Agora vamos perceber que é só depois do encontro de uma *Chloe docta* (*misera* em *Od.* 3.7) com uma *Lydia* apaziguada, o que acontece em *Od.* 3.9, que *Lyde* pode ser conquistada em *Od.* 3.11.

A partir desse (des)encontro na sequência *Od.* 3.7 (*Chloe*), *Od.* 3.9 (*Lydia* e *Chloe*) e *Od.* 3.11 (*Lyde*), uma série de contrastes são visíveis: enquanto a Lídia de *Od.* 1.13 é infiel e a Lídia de *Od.* 3.9 tem outros amantes, a Lide de *Od.* 3.11 não o é. Não pode ser. A ameaça do castigo eterno, dirigida menos às mulheres que abstratamente resistem ao amor<sup>746</sup> do que a ela concretamente, é clara (*audiat Lyde scelus atque notas / uirginum poenas, Od.* 3.11.25-6),<sup>747</sup> e o mito das Danaides se presta também a isso. *Lyde* como uma amante inexperiente em *Od.* 3.11<sup>748</sup> é um claro contraponto à velha *Lydia*, já tão versada na arte de amar a ponto de pôr a perder *Sybaris* em *Od.* 1.8 e seduzir Téletio e o poeta em *Od.* 1.13. Na verdade, no mundo animal (*ludus*) da mitologia horaciana, *Lydia* é a *mater equorum* (“mães dos cavalos”, *Od.* 1.25.14), e a jovem *Lyde*, por sua vez, é uma *equa trima* (“égua de três anos”, *Od.* 3.11.9). Enquanto uma já deu as suas crias e vê de dentro de uma casa, cada vez mais, sem desejo o desejo pulsante do seu entorno (*Od.* 1.25), a outra é uma égua que “joga” (*ludit, Od.* 3.11.10) e está pronta para a reprodução. E é o seu valor de reprodução aqui que deve ser destacado, uma vez que é ao macho que parece caber o papel de produtor, como acontece com *Lydia*. Nesse sentido, ambas são *materia* da poesia de Horácio, uma como *mater*, outra como *materies*.

É que *Lyde* pode ser lida como uma derivação da relação entre o poeta, *Lydia* e *Chloe*. É uma cópia ou, melhor, um duplo de *Lydia*. Ela também entra na ficção de originalidade de Horácio e na inversão da sua relação com os gregos. Enquanto *Lydia*, como *mater*, já deixou

<sup>746</sup> Cf. H-C. Günther (2013a, p. 352).

<sup>747</sup> “Que ouça Lide destas virgens o crime / e o castigo conhecido”. A tradução é P. Falcão (2008, p. 212).

<sup>748</sup> Cf. A. Piccolo (2015, p. 13).

*heredes* (ou o próprio poeta como um *heres*), *Lyde*, por sua vez, enquanto uma mulher *nuptiarum expers et adhuc proteruo / cruda marito* (“sem perícia em núpcias, essa imatura / de homem feroso”, *Od.* 3.9.11-2), pede um *erus* macho. Ela é convidada menos a produzir do que a reproduzir, até pela forma como nasce na ficção de Horácio, segundo nossa leitura: *Lydia-ludia-Lyde*.

Por outro lado, poderíamos pensar, não só em termos de metamorfose de *Lydia* em *ludia* e, a partir daí, de *ludia* em *Lyde*, num jogo (*ludus*) de reduplicações mítico-eróticas, mas numa simples troca de personagens? O intercâmbio entre *Lydia* e *Lyde*? A presença de Mercúrio no poema *Od.* 3.11 nos convida a isso... Se sim, podemos ler um claro processo de domesticação nessa passagem, pois a jovem *Lyde* de *Od.* 3.11, instada a arrumar os cabelos, seguindo um hábito espartano, já em *Od.* 2.11, tem “ouvidos teimosos” (*auris obstinatas*, 3.11.7-8) e, por essa razão, pede um canto poderoso para ser “vencida” (*Od.* 3.9.13-24). A tópica das mulheres perigosas, que justificaria as precauções do poeta, se desenvolve também no mito das Danaides.<sup>749</sup> Nele, todas as esposas matam os maridos na noite de núpcias, com exceção de uma, Hipermnestra, que, a contragosto do pai, poupa o seu.<sup>750</sup> Também sob esse ponto de vista, *Lyde* precisa de um *erus*. Na ficção horaciana, ela precisa de uma domesticação masculina. Precisa de alguém para torná-la única (*una de multis*). Não nos parece, então, a partir desse ponto de vista, fortuito que *erus* (“anfitrião”) ou, mais precisamente, *magister bibendi* (“mestre do banquete”) seja a exata condição que o nosso poeta Horácio vá assumir em *Od.* 3.28:

*Festo quid potius die  
Neptuni faciam? Prome reconditum,  
Lyde, strenua Caecubum  
munitaeque adhibe uim sapientiae.*

Festa de Netuno, é dia,  
o que faço? Desce um da adega,  
Lide ligeira, um céculo  
e força as barreiras do teu saber.

*Inclinare meridiem  
sentis ac, ueluti stet uolucris dies,  
parcis deripere horreo  
cessantem Bibuli consulis amphoram?*

5 Já passa do meio-dia,  
vês, e, como se parada a asa do dia,  
te poupas de trazer  
a lenta ânfora do cônsul Bíbulo?

*Nos cantabimus inuicem  
Neptunum et uiridis Nereidum comas,  
tu curua recines lyra  
Latonam et celeris spicula Cynthiae;*

10 Um depois outro cantaremos,  
nós, Netuno e as verdes mechas das Nereidas,  
tu de volta, na curva lira,  
Latona e as céleres setas da Cíntia,

<sup>749</sup> Cf. R. Ancona (2010, p. 189): “figuras femininas como essa [sobre a Pirra, de *Od.* 1.5] são potencialmente ameaçadoras aos homens nas *Odes*”. (Female figures like this are potentially threatening to men, in the *Odes*). H-C. Günther (2013a, p. 270) também argumenta como Lídia é perigosa.

<sup>750</sup> *Od.* 3.11.31-4: *impiae sponso potuere duro / perdere ferro. / Una de multis face nuptiali / digna periurum fuit.* (“ímpias foram capazes de matar seus esposos / com o cruel ferro. / Apenas uma, de muitas, foi digna / do facho nupcial”). A tradução é de P. Falcão (2008, p. 212).

*summo carmine, quae Cnidon  
fulgentisque tenet Cycladas et Paphum  
iunctis uisit oloribus;  
dicetur merita Nox quoque nenia.*

15

ao fim do canto, a dona de Cnido  
e das brilhantes Cícladas, que Pafo  
visita em cisnes juntos.  
Será cantada a Noite, em justa nênia.

A assunção da máscara de *magister bibendi* pelo poeta é tramada desde a primeira estrofe. Seguindo a tradição grega, essa convenção ocupa, segundo G. Davis (2007, p. 210), “o centro, simbólica e espacialmente, do *triclinium*”.<sup>751</sup> A partir desse arranjo geométrico, o poeta, *heres* da tradição grega, é a origem do canto em dois níveis: como *arbiter* ou *magister bibendi* e é dele, na ficção do poema (*faciam*, *Od.* 3.28.2), a própria iniciativa do banquete. Assim, escolhe do vinho a quantidade e qualidade (*prome reconditum Caecubum*, *Od.* 3.28.2) e define o tema e a ordem dos cantos. O vinho escolhido não é uma produção caseira de Horácio, mas um vinho afamado e tipicamente latino, apto para ocasiões especiais e públicas, como em *Od.* 1.20.9, quando é contraposto ao “sabino barato” (*uile Sabinum*, *Od.* 1.20.1), e como em *Od.* 1.37.6, quando é eleito para comemorar a vitória de Augusto na batalha de Ácio.

Aqui, a categoria *erus* abrange o papel privado de *magister bibendi*, escolhido por Vênus, e o público de “anfitrião”, como o dono da casa. O poema *Od.* 3.28 é também uma concretização da ficção criada na poesia de Horácio de que ele é “senhor na sua própria casa”. O corpo poético e a casa poética são duas facetas de um mesmo fenômeno.

Embora a noção de reciprocidade que o advérbio *inuicem* (*Od.* 3.28.9) instaura no poema e mais especificamente no canto seja preciosa, é ele quem canta primeiro, e ela depois. Nesse particular, é como a *Lydia* de *Od.* 3.9, quanto o poeta sempre canta primeiro e é sempre (cor)respondido por ela. A ordem é reforçada pelo *recines* (“cantar de volta”, *Od.* 3.28.11), em claro contraste com *cantabimus* (*Od.* 3.28.9), que ecoa e, ao mesmo tempo, fixa a inversão da origem que é iniciada com *Lydia*, sem fixar, no entanto, a posição de cada um.

A questão do controle da temporalidade da amada vem expressa de um modo mais sutil do que quando exercido sobre *Lydia*, mas é igualmente crucial. São dois adjetivos que marcam isso na ficção atual do poema: *strenua* (“ligeira”, *Od.* 3.28.3) e *cessantem* (“lenta”, *Od.* 3.28.8).<sup>752</sup> A voz do poeta pede uma *Lyde* ligeira, como é o próprio poema, como é a poética de Horácio. Mesmo nas epístolas, essa agilidade é programática, como, por exemplo, quando, na *Ep.* 1.2, a Lólio, o poeta, assumindo a máscara de *erastés*, através de um recorte ligeiro de toda a épica homérica, ensina ao seu jovem *erômenos* a lição final: *quodsi cessas aut strenuus*

<sup>751</sup> [...] the centre, symbolically and spatially, of the *triclinium*.

<sup>752</sup> Esses termos podem ser usados numa relação com um escravo, como D. West (2002, p. 240) adverte para *strenuus*, e como se pode ler em *cessator Dauus* em *Sát.* 2.7.100.



*anteis, / nec tardum opperior nec praecedentibus insto* (“Se te atrasas ou ligeiro adiantas / não ‘spero o tardo, não me apresso com os rápidos”, *Ep.* 1.2.70-1), demonstrando que o andamento da épica meônia (ou lídia) tem uma temporalidade própria no interior da ficção (*ludus*) horaciana, uma temporalidade que, no fim das contas, é também a temporalidade de *Lyde*.

É interessante notar que, na ficção de *Od.* 3.28, quem é *cessantem*, a rigor, é a ânfora. A personificação do vinho faz uma confusão preciosa para a nossa leitura: Lide e a ânfora<sup>753</sup> têm a mesma temporalidade, uma temporalidade própria que se projeta também na tensão entre o *carpe diem*, visível, sobretudo, na repetição controlada de “dia” em fim de verso (*die*, *meridie* e *dies*, *Od.* 3.28.1-6) no princípio do poema, e o eterno da noite, objeto do canto do porvir, no último verso da ode (*nox*, *Od.* 3.28.16). A confusão temporal sugere que o poeta, o vinho (*uinum-uenenum*) e o *ludus* têm a mesma natureza. Mais: podem ser um só.

Apesar disso, *Lyde* tem ativa participação. *Strenuus* tem também esse sentido, e ela é hábil na *curua lyra* (“lira curva”, *Od.* 3.28.11) de Mercúrio (*curuaeque lyrae parentem*, *Od.* 1.10.6). De fato, *Lyde* tem um papel crucial no banquete (*conuiuium*) de *Od.* 3.28, que é o último poema de toda a coleção lírica que encena de um modo frontal um banquete, e essa posição, por si só, já chama a atenção.<sup>754</sup> A sua importância já se vai construindo, na verdade, desde *Od.* 2.11, como M. Lowrie (1997, p. 87) observa: “Lide será convidada não só como uma *deuium scortum* (‘puta reclusa’, *Od.* 2.1.21), mas também como uma colaboradora das festividades do banquete por meio da sua lira (*Od.* 2.1.22)”.<sup>755</sup> É raro na poesia de Horácio uma mulher ter uma presença única e exclusiva nos banquetes, e neste poema, apesar da atmosfera pública, estão presentes só o poeta e *Lyde*. Somente o poeta e o *ludus*? Lembremos que (com exceção da carta à musa, mais uma figura feminina do que propriamente uma mulher) nenhuma das cartas da coleção epistolar horaciana é endereçada a uma mulher.

Também aqui há contraposições dramáticas sensíveis entre as personagens de Lídia e Lide. Se, por um lado, a velha Lídia padece do “triste fado de estar excluída dos prazeres do banquete” (G. Davis, 2010, p. 121),<sup>756</sup> por outro, a jovem Lide, ao contrário, está condenada a sempre participar do derradeiro banquete da coleção lírica, a beber do vinho Cécubo e a cantar alternadamente com o poeta. Enquanto Lídia tem uma casa muito bem delimitada em cujo

<sup>753</sup> Para a personificação da ânfora, cf. M. Eicks (2011, p. 62-3).

<sup>754</sup> L. Curtis (2017, p. 114): Although brief, Odes 3.28 occupies a significant position in the collection as the final amatory ode of Odes 1-3. (“Embora breve, *Od.* 3.28 ocupa uma posição significativa na coleção como a última ode erótica de *Od.* 1-3”).

<sup>755</sup> Lyde is to be invited not merely as a *deuium scortum* (‘reclusive whore’, 21) as a contributor to the sympotic festivities through her lyre (22).

<sup>756</sup> [...] the sad fate of being excluded from the delights of the symposium.

interior o poeta quer entrar, mas não consegue ou não quer e talvez por essa razão a desdenhe, Lide deve ser retirada de casa. Talvez ela nem mesmo tenha casa alguma. Ela “vagueia” (*deuium*, *Od.* 2.11.21), segundo a “correção” de S. Harrison (2017). A pergunta, no seu caso, é muito mais quem conseguirá levá-la para casa. É o poeta que lhe vai oferecer uma casa, um banquete. Enquanto uma *Lydia lubens* (*Od.* 3.9.24) guarda a promessa (que nunca se cumprirá!) de viver com o poeta para sempre e morrer com ele, é *Lyde*, no fim das contas, quem realiza isso numa ocasião especial: o dia é de festa (*festio die*, “em dia de festa”, *Od.* 3.28.1), e a noite de Vênus.

Além disso, se, com W. Henderson (1973, p. 57), lermos *Lydia* como uma *exclusa amatrix*, e se, com A. Forteza (1994, p. 101), a lermos como uma *exclusa amatrix* da sua própria casa, então o poeta não quer entrar na casa de *Lydia*, como costuma acontecer com o *tópos* da *paraklausithyron*, e talvez por isso a tire da casa dela, dando-lhe o lugar “exilado” de um beco solitário (*in solo angiportu*, *Od.* 1.25.10). Com relação a Lide, o funcionamento é totalmente outro, quase o contrário, pois ele quer, como um anfitrião (*erus*), convidar *Lyde*, uma mulher que vaga (*deuium*, *Od.* 2.11.21) e uma jovem égua que “brinca” em amplos campos (*latis equa trima campis / ludit*, *Od.* 3.11.9-10), para a sua casa, como é o movimento de *Od.* 1.15-7 de retirar Helena da esfera épica e conduzi-la para sua *uilla Sabina*.

O poeta convida *Lyde*, o duplo de *Lydia*, o duplo do *ludus*, para o seu banquete privado. O contexto, contudo, é público, consistindo no festival da *Neptunalia*, ele próprio, *ludus*. Os assim ditos *Nept. ludi*. Um jogo público e socialmente abrangente que, muito mais do que contrastar com o banquete privado entre o poeta e *Lyde*, está em relação de complementação com ele. A encenação do banquete privado dentro dos limites do jogo público reforça o entrelaçamento das esferas pessoal e política na economia da poesia de Horácio e demonstra a indissociabilidade entre o elemento erótico e o político nesse contexto, mas esse banquete também é um duplo do jogo público, assim como *Lyde* é um duplo do *ludus*. Mais: os cantos futuros dentro do banquete privado são também *ludi*, duplo do duplo do jogo público, assim como *Lyde* é o duplo de *Lydia*, que, por sua vez, é o duplo do *ludus*. É um jogo em vertigem. São camadas de jogo que se sobrepõem e se influenciam mutuamente e projetam incessantes cantos futuros. Horácio, ele próprio *heres* do mar e das viagens, enceta, qual *erus*, outra geração de *heredes*. É *ludus* sobre *ludus*. *Ludus*, *Lydia*, *Lyde*, na ficção horaciana, uma sequência sem fim de repetição e diferença.

É nesse sentido que L. Curtis (2017, p. 113) afirma, sobre *Od.* 3.28, que “a sua ocasião de performance apresenta canções encaixadas em canções, com a lírica gerando sempre mais lírica”.<sup>757</sup> De fato, os *ludi* de Netuno, que emolduram o poema, ativam, sendo ele o deus, para os romanos, de todas as águas<sup>758</sup> e, sobretudo, do mar, a metáfora das águas, que opera, não só na fonte de água eterna da vila sabina (*Sát.* 2.6.2), não só no riacho que sempre flui (*Ep.* 1.2.42-3), mas também na lógica do legado, como em “herdeiro segue herdeiro, como onda segue onda” (*heredem alterius uelut unda superuenit undam, Ep.* 2.2.176).

É também por essa razão que os verbos relacionados ao canto em *Od.* 3.28 estão no futuro (*cantabimus, recines, dicetur*). Mais do que somente para encenar canções cantadas no futuro, eles pedem canções futuras ou, no caso das cartas, “prosas” futuras. É o caso da *AP*. Embora ancorada no *hic et nunc* da Roma augustana, trata-se de um poema voltado ao futuro e às gerações romanas vindouras, e, linguisticamente, os seus verbos, quase todos no futuro, dão a ver essa condição. Isso o distingue essencialmente dos manuais de poética da Antiguidade, que, em geral, estão, pelo seu teor retrospectivo, voltados para o passado. O próprio fato de ela ser um poema é um outro importante e decisivo elemento diferenciador em relação aos manuais. E mais do que isso: a *AP* é uma carta. É *sermo*, um traço que confere ao poema uma carga de intimidade e subjetividade que os manuais, programaticamente gerais e objetivos, não têm. A quase obliteração do “eu” dos manuais, de tendência, por assim dizer, sistemática realmente lhes ajuda a atingir o grau de generalidade, abstração e isenção que pretendem ou arrogam ter. Isso não acontece no poema de Horácio, um texto cheio de idas e vindas, repleto de quebras aparentemente bruscas. A *AP* é dirigida a “amigos”, nomeados e concretamente identificáveis, ainda que não para nós, mas é dirigido a um ideal de amizade e amor. Mais precisamente, ela é dirigida a um pai e os seus dois filhos, pondo no centro do esforço criativo do poeta essa relação de hereditariedade e de constante renovação. É um poema (d)às musas, chamamento aos romanos e à sua literatura porvir. É ela própria uma *cal(l)ida* chama de poesia.

Se a *AP* opera mais no âmbito do hexamétrico *sermo*, *Od.* 3.28, por sua vez, é uma chama horacianamente lírica. Se M. Lowrie (1997, p. 278-9) está correta ao afirmar que a *Od.* 3.11 é também uma afirmação da superioridade da lírica em relação à elegia e ainda a outros gêneros, temos, por força, que nos voltar ao drama (*ludus*) de *Chloe*, personagem permeada pelo tom elegíaco e que pode metonimicamente representá-lo. Quando, em *Od.* 3.9, se lê que

<sup>757</sup> His performance occasion presents songs embedded within songs, with lyric generating ever more lyric.

<sup>758</sup> Cf. M. Nisbet; Niall Rudd (2004, p. 174 e p. 338).

*me nunc Thressa Chloe regit* (“me rege a trácia Cloé”, *Od.* 3.9.9), é inevitável o estranhamento de uma mulher da Trácia, que, embora “douta” (*docta*) e “sabida” (*sciens*, *Od.* 3.9.10), não parece calhar à gramática do *ludus* apaziguado de Horácio e da sua erótica. A suspeita se confirma em *Od.* 3.26, que, muito mais do que uma *renuntiatio amoris*,<sup>759</sup> é uma recusa profunda ao *seruitium amoris*. *Militauit* (“combati”, *Od.* 3.26.2) é um verbo capaz, por si só, de evocar a *militia amoris*, convenção típica da elegia, e uma Cloé “arrogante” (*arrogantem*, *Od.* 3.26.12) que não cede e só quer reinar (*regit*, *Od.* 3.9.9), evoca a *domina* elegíaca. É essa assimetria da relação elegíaca, com a sua falha em colocar em movimento a relação erótica e em tornar, com base na ideia de reciprocidade, através da incessante troca de posição entre amante e amado, ambos sujeitos da relação. É isso que é encenado, por toda a obra de Horácio, com o par *Lydia-Lyde*, com Mecenas e com Augusto. Com a elegíaca *Chloe*, porém, isso não foi possível. É por isso que os verbos de *Od.* 3.26 estão todos no passado num evidente contraste com os verbos do futuro de *Od.* 3.28. A relação com *Chloe*, por um lado, não tem futuro, mas, por outro, o seu drama (*ludus*) abriu espaço para a relação do poeta, tanto, no começo, com *Lydia*, quanto, no fim, com *Lyde*.

O que nos parece decisivo no contraste entre Horácio e o elegíacos, a partir, claro, do construto ficcional horaciano, é menos o arroubo apaixonado do que a insistência no lamento. É menos a mobilização de toda a energia vital ao amor do que a falta de dinamismo na relação erótica. Na elegia, a lamentação é alçada à condição de programática e caracteriza o gênero.<sup>760</sup> O fracasso amoroso é o sucesso poético ou mesmo a sua condição de existência. O sofrimento pessoal é a apoteose do *ego*. O inacessível objeto do canto, plasmado numa relação estática, não passa disso. É mero objeto.

Por isso, o seu *ludus* é inspiração para e diálogo com algo, ainda segundo o construto do poeta, maior. A própria capacidade de não ceder à *domina* é signo do seu autocontrole, que evoca aquele poeta de *Ep.* 1.20.25 (*irasci celerem, tamen ut placabilis essem*) que “controla” a ira (e toda a tópica da *ira* pode ser convocada aqui). Ao mesmo tempo, a invocação de Vênus revela o seu relacionamento íntimo e direto com a deusa, cuja presença é decisiva na sua relação com *Lydia* e com *Lyde*, que se baseia na aposta numa certa reciprocidade.

Nesses termos, com alguma simplificação, a *Od.* 3.9 pode ser lida também como um canto amebou entre a épica (sendo *Lydia* já *ludia*) e a elegia, e é Lide que vai se afirmar, depois,

<sup>759</sup> Cf. R. Nisbet; N. Rudd (2004, p. xxiii e 309-11).

<sup>760</sup> Em Horácio, temos vários exemplos: *miserabilis elegos* (*Od.* 1.33.2-3) e *querimonia* (*AP* 75), por exemplo. Para uma visão mais ampla, inclusive com indicação bibliográfica, cf. J. Avellar (2019, p. 140-5).

como o par lírico do poeta. De fato, como as *Od.* 1.23 (a *Chloe*) e 1.25 (a *Lydia*) estão em relação,<sup>761</sup> assim também as *Od.* 3.26 (a *Chloe*) e 3.28 (a *Lyde*). Do mesmo modo como *Od.* 1.24 funciona como um contraponto aos poemas que o circundam, assim acontece com a *Od.* 1.37. A sequência *Od.* 3.26-8 é de três poemas que terminam com Vênus, encenam o mar e, endereçados a mulheres, Cloé, Galatea e Lide, tratam de uma relação erótica.<sup>762</sup> As correlações entre *Lydia*, *Chloe* e *Lyde* estão conectadas à épica, à elegia e à lírica, e, no fim das contas, o poeta promete uma relação erótica duradoura e recíproca a *Lyde*, o que não foi possível com *Lydia* ou *Chloe*. Uma relação erótica que vai mexer com os saberes dela (*munitaeque adhibe uim sapientia*, *Od.* 3.28.4). Como um *erus* (“mestre”), ele lhe promete a imortalidade, a noite eterna de um canto a Vênus.

O poeta, que na ficção de *Od.* 3.30, vai abertamente se assumir *princeps* (*Od.* 3.30.13), como Augusto e, por consequência, como Júpiter, poderia, desde *Od.* 3.28, ser relacionado ao deus dos deuses? Uma leitura possível começa, no entanto, já em *Od.* 3.27, quando, já no fim do poema, se tematiza a incapacidade de Europa reconhecer (*nescis*, *Od.* 3.27.73) o poder de Júpiter imortalizá-la. A crítica já percebeu há muito as similaridades entre *Od.* 3.11 e *Od.* 3.27, mas não deu uma produtividade crítica para além disso.<sup>763</sup> Na *Od.* 3.27, é Vênus, “risonha” (*ridens*, *Od.* 3.27.67) e também “jogadora” (*lusit*, *Od.* 3.27.69), que alerta Europa sobre sua imortalidade. Como é também essa a mesma lição que, em geral, o poeta dá a *Lydia* e ao próprio Augusto, por que não poderia, a partir ainda do exemplo mitológico de *Od.* 3.27, estender-se a *Lyde*?

São os nomes que estão em jogo. No recorte mítico-etiológico de *Od.* 3.27, Europa terá um nome imortal, ganhando-o a partir da sua relação erótica com Júpiter (*uxor*, *Od.* 3.37.73). Ela abandona o nome do pai (*relictum nomen*, *Od.* 3.37.34) e assume, segundo os desígnios de Vênus, o nome vindo do amante, nome que será de toda uma parte do mundo. O mito etiológico se mistura a uma miniatura de mito cosmogônico, ainda que enviesado. Em certo sentido, é isso que acontece a *Lyde* em *Od.* 3.28, convidada, já em *Od.* 3.11, a seguir o exemplo “único” de Hipermnestra e mentir ao pai, abandoná-lo e ao seu nome, exatamente como fez a Europa de *Od.* 3.27. A *Lyde* com o seu “novo” nome, imortalizada em *Od.* 3.28, ressoa, assim, a *Lydia* de “muitos nomes”<sup>764</sup> ou de “renome” (*multi nominis*, *Od.* 3.9.7)? A *Lydia* de muitos homens. A

<sup>761</sup> Também D. Porter (1987, p. 86) relaciona *Od.* 1.23 e *Od.* 1.25.

<sup>762</sup> A simpatia desse poema já foi reconhecida pela fortuna crítica de Horácio desde A. Kiessling and R. Heinze, segundo M. Santirocco (1986, p. 144).

<sup>763</sup> Cf. M. Lowrie (1997, p. 275-7) e as referências que ela apresenta.

<sup>764</sup> Cf. C. Doyen (2004, p. 319).

perspectiva é masculina. *Lydia* abandona o velho nome e se torna a nova *Lyde*, a *ludia* de Horácio? A *Lyde* que, ao contrário de *Lydia*, é *una de multis* (“uma dentre muitas”, *Od.* 3.11.33). Se pensarmos *Lydia*, a *mater*, como a *materies publica* de *AP* 131, *Lyde* pode ser “de direito privado” (*priuati iuris*, *AP* 131), pois o poeta, nos dramas (*ludi*) de *Lydia* e *Lyde*, se “apropria” de *Lyde*, como um *erus* do banquete do *ludus*, como o touro-Júpiter (*taurus*) “conquista” Europa em *Od.* 3.27, com a negação do Boi-do-Lácio de *Ep.* 1.11.

*Lyde* é exatamente igual a *Lydia*, ambas mulheres lídias, ambas mulheres do *ludus*, e, ao mesmo tempo, uma é quase o oposto da outra. Na verdade, parece haver uma tensão que convida à aproximação e ao distanciamento entre elas. De qualquer maneira, ambas ecoam a ideia de poesia como *ludus* e se constroem a partir dela. O banquete de *Lyde* é o banquete do *ludus*. O velho banquete da *Lydia*. Do oriente de onde vem tudo. A sequência programática, segundo nossa leitura, *Lydia-ludia-Lyde-ludia* é incessante e (re)encena um jogo sem fim de inversões e (re)duplicações míticas de personagens, um jogo que se apoia e se reforça, ainda, no desenvolvimento operado no seio da ficção de *Od.* 3.28 de uma “*mise en abyme* lírico”.<sup>765</sup>

Da mesma maneira como podemos ler *Od.* 3.26-8 como uma sequência significativa, é possível ler a sequência que encerra a coleção lírica de Horácio: *Od.* 3.28-30. O fio condutor é o papel assumido pelo poeta em cada um desses três poemas. Como *erus* em *Od.* 3.28, que se desdobra em *erus* da *uilla* Sabina e *magister bibendi* do banquete com *Lyde* (*ludia*), como *dominus* em *Od.* 3.29 na sua relação com Mecenas, quando o convida a trocar a grande Roma pela sua *uilla* Sabina<sup>766</sup> — um poema, lembremos, que se inicia com a invocação da origem lídia do amante do poeta — e como *princeps* em *Od.* 3.30, termo que sempre pode ser pensado na sua relação com Augusto e com Júpiter.

Mas o jogo (*ludus*) não é, de modo algum, uma empresa individual. No último poema da sua lírica (*Od.* 4.15), ganha espaço a dimensão coletiva do seu construto, reforçando o entrelaçamento e a tensão insolúvel entre a pátria e o eu-poético em Horácio, como nos mostra S. Heyworth (2016, p. 259-60): “tudo o que se pode fazer é submergir a identidade poética numa celebração coletiva e cantar *Eneidas* sem fim” (grifos nossos).<sup>767</sup>

*uirtute functos more patrum duces*  
*Lydis remixto carmine tibiis*

30

ao modo dos pais, num canto com **flautas**  
**lídias**, gerais mortos com coragem,

<sup>765</sup> Cf. L. Curtis (2017, p. 113).

<sup>766</sup> O poeta assume essa condição (*dominus*) expressamente em *Od.* 3.16.25, mas ela se estabelece completamente só em *Od.* 3.29, o último poema do ciclo das chamadas odes de Mecenas, a partir de um jogo com o significado de *potens*, conforme a interpretação de M. Santirocco (1984, p. 250-2).

<sup>767</sup> All one can do is submerge the poetic identity in a collective celebration and sing endless *Aeneids*.

*Troiamque et Anchisen et almae  
progeniem Veneris canemus.*

e Troia, e Anquises e da mãe  
Vênus os filhos cantaremos.

Os últimos versos de *Od.* 4.1.15 (v. 29-32) reencenam uma ideia de imortalidade, o jogo do novo e do velho (o mesmo jogo de *ca(l)lida* iunctura) e do canto misturado (*carmine remixto*), protagonizada por Vênus, cujo papel, em Horácio, é sempre crucial na (pro)criação (poética) num movimento circular das gerações de ascendência (*more patrum*, *Od.* 4.15.29) e descendência (*progeniem*, *Od.* 4.15.32). Diante disso, talvez uma pergunta fique sem resposta. O que podem ser as *tibiis Lydis* (*Od.* 4.15.30)? As flautas lídias? As flautas da *Lydia*? Da *Lyde*? Flautas lúdicas ou do *ludus*? Da épica homérica ou dos princípios?

Ou elas poderiam ser aquelas flautas lídias relacionadas às condenadas (ou condenáveis) harmonias lídias para Platão? Temos um ponto de encontro entre a *Lydia* do primeiro capítulo e a “expulsão” dos poetas do segundo? De fato, em *República* 387b-d,<sup>768</sup> num diálogo entre Glauco e Sócrates,<sup>769</sup> podemos divisar, a partir de um julgamento predominantemente moral, outra forma de banimento, já não da poesia em um sentido estrito, mas de algumas harmonias e mesmo da flauta, como instrumento.<sup>770</sup> Rechaçadas significativamente as harmonias lídias (ou da meônia) e similares, por serem, em resumo, indolentes e queixosas, somente a harmonia dórica e a harmonia frígia seriam aceitas na cidade ideal (a dita *kallipolis*),<sup>771</sup> por representarem os valores da coragem e temperança, adequados à formação dos guardiões da cidade.<sup>772</sup>

<sup>768</sup> *Rep.* 399a-e, na tradução de J. Guinsburg (2006, p. 116-7): “— Depois disto, não nos resta tratar do caráter do canto e da melodia? — Sim, evidentemente. — Ora, não descobriria toda pessoa, imediatamente, o que devemos dizer a respeito e o que eles devem ser, se quisermos permanecer de acordo com nossas considerações anteriores? Então Glauco, sorrindo: — Quanto a mim, Sócrates — disse ele — corro o risco de permanecer fora de “todas as pessoas”, pois quase não estou em condição de inferir, no mesmo instante, o que devem ser tais coisas; suspeito-o, entretanto. — Em todo caso — continuei — estás em condição de efetuar esta primeira observação: que a melodia se compõe de três elementos, as palavras, a harmonia e o ritmo. — Quanto a isso sim — reconheceu. — Quanto às palavras, diferem elas das que não são cantadas? Não devem ser compostas segundo as regras que enunciamos há pouco e numa forma semelhante? — É verdade — disse ele. — E a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras. — Como não? — Mas já afirmamos que não poderia haver queixas e lamentações em nossos discursos. — Não pode haver, com efeito. — Quais são, pois, as harmonias plangentes? Dize-me, já que és músico. — São — respondeu — a lídia mista, a lídia aguda e outras similares. — Por conseguinte, é preciso eliminar essas harmonias, não é? Pois são inúteis até mesmo às mulheres e com maior razão ainda aos homens. — Certamente. — Mas nada é tão inconveniente aos guardiões quando a ebriedade, a lassidão e a indolência. — Sem objeção. — Quais, portanto, as harmonias lassas, usuais nos banquetes? — A jônia e uma variante da lídia são chamadas frouxas. — Muito bem!, meu amigo, te servirás delas para formar guerreiros? — De maneira nenhuma — disse ele —; entretanto, temo que restem unicamente a dória e a frígia.”

<sup>769</sup> F. Pelosi (2010, p. 34-6) mostra como há uma complementação dramática no papel exercido por cada personagem na cena. Glauco é sabido de “música” (*mousiké*), Sócrates do caráter das pessoas e Damon é uma espécie de meio termo, que pode auxiliar na interlocução entre música e caráter.

<sup>770</sup> Essas questões não deixam de estar relacionadas (cf. F. Pelosi, 2010, p. 63-7).

<sup>771</sup> Cf. p. 202 e ss. acima.

<sup>772</sup> Cf. F. Pelosi (2010, p. 35).

Aqui, mais uma vez, a profunda inseparabilidade entre o mito erótico e o mito cívico, de um lado, e o papel do poeta neles, por outro, se refletem, na passagem para a mitologia erótica de Horácio, na mistura entre o lírico e o épico, o simpósio particular e a praça, o filosófico e o literário, o platônico e o homérico (ou meônio, ou lídio). A concepção de uma literatura e uma cidade que têm lugar para o *ludus* (não uma posição qualquer, destaquemos), com toda a sua ideia de movimento, mistura e (re)encenação, expressa pelo jogo sem fim da e na letra. O *tópos* da imortalidade da letra e do *ludus* une, não só tematicamente, o fim da coleção dos três primeiros livros das odes com o fim do livro quarto, criando liames sutis.

O significativo jogo (*ludus*), marcado por jogos de (re)duplicação e inversão, entre os nomes *Lydia* e *Lyde* repete outros jogos, como *Camena* e *Maecenas*, *principe* (“príncipe”) e *incipie* (“principia”), *uinum* (“vinho”) e *Vinnium* (“Vínio”), *ira* (“de Aquiles”) e *ira* (“raiva”), *calida* (“ardente”) e *callida* (“astuta”), e, ainda, *tempora* (“têmpora”) e *tempora* (“tempos”). E também o jogo, agora, entre *erudus* (“anfitrião”) e *eres* (“herdeiro”). Toda essa reflexão sobre os nomes fugidios e em constante movimento, esse transitar deles na tradição e as funções que exercem na poesia lúdica de Horácio nos remete ao final de uma sátira curiosamente dedicada à medida (*Sát.* 2.2.112-136):

*quo magis his credas, puer hunc ego paruus Ofellum  
integrus opibus noui non latius usum  
quam nunc accisis. uideas metato in **agello**  
cum pecore et gnatis **fortem** mercede **colonom**  
“non ego” narrantem “temere edi luce profesta  
quicquam praeter holus fumosae cum pede pernae.  
ac mihi seu longum post tempus uenerat **hospes**  
siue operum uacuo gratus **conuiuia** per imbrem  
uicinus, bene erat non piscibus urbe petitis,  
sed pullo atque haedo; tum pensilis uua secundas  
et nux ornabat mensas cum duplice ficu.  
post hoc **ludus** erat culpa potare magistra  
ac uenerata Ceres, ita culmo surget alto,  
explicuit **uino** contractae seria frontis.  
saeuiat atque novos moueat Fortuna tumultus:  
quantum hinc inminuet? quanto aut ego parcius aut uos,  
o pueri, nitiuistis, ut huc nouus incola uenit?  
nam propriae telluris **erum** natura nec illum  
nec me nec quemquam statuit: nos expulit ille,  
illum aut nequities aut uafri inscitia iuris,  
postremum expellet certe uiuacior **heres**.  
nunc **ager** Umbreni sub nomine, nuper Ofelli  
dictus, **erit nulli proprius**, sed cedit in usum  
nunc mihi, nunc alii. quocirca uiuite **fortes***

Pra que creias mais nisso, eu, menino pequeno, conheci Ofelo: usava não mais das riquezas íntegras do que já findas. Verias no **campo** marcado, com os filhos e o gado, o **colono**, **forte** e pago, contar: “Mal comia, em dia de lida, algo além de folha e pernil defumado. E se me vinha um **hóspede**, após longo tempo, ou vizinho, **conviva** grato, em dia de folga pela chuva, era bom não com peixes da urbe, mas com cabrito e frango, e de sobremesa uua e noz com figo em metades. Depois, ocorria o **jogo** de beber à ordem do erro, e Ceres venerada a dar nas altas hastes: se ia **no vinho** a agrura das testas vincadas. Se a cruel Fortuna trouxer novas tempestades, quanto nos levará? Quanto piorou, ó filhos, nossa vida, com a vinda do novo habitante? A natureza estatuiu: nem eu, nem ele, nem ninguém, é **senhor** da própria terra. Ele nos expulsou, por vilania ou ardil jurídico, decerto **o herdeiro** muito vivo o expulsará. Agora o campo Umbreno, chamado há pouco de Ofelo, **não terá dono**, mas será de uso ora meu, ora de outros. Então, vivei **fortes**



*fortiaque aduersis opponite pectora rebus.*”

e enfrentai, **peitos fortes**, as adversidades.”

A atmosfera tipicamente latina da narrativa de um velho e bem modesto agricultor contrasta com a juventude do poeta, expressando, com vivacidade e autenticidade, um saber sobre modéstia e propriedade. O nome *Offelus*, “pequeno bolo”, calha, por um lado, ao papel de medida e até de austeridade que a personagem restritamente desempenha aí e, por outro, ao amplo programa poético de concisão de Horácio. Outro contraste é instaurado pela mobilização, numa poética que se fia na qualidade de *docta* (“sabida”), de uma sabedoria prática e oral, vinda muito mais da experiência do que propriamente da leitura de livros, numa atmosfera de intimidade, fruto talvez do hibridismo programático do *sermo* e da lírica horacianas, metade voz, metade letra.

A cena é também a da passagem de um “saber” de geração para geração: o velho Ofelo ensinou o jovem Horácio, que, amadurecido, ensinou o interlocutor do poema e assim por diante. Essa cena, numa espécie de *mise en abyme* (exatamente como em *Od.* 3.28), é repetida e refletida no interior do discurso encaixado de Ofelo, um pai que ensina aos filhos.

O pequeno relato, ao modo de um aperitivo, é ainda precioso porque tem um grande potencial de resumo de alguns aspectos da poética horaciana que (de)marcam a nossa leitura. Não é por acaso que o “convívio” (*conuiuim*), uma das mais marcantes metáforas da poética da amizade de Horácio, está em jogo no trecho, e categorias importantes que mobilizamos aqui, vinculadas à instituição do banquete e às suas relações de poder, também estão aí: o “campo pequeno”, *agello* (*Sát.* 2.2.114) e *ager* (“campo”, *Sát.* 2.2.133), “hóspede” (*hospes*, *Sát.* 2.2.118) e “conviva” (*conuiuia*, *Sát.* 2.2.119), o próprio “jogo” (*ludus*, *Sát.* 2.2.123), o “vinho” (*uino*, *Sát.* 2.2.125) e o seu poder como *uinum-uenenum* (ou *phármakon*), o *erus* (“senhor”, *Sát.* 2.2.129), o *heres* (“herdeiro”, *Sát.* 2.2.132), enfim, são poucas e medidas linhas que dão a ver o potencial desmedido dessa poesia que enaltece, sobretudo, uma poética da amizade e do amor, de alto a baixo atravessada por uma certa “valentia” na vida e na escrita (*colonum fortem*, *Sát.* 2.2.115, *fortes*, *Sát.* 2.2.135, e *fortia pectora*, *Sát.* 2.2.136).

Vemos, de fato, um esforço poético que se encena e se diz medida, com a ressalva talvez de pensarmos *erus*, agora, muito menos como *dominus* (“senhor”) do que como *magister* (“mestre”) e, ao mesmo tempo, muito menos como *dominus* ou como *magister* do que como “anfitrião”, e o jogo latino (*ludus*) entre *erus* e (*h*)*eres*, o jogo grego de (*h*)*eros*, como um jogo duplo, híbrido, misturado e sem fim da tradição e da escrita. O seu incessante movimento. O jogo (*ludus* ou *iocus*), como o drama, como a dança e como a trama da sucessão, seja poética

ou não. Um jogo que não é, nem nunca será, propriedade de ninguém (*erit nulli proprius*, *Sát.* 2.2.134), mas é de uso meu, seu e de outros. De todos. O nosso *ludus*!

## Considerações Finais

### O jumento

No alto da crestada ribanceira  
 pasta o jumento. Seus grandes dentes amarelos  
 trituram o capim seco que restou  
 de tanta primavera.  
 A terra é escura. No céu inteiramente azul  
 o sol lança fulgores que aquecem  
 tomates, alcachofras, berinjelas.  
 O jumento contempla o dia trêmulo  
 de tanta claridade  
 e emite um relincho, seu tributo  
 à beleza do universo.

Lêdo Ivo

Horácio (não) é o poeta da medida. Talvez a afirmação não diga absolutamente nada, porque a sua rica e nuançada obra, ao colocar em diálogo diversas tradições literárias (às vezes conflitantes), permite inúmeras possibilidades de leituras, e a nossa proposta não deixa de ser uma dentre as tantas possíveis. O que empreendemos aqui foi uma tentativa de realçar a figura de Horácio como o poeta dos Sátiros, o poeta das *Sátiras*, em constante diálogo e negociação com uma certa *hybris* poética. O realce desse aspecto da poética horaciana passou longe da ideia de que haja nele uma coerência rígida ou uma propensão globalizante.

A questão é que o convite do texto horaciano a um diálogo nesses termos nos pareceu possível, e nossa leitura se mostrou significativamente produtiva, na medida em que, a partir da mobilização da categoria *ludus* (“jogo”) e, em especial, da sua dimensão erótica, pensada muito menos em termos de “brincadeira” ou “passatempo” do que em termos de dramatização erótica e de jogos de palavras, foi possível empreendermos e avançarmos uma leitura que conduz para o centro da gramática poética horaciana o erotismo, um traço amiúde negligenciado ou subestimado pela sua fortuna crítica ou, muitas vezes, até mesmo marginalizado.

Se os jogos de palavras sobrecarregam semanticamente as palavras, tornando os seus possíveis significados irreconciliáveis com uma ideia de sentido original, os dramas eróticos fazem o mesmo em relação às personagens das cenas eróticas e à origem dos seus desejos. As palavras e as personagens, nesse jogo (*ludus*) dinâmico, tornam-se excessivas, sempre aquém e além do que parecem ser ou significar. A escrita horaciana programaticamente magra e condensada excede a si mesma. A partir desses jogos, podem-se perceber os jogos de inversão e de incessante intercâmbio (de um sentido pelo outro, de uma personagem pela outra, de uma

posição pela outra), dentro de um jogo de duplos e (re)duplicações, estão a serviço da ideia de que a poesia não é mero objeto de estudo ou mera reprodução em relação ao discurso filosófico, nem mesmo em relação à realidade, como, da mesma forma, a poesia latina não é mera reprodução da poesia grega, nem o *cosmos* literário de Horácio não é mera reprodução do nascente império latino. São âmbitos que estão em constante tensão e diálogo, e todas essas instâncias podem ter um valor de produção.

Interpretar *ludus* dessa maneira, com desdobramentos em várias camadas, permitiu uma leitura de conjunto da obra de Horácio que, focando no hibridismo da gramática poética horaciana, superasse, sem abandoná-las, as dicotomias entre o sério e o não sério, o produtivo e o improdutivo, o útil e o inútil. Foi nesse sentido que os jogos entre *Lydia*, *Lyde* e *ludia*, *Maecenas* e *Camena*, *tempora* e *tempora*, *principe* e *incipere*, dentre outros, mostraram-se ainda mais produtivos à luz dos dramas (*ludi*) eróticos, o que faz do discurso horaciano um verdadeiro *uinum-uenenum*, radicalmente ambíguo e profundamente indecível.

A discussão e a articulação da dimensão erótica do *ludus*, como drama, como dança e como trama, e da sua dimensão mítica, como transição para a realidade, quando o poeta faz sentido, não só dentro do mito cosmogônico da poesia que engendra, assim como o aedo da mitologia hesiódica, e, de uma maneira recíproca, dá sentido a ele, a partir de uma autoridade textualmente construída, como também dentro da sistemática estrutural das relações eróticas que estabelece, as quais, embora de outro modo, também lhe concedem autoridade.

Isso acontece, principalmente, no interior de uma noção de (poli)mitos de poeta, em que o poeta-vate (*uates*) se mistura tanto ao poeta amante (*erastés* ou *erômenos*) ao ponto de se tornarem radicalmente indiscerníveis, ainda que possam amiúde ser lidos separadamente, gerando as suas várias facetas concretas, tais como: um poeta cidadão, um poeta inspirado, um poeta profeta, um poeta douto, um poeta duas-caras, um poeta satírico, um poeta *erastés*, um poeta *erômenos*, um poeta eros, um poeta mercurial, um poeta *ludens*, um poeta asno, um poeta abelha, um poeta, enfim, cujo estatuto é cambiante e está numa incessante circulação.

Fruto desse movimento literário multifacetado, o *cosmos* literário horaciano se desdobra em três âmbitos completamente interdependentes: uma pátria (uma cidade, como Roma ou mesmo outras), uma casa (a *uilla Sabina*) e um *ego* poéticos, uma trama cósmica sensivelmente marcada por uma ironia que atravessa a gramática da poética de Horácio e se caracteriza menos por um empenho de humor e riso do que por um traço de dissimulação ilusória e teatral: a troca incessante de máscaras e o não se desmascarar jamais, típicos do Sócrates de Platão.

Assim, em Horácio, o modelo pederástico dinâmico, baseado na erótica platônica, pode ter duas dimensões. Primeiro, busca, por um lado, colocar, tanto a figura do *erastés*, quanto a do *erômenos* no horizonte de um ideal de reciprocidade, ainda que fracassado, e, por outro, apresenta-se como crítica e resposta ao modelo estático do *seruitium amoris* da elegia. Segundo, alça o apaziguamento da *ira* (ou das *irae*), via riso, ao estatuto de programático, um gesto que distancia literariamente o poeta da tradição épica e iâmbica e o inclui numa certa tradição filosófica relacionada ao controle do sentimento da ira e à própria inspiração poética (*furor*).

A estrutura do *seruitium amoris* é programaticamente negada em prol da emancipação da poesia romana em relação à grega, da libertação do poeta Horácio em relação à tradição literária, com a sua inserção numa cadeia tradicional, e a libertação do cidadão Horácio, o filho de liberto, um filho sem nome, nem sobrenome, em relação à *res publica*. Inarredavelmente associado à *libertas* (ou *parrhesia*), cujo estatuto, então, transcende os limites cívicos de Roma, esse mecanismo literário permite profanar a épica (e outros discursos poéticos tradicionalmente mais prestigiados ou mais “masculinos”), tornando-a um discurso com o qual se pode dialogar mais simetricamente e, por outro, abre espaço para a produção de um (meta)discurso a respeito do fazer poético e também do seu produto, em diálogo com um certo discurso filosófico.

Nesse sentido, Horácio se apresenta como uma epifania concretamente “literal” da própria poesia e, mais do que uma declaração de amor à poesia, a sua prática poética se plasma numa defesa apaixonada e lúdica da prática e do ofício da escrita, muito identificada à noção mesma de *ludus*. Uma atividade que temporalmente vive numa constante tensão entre o aqui e agora do desejo e o desejo de imortalidade, que encontra um terreno fértil e uma expressão programática na forma predominantemente epistolar da poesia de Horácio, que, na nossa leitura, teve um papel sutilmente crucial, assim como a estrutura dramática tem para os diálogos platônicos. De fato, as cartas (e mesmo as odes), sempre vocacionadas para o futuro, deixam em suspenso a prosa presente, reencenando sempre essa tensão entre o *carpe diem* e a vindoura construção ficcional da imortalidade poética.

Foi possível perceber um processo de mitificação lúdica e erótica do poeta e da poesia, operado em jogos de palavras, principalmente por meio de uma interlocução com personagens míticas tradicionais como as Musas, Júpiter, Vênus e Mercúrio e figuras históricas como Augusto e Mecenas. O principal (poli)mito do poeta ou de poeta, segundo a nossa leitura, é o próprio Horácio, elemento concreto e personificação de uma ideia e de um ideal de poesia, como um *ludius* ou, mais propriamente, como um irônico *magister ludi*.

## Tradução das *Sátiras*

Nossa tradução das *Sátiras* se baseou no texto estabelecido por H. Fairclough (1929). Escrita em versos dodecassílabos, com acentos, salvo raras exceções, na sexta (o verso alexandrino) ou na quarta e oitava sílabas (o verso romântico), ela tem pretensão poética — na esteira dos trabalhos de R. Carvalho (2005), G. Flores (2014), M. Gouvea Jr. (2015), mas não só por essa característica métrica, pois a medida somente visa a responder à dimensão ritmada do texto horaciano.

Seguindo, de um ponto de vista mais teórico e com certa liberdade, as linhas mais gerais dos trabalhos de H. Meschonnic (2010) e B. Schnaidermann (2011),<sup>773</sup> a tradução não tem caráter didático, nem de apoio à leitura do original, embora ela possa, claro, ser utilizada para uma ou outra finalidade. Foi por essa razão que julgamos desnecessárias notas explicativas de qualquer natureza.

Na verdade, a tradução, assim como toda a pesquisa, é uma continuidade de um trabalho iniciado no nosso mestrado,<sup>774</sup> quando traduzimos todas as *Epístolas*, de Horácio, incluindo a *AP*. Agora, todo o *sermo* horaciano se encontra traduzido por nós (e algumas odes). Da mesma forma como aconteceu lá, aqui a tradução está em profundo diálogo com o nosso esforço crítico, que, no fim das contas, foi também o que a norteou.

Por isso, não ficaram de fora do horizonte do nosso projeto tradutório algumas questões — tratadas acima na nossa interpretação — de vocabulário e de posição das palavras no verso e no poema, com ênfase nas posições iniciais e finais de verso.

Palavras consideradas programáticas na nossa leitura ganharam destaque na tradução. É o caso de termos como *sermo* (“prosa”), *ludus* (“jogo”), *iocus* (“jogo” ou “piada”), *studium* (“empenho”), *laborum* (“esforço”) e *ingenium* (“gênio”), dentre outros, que, na medida do possível, mais como uma tendência do que como uma regra rígida, ganharam, em todas as suas ocorrências, a mesma tradução.

Nesse contexto, o exemplo específico do português “gênio” para dialogar com o latino *ingenium*, embora seja uma tradução algo insólita em português,<sup>775</sup> é bastante significativo e

<sup>773</sup> Sobretudo a ideia de desmedida do ato tradutório e a noção de *hybris* que também nele está implicada.

<sup>774</sup> Cf. B. Maciel (2017).

<sup>775</sup> Retomamos, nesse particular, a tradução em prosa da *AP* de J. Bruna (1981 p. 63, 64 e 67), que utiliza “gênio” em todas as suas ocorrências. Vários são os exemplos de variação na tradução de *ingenium*, não só na *AP*, mas também em outros poemas horacianos. Embora não seja exatamente uma tradução e, na maioria das vezes, empregue diretamente o termo latino *ingenium*, nos comentários de C. Brink, podemos ler “personal talent” (1971,

pode sumarizar boa parte do nosso programa tradutório. Coloca em evidência um traço crucial da nossa leitura: a relação com eros (ele próprio um *genius*, um ser intermédio), perdida ou ofuscada em muitas traduções, e, por outro lado, alça à condição de protagonista a palavra mesma, pelo seu caráter de mortal e imortal e pela sua duplicação tradutória, visível no par *ingenium* e *gênio*, outro traço igualmente central da nossa leitura. Como decorrência disso, chamamos a atenção para a irônica categoria dos poetas “geniosos” (*genus inritabile uatum*, *Ep.* 2.2.102), às vezes negligenciada em Horácio, e não apenas para a dos poetas “engenhosos” ou “talentosos”.

Mais genericamente, há uma consistente tentativa de estabelecer um diálogo com o texto de Horácio. Nesse sentido, o esforço crítico e o esforço tradutório são gestos complementares que se reforçam mutuamente, cada qual contribuindo, à sua maneira, para criar uma atmosfera de (ir)reverência na relação entre eles e o texto horaciano.

De qualquer modo, não podemos nos esquecer de que a tradução, de alguma forma, não deixa de ser também ela *ludus*. É isso que, de um modo ou de outro, também esteve em jogo aqui, um esforço tradutório, crítico, analítico e dialógico cheio de (im)possibilidades e desafios, que pretendeu contribuir para a (in)compreensão da poesia de Horácio. Nosso trabalho desejou ser também um convite a uma imersão ao reino do *ludus*. O louvor da sua possibilidade, mesmo quando ele tenha sido completamente impossível...

---

p. 486) e “genius” (1971, p. 500, 502 e 510); “Genie” em E. Schäfer (1972, p. 23), “Talent” em E. Schäfer (1972, p. 25 e “Begabung” em E. Schäfer (1972, p. 31); “genius” em J. Davie (2011, p. 42), “a man of talent” em J. Davie (2011, p. 135), “natural talent” em J. Davie (2011, p. 145), “native talent” em J. Davie (2011, p. 146) e “talent” em J. Davie (2011, p. 148); “inborn talent” (“talento inato”) em J. Ferriss-Hill (2019, p. xxix e xxxi) e “talent” (2019, p. xxxvii); “engenho” em M. Furlan (1998, p. 113, 114 e 119); “uma pessoa” em R. Fernandes (2012, p. 91), “gênio” em R. Fernandes (2012, p. 141), “talento” em R. Fernandes (2012, p. 51 e 145) e “engenho” em R. Fernandes (2012, p. 155); e “talento” em G. Flores (2019, p. 261, 262 e 265). R. Glinatsis (2010) parece ser um dos poucos que utiliza, de maneira sistemática, o termo “génie” para traduzir *ingenium*, como, por exemplo, quando o traduz como “génie inné” (“gênio inato”), em contraposição à *ars* (“la part technique du processus de création poétique”, R. Glinatsis, 2010, p. 41), Outros exemplos desse mesmo uso são R. Glinatsis (2010, p. 145, 167, 198, 278 e 575).





**Liber primus**

## **Livro primeiro**

## 1.1

Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem  
 seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa  
 contentus uiuat, laudet diversa sequentis?  
 “o fortunati mercatores” grauis annis  
 miles ait, multo iam fractus membra labore; 5  
 contra mercator nauim iactantibus Austris:  
 “militia est potior. quid enim? concurritur: horae  
 momento cita mors uenit aut uictoria laeta.”  
 agricolam laudat iuris legumque peritus,  
 sub galli cantum consultor ubi ostia pulsat; 10  
 ille, datis uadibus qui rure extractus in urbem est,  
 solos felicitis uiuentis clamat in urbe.  
 cetera de genere hoc — adeo sunt multa — loquacem  
 delassare ualent Fabium. ne te morer, audi,  
 quo rem deducam. si quis deus “en ego” dicat 15  
 “iam faciam quod uoltis: eris tu, qui modo miles,  
 mercator; tu, consultus modo, rusticus: hinc uos,  
 uos hinc mutatis discedite partibus. eia,  
 quid statis?” nolint. atqui licet esse beatis.  
 quid causae est, merito quin illis Iuppiter ambas 20  
 iratus buccas inflet neque se fore posthac  
 tam facilem dicat, uotis ut praebeat aurem?  
 praeterea, ne sic ut qui iocularia ridens  
 percurram: quamquam ridentem dicere uerum  
 quid uetat? ut pueris olim dant crustula blandi 25  
 doctores, elementa uelint ut discere prima:  
 sed tamen amoto quaeramus seria ludo:  
 ille grauem duro terram qui uertit aratro,  
 perfidus hic caupo, miles nautaeque, per omne

## 1.1

Por que é, Mecenas, que ninguém vive contente  
 com a sorte que lhe deu a razão ou o acaso  
 lhe opôs, e louva quem segue uma diferente?  
 “Felizes mercadores!”, com o peso da idade,  
 diz o soldado, os membros já frouxos de esforço. 5  
 Contra, o mercador, a nave aflita de Austros,  
 “A milícia é melhor. Por quê? Luta-se: vem  
 logo a morte veloz ou a alegre vitória.”  
 Ao agricultor, louva o versado nas leis,  
 quando, ao canto do galo, bate à porta o cliente. 10  
 Quem, dadas as cauções, foi levado à cidade,  
 vindo do campo, chora: feliz é na urbe.  
 Outros assim — são muitos — ao falante Fábio  
 podem cansar. Pra não te agarrar, ouve onde  
 levo a questão. Se um deus fala: “Eu farei o que 15  
 queres: soldado outrora, tu, mascate agora;  
 tu, antes jurista, camponês agora; vós,  
 daqui, mudados os papéis, vos afastai:  
 vamos! Parados?” Não querem felicidade.  
 Por que contra esses, com razão irado, Júpiter 20  
 não incha ambas as bochechas e lhes diz  
 que não dará ouvidos tão fáceis aos votos?  
 Aqui, que eu não discorra assim, como quem rindo  
 faz piada. Mesmo rindo, de dizer verdades  
 o que proíbe, como os brandos mestres dão doces 25  
 às crianças pra que queiram as primeiras letras?  
 Mas coisas sérias, jogo de lado, busquemos.  
 Quem verte a dura terra com pesado arado,  
 e o taberneiro, e o soldado, e os marinheiros

audaces mare qui currunt, hac mente laborem 30  
 sese ferre, senes ut in otia tuta recedant,  
 aiunt, cum sibi sint congesta cibaria: sicut  
 paruola — nam exemplo est — magni formica laboris  
 ore trahit quodcumque potest atque addit aceruo  
 quem struit, haud ignara ac non incauta futuri. 35  
 quae, simul inuersum contristat Aquarius annum,  
 non usquam prorepat et illis utitur ante  
 quaesitis sapiens, cum te neque feruidus aestus  
 demoueat lucro neque hiems, ignis mare ferrum,  
 nil obstet tibi, dum ne sit te ditior alter. 40  
 quid iuuat inmensum te argenti pondus et auri  
 furtim defossa timidum deponere terra?  
 quod, si conminuas, uilem redigatur ad assem?  
 at ni id fit, quid habet pulcri constructus aceruus?  
 milia frumenti tua triuerit area centum: 45  
 non tuus hoc capiet uenter plus ac meus: ut, si  
 reticulum panis uenalis inter onusto  
 forte uehas umero, nihilo plus accipias quam  
 qui nil portarit. uel dic quid referat intra  
 naturae finis uiuenti, iugera centum an 50  
 mille aret? “at suaue est ex magno tollere aceruo.”  
 dum ex paruo nobis tantundem haurire relinuas,  
 cur tua plus laudes cumeris granaria nostris?  
 ut tibi si sit opus liquidi non amplius urna  
 uel cyatho et dicas “magno de flumine mallet 55  
 quam ex hoc fonticulo tantundem sumere.” eo fit,  
 plenior ut siquos delectet copia iusto,  
 cum ripa simul auolsos ferat Aufidus acer.  
 at qui tantuli eget quanto est opus, is neque limo  
 turbatam haurit aquam neque uitam amittit in undis. 60  
 at bona pars hominum decepta cupidine falso

ousados que percorrem mar, se esforçam, dizem, 30  
para, velhos, gozarem um ócio seguro,  
quando tenham guardadas provisões: assim  
a pequena formiga — o modelo — com grande  
esforço arrasta com a boca o que pode e aumenta  
seu acervo, sabendo e prevendo o futuro. 35  
Ela, mal o Aquário entristece o ano  
que entra, já não se move e, sábia, usa o que  
antes juntou. Enquanto a ti o verão quente  
não afasta do lucro, e nem frio, fogo, espada,  
nem mar: nada te barra, se existe um mais rico. 40  
De que vale um grande peso de prata e ouro,  
tu, receoso, esconderes na terra cavada?  
“Mas, gastando, será logo apenas um asse.”  
Se assim não se dá, qual a beleza do acervo?  
Cem mil grãos tua terra produz, mas tua barriga 45  
não come mais que a minha, assim como tu que,  
se, entre escravos à venda, carregasse um saco  
de pão nos ombros, não mais receberias que  
quem nada carregasse. O que muda a quem vive  
nos limites da natureza, se ara cem 50  
ou mil acres? “Doce é tirar de um grande acervo.”  
Se me deixas tirar de um miúdo o mesmo, por  
que teus celeiros louvarás mais que meus cestos?  
Como se precisasses só de um jarro de água  
ou um copo, dizendo: “Antes beber de grande 55  
rio, melhor que de fonte pequena.” Então,  
ao que deleita a abundância além do justo,  
o arraste, junto com a margem, o forte Áufido.  
Mas quem só busca o pouco necessário, água  
barrenta não bebe, nem lança a vida às ondas. 60  
Mas boa parte da gente, imersa em falsa gana:

“nil satis est”, inquit, “quia tanti quantum habeas sis:”  
 quid facias illi? iubeas miserum esse, libenter  
 quatenus id facit: ut quidam memoratur Athenis  
 sordidus ac diues, populi contemnere uoces 65  
 sic solitus: “populus me sibilat, at mihi plaudo  
 ipse domi, simul ac nummos contemtor in arca.”  
 Tantalus a labris sitiens fugientia captat  
 flumina — quid rides? mutato nomine de te  
 fabula narratur: congestis undique saccis 70  
 indormis inhians et tamquam parcere sacris  
 cogere aut pictis tamquam gaudere tabellis.  
 nescis, quo ualeat nummus, quem praebeat usum?  
 panis ematur, holus, uini sextarius, adde  
 quis humana sibi doleat natura negatis. 75  
 an uigilare metu exanimem, noctesque diesque  
 formidare malos fures, incendia, seruos,  
 ne te conpilent fugientes, hoc iuuat? horum  
 semper ego optarim pauperrimus esse bonorum.  
 at si condoluit temptatum frigore corpus 80  
 aut alius casus lecto te adflixit, habes qui  
 adsideat, fomenta paret, medicum roget, ut te  
 suscitet ac reddat gnatis carisque propinquis?  
 non uxor saluum te uolt, non filius; omnes  
 uicini oderunt, noti, pueri atque puellae. 85  
 miraris, cum tu argento post omnia ponas,  
 si nemo praestet, quem non merearis, amorem?  
 an si cognatos, nullo natura labore  
 quos tibi dat, retinere uelis seruareque amicos,  
 infelix operam perdas, ut siquis asellum 90  
 in campo doceat parentem currere frenis?  
 denique sit finis quaerendi, cumque habeas plus,  
 pauperiem metuas minus et finire laborem

“Nada te basta, pois vales o quanto tens.”

Que fazer? Que ele seja pobre, pois de bom  
grado é. Como outrora, se lembra, em Atenas  
um sujo e rico costumava desprezar 65

a voz do povo: “O povo assobia, mas me aplaudo  
eu mesmo em casa, contemplando o baú de moedas.”  
Sedento, Tântalo procura o rio que foge  
aos lábios, por que tu ris? Muda o nome, o mito  
fala é de ti: sobre sacos amalhados, 70

dormes, boca aberta, forçado a evitá-los  
como se sacros ou mirá-los qual pinturas.  
Não sabes quanto vale a moeda, como usá-la?  
Pão se compra, e couve, e de vinho um pouco,  
e o que, se falta, estorva a natureza humana. 75

Insônia-meia-morte em medo, e noite e dia  
temer ladrões malvados, incêndios e escravos  
que te roubem e fujam, de que servem? Votos  
eu faria de ser desses nobres o mais pobre.

“Mas, se o teu corpo sofre de frio ou algo 80  
te põe de cama, tens quem do teu lado sente,  
remédios te prepare, te chame um médico,  
pra que voltes, curado, aos caros e próximos?”

Mulher e filho não te querem bem. Te odeiam  
todos: vizinhos, conhecidos, moças, moços. 85

Te admiras que, botando o ouro sobre tudo,  
ninguém lhe ofereça o amor que não mereces?  
Se achas esforço inútil reter a família  
que a natureza te deu, sem o teu esforço, e  
mantê-la amiga, como alguém que ensina 90

no campo o asno a galopar dócil aos freios?  
Tenha, então, um fim o teu querer, se mais  
tens, temas menos a pobreza, e começas,



incipias, parto quod auebas, ne facias quod  
 Ummidius quidam; non longa est fabula: diues 95  
 ut metiretur nummos, ita sordidus, ut se  
 non umquam seruo melius uestiret, ad usque  
 supremum tempus, ne se penuria uictus  
 opprimeret, metuebat. at hunc liberta securi  
 diuisit medium, fortissima Tyndaridarum. 100  
 “quid mi igitur suades? ut uiuam Naeuius aut sic  
 ut Nomentanus?” pergis pugnancia secum  
 frontibus aduersis componere: non ego auarum  
 cum ueto te, fieri uappam iubeo ac nebulonem:  
 est inter Tanain quiddam socerumque uiselli: 105  
 est modus in rebus, sunt certi denique fines,  
 quos ultra citraque nequit consistere rectum.  
 illuc, unde abii, redeo, qui nemo, ut auarus,  
 se probet ac potius laudet diuersa sequentis,  
 quodque aliena capella gerat distentius uber, 110  
 tabescat neque se maiori pauperiorum  
 turbae conparet, hunc atque hunc superare laboret.  
 sic festinanti semper locupletior obstat,  
 ut, cum carceribus missos rapit ungula currus,  
 instat equis auriga suos uincentibus, illum 115  
 praeteritum temnens extremos inter euntem.  
 inde fit, ut raro, qui se uixisse beatum  
 dicat et exacto contentus tempore uita  
 cedat uti conuiuia satur, reperire queamus.  
 iam satis est. ne me Crispini scrinia lippi 120  
 compilasse putes, uerbum non amplius addam.

tendo o que querias, a findar o esforço.  
 Não faças como Umídio, é curto o mito: 95  
 tão rico que contava dinheiro, e tão sujo  
 que melhor que escravo não se vestia. Até  
 a hora fatal, temeu perecer na penúria.  
 Uma liberta, forte ao modo das Tindáridas,  
 porém, o partiu bem no meio com um machado. 100  
 “Me aconselhas o quê? A viver como Névio  
 ou Nomentano?” Insistes em conciliar coisas  
 conflitantes: eu, quando te vedo a avareza,  
 não te ordeno a ser vadio ou perdulário.  
 Se afasta de Tanais o sogro de Visélio: 105  
 há medida nas coisas, há certos limites,  
 além e aquém dos quais não pode estar o bem.  
 Torno aqui ao início: porque, como o avaro,  
 ninguém se aprova, mas louva a sorte dos outros,  
 e se míngua na teta maior da cabrita 110  
 do outro, e não se compara à multidão dos  
 mais pobres, mas se esforça em superar a todos.  
 Sempre um mais rico se opõe ao apressado,  
 como o auriga, quando o casco arranca os carros  
 da saída, insta os cavalos contra os primeiros, 115  
 largando o ultrapassado, que vai entre os últimos.  
 Daí que raro achamos quem diga que vive  
 feliz e, findo o seu tempo, alegre da vida,  
 se vá embora como um conviva saciado.  
 Já basta! Não penses que as caixas de Crispino, 120  
 o remelento, eu pilhei: sem mais palavra.

## 1.2

Ambubaiarum collegia, pharmacoplae,  
 mendici, mimae, balatrones, hoc genus omne  
 maestum ac sollicitum est cantoris morte Tigelli.  
 quippe benignus erat. contra hic, ne prodigus esse  
 dicatur metuens, inopi dare nolit amico, 5  
 frigus quo duramque famem propellere possit.  
 hunc si perconteris, aui cur atque parentis  
 praeclaram ingrata stringat malus ingluvie rem,  
 omnia conductis coemens obsonia nummis,  
 sordidus atque animi quod parui nolit haberi, 10  
 respondet. laudatur ab his, culpatur ab illis.  
 Fufidius uappae famam timet ac nebulonis  
 [diues agris, diues positus in fenore nummis]:  
 quinas hic capiti mercedes exsecat atque  
 quanto perditior quisque est, tanto acrius urget; 15  
 nomina sectatur modo sumpta ueste uirili  
 sub patribus duris tironum. “maxime” quis non  
 “Iuppiter” exclamat simul atque audiuit? “at in se  
 pro quaestu sumptum facit hic?” uix credere possis,  
 quam sibi non sit amicus, ita ut pater ille, Terenti 20  
 fabula quem miserum gnato uixisse fugato  
 inducit, non se peius cruciauerit atque hic.  
 siquis nunc quaerat “quo res haec pertinet?” illuc:  
 dum uitant stulti uitia, in contraria currunt.  
 Maltinus tunicis demissis ambulat, est qui 25  
 inguen ad obscaenum subductis usque; facetus  
 pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum:  
 nil medium est. sunt qui nolint tetigisse nisi illas  
 quarum subsuta talos tegat instita ueste,

## 1.2

Os coros de flautistas, e os perfumistas,  
mendigos, mimas, e os bufões: todo o gênero  
chora triste a morte de Tigelo, o músico.

Bem generoso era! Não como quem, temendo a  
fama de gastador, não daria ao amigo  
pobre aquilo que de frio e fome o livraria.

5

Se a outro perguntas por que, infeliz,  
devora os ricos bens do avô e do pai, víveres  
comprando com dinheiro emprestado, responde  
que não quer ser considerado avaro e pobre  
de espírito: uns louvam, outros o censuram.

10

Fufídio teme a fama de vadio e de pródigo,  
[rico em terras, rico em renda posta em juros]:  
cobra cinco por cento sobre o capital  
e, quanto mais gastador, mais ele acoisa.

15

Segue os nomes que mal assumiram a toga  
viril sob duros pais. Quem não diz, “Grande Júpiter”,  
logo que escuta isso? “Mas este é consigo  
que gasta o lucro?” A custo, acreditas que não  
seja amigo de si mesmo, como o pai que,  
no mito de Terêncio, expulsou o filho  
de casa e não se atormentou mais do que ele.

20

Se agora alguém pergunta: “O que tem a ver?” Isto:  
o tolo, evitando um vício, cai no oposto.

Maltino usa as túnicas baixadas, outro,  
burlesco, as ergue até as suas pudendas partes.

25

Gargônio fede a cabra, Rufilo a pastilhas.  
Sem equilíbrio! Há quem só queira tocar  
aquelas cujo manto cubra até os pés,

contra alius nullam nisi olenti in fornice stantem. 30  
 quidam notus homo cum exiret fornice, “macte  
 uirtute esto” inquit sententia dia Catonis;  
 “nam simul ac uenas inflauit taetra libido,  
 huc iuuenes aequom est descendere, non alienas  
 permolere uxores.” “nolim laudari” inquit 35  
 “sic me” mirator cunni Cupiennius albi.  
 audire est operae pretium, procedere recte  
 qui moechis non uoltis, ut omni parte laborent  
 utque illis multo corrupta dolore uoluptas  
 atque haec rara cadat dura inter saepe pericla. 40  
 hic se praecipitem tecto dedit, ille flagellis  
 ad mortem caesus, fugiens hic decidit acrem  
 praedonum in turbam, dedit hic pro corpore nummos,  
 hunc perminxerunt calones; quin etiam illud  
 accidit, ut cuidam testis caudamque salacem 45  
 demeterent ferro. “iure” omnes: Galba negabat.  
 tutior at quanto merx est in classe secunda,  
 libertinarum dico: Sallustius in quas  
 non minus insanit quam qui moechatur. at hic si,  
 qua res, qua ratio suaderet quaque modeste 50  
 munifico esse licet, uellet bonus atque benignus  
 esse, daret quantum satis esset nec sibi damno  
 dedecorique foret. uerum hoc se amplectitur uno,  
 hoc amat et laudat: “matronam nullam ego tango”,  
 ut quondam Marsaeus, amator Originis ille, 55  
 qui patrium mimae donat fundumque laremque,  
 “nil fuerit mi” inquit “cum uxoribus umquam alienis.”  
 uerum est cum mimis, est cum meretricibus, unde  
 fama malum grauius quam res trahit. an tibi abunde  
 personam satis est, non illud, quidquid ubique 60

já outro a que está num puteiro fedorento. 30  
 Deixa um conhecido o puteiro, “Bom,  
 virtuoso”, diz o sacro dito de Catão,  
 “pois quando insufla as veias a torpe libido,  
 é justo aqui descerem os jovens e não  
 mexerem com mulher alheia”. “Esse não louvo”, 35  
 diz Cupiênio, “que admira as brancas pererecas”.  
 Vale a pena ouvir a vós que não quereis bem  
 aos adúlteros, como em toda a parte sofrem,  
 como, por muita dor, se lhes frustra o prazer,  
 que é raro e ocorre amiúde entre duros perigos: 40  
 um se atirou do teto; o outro foi flagelado  
 até a morte; outro, em fuga, caiu em bando  
 bravio de ladrões; outro pagou com o corpo;  
 noutro os criados mijaram; e a outro cortaram,  
 com a espada, o pau lascivo e os testículos. 45  
 “Justo”, todos diziam, menos Galba. Mas quão  
 mais segura a compra em segunda classe, a  
 das libertas: Salústio com elas não menos  
 delira que o adúltero. E esse, querendo  
 ser generoso o quanto os bens e a razão 50  
 mostram e também frugalmente liberal  
 quanto pode, daria o bastante, sem que  
 lhe ocorra vergonha ou dano, mas se agarra  
 nisto, que ama e aplaude: “Em matrona eu não toco”.  
 Como um certo Marseu, o amante de Origine, 55  
 que à atriz de mimo doa os bens paternos,  
 “Nunca”, diz, “tive nada com esposas alheias”.  
 Teve, porém, com atrizes, com rameiras, donde  
 a fama leva um mal maior que os bens. Te basta  
 se esquivar da máscara e não do que te 60

officit, euitare? bonam deperdere famam,  
 rem patris oblimare malum est ubicumque. quid inter-  
 est in matrona, ancilla peccesne togata?  
 uillius in Fausta Sullae gener, hoc miser uno  
 nomine deceptus, poenas dedit usque superque 65  
 quam satis est, pugnīs caesus ferroque petitus,  
 exclusus fore, cum Longarenius foret intus.  
 huic si muttonis uerbis mala tanta uidenti  
 diceret haec animus “quid uis tibi? numquid ego a te  
 magno prognatum depono consule cunnum 70  
 uelatumque stola, mea cum conferbuit ira?”  
 quid responderet? “magno patre nata puella est.”  
 at quanto meliora monet pugnantiaque istis  
 diues opis natura suae, tu si modo recte  
 dispensare uelis ac non fugienda petendis 75  
 inmiscere. tuo uitio rerumne labores,  
 nil referre putas? quare, ne paeniteat te,  
 desine matronas sectarier, unde laboris  
 plus haurire mali est quam ex re decerpere fructus.  
 nec magis huic, inter niueos uiridisque lapillos 80  
 sit licet, hoc, Cerinthe, tuum tenerum est femur aut crus  
 rectius, atque etiam melius persaepe togatae.  
 adde huc, quod mercem sine fucis gestat, aperte  
 quod uenale habet ostendit nec, siquid honesti est,  
 iactat habetque palam, quaerit, quo turpia celet. 85  
 regibus hic mos est, ubi equos mercantur: opertos  
 inspiciunt, ne si facies, ut saepe, decora  
 molli fulta pede est, emptorem inducat hiantem,  
 quod pulchrae clunes, breue quod caput, ardua ceruix.  
 hoc illi recte: ne corporis optima Lyncei 90

causa dano? Perder a boa fama, apagar  
 os bens do pai é mau por toda a parte. Importa  
 se falhas com matrona ou com escrava de toga?  
 O pobre Vílio, por meio de Fausta, genro  
 de Sula, se enganou no nome e, além da 65  
 conta, pagou, golpeado com socos e espada,  
 de casa expulso, com Longareno lá dentro.  
 A esse que tantos males via, se com palavras  
 de pau a alma dissesse: “Que queres? Exijo  
 de ti boceta filha de um ilustre cônsul 70  
 e coberta de estola, quando me arde a ira?”,  
 o que responderia? “Nobre é o pai da moça?”  
 Quantas lições melhores e opostas a essas  
 a natureza tem, rica em recursos, se agora 75  
 bem queres viver, sem misturar o evitável  
 com o desejável! Sofrer por culpa tua ou  
 de outro não muda? Pra que não te arrependas,  
 tu para de seguir matronas, de onde há mais  
 de sofrimento que de bom fruto a colher.  
 E a coxa não é mais tenra entre jade e pérolas, 80  
 (te interessa, Cerinto!) ou a perna é mais reta,  
 e, amiúde, até melhor é a da puta togada.  
 Esta mostra o produto sem disfarce, expõe  
 à venda o que tem, sem se gabar da beleza  
 ou ostentá-la, e nem busca ocultar as falhas. 85  
 Rei compra assim cavalo: avalia-o coberto,  
 pra que, como é frequente, a beleza, mantida em  
 pé fraco, não deslumbre quem compra, por serem  
 belas as ancas, curta a fronte, ereto o colo.  
 Nisso vai bem: do corpo a beleza não 90



contemplere oculis, Hypsaea caecior illa,  
 quae mala sunt, spectes. “o crus, o bracchia.” uerum  
 depugis, nasuta, breui latere ac pede longo est.  
 matronae praeter faciem nil cernere possis,  
 cetera, ni Catia est, demissa ueste tegentis. 95  
 si interdicta petes, uallo circumdata — nam te  
 hoc facit insanum — , multae tibi tum officient res,  
 custodes, lectica, ciniflones, parasitae,  
 ad talos stola demissa et circumdata palla,  
 plurima, quae inuideant pure adparere tibi rem. 100  
 altera, nil obstat: Cois tibi paene uidere est  
 ut nudam, ne crure malo, ne sit pede turpi;  
 metiri possis oculo latus. an tibi maus  
 insidias fieri pretiumque auellier ante  
 quam mercem ostendi? leporem uenator ut alta 105  
 in niue sectetur, positum sic tangere nolit,  
 cantat et adponit “meus est amor huic similis; nam  
 transuolat in medio posita et fugientia captat.”  
 hiscine uersiculis speras tibi posse dolores  
 atque aestus curasque grauis e pectore pelli? 110  
 nonne, cupidinibus statuat natura modum quem,  
 quid latura sibi, quid sit dolitura negatum,  
 quaerere plus prodest et inane abscindere soldo?  
 num, tibi cum faucis urit sitis, aurea quaeris  
 pocula? num esuriens fastidis omnia praeter 115  
 pauonem rhombumque? tument tibi cum inguina, num, si  
 ancilla aut uerna est praesto puer, impetus in quem  
 continuo fiat. malis tentigine rumpi?  
 non ego; namque parabilem amo uenerem facilemque.  
 illam “post paulo” “sed pluris” “si exierit uir” 120

contemples com olhos de Linceu, nem mais cego  
que Hipséia olhe os males: “Que pernas, que braços!”,  
mas baixa, sem bunda, o pé grande, nariguda.  
Exceto Cácia, de matrona, além da face,  
nada podes ver, pois cobrem-na longas vestes. 95  
Se buscas o vedado, o envolto em trincheiras  
(isso te endoida!), vão te impedir muitas coisas:  
guardiões, vadias, liteiras e cabeleireiras,  
o vestido comprido até os pés e os mantos,  
tudo o que te sonega a imagem das coisas. 100  
A outra é sem trava: nas vestes de Cós, a vês  
quase nua, as pernas não são feias, nem os pés.  
Podes medir o porte no olho, ou preferes  
em ciladas cair e pagar o preço antes  
de exposto o produto? “Como o caçador 105  
persegue a lebre em neve espessa, mas à mesa  
não quer tocá-la,” canta, “o meu amor é  
assim: voa além do meio e caça o fugidio.”  
Esperas que, com tais versinhos, tirarás  
do peito dores, e ardores, e aflições? 110  
Não serve mais buscar os fins que a natureza  
fixa aos desejos, o que ela atura ou sofre,  
se negada, e apartar a aparência da essência?  
Quando a sede te arde a goela, buscas taças  
de ouro? Acaso, faminto, enjeitas tudo, exceto 115  
pavão e rodovalho? Quando o pau cresce,  
se escrava ou escravo está à mão, a quem  
podes lançar a fúria, cortas o tesão?  
Não eu, pois amo a Vênus barata e fácil.  
A que diz “Mais grana”, “Daqui a pouco”, “Quando 120

Gallis, hanc Philodemus ait sibi, quae neque magno  
 stet pretio neque cunctetur cum est iussa uenire.  
 candida rectaque sit, munda hactenus, ut neque longa  
 nec magis alba uelit quam dat natura uideri.  
 haec ubi supposuit dextro corpus mihi laeuom, 125  
 Ilia et Egeria est; do nomen quodlibet illi.  
 nec uereor, ne, dum futuo, uir rure recurrat,  
 ianua frangatur, latret canis, undique magno  
 pulsa domus strepitu resonet, uepallida lecto  
 desiliat mulier, miseram se conscia clamet, 130  
 cruribus haec metuat, doti deprensa, egomet mi.  
 discincta tunica fugiendum est et pede nudo,  
 ne nummi pereant aut puga aut denique fama.  
 deprendi miserum est: Fabio uel iudice uincam.

### 1.3

Omnibus hoc uitium est cantoribus, inter amicos  
 ut numquam inducant animum cantare rogati,  
 iniussi numquam desistant. Sardus habebat  
 ille Tigellius hoc. Caesar, qui cogere posset,  
 si peteret per amicitiam patris atque suam, non 5  
 quicquam proficeret; si conlibuisset, ab ouo  
 usque ad mala citaret “io Bacchae” modo summa  
 uoce, modo hac, resonat quae chordis quattuor ima.  
 nil aequale homini fuit illi: saepe uelut qui  
 currebat fugiens hostem, persaepe uelut qui 10  
 Iunonis sacra ferret; habebat saepe ducentos,  
 saepe decem seruos; modo reges atque tetrarchas,  
 omnia magna loquens, modo “sit mihi mensa tripes et  
 concha salis puri et toga, quae defendere frigus  
 quamuis crassa queat.” deciens centena dedisses 15  
 huic parco, paucis contento, quinque diebus

sair o marido”, aos Galos, Filodemo quer  
 pra si a que não cobra caro, nem se atrasa.  
 Seja boa, e branca, e polida e não queira  
 parecer mais alta ou mais alva que o normal.  
 Essa, se bota o corpo sob o meu, se torna 125  
 Ília e Egéria; dou-lhe um nome qualquer.  
 Não temo, enquanto trepo, que o marido volte,  
 se quebre a porta, o cão ladre, por toda a parte  
 ressoe a casa do alvoroço, a mulher, pálida,  
 do leito se atire, grite a pobre cúmplice, 130  
 temendo as pernas, a mulher o dote, eu a mim.  
 Túnica sem cinto, os pés nus, a fuga é certa,  
 pra não ficar sem grana, sem cu ou sem fama.  
 Ser pego é triste: ao juízo de Fábio, eu ganho.

### 1.3

Têm um vício os cantores todos: entre amigos,  
 se pedem, nunca cantam, mas se ninguém pede,  
 nunca mais param de cantar: assim aquele  
 Tigélio, o sardo. César, que podia obrigá-lo,  
 se pedisse por sua amizade e do pai, nada 5  
 obteria, mas se aquele quisesse, o banquete  
 todo tocaria “Ah! Baco”, ora na voz aguda,  
 ora na mais baixa, a que soa as quatro cordas.  
 Falta equilíbrio: ou corre como quem escapa  
 do inimigo, ou anda como quem carrega 10  
 o altar de Juno. Ora com cem escravos, ora  
 com dois, ora falava de reis e tetrarcas  
 e de tudo o que é grande, ora “Me basta uma  
 mesa de três pés, concha de sal, toga contra o  
 frio, grosseira embora.” Um milhão, se lhe desses, 15  
 parco, contente com pouco, em cinco dias

nil erat in oculis; noctes uigilabat ad ipsum  
 mane, diem totum stertebat; nil fuit unquam  
 sic impar sibi. nunc aliquis dicat mihi “quid tu?  
 nullane habes uitia?” immo alia et fortasse minora. 20  
 Maenius absentem Nouium cum carperet, “heus tu”  
 quidam ait “ignoras te an ut ignotum dare nobis  
 uerba putas?” “egomet mi ignosco” Maenius inquit.  
 stultus et improbus hic amor est dignusque notari.  
 cum tua peruideas oculis mala lippus inunctis, 25  
 cur in amicorum uitis tam cernis acutum  
 quam aut aquila aut serpens Epidaurius? at tibi contra  
 euenit, inquirant uitia ut tua rursus et illi.  
 iracundior est paulo, minus aptus acutis  
 naribus horum hominum; rideri possit eo quod 30  
 rusticius tonso toga defluit et male laxus  
 in pede calceus haeret: at est bonus, ut melior uir  
 non alius quisquam, at tibi amicus, at ingenium ingens  
 inculto latet hoc sub corpore. denique te ipsum  
 concute, numqua tibi uitiorum inseuerit olim 35  
 natura aut etiam consuetudo mala; namque  
 neglectis urenda filix innascitur agris.  
 illuc praeuertamur, amatorem quod amicae  
 turpia decipiunt caecum uitia aut etiam ipsa haec  
 delectant, ueluti Balbinum polypus Hagnae. 40  
 uellem in amicitia sic erraremus et isti  
 errori nomen uirtus posuisset honestum.  
 ac pater ut gnati, sic nos debemus amici  
 siquod sit uitium non fastidire. Strabonem  
 appellat paetum pater, et pullum, male paruos 45  
 sicui filius est, ut abortiuus fuit olim

nada teria no bolso. Noites de vigília  
até de manhã, ou sono o dia todo. Nunca  
ninguém foi tão díspar. Agora diriam: “E  
tu? Não tens vício?” Outros... e talvez menores. 20  
Ao censurar o ausente Nóvio, a Mênio dizem:  
“Ei, tu não te conheces? Pensas que, ignorado,  
nos enganas?”, responde Mênio: “Me perdoo!”  
Ímprobo e tolo, esse amor é digno de crítica.  
Se, remelento, lanças olhar turvo às próprias 25  
falhas, por que vês tão agudo as dos amigos,  
como águia ou cobra de Epidauro? Contra ti,  
também eles, por sua vez, apuram teus vícios.  
De um mais irado, menos apto ao nariz  
afiado do homem de hoje, tu podes rir, por 30  
cabelo mal cortado, toga que cai mal,  
sapatos largos: mas é bom, outro melhor  
não há, e é teu amigo, e um enorme gênio  
se esconde sob o corpo desleixado. Enfim,  
a ti próprio avalia, se a natureza ou mal 35  
hábito semeou vícios em ti. De fato,  
a erva a ser queimada brota em campos ermos.  
Outro exemplo: o amante é cego dos defeitos  
terríveis da amante, ou eles próprios o  
deleitam, como o pólipio de Agna a Balbino. 40  
Queria que, na amizade, errássemos assim  
e a tal erro a virtude desse nome honesto.  
Como o pai ao do filho, devemos do amigo  
não ligar tanto para o vício. De estrábico  
chama ao vesgo o pai, ao pequeno de miúdo, 45  
se alguém tem filho anão como outrora Sísifo.

Sisyphus; hunc uarum distortis cruribus, illum  
 balbutit scaurum prauis fultum male talis.  
 parcius hic uiuit: frugi dicatur; ineptus  
 et iactantior hic paulo est: concinnus amicis 50  
 postulat ut uideatur; at est truculentior atque  
 plus aequo liber: simplex fortisque habeatur;  
 caldior est: acris inter numeretur. opinor,  
 haec res et iungit iunctos et seruat amicos.  
 at nos uirtutes ipsas inuertimus atque 55  
 sincerum furimus uas incrustare. probus quis  
 nobiscum uiuit, multum demissus homo: illi  
 tardo cognomen, pingui damus. hic fugit omnis  
 insidias nullique malo latus obdit apertum,  
 cum genus hoc inter uitae uersemur, ubi acris 60  
 inuidia atque uigent ubi crimina: pro bene sano  
 ac non incauto fictum astutumque uocamus.  
 simplicior quis et est, qualem me saepe libenter  
 obtulerim tibi, Maecenas, ut forte legentem  
 aut tacitum inpellat quouis sermone: 'molestus, 65  
 communi sensu plane caret' inquit. eheu,  
 quam temere in nosmet legem sancimus iniquam.  
 nam uitii nemo sine nascitur; optimus ille est,  
 qui minimis urgetur. amicus dulcis, ut aequum est,  
 cum mea compenset uitii bona, pluribus hisce, 70  
 si modo plura mihi bona sunt, inclinet, amari  
 si uolet: hac lege in trutina ponetur eadem.  
 qui, ne tuberibus propriis offendat amicum,  
 postulat, ignoscet uerrucis illius: aequum est  
 peccatis ueniam poscentem reddere rursus. 75  
 denique, quatenus excidi penitus uitium irae,  
 cetera item nequeunt stultis haerentia, cur non  
 ponderibus modulisque suis ratio utitur ac res

Diz que o manco tem perna arqueada, o de pés tortos  
está desajeitado em calcanhar errado.

Aquele, um pouco avaro, é seguro. Um tolo  
e um tanto atrevido pede aos amigos 50

que seja complacente. Mas se é mais violento e  
folgado além da conta: é franco e valente.

O esquentado passe por enérgico. Isso,  
penso, junta e juntos mantém os amigos.

Mas invertemos essas virtudes e vaso 55

lavado delirantes nós untamos. Vive  
conosco um honrado: simplório demais.

O lento vira lerdo. Esse foge às ciladas  
todas e a mal nenhum cede o flanco aberto,  
quando está nessa vida, em que vigoram a ácida 60

inveja e as calúnias: em vez de sensato  
e não imprudente, é artiloso e fingido.

Quem é mais simples, como espontâneo me mostro  
a ti, Mecenas, e interrompe quem lê ou  
medita com uma prosa qualquer: “Como é 65

molesto, não tem um bom senso”. Como, sem  
pensar, contra nós mesmos fazemos más leis.

Pois sem vício ninguém nasce; ótimo é aquele  
que se atormenta em pouco. O doce amigo, justo,  
compensa os meus vícios com os dons, e, se mais 70

dons eu tenho, se inclina a eles, numerosos,  
se amado quer ser: é a lei do equilíbrio.

Quem não ofende amigo com as próprias saliências,  
suas verrugas perdoará: é justo, pois,  
pedir licença de um erro e a dar de volta. 75

Ora, como extinguir a ira não é possível —  
e também outros vícios dos tolos —, por que a  
razão não usa de seus pesos e medidas



ut quaeque est, ita suppliciiis delicta coercet?  
 siquis eum seruum, patinam qui tollere iussus 80  
 semesos piscis tepidumque ligurrierit ius,  
 in cruce suffigat, Labeone insanior inter  
 sanos dicatur. quanto hoc furiosius atque  
 maius peccatum est: paulum deliquit amicus,  
 quod nisi concedas, habere insuauis: acerbus 85  
 odisti et fugis ut Rusonem debitor aeris,  
 qui nisi, cum tristes misero uenere kalendae,  
 mercedem aut nummos unde unde extricat, amaras  
 porrecto iugulo historias captiuus ut audit.  
 conminxit lectum potus mensaue catillum 90  
 Euandri manibus tritum deiecit: ob hanc rem,  
 aut positum ante mea quia pullum in parte catini  
 sustulit esuriens, minus hoc iucundus amicus  
 sit mihi? quid faciam, si furtum fecerit aut si  
 prodiderit conmissa fide sponsumue negarit? 95  
 quis paria esse fere placuit peccata, laborant,  
 cum uentum ad uerum est: sensus moresque repugnant  
 atque ipsa utilitas, iusti prope mater et aequi.  
 cum prorepserunt primis animalia terris,  
 mutum et turpe pecus, glandem atque cubilia propter 100  
 unguibus et pugnis, dein fustibus atque ita porro  
 pugnabant armis, quae post fabricauerat usus,  
 donec uerba, quibus uoces sensusque notarent,  
 nominaque inuenere; dehinc absistere bello,  
 oppida coeperunt munire et ponere leges, 105  
 ne quis fur esset neu latro neu quis adulter.  
 nam fuit ante Helenam cunnus taeterrima belli  
 causa, sed ignotis perierunt mortibus illi,  
 quos uenerem incertam rapientis more ferarum  
 uiribus editior caedebat ut in grege taurus. 110

pra punir os delitos, conforme o caso?  
 Se alguém crucifica o escravo que, levando a 80  
 travessa, prova restos de peixe e caldo  
 morno, o considerem, dentre os saudáveis,  
 mais louco que Labeão. Quão mais furiosa a falha  
 e maior: se o pequeno vacilo do amigo  
 não perdoas, serás tido por bronco: azedo, 85  
 com ódio, foges, como quem deve a Rusão,  
 quando chegam as tristes calendas, porque,  
 se soma ou juro não tem, ouve, estendido o  
 colo como um cativo, a amarga ladainha.  
 Urinou bêbado no leito ou derrubou 90  
 o pratinho habituado às mãos de Evandro:  
 por isso, ou porque tirou, faminto, o frango  
 do meu prato, será, pra mim, menos amável  
 o amigo? O que faço, se ele furta, ou se  
 trai um segredo, ou se esquece a promessa? 95  
 A quem agrada as falhas serem quase iguais  
 sofre, se a verdade vem: sentidos, e hábitos  
 e a própria utilidade, mãe do certo, o negam.  
 Quando os primeiros animais rastejavam —  
 o gado mudo e bronco — por frutos e tocas, 100  
 com unhas e punhos, depois com varas brigavam  
 e, a seguir, com armas fabricadas, até que  
 criaram os nomes e as palavras, que registram  
 voz e sensações. Guerras começaram a  
 largar, construir cidades e instituir leis, 105  
 pra ninguém ser ladrão, assassino ou adúltero.  
 Foi de Helena a boceta a causa da guerra,  
 a mais tétrica, mas finou de morte anônima  
 quem se lançou à Vênus vadia, como as feras,  
 e o mais forte matava, qual touro em rebanho. 110

iura inuenta metu iniusti fateare necesse est,  
 tempora si fastosque uelis euoluere mundi.  
 nec natura potest iusto discernere iniquum,  
 diuidit ut bona diuersis, fugienda petendis,  
 nec uincet ratio hoc, tantundem ut peccet idemque, 115  
 qui teneros caules alieni fregerit horti  
 et qui nocturnus sacra diuum legerit. adsit  
 regula, peccatis quae poenas inroget aequas,  
 ne scutica dignum horribili sectere flagello.  
 nam ut ferula caedas meritum maiora subire 120  
 uerbera, non uereor, cum dicas esse paris res  
 furta latrociniis et magnis parua mineris  
 falce recisurum simili te, si tibi regnum  
 permittant homines. si diues, qui sapiens est,  
 et sutor bonus et solus formosus et est rex, 125  
 cur optas quod habes? “non nosti, quid pater” inquit  
 “Chrysippus dicat: sapiens crepidas sibi numquam  
 nec soleas fecit; sutor tamen est sapiens.” qui?  
 “ut quamuis tacet Hermogenes, cantor tamen atque  
 optimus est modulator; ut Alfenus uaffer omni 130  
 abiecto instrumento artis clausaque taberna  
 sutor erat: sapiens operis sic optimus omnis  
 est opifex, solus sic rex.” uellunt tibi barbam  
 lasciui pueri, quos tu nisi fuste coerces,  
 urgeris turba circum te stante miserque 135  
 rumperis et latras, magnorum maxime regum.  
 ne longum faciam: dum tu quadrante lauatum  
 rex ibis neque te quisquam stipator ineptum  
 praeter Crispinum sectabitur, et mihi dulces  
 ignoscent, siquid peccaro stultus, amici 140  
 inque uicem illorum patiar delicta libenter  
 priuatusque magis uiuam te rege beatius.

É que as leis vieram do medo do injusto,  
 se expor queres do mundo as eras e a história. O  
 justo do injusto, a natureza não separa,  
 como o certo do errado, o bom do ruim,  
 nem a razão nos prova que erra igual quem 115  
 arranca tenros caules de uma horta e quem  
 furta à noite objetos sagrados dos deuses.  
 Uma regra equilibre penas e pecados,  
 não sigas com chibata o digno de correia.  
 A palmatória não receio contra quem 120  
 merece maior pena, quando dizes que o  
 roubo é par do furto e ameaças cortar o  
 miúdo do grande com foice igual, se a ti fazem  
 rei os homens. Se é sábio quem é rico, e bom,  
 e sapateiro, e belo sozinho, e é rei, por 125  
 que queres o que tens? “É o que diz o pai  
 Crisipo: o sábio não faz as próprias sandálias,  
 nem os sapatos, mas o sábio é sapateiro.”  
 Quê? “Se Hermógenes, mesmo em silêncio, canta e  
 toca bem, se o esperto Alfeno, afastado 130  
 das ferramentas e fechada a loja, é  
 sapateiro: o sábio, em todo ofício, é ótimo  
 artífice, é rei sem-par.” Puxam a tua barba os  
 rapazes atrevidos, que, se não enxotas,  
 vão te afligir, com a turba em torno de ti, pobre, 135  
 que, em pedaços, ladrarás, “o rei dos reis”!  
 Não me alongo: enquanto vais, como um rei, aos  
 banhos por moeda e ninguém te segue, fora  
 o inábil Crisipo, me perdoam os meus  
 doces amigos, se eu, mesmo tolo, falho. 140  
 E eu aceitarei os seus erros, de bom  
 grado, vivendo mais feliz do que tu, rei.

## 1.4

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae  
 atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,  
 siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,  
 quod moechus foret aut sicarius aut alioqui  
 famosus, multa cum libertate notabant. 5  
 hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,  
 mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,  
 emunctae naris, durus componere uersus.  
 nam fuit hoc uitiosus: in hora saepe ducentos,  
 ut magnum, uersus dictabat stans pede in uno; 10  
 cum flueret lutulentus, erat quod tollere uelles;  
 garrulus atque piger scribendi ferre laborem,  
 scribendi recte: nam ut multum, nil moror. ecce,  
 Crispinus minimo me prouocat 'accipe, si uis,  
 accipiam tabulas; detur nobis locus, hora, 15  
 custodes; uideamus, uter plus scribere possit.'  
 di bene fecerunt, inopis me quodque pusilli  
 finxerunt animi, raro et perpauca loquentis;  
 at tu conclusas hircinis follibus auras  
 usque laborantis, dum ferrum molliat ignis, 20  
 ut mauis, imitare. beatus Fannius ultro  
 delatis capsis et imagine, cum mea nemo  
 scripta legat, uolgo recitare timentis ob hanc rem,  
 quod sunt quos genus hoc minime iuuat, utpote pluris  
 culpari dignos. quemuis media elige turba: 25  
 aut ob auaritiam aut misera ambitione laborat.  
 hic nuptarum insanit amoribus, hic puerorum:  
 hunc capit argenti splendor; stupet Albius aere;  
 hic mutat merces surgente a sole ad eum, quo  
 uespertina tepet regio, quin per mala praeceps 30  
 fertur uti puluis collectus turbine, nequid

## 1.4

Êupolis, e Cratino, e Aristófanes, poetas,  
 e outros heróis da antiga comédia, se alguém  
 censurável fosse, por ser mau ou ladrão,  
 devasso ou assassino, ou infame por outra  
 razão, com muita liberdade criticavam. 5  
 Deles pende Lucílio inteiro, e os segue,  
 mudados pés e ritmos somente, faceto,  
 nariz afiado, mas duro em compor versos.  
 Nisso seu vício: numa hora amiúde duzentos  
 versos — grandioso! — ele ditava num pé só. 10  
 Fluindo barrento, algo havia a recolher,  
 falastrão, mole em suportar da escrita o esforço,  
 de escrever bem, pois no monte, não me atraso.  
 Me desafia Crispino: “Pega as tabuinhas,  
 se queres, vou pegá-las. Nos deem lugar, hora e 15  
 testemunha, veremos quem escreve mais.”  
 Os deuses me fizeram bem, sem recursos e  
 modesto n’alma, breve e de poucas palavras.  
 Preferes imitar auras presas em foles  
 de bode, sempre se esforçando, até que o fogo 20  
 derreta o ferro. Feliz, Fânio, sem convite,  
 divulga livros e retratos, meus escritos  
 ninguém lê, nada, por isso, recito ao povo:  
 há quem não goste deste gênero, pois muitos  
 são culpáveis. Escolhe um da multidão: 25  
 ou de avareza, ou da pobre ambição sofre.  
 Um pira de amor por casada, outro por criada,  
 a outro atraí o brilho da prata, a Álbio o bronze,  
 outro mercadorias carrega do nascer  
 ao pôr do sol, se lança nisso de cabeça, 30  
 como poeira erguida por um turbilhão,

summa deperdat metuens aut ampliet ut rem.  
 omnes hi metuunt uersus, odere poetas.  
 “faenum habet in cornu, longe fuge; dummodo risum  
 excutiat sibi, non hic cuiquam parcat amico 35  
 et quodcumque semel chartis inleuerit, omnis  
 gestiet a furno redeuntis scire lacuque  
 et pueros et anus.” agedum pauca accipe contra.  
 primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,  
 excerptam numero: neque enim concludere uersum 40  
 dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos  
 sermoni propiora, putes hunc esse poetam.  
 ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os  
 magna sonaturum, des nominis huius honorem.  
 idcirco quidam comoedia necne poema 45  
 esset, quaesiuerit, quod acer spiritus ac uis  
 nec uerbis nec rebus inest, nisi quod pede certo  
 differt sermoni, sermo merus. “at pater ardens  
 saeuit, quod meretrice nepos insanus amica  
 filius uxorem grandi cum dote recuset, 50  
 ebrius et, magnum quod dedecus, ambulet ante  
 noctem cum facibus.” numquid Pomponius istis  
 audiret leuiores, pater si uiueret? ergo  
 non satis est puris uersum perscribere uerbis,  
 quem si dissoluas, quiuis stomachetur eodem 55  
 quo personatus pacto pater. his, ego quae nunc,  
 olim quae scripsit Lucilius, eripias si  
 tempora certa modosque, et quod prius ordine uerbum est  
 posterius facias praeponens ultima primis,  
 non, ut si soluas “postquam Discordia taetra 60  
 belli ferratos postis portasque refregit”,  
 inuenias etiam disiecti membra poetae.  
 hactenus haec: alias, iustum sit necne poema.

temendo perder bens ou querendo aumentá-los.

Temem versos e odeiam poetas esses todos.

“Feno no chifre! Foge! Como ri de si  
próprio, ele amigo nenhum poupará 35  
e tudo que espalhou em livros, ansiará  
que todo mundo saiba, escravo ou velha, quem  
volta de forno ou fonte.” Eis pequena defesa.

Primeiro eu, a mim, do número daqueles  
que cederia ser poetas excluirei: não basta, 40  
dirias, jogar no metro um verso, nem tu chamas  
poeta ao que escreve, como nós, da prosa próximo.

A quem gênio, a quem mente divina e grandioso  
falar tocaram, a esse ceda a honra do nome.

Por isso, alguns perguntaram se a comédia 45  
seria poesia: não tem vivo espírito ou força  
nem nas palavras, nem nos temas; só o ritmo  
a afasta da prosa, é prosa mera. “O pai  
se arde em fúria com o filho pródigo, pirado  
na amante puta, que mulher, dote recusa 50  
e bêbado — vergonha! — anda de dia com tochas.”

Pompônio ouviria algo mais leve que isso,  
com o pai vivo? Então, não basta escrever  
um verso com palavras simples, pois se o rompes,  
qualquer um se irrita, como o pai personagem. 55

Destes versos, que eu agora e que Lucílio  
outrora escreveu, se tirares os ritmos  
e a medida e botares depois a palavra  
anterior, antepondo às primeiras as últimas,  
não — como se solvesses “mal a cruel Discórdia 60  
rompe os batentes de ferro e as portas da guerra” —  
encontrarias os membros de um poeta partido.

Basta: olhemos de novo se é um poema justo.



nunc illud tantum quaeram, meritone tibi sit  
 suspectum genus hoc scribendi. Sulgius acer 65  
 ambulat et Caprius, rauci male cumque libellis,  
 magnus uterque timor latronibus; at bene siquis  
 et uiuat puris manibus, contemnat utrumque.  
 ut sis tu similis Caeli Birrique latronum,  
 non ego sim Capri neque Sulgi: cur metuas me? 70  
 nulla taberna meos habeat neque pila libellos,  
 quis manus insudet uolgi Hermogenisque Tigelli,  
 nec recito cuiquam nisi amicis idque coactus,  
 non ubiuis coramue quibuslibet. in medio qui  
 scripta foro recitent, sunt multi quique lauantes: 75  
 suaue locus uoci resonat conclusus. inanis  
 hoc iuuat, haud illud quaerentis, num sine sensu,  
 tempore num faciant alieno. "laedere gaudes"  
 inquit "et hoc studio prauus facis." unde petitum  
 hoc in me iacis? est auctor quis denique eorum, 80  
 uixi cum quibus? absentem qui rodit, amicum  
 qui non defendit alio culpante, solutos  
 qui captat risus hominum famamque dicacis,  
 fingere qui non uisa potest, commissa tacere  
 qui nequit: hic niger est, hunc tu, Romane, caueto. 85  
 saepe tribus lectis uideas cenare quaternos,  
 e quibus unus amet quauis aspergere cunctos  
 praeter eum qui praebet aquam; post hunc quoque potus,  
 condita cum uerax aperit praecordia Liber:  
 hic tibi comis et urbanus liberque uidetur 90  
 infesto nigris: ego si risi, quod ineptus  
 pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum,  
 liuidus et mordax uideor tibi? mentio siquae  
 de Capitolini furtis iniecta Petilli  
 te coram fuerit, defendas, ut tuus est mos: 95

Agora só pergunto: tua suspeição com este  
 gênero de escrita é válida? Súlcio e Cáprio, 65  
 passeiam ácidos, já roucos, com libelos,  
 um terror aos ladrões: mas se alguém vive bem  
 e tem mãos puras, a ambos despreza. Embora  
 sejas igual aos ladrões Célio e Birro, não  
 serei um Cáprio ou Súlcio: por que tu me temes? 70  
 Em livraria ou coluna alguma, meu livrinho  
 enseba a mão do povo, ou de Tigélio Hermógenes.  
 Só recito aos amigos, e não em qualquer  
 lugar, nem diante de qualquer um. Muitos no  
 foro escritos recitam, e muitos nos banhos: 75  
 em suave voz, ressoa o recinto. Aos frívolos  
 agrada, pois não procuram saber do sentido  
 ou propósito disso. “Ofender te alegra!”,  
 um diz, “te empenhas em fazer mal”. Por que me  
 acusas assim? Quem é o autor, dentre aqueles 80  
 com quem vivi? Quem diz mal do amigo ausente,  
 quem não o salva do ataque alheio, quem  
 caça os risos soltos e a fama de azedo,  
 quem forja aquilo que não se vê, quem não guarda  
 segredo: esse, ó romano, é do mal, te cuida. 85  
 Amiúde nos três leitos verás quatro ceando,  
 um ama difamar de todo modo a todos,  
 fora o anfitrião, depois a ele também, bêbado,  
 quando o livre Líber lhe abre o peito oculto.  
 Esse, e cortês, e urbano, e franco julgas tu, 90  
 hostil aos negros. Eu, se rio, porque o inábil  
 Rufilo fede a pastilhas, Gargônio a bode,  
 invejoso e mordaz te pareço? De Petílio  
 Capitolino os crimes, se um, diante de ti,  
 os menciona, o defendes, como é a tua praxe: 95

“me Capitolinus conuictore usus amicoque  
 a puero est causaque mea permulta rogatus  
 fecit et incolumis laetor quod uiuit in urbe;  
 sed tamen admiror, quo pacto iudicium illud  
 fugerit”: hic nigrae sucus lolliginis, haec est 100  
 aerugo mera; quod uitium procul afore chartis,  
 atque animo prius, ut siquid promittere de me  
 possum aliud uere, promitto. liberius si  
 dixerō quid, si forte iocosius, hoc mihi iuris  
 cum uenia dabis: insueuit pater optimus hoc me, 105  
 ut fugerem exemplis uitiorum quaeque notando.  
 cum me hortaretur, parce frugaliter atque  
 uiuerem uti contentus eo quod mi ipse parasset:  
 “nonne uides, Albi ut male uiuat filius utque  
 Baius inops? magnum documentum, ne patriam rem 110  
 perdere quis uelit.” a turpi meretricis amore  
 cum deterreret: “Scetani dissimilis sis.”  
 ne sequerer moechas, concessa cum uenere uti  
 possem: “deprenti non bella est fama Treboni”  
 aiebat. “sapiens, uitatu quidque petitu 115  
 sit melius, causas reddet tibi; mi satis est, si  
 traditum ab antiquis morem seruare tuamque,  
 dum custodis eges, uitam famamque tueri  
 incolumem possum; simul ac durauerit aetas  
 membra animumque tuum, nabis sine cortice.” sic me 120  
 formabat puerum dictis et, siue iubebat  
 ut facerem quid, “habes auctorem, quo facias hoc”  
 unum ex iudicibus selectis obiebat,  
 siue uetabat, “an hoc inhonestum et inutile factu  
 necne sit, addubites, flagret rumore malo cum 125  
 hic atque ille?” auidos uicinum funus ut aegros  
 exanimat mortisque metu sibi parcere cogit,

“Capitolino me é grande conviva e amigo,  
 desde criança, e por mim, quando pedi, muito  
 fez, e me alegro: vive são e salvo na urbe,  
 mas me admiro de como escapou daquele  
 tribunal.” Eis a tinta negra da lula, é 100  
 puro veneno, vício que estará bem longe  
 destas linhas e da alma, se algo de genuíno  
 posso prometer. Se algo eu disse mais franco,  
 ou mais jocoso, me darás esse direito,  
 com perdão. Meu bom pai me acostumou a 105  
 fugir das falhas, apontando-as com exemplos.  
 Ao me guiar a viver sóbrio, moderado e  
 contente com o que me guardou, ele dizia:  
 “Não vês como está mal o filho de Abílio, e  
 Baio está pobre? Grande lição pra ninguém 110  
 perder os bens do pai.” Ao me afastar do sujo  
 amor das putas: “De Cetânio te desvia.”  
 Pra não seguir adúlteras, mas Vênus lícita:  
 “Não bela a fama de Trebônio flagrado. Um  
 sábio te mostrará as razões de evitar 115  
 ou buscar algo, a mim basta manter antigos  
 usos e, enquanto precisares de guia, tua  
 vida e fama intactas preservar. Mal tiveres  
 membros e peito fortes, nadarás sem boia.”  
 Criança assim me formava, e se me ordenava 120  
 algo: “Tens um autor pra que tu faças isso?”,  
 me indicando um dos juízes escolhidos, ou  
 se proibia: “Se duvidas que fazê-lo seja  
 desonesto e danoso, se este e aquele sofrem  
 má fama?” Como o enterro de vizinho assusta os 125  
 ávidos doentes e os impele a se poupar,  
 com o medo da morte, assim desonras

sic teneros animos aliena opprobria saepe  
 absterrent uitii. ex hoc ego sanus ab illis  
 perniciem quaecumque ferunt, mediocribus et quis 130  
 ignoscas uitii teneor. fortassis et istinc  
 largiter abstulerit longa aetas, liber amicus,  
 consilium proprium; neque enim, cum lectulus aut me  
 porticus excepit, desum mihi. “rectius hoc est;  
 hoc faciens uiuam melius; sic dulcis amicis 135  
 occurram; hoc quidam non belle: numquid ego illi  
 imprudens olim faciam simile?” haec ego mecum  
 compressis agito labris; ubi quid datur oti,  
 inludo chartis. hoc est mediocribus illis  
 ex uitii unum; cui si concedere nolis, 140  
 multa poetarum ueniat manus, auxilio quae  
 sit mihi — nam multo plures sumus — , ac ueluti te  
 Iudaei cogemus in hanc concedere turbam.

### 1.5

Egressum magna me accepit Aricia Roma  
 hospitio modico; rhetor comes Heliodorus,  
 Graecorum longe doctissimus; inde Forum Appi  
 differtum nautis cauponibus atque malignis.  
 hoc iter ignaui diuisimus, altius ac nos 5  
 praecinctis unum: minus est grauis Appia tardis.  
 hic ego propter aquam, quod erat deterrima, uentri  
 indico bellum, cenantis haud animo aequo  
 exspectans comites. iam nox inducere terris  
 umbras et caelo diffundere signa parabat: 10  
 tum pueri nautis, pueris conuicia nautae  
 ingerere: “huc adpelle”; “trecentos inseris”; “ohe,  
 iam satis est.” dum aes exigitur, dum mula ligatur,  
 tota abit hora. mali culices ranaeque palustres

alheias amiúde afastam almas jovens  
das falhas. Sou, por isso, livre dessas falhas  
que trazem dano, mas preso a medianas, que 130  
perdoarás. Talvez disso me afastarão  
idade, amigo franco e entendimento próprio.  
Quando me acolhe o leito ou um pórtico, não  
falto comigo mesmo: “Isso é o mais certo.  
“Isso fazendo, vivo melhor”, “Assim doce 135  
aos amigos”, “Não foi bonito, será que,  
leviano, lhe farei um dia igual?” Tais coisas  
eu reflito em silêncio. E se algum ócio me é  
dado, com papéis jogo, um desses vícios médios.  
Se tu não o quiseses desculpar, a grande 140  
manada dos poetas virá me ajudar.  
Sim — somos muitos mais! — e como os judeus,  
te obrigaremos a aderir a essa turma.

### 1.5

Saído da grande Roma, Arícia me acolheu  
em modesta hospedagem; do lado, Heliodoro, o  
retor, dos gregos o mais douto. Daí ao foro  
de Ápio, cheio de nautas e maus taberneiros.  
Lerdos, partimos a jornada que é única 5  
aos ágeis: menos árdua é a Ápia aos lentos.  
Aqui, eu, pela água ruim, declaro guerra  
ao estômago, e espero, impaciente, os amigos  
comerem. Já a noite quase vestia as terras  
de sombra e salpicava estrelas no céu, os 10  
moços aos nautas, de volta os nautas aos moços  
gritaram: “Traz!”, “Trezentos embarcas?” “Ei, basta!”  
Enquanto o bronze cobram e amarram a mula,  
uma hora se passa. Mosquitos e sapos

auertunt somnos; absentem cantat amicam 15  
 multa prolutus uappa nauta atque uiator  
 certatim; tandem fessus dormire uiator  
 incipit ac missae pastum retinacula mulae  
 nauta piger saxo religat stertitque supinus.  
 iamque dies aderat, nil cum procedere lintrem 20  
 sentimus, donec cerebrosus prosilit unus  
 ac mulae nauetaeque caput lumbosque saligno  
 fuste dolat: quarta uix demum exponimur hora.  
 ora manusque tua lauimus, Feronia, lympham  
 milia tum pransi tria repimus atque subimus 25  
 inpositum saxis late candentibus Anxur.  
 huc uenturus erat Maecenas optimus atque  
 Cocceius, missi magnis de rebus uterque  
 legati, auersos soliti componere amicos.  
 hic oculis ego nigra meis collyria lippus 30  
 inlinere. interea Maecenas aduenit atque  
 Cocceius Capitoque simul Fonteius, ad unguem  
 factus homo, Antoni, non ut magis alter, amicus.  
 Fundos Aufidio Lusco praetore libenter  
 linquimus, insani ridentes praemia scribae, 35  
 praetextam et latum clauum prunaeque uatillum.  
 in Mamurrarum lassi deinde urbe manemus,  
 Murena praebente domum, Capitone culinam.  
 postera lux oritur multo gratissima; namque  
 Plotius et uarius Sinuessae uergiliusque 40  
 occurrunt, animae, qualis neque candidiores  
 terra tulit neque quis me sit deuinctior alter.  
 o qui complexus et gaudia quanta fuerunt.  
 nil ego contulerim iucundo sanus amico.  
 proxima Campano ponti quae uillula, tectum 45  
 praebuit et parochi, quae debent, ligna salemque.

tiram o sono, o nauta, imerso em muito vinho, 15  
e um viajante cantam a amada ausente em  
desafio. Morto, o viajante já cochila,  
e o nauta, mole, prende à pedra as rédeas da  
mula enviada ao pasto e ronca de bruços.

Já chegava o dia, vimos que a barca não tinha 20  
avançado, um arisco salta e, com um pau, surra  
a cabeça e o lombo da mula e do nauta.

Lá pelas dez, desembarcamos e lavamos  
rosto e mão, ó Ferônia, em tua fonte. Jantados,  
por três milhas nos fomos arrastando até 25  
subirmos a Anxur, presa entre rochas brilhantes.

Aí chegariam Coceio e o grande Mecenas,  
enviados a negócios graúdos, e afeitos  
a conciliar amigos brigados. Enquanto  
eu botava colírio nos olhos doentes, 30  
chegam Mecenas e Coceio, com Fonteio

Capitão, homem bem honesto, amigo íntimo  
de Antônio. De bom grado, deixamos Fundos,  
e o pretor, Aufídio Lusco, rindo dos  
prêmios do escriba insano, da pretexta, do 35  
laticlavo e o turíbulo de carvão. Na

cidade dos Mamurras, cansados paramos,  
Murena dava a casa, Fonteio, a cozinha.

A luz do outro dia vem muito agradável, pois  
nos encontraram, em Sinuessa, Plócio, Vário e 40  
Virgílio, almas que não trouxe mais sinceras  
a terra, às quais ninguém é mais ligado que eu.

Oh! E quantos abraços! Quantas alegrias!  
Nada que se compara ao amigo agradável!

Uma casinha perto da ponte campânia 45  
teto nos deu, e o caseiro, sal e lenha.



hinc muli Capuae clitellas tempore ponunt.  
 lusum it Maecenas, dormitum ego uergiliusque;  
 namque pila lippis inimicum et ludere crudis.  
 hinc nos Coccei recipit plenissima uilla, 50  
 quae super est Caudi cauponas. nunc mihi paucis  
 Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicirri,  
 Musa, uelim memores et quo patre natus uterque  
 contulerit litis. Messi clarum genus Osci;  
 Sarmenti domina exstat: ab his maioribus orti 55  
 ad pugnam uenere. prior Sarmentus “equi te  
 esse feri similem dico.” ridemus, et ipse  
 Messius “accipio,” caput et mouet. “o tua cornu  
 ni foret exsecto frons,” inquit, “quid faceres, cum  
 sic mutilus minitaris?” at illi foeda cicatrix 60  
 saetosam laeui frontem turpauerat oris.  
 Campanum in morbum, in faciem permulta iocatus,  
 pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat:  
 nil illi larua aut tragicis opus esse cothurnis.  
 multa Cicirrus ad haec: donasset iamne catenam 65  
 ex uoto Laribus, quaerebat; scriba quod esset,  
 nilo deterius dominae ius esse; rogabat  
 denique, cur umquam fugisset, cui satis una  
 farris libra foret, gracili sic tamque pusillo.  
 prorsus iucunde cenam producimus illam. 70  
 tendimus hinc recta Beneuentum, ubi sedulus hospes  
 paene macros arsit dum turdos uersat in igni.  
 nam uaga per ueterem dilapso flamma culinam  
 uolcano summum properabat lambere tectum.  
 conuiuas auidos cenam seruosque timentis 75  
 tum rapere atque omnis restinguere uelle uideres.  
 incipit ex illo montis Apulia notos  
 ostentare mihi, quos torret Atabulus et quos

Daí, em Cápua as mulas depõem toda a carga,  
 Mecenas vai jogar, Virgílio e eu dormir,  
 jogar bola faz mal aos doentes de ventre e olhos.

Nos acolhe a rica casa de Coceio, sobre 50  
 as tabernas de Cláudio. Agora, Musa, breve,  
 me lembra da briga do bufão Sarmiento e de  
 Méssio Cicirro, e como a origem diversa  
 fez a rixa. Ilustre, Méssio é osco; Sarmiento  
 tem dona: donde, a luta. Primeiro, Sarmiento: 55  
 “Tu te pareces com um cavalo selvagem!”  
 Rimos, e Méssio: “Aceito”, move a cabeça,  
 “e o que farias se não te cortassem o chifre,  
 se, mesmo mutilado, ameaças?” À sua testa,  
 de fato, uma cicatriz horrenda entre os 60  
 pelos do lado esquerdo havia deturpado.  
 Tendo brincado com a doença campânia e a face,  
 lhe pedia a dançar como o pastor Ciclope:  
 não carecia de máscara ou coturnos trágicos.

Cicirro quer saber se ele já devotou 65  
 as correntes aos Lares, porque, mesmo escriba,  
 o direito da dona não é menor, e  
 pergunta como fugiu, pois lhe bastaria,  
 tão miúdo e fraco, uma libra de farinha.

Estendemos aquele agradável jantar. 70  
 Em Benevento, um anfitrião zeloso, enquanto  
 guisava tordos magros, quase se incendiou.  
 Vulcano espalhado, a chama ia pela velha  
 cozinha ameaçando lambar o alto teto.

Verias convivas ávidos e escravos pálidos 75  
 agarrando o jantar e debelando o fogo.  
 A Apúlia começa a mostrar os famosos  
 montes, que queima o Atábulo, onde não

nunquam erepsemus, nisi nos uicina Triuici  
 uilla recepisset lacrimoso non sine fumo, 80  
 udos cum foliis ramos urente camino.  
 hic ego mendacem stultissimus usque puellam  
 ad mediam noctem exspecto; somnus tamen aufert  
 intentum ueneri; tum inmundo somnia uisu  
 nocturnam uestem maculant uentremque supinum. 85  
 quattuor hinc rapimur uiginti et milia raedis,  
 mansuri oppidulo, quod uersu dicere non est,  
 signis perfacile est: uenit uilissima rerum  
 hic aqua, sed panis longe pulcherrimus, ultra  
 callidus ut soleat umeris portare uiator. 90  
 nam Canusi lapidosus, aquae non ditior urna:  
 qui locus a forti Diomede est conditus olim.  
 flentibus hinc uarius discedit maestus amicis.  
 inde Rubos fessi peruenimus, utpote longum  
 carpentes iter et factum corruptius imbri. 95  
 postera tempestas melior, uia peior ad usque  
 Bari moenia piscosi; dein Gnatia Lymphis  
 iratis exstructa dedit risusque iocosque,  
 dum flamma sine tura liquescere limine sacro  
 persuadere cupit. credat Iudaeus Apella, 100  
 non ego; namque deos didici securum agere aeuom  
 nec, siquid miri faciat natura, deos id  
 tristis ex alto caeli demittere tecto.  
 Brundisium longae finis chartaeque uiaeque est.

iríamos, se uma vila vizinha a Trivico  
não nos acolhe, com a fumaça chorosa 80  
da lareira de ramos úmidos e verdes.  
Aqui, tolo, espero uma moça mentirosa  
até tarde; mas meu sono colhe o desejo  
de Vênus, e os sonhos, com a visão erótica,  
mancham à noite as vestes e a barriga. Daí, 85  
nos arrastamos trinta milhas em carroças,  
ficamos num povoado indizível em verso,  
mas fácil de indicar: a água, o pior, é vendida,  
o pão, porém, de longe, é o melhor, tanto  
que o viajante astuto costuma levá-lo, 90  
pois é duro o de Canúsio, lugar que,  
pobre em água, gerou o bravo Diomedes.  
Triste, Vário deixou os amigos chorosos.  
E chegamos cansados a Rubos, o longo  
caminho foi piorado pela chuva. No outro 95  
dia, o tempo melhora, não a via até as  
muralhas de Bari. Depois, Egnácia, erguida  
contra as ninfas iradas, deu risos e jogos,  
pois queriam nos fazer crer que o incenso do  
templo ardia sem chama. Acredite o judeu 100  
Apela, não eu. Aprendi que os deuses são  
livres, e o prodígio natural, os deuses,  
tristes, da cúpula celeste não o enviaram.  
Brundísio, o fim da longa viagem e da página.

## 1.6

Non quia, Maecenas, Lydorum quidquid Etruscos  
 incoluit finis, nemo generosior est te,  
 nec quod auus tibi maternus fuit atque paternus  
 olim qui magnis legionibus imperitarent,  
 ut plerique solent, naso suspendis adunco 5  
 ignotos, ut me libertino patre natum.  
 cum referre negas, quali sit quisque parente  
 natus, dum ingenuus, persuades hoc tibi uere,  
 ante potestatem Tulli atque ignobile regnum  
 multos saepe uiros nullis maioribus ortos 10  
 et uixisse probos amplis et honoribus auctos;  
 contra Laeuinum, Valeri genus, unde Superbus  
 Tarquinius regno pulsus fugit, unius assis  
 non umquam pretio pluris licuisse, notante  
 iudice quo nosti, populo, qui stultus honores 15  
 saepe dat indignis et famae seruit ineptus,  
 qui stupet in titulis et imaginibus. quid oportet  
 nos facere a uolgo longe longeque remotos?  
 namque esto: populus Laeuino mallet honorem  
 quam Decio mandare nouo censorque moueret 20  
 Appius, ingenuo si non essem patre natus:  
 uel merito, quoniam in propria non pelle quiessem.  
 sed fulgente trahit constrictos Gloria curru  
 non minus ignotos generosis. quo tibi, Tulli,  
 sumere depositum clauom fierique tribuno? 25  
 inuidia adcreuit, priuato quae minor esset.  
 nam ut quisque insanus nigris medium impediit crus  
 pellibus et latum demisit pectore clauom,  
 audit continuo 'quis homo hic est? quo patre natus?'  
 ut siqui aegrotet quo morbo Barrus, haberi 30  
 et cupiat formosus, eat quacumque, puellis

## 1.6

Mesmo, Mecenas, que nenhum lídio etrusco  
 tenha um nascimento mais nobre que o teu,  
 mesmo que teus avós paternos e maternos  
 outrora tenham comandado legiões grandes,  
 tu não torces o adunco nariz, como se faz 5  
 aos ignorados como eu, filho de liberto.  
 Quando tu negas importar quem seja o pai  
 de alguém, se nasceu livre, te convences bem  
 de que, antes do governo infame de Túlio,  
 muitos homens nascidos de ancestrais obscuros 10  
 viviam honestos e repletos de amplas honras.  
 O oposto, Levino — filho de Valério,  
 de quem Tarquínio, o Soberbo, expulso, foge —  
 que nunca valeu mais do que um único asse,  
 nem pro povo, que, como sabes, tolo, honra 15  
 amiúde o indigno e, inábil, serve à fama,  
 que se encanta com títulos e imagens. O  
 que convém que façamos, distantes do vulgo?  
 O povo, sim, votaria antes em Levino  
 que em Décio, homem novo, e o censor Ápio me 20  
 tiraria do senado, pois não tenho pai  
 livre, e com razão: não fiquei na minha pele.  
 Mas a Glória arrasta, em carro brilhante,  
 não menos o ignorado que o nobre. Pra quê,  
 Túlio, o laticlavo e se tornar tribuno? 25  
 Cresce a inveja, menor quando eras cidadão,  
 pois, quando um louco calça as botinas pretas  
 de senador e põe no peito o laticlavo,  
 logo ouve: “Que homem é? Qual é o pai?”.  
 Como quem pega a doença de Barro, desejando 30  
 parecer belo, e, onde quer que vá, desperta

inicit curam quaerendi singula, quali  
 sit facie, sura, quali pede, dente, capillo:  
 sic qui promittit ciuis, urbem sibi curae,  
 imperium fore et Italiam, delubra deorum, 35  
 quo patre sit natus, num ignota matre inhonestus,  
 omnis mortalis curare et quaerere cogit.  
 “tunc, Syri Damae aut Dionysi filius, audes  
 deicere de saxo ciuis aut tradere Cadmo?”  
 “at Nouius collega gradu post me sedet uno; 40  
 namque est ille, pater quod erat meus.” “hoc tibi Paulus  
 et Messalla uideris? at hic, si plostra ducenta  
 concurrantque foro tria funera magna, sonabit,  
 cornua quod uincatque tubas: saltem tenet hoc nos.’  
 nunc ad me redeo libertino patre natum, 45  
 quem rodunt omnes libertino patre natum,  
 nunc, quia sim tibi, Maecenas, conuictor, at olim,  
 quod mihi pareret legio Romana tribuno.  
 dissimile hoc illi est, quia non, ut forsit honorem  
 iure mihi inuideat quiuis, ita te quoque amicum, 50  
 praesertim cautum dignos adsumere, praua  
 ambitione procul. felicem dicere non hoc  
 me possim, casu quod te sortitus amicum;  
 nulla etenim mihi te fors obtulit: optimus olim  
 Vergilius, post hunc Varius dixere, quid essem. 55  
 ut ueni coram, singultim pauca locutus —  
 infans namque pudor prohibebat plura profari —  
 non ego me claro natum patre, non ego circum  
 me Satureiano vectari rura caballo,  
 sed quod eram narro. respondes, ut tuus est mos, 60

nas moças o cuidado de saber como é  
 a face, a perna, o pé, os dentes, o cabelo,  
 assim é quem promete cuidar da cidade,  
 do império, da Itália e dos templos dos deuses, 35  
 fazendo com que todos queiram saber o  
 pai e se é desonrado por mãe sem nobreza.  
 “Filho do sírio Dama ou Dioniso, tu ousas  
 lançar pessoas da rocha ou arrastar a Cadmo?”  
 “Mas está Nívio um degrau aquém de mim. 40  
 É o que meu pai era.” “Te achas um Paulo ou  
 um Messala? Mas esse, se cem carros e  
 seis funerais se encontram no foro, berra  
 mais que cornos e tubas: isso nos encanta.”  
 Agora volto a mim, filho de pai liberto, 45  
 que, um filho de pai liberto, infamam todos,  
 agora, porque sou teu conviva, Mecenas,  
 e antes, tribuno, me ouvia legião romana.  
 São coisas diferentes: alguém me inveja,  
 de direito, o cargo, mas não a amizade, 50  
 pois escolhes prudente só os dignos, longe  
 da ambição. Se feliz me reputo, não é  
 porque sou teu amigo por sorte. Fortuna  
 nenhuma te entregou a mim: o bom Virgílio  
 e depois Vário te disseram quem sou eu. 55  
 Na tua presença, pouco eu disse — pueril  
 vergonha me proibia de falar mais — mas não  
 que eu nasci de pai nobre, não que dava voltas  
 nos campos em cavalo de Tarento, e, sim,  
 o que eu era. Respondes, é tua praxe, com 60



pauca; abeo, et reuocas nono post mense iubesque  
 esse in amicorum numero. magnum hoc ego duco,  
 quod placui tibi, qui turpi secernis honestum  
 non patre praeclaro, sed uita et pectore puro.  
 atqui si uitiiis mediocribus ac mea paucis 65  
 mendosa est natura, alioqui recta, uelut si  
 egregio inspertos reprendas corpore naeuos,  
 si neque auaritiam neque sordes nec mala lustra  
 obiciet uere quisquam mihi, purus et insons,  
 ut me collaudem, si et uiuo carus amicis, 70  
 causa fuit pater his; qui macro pauper agello  
 noluit in Flauii ludum me mittere, magni  
 quo pueri magnis e centurionibus orti  
 laeuis suspensi loculos tabulamque lacerto  
 ibant octonos referentes idibus aeris, 75  
 sed puerum est ausus Romam portare docendum  
 artis quas doceat quiuis eques atque senator  
 semet prognatos. uestem seruosque sequentis,  
 in magno ut populo, siqui uidisset, auita  
 ex re praebere sumptus mihi crederet illos. 80  
 ipse mihi custos incorruptissimus omnis  
 circum doctores aderat. quid multa? pudicum,  
 qui primus uirtutis honos, seruauit ab omni  
 non solum facto, uerum opprobrio quoque turpi  
 nec timuit, sibi ne uitio quis uerteret, olim 85  
 si praeco paruas aut, ut fuit ipse, coactor  
 mercedes sequeretur; neque ego essem questus. at hoc nunc  
 laus illi debetur et a me gratia maior  
 nil me paeniteat sanum patris huius, eoque  
 non, ut magna dolo factum negat esse suo pars, 90.

poucas palavras. Vou, me chamas nove meses  
depois e me põe entre os amigos. Grande eu  
julgo ter te agradado, pois vês o caráter,  
não pelo pai, mas pela vida e peito puro.  
Se em poucos vícios médios, o meu ser, de resto 65  
reto, está defeituoso, como se reprecendem  
manchas dispersas num belo corpo, e se  
avareza, infâmia ou más orgias, ninguém  
lançará contra mim, e se puro e inocente  
me elogiam, e se vivo querido aos amigos, 70  
a causa foi meu pai, que, pobre, numa chácara,  
não quis me enviar à escola flávia, à qual grandes  
meninos nascidos de grandes centuriões,  
bolsinha e tabuinha sob o braço esquerdo,  
iam, pagando oito moedas de bronze nos idos, 75  
mas ousou me mandar criança à Roma, pra  
que aprendesse o que nobres e senadores  
ensinavam aos filhos. Meus trajes e escravos  
entre a multidão, se alguém visse, creia  
que eram despesas feitas de riqueza herdada. 80  
Ele próprio, guardião íntegro, ia junto à casa  
dos mestres todos. O que mais? A honra primeira  
do valor me manteve puro, não só de  
toda ação suja, como também da vergonha,  
nem temeu ter contra si a culpa, se pregoeiro 85  
ou, como ele, exator, baixos salários  
um dia eu recebesse e me queixasse, mas  
louvor e gratidão maiores eu lhe devo.  
Saudável, não me aflijo com esse pai, e não  
me defenderei, como a maioria, que nega 90

quod non ingenuos habeat clarosque parentes,  
 sic me defendam. longe mea discrepat istis  
 et uox et ratio. nam si natura iuberet  
 a certis annis aeuum remeare peractum  
 atque alios legere, ad fastum quoscumque parentes 95  
 optaret sibi quisque, meis contentus honestos  
 fascibus et sellis nollem mihi sumere, demens  
 iudicio uolgi, sanus fortasse tuo, quod  
 nollem onus haud umquam solitus portare molestum.  
 nam mihi continuo maior quaerenda foret res 100  
 atque salutandi plures, ducendus et unus  
 et comes alter, uti ne solus rusue peregre  
 exirem, plures calones atque caballi  
 pascendi, ducenda petorrita. nunc mihi curto  
 ire licet mulo uel si libet usque Tarentum, 105  
 mantica cui lumbos onere ulceret atque eques armos.  
 obiciet nemo sordis mihi, quas tibi, Tilli,  
 cum Tiburte uia praetorem quinque secuntur  
 te pueri, lasanum portantes oenophorumque.  
 hoc ego commodius quam tu, praeclare senator, 110  
 milibus atque aliis uiuo. quacumque libido est,  
 incedo solus, percontor quanti holus ac far,  
 fallacem circum uespertinumque pererro  
 saepe forum, adsisto diuinis, inde domum me  
 ad porri et ciceris refero laganique catinum; 115  
 cena ministratur pueris tribus et lapis albus  
 pocula cum cyatho duo sustinet, adstat echinus  
 uilis, cum patera guttus, Campana supellex.  
 deinde eo dormitum, non sollicitus, mihi quod cras  
 surgendum sit mane, obeundus Marsya, qui se 120  
 uoltum ferre negat Nouiorum posse minoris.  
 ad quartam iaceo; post hanc uagor aut ego lecto

ser culpa sua não ter pais livres e ilustres.  
 Desses se distanciam de longe a minha voz  
 e a minha razão. Mandasse a natureza  
 de novo percorrer os anos já passados,  
 e outros pais escolher — todos, por orgulho, 95  
 optando por quaisquer — eu, contente com os meus,  
 não quereria os honestos de curuis e varas.  
 Louco pro povo, talvez sábio pra ti, por  
 não querer, sem costume, esse peso incômodo,  
 pois, de pronto, mais bens me seriam necessários, 100  
 e cumprimentar muitos, ter um companheiro  
 ou dois, pra não ir só ao campo ou em viagem,  
 e alimentar muitos cavalos e criados,  
 ter carros. Hoje posso, se me agrada, ir  
 com um burrinho a Tarento, cujo lombo o alforje 105  
 fere com o peso, o cavalheiro, as ilhargas.  
 Não lançam contra mim as sujeiras que tu,  
 Tílio, o pretor, sofre, quando, indo a Tíbur, cinco  
 servos te seguem com penico e barril de  
 vinho. Por tal e mil razões, vivo mais cômodo 110  
 do que tu, nobre senador. Se quero, vou  
 só a toda parte, eu pergunto quanto custa  
 a couve, o trigo, ando pelo circo à noite  
 ou pelo foro, ouço adivinhos, daí volto  
 pra casa, ao prato de alho, grão-de-bico e bolo. 115  
 A ceia servem três escravos, sobre a mesa,  
 dois copos, faca, ao lado, a bacia barata,  
 e a jarra com taça: mobília campânia.  
 E durmo, nada preocupado. Amanhã não  
 acordo cedo, nem vou a Mársias, que não 120  
 suporta a cara do mais menino dos Nóvios.  
 Deito às dez, depois passeio, e tendo lido, ou,

aut scripto quod me tacitum iuuet unguor oliuo,  
 non quo fraudatis inmundus Natta lucernis.  
 ast ubi me fessum sol acrior ire lauatum 125  
 admonuit, fugio campum lusumque trigonem.  
 pransus non auide, quantum interpellet inani  
 uentre diem durare, domesticus otior. haec est  
 uita solutorum misera ambitione grauique;  
 his me consolor uicturum suauius ac si 130  
 quaestor auus pater atque meus patruusque fuisset.

### 1.7

Proscripti Regis Rupili pus atque uenenum  
 hybrida quo pacto sit Persius ultus, opinor  
 omnibus et lippis notum et tonsoribus esse.  
 Persius hic permagna negotia diues habebat  
 Clazomenis et iam litis cum Rege molestas, 5  
 durus homo atque odio qui posset uincere Regem,  
 confidens, tumidus, adeo sermonis amari,  
 Sisennas, Barros ut equis praecurreret albis.  
 ad Regem redeo. postquam nihil inter utrumque  
 conuenit — hoc etenim sunt omnes iure molesti, 10  
 quo fortes, quibus aduersum bellum incidit: inter  
 Hectors Priamiden, animosum atque inter Achillem  
 ira fuit capitalis, ut ultima diuideret mors,  
 non aliam ob causam, nisi quod uirtus in utroque  
 summa fuit: duo si Discordia uexet inertis 15  
 aut si disparibus bellum incidat, ut Diomedii  
 cum Lycio Glaucio, discedat pigrior, ultro  
 muneribus missis: Bruto praetore tenente  
 ditam Asiam, Rupili et Persi par pugnat, uti non  
 compositum melius cum Bitho Bacchius. in ius. 20  
 acres procurrunt, magnum spectaculum uterque

silente, escrito o que me agrada, me unto de óleo,  
 não com o do sujo Nata, ladrão de lanternas.  
 Mas quando o sol mais forte me manda, cansado, 125  
 ao banho, fujo ao campo e ao jogo de bola.  
 Um almoço modesto já me basta pra  
 ter um dia satisfeito, e fico em casa no ócio:  
 vida dos livres da ambição pobre e danosa.  
 Me alento assim, viverei mais leve do que 130  
 se o meu avô, pai e tio fossem questores.

### 1.7

Todos sabem, barbeiros e cegos, eu acho,  
 como o bastardo Pérsio se vingou da injúria  
 e do veneno do proscrito “Rei” Rupílio.  
 Rico, esse Pérsio tinha em Clazômenas grandes  
 negócios e litígios molestos com o “Rei”. 5  
 Duro, o tipo venceria o “Rei” em ódio,  
 afetado e empolado, a prosa tão áspera  
 que ultrapassaria fácil Barros e Sisenas.  
 Torno ao “Rei”. Depois que nada acordaram  
 — assim são, de direito, todos os molestos, 10  
 como os bravos, a quem a guerra sobrevém:  
 entre Heitor, filho de Príamo, e o bravo Aquiles,  
 era tão grande a ira, em razão do imenso  
 valor de ambos, que só a morte a findou,  
 mas se a Discórdia agita dois fracos, ou se é 15  
 duelo de desiguais, como entre Diomedes  
 e Lício Glauco, que, trocados os presentes,  
 ceda o mais mole —, sendo Bruto o pretor da  
 rica Ásia, o par Rupílio e Pérsio luta, a ponto  
 de Báquio e Bito um melhor não comporem. À 20  
 corte correm raivosos: um grande espetáculo.

Persius exponit causam; ridetur ab omni  
 conuentu; laudat Brutum laudatque cohortem,  
 solem Asiae Brutum appellat stellasque salubris  
 appellat comites excepto Rege; Canem illum, 25  
 inuisum agricolis sidus, uenisse: ruebat  
 flumen ut hibernum, fertur quo rara securis.  
 tum Praenestinus salso multoque fluenti  
 expressa arbusto regerit conuicia, durus  
 uindemiator et inuictus, cui saepe uiator. 30  
 cessisset magna conpellans uoce cuculum  
 at Graecus, postquam est Italo perfusus aceto,  
 Persius exclamat: “per magnos, Brute, deos te  
 oro, qui reges consueris tollere, cur non  
 hunc Regem iugulas? operum hoc, mihi crede, tuorum est.” 35

### 1.8

Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum,  
 cum faber, incertus scamnum faceretne Priapum,  
 maluit esse deum. deus inde ego, furum auiumque  
 maxima formido; nam fures dextra coercet  
 obscaenoque ruber porrectus ab inguine palus, 5  
 ast inportunas uolucres in uertice harundo  
 terret fixa uetatque nouis considerare in hortis.  
 huc prius angustis eiecta cadauera cellis  
 conseruus uili portanda locabat in arca;  
 hoc miserae plebi stabat commune sepulcrum; 10  
 Pantolabo scurrae Nomentanoque nepoti  
 mille pedes in fronte, trecentos cippus in agrum  
 hic dabat, heredes monumentum ne sequeretur.  
 nunc licet Esquiliis habitare salubribus atque  
 aggere in aprico spatiari, quo modo tristes 15  
 albis informem spectabant ossibus agrum,

Pérsio expõe a causa, ri-se o fórum todo,  
 louva Bruto e louva a tropa, chama Bruto  
 de o sol da Ásia e chama os seus companheiros  
 de estrelas favoráveis, fora o “Rei”, como o 25  
 Cão, astro odioso ao camponês: irrompia como  
 rio de inverno, onde raro se leva o machado.  
 O prenestino, diante de grande fluência,  
 lança insultos, como faz, da árvore, o duro  
 vindimeiro, teimoso, a que amiúde o viajante 30  
 se rendia, o chamando de cuco aos berros.  
 O grego Pérsio, cheio da acidez itálica,  
 brada: “Bruto, por todos os deuses, tu, que  
 sabes matar reis, por que não enforcas este  
 “Rei”? Uma obra, crê em mim, digna de ti.” 35

### 1.8

Eu era tronco de figueira, lenha inútil,  
 e um artesão, incerto entre um banco ou Priapo,  
 optou pelo deus. Deus sou, de ladrões e aves  
 o maior terror; de fato, a destra e o pau rubro,  
 ereto da virilha obscena, os ladrões barra, 5  
 e o bambu fixo no topo espanta os pássaros  
 chatos e os veda de pousar nos jardins novos.  
 Punha um escravo em arca barata os cadáveres,  
 que, vindos dos cubículos, se traziam cá;  
 Este o sepulcro comum da pobre ralé, 10  
 do vadio Pantolabo e Nomentano, o pródigo.  
 No marco se lia: mil pés de frente, trezentos  
 de fundo, propriedade que não passa a herdeiro.  
 Hoje se pode morar nas sadias Esquílias  
 e passear em estrada aberta, como tristes 15  
 o campo olhavam, feio das ossadas brancas,



cum mihi non tantum furesque feraeque suetae  
 hunc uexare locum curae sunt atque labori  
 quantum carminibus quae uersant atque uenenis  
 humanos animos: has nullo perdere possum 20  
 nec prohibere modo, simul ac uaga luna decorum  
 protulit os, quin ossa legant herbasque nocentis.  
 uidi egomet nigra succinctam uadere palla  
 Canidiam pedibus nudis passoque capillo,  
 cum Sagana maiore ululantem: pallor utrasque 25  
 fecerat horrendas adspectu. scalpere terram  
 unguibus et pullam diuellere mordicus agnam  
 coeperunt; cruor in fossam confusus, ut inde  
 manis elicerent animas responsa daturas.  
 lanea et effigies erat altera cerea: maior 30  
 lanea, quae poenis conpesceret inferiorem;  
 cerea suppliciter stabat, seruilibus ut quae  
 iam peritura modis. Hecaten uocat altera, saeuam  
 altera Tisiphonen: serpentes atque uideres  
 infernas errare canes Lunamque rubentem, 35  
 ne foret his testis, post magna latere sepulcra.  
 mentior at siquid, merdis caput inquiner albis  
 coruorum atque in me ueniat mictum atque cacatum  
 Iulius et fragilis Pediatia furque Uoranus.  
 singula quid memorem, quo pacto alterna loquentes 40  
 umbrae cum Sagana resonarint triste et acutum  
 utque lupi barbam uariae cum dente colubrae  
 abdiderint furtim terris et imagine cerea  
 largior arserit ignis et ut non testis inultus  
 horruerim uoces furiarum et facta duarum? 45  
 nam, displosa sonat quantum uesica, pepedi  
 diffissa nate ficus; at illae currere in urbem.  
 Canidiae dentis, altum Saganae caliendrum

mas não são tanto ladrões e feras habituadas  
 a infestar aqui que me afligem e aborrecem,  
 quanto as que, com carnes e venenos, versam  
 os ânimos humanos: não posso destruí-las, 20  
 nem nunca as proibir que, mal a lua mostre a bela  
 face, colham os ossos e as ervas nocivas.  
 Vi eu próprio Canídia, curtas vestes negras,  
 os pés nus e o cabelo solto, caminhar  
 ululando com Ságana, a mais velha, pálidas, 25  
 de aspecto horrendo. Começaram a cavar  
 a terra na unha e a cortar no dente uma  
 ovelha escura, sangue vertendo na cova,  
 e invocaram as almas de manes proféticos.  
 Uma boneca de lã, a outra era de cera. 30  
 Punia a de lã, maior, à menor, a de cera,  
 suplicante, ao modo dos escravos, como  
 se fosse morrer. Uma invoca a cruel Tisífone,  
 outra Hécate. Verias cobras infernais e  
 cães errarem. Pra não testemunhá-lo, tímida, 35  
 a lua se esconde atrás dos enormes sepulcros.  
 Se minto, me suje a cabeça a merda branca  
 dos corvos e me venham mijar e cagar  
 Júlio, o frágil Pediácia e Vorano, o ladrão.  
 De tudo lembro: como as sombras, conversando 40  
 com Ságana, ressoavam tristes e agudas,  
 e esconderam na terra a barba de um lobo  
 com o dente de uma cobra, e o fogo ardeu mais forte  
 na boneca de cera. Eu, testemunha aflita,  
 me arrepiei com os gritos e feitos das Fúrias. 45  
 Figueira, eu, nádegas abertas, qual bexiga  
 estourando, peidei. Correram pra cidade.  
 Os dentes de Canídia, e a peruca de Ságana,

excidere atque herbas atque incantata lacertis  
uincula cum magno risuque iocoque uideres. 50

### 1.9

Ibam forte uia sacra, sicut meus est mos,  
nescio quid meditans nugarum, totus in illis:  
accurrit quidam notus mihi nomine tantum  
arreptaque manu “quid agis, dulcissime rerum?”  
“suauiter, ut nunc est,” inquam “et cupio omnia quae uis.” 5  
cum adsectaretur, “numquid uis?” occupo. at ille  
“noris nos” inquit; “docti sumus.” hic ego “pluris  
hoc” inquam “mihi eris.” misere discedere quaerens  
ire modo ocius, interdum consistere, in aurem  
dicere nescio quid puero, cum sudor ad imos 10  
manaret talos. “o te, Bolane, cerebri  
felicem” aiebam tacitus, cum quidlibet ille  
garriret, uicos, urbem laudaret. ut illi  
nil respondebam, “misere cupis” inquit “abire:  
iamdudum uideo; sed nil agis: usque tenebo; 15  
persequar hinc quo nunc iter est tibi.” “nil opus est te  
circumagi: quendam uolo uisere non tibi notum;  
trans Tiberim longe cubat is prope Caesaris hortos.”  
“nil habeo quod agam et non sum piger: usque sequar te.”  
demitto auriculas, ut iniquae mentis asellus, 20  
cum grauius dorso subiit onus. incipit ille:  
“si bene me noui, non Uiscum pluris amicum,  
non Uarium facies; nam quis me scribere pluris  
aut citius possit uersus? quis membra mouere  
mollius? inuideat quod et Hermogenes, ego canto.” 25  
interpellandi locus hic erat “est tibi mater,  
cognati, quis te saluo est opus?” “haud mihi quisquam.  
omnis conposui.” “felices. nunc ego resto.

e as ervas, e as fitas encantadas caírem —  
 verias — dos seus braços, com muito riso e jogo. 50

### 1.9

Ia eu pela Via Sacra, como de costume,  
 pensando em ninharias, não sei quais, todo nelas.  
 Veio um conhecido meu, de nome só,  
 pegou-me pela mão, “Que fazes, queridíssimo?”  
 “Tudo bem, quero pra ti tudo o que desejas.” 5  
 Me seguia, “Queres algo?” digo logo. Mas:  
 “Me conheces, sou sábio”. Eu: “Mais caro, por  
 isso, me serás”. Pobre, me afastando, ora  
 ia mais rápido, ora parava, aos ouvidos  
 do escravo dizia não sei quê, e o suor corria 10  
 já pelos pés. “Bolano, tua cabeça boa!”,  
 eu pensava calado, e ele só papo,  
 elogiando a cidade. Como eu não reagia,  
 “Coitado,” diz, “desejas ir embora, já  
 vejo, mas não consegues: eu fico contigo. 15  
 Vou te seguindo.” “Não precisas dar tal volta:  
 quem vou ver não conheces; ele mora além  
 do Tibre, longe, perto dos jardins de César.”  
 “Estou à toa. Não sou mole: vou te seguir.”  
 Burrinho triste, murcho as orelhinhas, com o 20  
 grande peso no lombo. Principia: “Se bem  
 me conheço, um amigo me farás mais que  
 Visco ou Vário. Quem mais versos escreve ou mais  
 rápido do que eu? Quem move os membros mais  
 suave? Se eu canto, até Hermógenes me inveja.” 25  
 Era lugar de interrompê-lo: “Tens parentes?  
 Mãe? Quem te queira a salvo?” “Ninguém. Enterrei  
 todos.” “Felizes! Só resto eu. Me leva! pois

confice; namque instat fatum mihi triste, Sabella  
 quod puero cecinit diuina mota anus urna: 30  
 ‘hunc neque dira uenena nec hosticus auferet ensis  
 nec laterum dolor aut tussis nec tarda podagra:  
 garrulus hunc quando consumet cumque: loquaces,  
 si sapiat, uitet, simul atque adoleuerit aetas.’”  
 uentum erat ad Uestae, quarta iam parte diei 35  
 praeterita, et casu tum respondere uadato  
 debebat, quod ni fecisset, perdere litem.  
 “si me amas,” inquit “paulum hic ades.” “inteream, si  
 aut ualeo stare aut noui ciuilia iura;  
 et propero quo scis.” “dubius sum, quid faciam”, inquit, 40  
 “tene relinquam an rem.” “me, sodes.” “non faciam” ille,  
 et praecedere coepit; ego, ut contendere durum  
 cum uictore, sequor. “Maecenas quomodo tecum?”  
 hinc repetit. “paucorum hominum et mentis bene sanae.  
 nemo dexterius fortuna est usus. haberes 45  
 magnum adiutorem, posset qui ferre secundas,  
 hunc hominem uelles si tradere: dispeream, ni  
 summosses omnis.” “non isto uiuimus illic,  
 quo tu rere, modo; domus hac nec purior ulla est  
 nec magis his aliena malis; nil mi officit, inquam, 50  
 ditior hic aut est quia doctior; est locus uni  
 cuique suus.” “magnum narras, uix credibile.” “atqui  
 sic habet.” “accendis quare cupiam magis illi  
 proximus esse.” “uelis tantummodo: quae tua uirtus,  
 expugnabis: et est qui uinci possit eoque 55  
 difficilis aditus primos habet.” “haud mihi deero:  
 muneribus seruos corrumpam; non, hodie si  
 exclusus fuero, desistam; tempora quaeram,  
 occurram in triuuis, deducam. nil sine magno  
 uita labore dedit mortalibus.” haec dum agit, ecce 60

me ameça um triste fado, uma velha Sabela,  
urna divina à mão, o cantou a mim criança: 30

‘Este, nem cruéis venenos, nem espada hostil,  
nem a pleurite ou tosse, nem a lenta gota,  
matarão. Um tramela o levará. Falantes,  
se ele for sábio, evitará, mal fique adulto.’”

Já chegados a Vesta, passado um quarto 35  
do dia... lhe esperava, por acaso, um pleito,  
e, se não respondesse, perderia a demanda.  
“Se me amas,” diz, “me ajuda!” “Que eu morra, se tenho  
força nas pernas ou conheço as leis civis.  
E tenho pressa, tu sabes.” “Não sei se te 40  
deixo ou ao processo.” “A mim, peço!” “Não posso!”,  
começa a andar na frente. É duro brigar com um  
vencedor, sigo. Recomeça: “E Mecenas  
contigo? Tem poucos amigos, boa cabeça.  
Usa a fortuna como ninguém. Terias um 45  
bom coadjuvante, se quisesses este homem  
aqui lhe apresentar. Que eu morra, se não  
vences o resto.” “Não vivemos lá assim,  
como achas. Casa alguma é mais pura ou mais  
estranha às intrigas. Não me importo,” digo, 50  
“se é mais rico ou culto, há lugar pra todos.”  
“Que grandioso, parece mentira!” “É assim.”  
“Me inflamas, então, a lhe ser mais próximo.”  
“Basta querer: por tua virtude, alcançarás,  
ele se deixa vencer; por isso, parece 55  
difícil nos primeiros contatos.” “Não falho:  
com mimos os escravos corrompo. Se fico  
de fora, não desisto, busco os momentos:  
encontrá-lo nas ruas, segui-lo. Nada vem,  
sem esforço, aos mortais.” Enquanto se ocupa 60

Fuscus Aristius occurrit, mihi carus et illum  
 qui pulchre nosset. consistimus. “unde uenis et  
 quo tendis?” rogat et respondet. uellere coepi  
 et pressare manu lentissima bracchia, nutans,  
 distorquens oculos, ut me eriperet. male salsus 65  
 ridens dissimulare; meum iecur urere bilis.  
 “certe nescio quid secreto uelle loqui te  
 aiebas mecum.” “memini bene, sed meliore  
 tempore dicam; hodie tricensima sabbata: uin tu  
 curtis Iudaeis oppedere?” “nulla mihi” inquam 70  
 “religio est.” “at mi: sum paulo infirmior, unus  
 multorum. ignosces; alias loquar.” huncine solem  
 tam nigrum surrexe mihi! fugit improbus ac me  
 sub cultro linquit. casu uenit obuius illi  
 aduersarius et “quo tu, turpissime?” magna 75  
 inclamat uoce, et “licet antestari?” ego uero  
 oppono auriculam. rapit in ius; clamor utrimque,  
 undique concursus. sic me seruauit Apollo.

### 1.10

[Lucili, quam sis mendosus, teste Catone,  
 defensore tuo, peruincam, qui male factos  
 emendare parat uersus, hoc lenius ille,  
 quo melior uir et est longe subtilior illo,  
 qui multum puer et loris et funibus udis 5  
 exoratus, ut esset, opem qui ferre poetis  
 antiquis posset contra fastidia nostra,  
 grammaticorum equitum doctissimus. ut redeam illuc:]

Nempe inconposito dixi pede currere uersus  
 Lucili. quis tam Lucili fautor inepte est,  
 ut non hoc fateatur? at idem, quod sale multo

disso, eis meu caro Arístio Fusco, que bem  
 o conhecia. Paramos. “Donde vens?” “Aonde  
 vais?” pergunta e responde. Começo a puxá-lo,  
 cutuco e aperto com a mão os braços molengas,  
 acenando e piscando, pra me salvar. Rindo, o  
 ridículo fazia de bobo. Me ardia a bílis. 65  
 “Querias falar comigo em particular?”  
 “Sim, eu queria, mas digo num momento mais  
 oportuno, hoje é o trigésimo sábado.  
 Respeito aos judeus circuncidados!” “Não 70  
 tenho religião.” “Mas eu tenho: sou dos fracos,  
 dentre os muitos, desculpa, depois falo.” Que  
 sol negro me nasceu! Foge o velhaco e me  
 larga sob o punhal. Por acaso, nos chega  
 o adversário e “Onde vais, seu sujo?” grita 75  
 alto, e “Podes ser testemunha?” Oferto a  
 orelha. À corte o arrasta, só gritaria e de  
 cá e de lá correria: assim me salva Apolo.

### 1.10

Lucílio, os teus defeitos todos, eu mostro, é  
 testemunha Catão, teu defensor, que os versos  
 teus malfeitos corrige muito gentil, pois  
 é mais sério e, de longe, mais sutil que aquele  
 que — formado, menino, em vara e corda úmida, 5  
 se chamava a ajudar os poetas antigos  
 contra o nosso desprezo — é, dentre os cavaleiros  
 gramáticos, o mais douto. Já torno ao tema:

Já disse: correm sem composição os versos  
 de Lucílio. Quem dele é cúmplice tão mau  
 que não o admita? Aqui ele ganha elogio



urbem defricuit, charta laudatur eadem.  
 nec tamen hoc tribuens dederim quoque cetera; nam sic 5  
 et Laberi mimos ut pulchra poemata mirer.  
 ergo non satis est risu diducere rictum  
 auditoris; et est quaedam tamen hic quoque uirtus.  
 est breuitate opus, ut currat sententia neu se  
 inpediat uerbis lassas onerantibus auris, 10  
 et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,  
 defendente uicem modo rhetoris atque poetae,  
 interdum urbani, parcentis uiribus atque  
 extenuantis eas consulto. ridiculum acri  
 fortius et melius magnas plerumque secat res. 15  
 illi, scripta quibus comoedia prisca uiris est,  
 hoc stabant, hoc sunt imitandi; quos neque pulcher  
 Hermogenes umquam legit neque simius iste  
 nil praeter Caluum et doctus cantare Catullum.  
 “at magnum fecit, quod uerbis graeca latinis 20  
 miscuit.” o seri studiorum, quine putetis  
 difficile et mirum, Rhodio quod Pitholeonti  
 contigit? “at sermo lingua concinnus utraque  
 suauior, ut Chio nota si conmixta Falerni est.”  
 cum uersus facias, te ipsum percontor, an et cum 25  
 dura tibi peragenda rei sit causa Petilli?  
 scilicet oblitus patriaeque patrisque Latini,  
 cum Pedius causas exsudet Poplicola atque  
 Coruinus, patriis intermiscere petita  
 uerba foris malis, Canusini more bilinguis? 30  
 atque ego cum graecos facerem, natus mare citra,  
 uersiculos, uetuit me tali uoce Quirinus  
 post mediam noctem uisus, cum somnia uera:  
 “in siluam non ligna feras insanius ac si

na mesma folha porque com sal malhou Roma.  
Nisso eu cedo, mas não no resto! pois até 5  
os mimos de Labério seriam belos poemas.  
Não basta, então, que caíam no riso os ouvintes,  
embora haja nisso alguma virtude:  
convém ser breve, pra frase fluir sem o óbice  
da palavra pesada, que cansa os ouvidos. 10  
Seja a prosa ora triste, amiúde jocosa,  
que faça o papel, ora de retor ou poeta,  
às vezes de urbano, que poupa as forças  
e, sóbrio, as atenua. Amiúde o ridículo  
refuta com mais força e melhor que a violência. 15  
Os heróis que escreveram a comédia antiga  
nisso se erguiam, nisso imitáveis; nunca o belo  
Hermógenes os leu, nem aquele macaco  
que nada sabe e canta só Catulo e Calvo.  
“Mas grande fez: palavras latinas com gregas 20  
juntou.” Ó lentos no empenho, por que achais  
difícil e admirável o que Pitoleonte  
de Rodes fez? “Prosa afinada a uma e outra  
língua é mais suave, como o Quio junto ao Falerno.”  
Pergunto: quando fazes versos, ou também 25  
quando atuas tu na dura causa de Petílio?  
Esquecido da pátria e até do pai latino,  
enquanto suam nas causas Corvino e Públícola,  
preferirias juntar, com as pátrias, palavras  
gringas, ao modo dos bilíngues canusinos? 30  
Mas eu, nascido aquém-mar, quando uns versinhos  
gregos fazia, proibiu-me esta voz de Quirino,  
visto, após meia-noite, em sonhos verdadeiros:  
“Lenha à floresta não leves, doido, se não

magnas Graecorum malis implere cateruas.” 35  
 turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque  
 diffingit Rheni luteum caput, haec ego ludo,  
 quae neque in aede sonent certantia iudice Tarpa  
 nec redeant iterum atque iterum spectanda theatri.  
 arguta meretrice potes Dauoque Chremeta 40  
 eludente senem comis garrere libellos  
 unus uiuorum, Fundani, Pollio regum  
 facta canit pede ter percusso; forte epos acer  
 ut nemo Uarius ducit, molle atque facetum  
 Uergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae: 45  
 hoc erat, experto frustra Uarrone Atacino  
 atque quibusdam aliis, melius quod scribere possem,  
 inuentore minor; neque ego illi detrahere ausim  
 haerentem capiti cum multa laude coronam.  
 at dixi fluere hunc lutulentum, saepe ferentem 50  
 plura quidem tollenda relinquendis. age quaeso,  
 tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?  
 nil comis tragici mutat Lucilius Acci?  
 non ridet uersus Enni grauitate minores,  
 cum de se loquitur non ut maiore repressis? 55  
 quid uetat et nosmet Lucili scripta legentis  
 quaerere, num illius, num rerum dura negarit  
 uersiculos natura magis factos et euntis  
 mollius ac siquis pedibus quid claudere senis,  
 hoc tantum contentus, amet scripsisse ducentos 60  
 ante cibum uersus, totidem cenatus, Etrusci  
 quale fuit Cassi rapido feruentius amni  
 ingenium, capsis quem fama est esse librisque  
 ambustum propriis. fuerit Lucilius, inquam,  
 comis et urbanus, fuerit limatior idem 65  
 quam rudis et Graecis intacti carminis auctor

queres encher dos gregos os grandes rebanhos.” 35  
 Enquanto o gordo alpino degola Memnã,  
 e muda a cabeceira do Reno, eu só jogo  
 com o que não soa no templo ao juízo de Tarpa  
 e não torna a ser visto e revisto em teatros.  
 Com puta arguta e Davo iludindo o velho 40  
 Cremes, podes, Fundânio, único dos vivos,  
 lançar livros afáveis; Polião canta os feitos  
 dos reis em trímetros; pungente, Vário guia  
 a forte épica como ninguém; tenro e fino  
 verso a Virgílio deu a Camena do campo. 45  
 Isto, tentado em vão por Atacino e outros,  
 era o melhor que eu, menor que o inventor,  
 poderia escrever, sem ousar lhe arrancar  
 à cabeça a coroa presa com muita honra.  
 Esse, eu disse, barrento flui, levando amiúde 50  
 mais coisas dispensáveis que úteis. Me diz, peço:  
 tu, culto, não criticas nada o grande Homero?  
 Nada o afável Lucílio muda de Ácio, o trágico?  
 Não ri dos versos mais leves de Ênio, embora  
 fales de si não como maior que os zombados? 55  
 É proibido que, lendo Lucílio, nós próprios  
 apuremos se o duro feitio dele ou dos  
 temas negou versos mais bem-feitos e mais  
 suaves, como os de quem, contente em só jogar  
 algo em seis pés, ama escrever cem versos antes 60  
 de comer, outro tanto após o jantar? Tal  
 foi o gênio do etrusco Cássio, mais feroso  
 que rio impetuoso, e cremado, dizem, nos  
 próprios livros. Lucílio, admito, agradável  
 foi e urbano, e também mais polido que o rude 65  
 autor de carmes não tentados pelos gregos

quamque poetarum seniorum turba; sed ille,  
si foret hoc nostrum fato delapsus in aeuum,  
detereret sibi multa, recideret omne quod ultra  
perfectum traheretur, et in uersu faciendo 70  
saepe caput scaberet uiuos et roderet unguis.  
saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint  
scripturus, neque te ut miretur turba labores,  
contentus paucis lectoribus. an tua demens  
uilibus in ludis dictari carmina malis? 75  
non ego; nam satis est equitem mihi plaudere, ut audax,  
contemptis aliis, explosa Arbuscula dixit.  
men moueat cimex Pantilius aut cruciet quod  
uellicet absentem Demetrius aut quod ineptus  
Fannius Hermogenis laedat conuiuia Tigelli? 80  
Plotius et Uarius, Maecenas Uergiliusque,  
Ualgus et probet haec Octavius optimus atque  
Fuscus et haec utinam Uiscorum laudet uterque  
ambitione relegata. te dicere possum,  
Pollio, te, Messalla, tuo cum fratre, simulque 85  
uos, Bibule et Serui, simul his te, candide Furni,  
conpluris alios, doctos ego quos et amicos  
prudens praetereo, quibus haec, sint qualiacumque,  
adridere uelim, doliturus, si placeant spe  
deterius nostra. Demetri, teque, Tigelli, 90  
discipularum inter iubeo plorare cathedras.  
i, puer, atque meo citus haec subscribe libello.

e que a turba dos poetas antigos. Mas ele,  
 se, em nossa época, vivesse, muito se  
 corrigiria, cortaria tudo o que fosse  
 além da perfeição, e, ao criar verso, amiúde 70  
 coçaria a cabeça e roeria unhas vivas.  
 Vira o lápis amiúde, pra que escrevas algo  
 digno de ser relido, e, contente com pouco,  
 não busques o interesse do povo. Ou, doido,  
 preferes, tua poesia ditada em jogos pífiros. 75  
 Eu não, me basta o nobre aplauso, como Arbíscula,  
 vaiada, disse, ousada, desprezando os outros.  
 Achas que aturo o prego Pantílio, ou me aflijo  
 porque Demétrio me maldiz, ou me difama  
 o tolo Fânio, amigo de Tigélio Hermógenes? 80  
 Que Plócio e Mecenas, Vário e Virgílio,  
 Válgio, Fusco e o ótimo Otávio aprovevem  
 estes versos e que ambos os Viscos os louvem,  
 modéstia à parte. Posso te nomear, Polião,  
 a ti, Messala, e teu irmão, e ainda a vós, Bíbulo 85  
 e Sérvio, e também tu, Fúrnio, sincero, e muitos  
 outros, cultos e amigos, que eu, de propósito,  
 omito, os quais eu gostaria que estes versos  
 divertissem, e eu sofrerei se agradarem  
 menos do que espero. Demétrio e Tigélio, 90  
 chorai entre as cadeiras das tuas discípulas.  
 Vai, rapaz, e isto inscreve logo em meu livrinho.

**Liber secundus**

## **Livro segundo**



## 2.1

“Sunt quibus in satura videar nimis acer et ultra  
 legem tendere opus; sine nervis altera quidquid  
 conposui pars esse putat similisque meorum  
 mille die versus deduci posse. Trebati,  
 quid faciam? praescribe.” “quiescas.” “ne faciam, inquis, 5  
 omnino uersus?” “aio.” “peream male, si non  
 optimum erat; uerum nequeo dormire.” “ter uncti  
 transnanto Tiberim, somno quibus est opus alto,  
 inriguumque mero sub noctem corpus habento.  
 aut si tantus amor scribendi te rapit, aude 10  
 Caesaris inuicti res dicere, multa laborum  
 praemia laturus.” “cupidum, pater optime, uires  
 deficiunt; neque enim quiuis horrentia pilis  
 agmina nec fracta pereuntis cuspide Gallos  
 aut labentis equo describit uolnera Parthi.” 15  
 “attamen et iustum poteras et scribere fortem,  
 Scipiadam ut sapiens Lucilius.” “haud mihi dero,  
 cum res ipsa feret: nisi dextro tempore Flacci  
 uerba per attentam non ibunt Caesaris aurem:  
 cui male si palpere, recalcitrat undique tutus.” 20  
 “quanto rectius hoc quam tristi laedere uersu  
 Pantolabum scurram Nomentanumque nepotem,  
 cum sibi quisque timet, quamquam est intactus, et odit.”  
 “quid faciam? saltat Milonius, ut semel icto  
 accessit feruor capiti numerusque lucernis; 25  
 Castor gaudet equis, ouo prognatus eodem  
 pugnis; quot capitum uiuunt, totidem studiorum  
 milia: me pedibus delectat claudere uerba  
 Lucili ritu, nostrum melioris utroque.  
 ille uelut fidis arcana sodalibus olim 30  
 credebat libris neque, si male cesserat, usquam

## 2.1

“A alguns pareço ácido demais na sátira  
 e estender a obra além da norma, outros acham  
 que aquilo que compus não tem vigor e escrevem  
 por dia mil versos como os meus. Trebácio, o que  
 eu faço? Fala.” “Pausa!” “Eu não devo, dizes, 5  
 fazer verso algum?” “Digo.” “Que eu morra, se  
 não fosse o melhor, mas não durmo.” “Quem de sono  
 profundo necessita cruze a nado e unguido o  
 Tibre três vezes, cheio de vinho noturno.  
 Se tanto amor de escrever te encanta, ousa 10  
 cantar do invicto César os feitos, os prêmios  
 do esforço vencerás.” “Desejo, pai!, mas faltam  
 forças, poucos descrevem as coortes terríveis,  
 os gauleses morrendo com a lança quebrada,  
 as feridas dos partos caindo do cavalo. 15  
 “Poderias escrevê-lo justo e forte, como o  
 sábio Lucílio a Cipião.” “Isso farei, quando  
 a hora vier: é no tempo certo que a palavra  
 de Flaco atinge o ouvido atento de César,  
 se o paparicas mal, nega bem precavido.” 20  
 “Muito melhor do que, com versos, arruinar  
 o bufão Pantolabo e Nomentano, o pródigo,  
 pois quem teme por si, mesmo ileso, te odeia.”  
 “Que faço? Dança Milônio, a bebida sobe  
 à cabeça turbada com o dobro das lâmpadas. 25  
 Cástor ama cavalo, o irmão gêmeo, as lutas.  
 Quantas cabeças vivem, tantos são os gostos,  
 milhões: jogar palavras em pés me deleita,  
 no rito de Lucílio, melhor que nós ambos.  
 Ele outrora segredos fiava aos livros, como 30  
 se a amigos fiéis, não recorrendo a outra coisa,

decurrens alio neque, si bene; quo fit ut omnis  
 uotiuā pateat ueluti descripta tabella  
 uita senis. sequor hunc, Lucanus an Apulus anceps;  
 nam Venusinus arat finem sub utrumque colonus, 35  
 missus ad hoc pulsus, uetus est ut fama, Sabellis,  
 quo ne per uacuum Romano incurreret hostis,  
 siue quod Apula gens seu quod Lucania bellum  
 incuteret uiolenta. sed hic stilus haud petet ultro  
 quemquam animantem et me ueluti custodiet ensis 40  
 uagina tectus: quem cur destringere coner-  
 tutus ab infestis latronibus? o pater et rex  
 Iuppiter, ut pereat positum robigine telum  
 nec quisquam noceat cupido mihi pacis! at ille,  
 qui me conmorit — melius non tangere, clamo — , 45  
 flebit et insignis tota cantabitur urbe.  
 Ceruius iratus leges minitatur et urnam,  
 Canidia Albuci, quibus est inimica, uenenum,  
 grande malum Turius, siquid se iudice certes.  
 ut quo quisque ualet suspectos terreat utque 50  
 imperet hoc natura potens, sic collige mecum:  
 dente lupo, cornu taurus petit: unde nisi intus  
 monstratum? Scaeuae uiuacem crede nepoti  
 matrem: nil faciet sceleris pia dextera — mirum,  
 ut neque calce lupo quemquam neque dente petit bos — , 55  
 sed mala tollet anum uitiatō melle cicuta.  
 ne longum faciam: seu me tranquilla senectus  
 exspectat seu mors atris circumuolat alis,  
 diues, inops, Romae, seu fors ita iusserit, exsul,  
 quisquis erit uitae scribam color.” “o puer, ut sis 60  
 uitalis metuo et maiorum nequis amicus  
 frigore te feriat.” “quid? cum est Lucilius ausus  
 primus in hunc operis componere carmina morem

estando bem, estando mal. Daí que a vida  
 do velho se abre como se escrita em painel  
 votivo. Sigo-o, como um lucano ou apúlio,  
 pois lavra o venusino a fronteira de ambos, 35  
 enviado a isso, expulsos os sabelos, dizem,  
 pra que inimigos dos romanos não entrassem  
 por aí, se apúlios ou cruéis lucanos guerra  
 fizessem. Esta pena não fere ninguém  
 sem razão, me protege como espada na 40  
 bainha. Por que empunhá-la eu tentaria, ileso  
 de nocivos ladrões? Pai Júpiter, meu rei,  
 que acabe em ferrugem a arma guardada,  
 e que ninguém me ofenda, desejo a paz! Mas  
 quem me perturba (não me toque, já aviso!) 45  
 chorará ser cantado na cidade inteira.  
 Cérvio, irado, ameaça com leis e com a urna,  
 Canídia, o inimigo com poções de Albúcio,  
 Túrio, o juiz, com grande dano, se litigas.  
 A pessoa espanta o desafeto como pode, 50  
 a natureza manda aí, pensa comigo:  
 lobo ataca com dente, boi com chifre, de onde,  
 senão do instinto? Confia a mãe a Ceva, o pródigo, a  
 a destra pia mal não fará (te admiras? como  
 lobo com os pés ou boi com os dentes não ataca!), 55  
 mas cicuta com mel podre matará a velha.  
 Não me alongo: se mansa velhice me espera,  
 ou se me voa em volta a morte de asas negras,  
 rico ou pobre, em Roma ou, por sina, exilado,  
 qualquer que seja a cor da vida, escrevo. “Ó jovem, 60  
 temo não teres vida longa, e o amigo influente  
 esfriar contigo.” “Quê? Quando Lucílio ousou,  
 primeiro, compor carmes neste modo de obra e

detrahere et pellem, nitidus qua quisque per ora  
 cederet, introrsum turpis: num Laelius aut qui 65  
 duxit ab oppressa meritum Karthagine nomen  
 ingenio offensi aut laeso doluere Metello  
 famosisque Lupo cooperto uersibus? atqui  
 primores populi arripuit populumque tributim,  
 scilicet uni aequos uirtuti atque eius amicis. 70  
 quin ubi se a uolgo et scaena in secreta remorant  
 uirtus Scipiadae et mitis sapientia Laeli,  
 nugari cum illo et discincti ludere, donec  
 decoqueretur holus, soliti. quidquid sum ego, quamuis  
 infra Lucili censum ingeniumque, tamen me 75  
 cum magnis uixisse inuita fatebitur usque  
 inuidia et fragili quaerens inlidere dentem  
 offendet solido — nisi quid tu, docte Trebati,  
 dissentis.” “equidem nihil hinc diffindere possum.  
 sed tamen ut monitus caueas, ne forte negoti 80  
 incutiat tibi quid sanctarum inscitia legum:  
 si mala condiderit in quem quis carmina, ius est  
 iudiciumque.” “esto, siquis mala; sed bona siquis  
 iudice condiderit laudatus Caesare? siquis  
 opprobriis dignum latrauerit, integer ipse?” 85  
 “soluentur risu tabulae, tu missus abibis.”

## 2.2

Quae uirtus et quanta, boni, sit uiuere paruo  
 — nec meus hic sermo est, sed quae praecepit Ofellus  
 rusticus, abnormis sapiens crassaque Minerua — ,  
 discite non inter lances mensasque nitentis,  
 cum stupet insanis acies fulgoribus et cum 5  
 adclinis falsis animus meliora recusat,  
 uerum hic inpransi mecum disquirite. cur hoc?

tirar a pele de quem era belo aos olhos,  
 sujo por dentro, Lélío e quem fez em Cartago o 65  
 nome com mérito ofenderam-se com o gênio  
 dele, com as injúrias contra Metelo ou  
 com Lupo envolto em versos infames? Ralhou,  
 sim, do povo os primeiros e o povo em tribos,  
 a favor da virtude e aos amigos dela. 70  
 Quando o valor de Cipião e o saber de Lélío,  
 recolhidos, se afastam do vulgo e do teatro,  
 costumavam jogar com ele, soltas as togas,  
 pondo couve no fogo. O que quer que eu seja,  
 mesmo abaixo do censo e gênio de Lucílio, 75  
 a inveja, muda, admitirá que eu com os grandes  
 vivi e, pondo os dentes no frágil, o duro  
 morderá, a não ser que tu, douto Trebácio,  
 discordes.” “Sim, de nada disso eu discordo.  
 Pra que, advertido, tu te cuides dos problemas 80  
 gerados pela ignorância das leis sacras:  
 se alguém contra alguém fizer versos ruins,  
 e lei e juiz existem.” “Sim, se criar maus versos,  
 mas se criar bons, ao juízo de César? E se,  
 íntegro, ladrar contra um digno de vergonha?” 85  
 “Os autos sumirão no riso, sairás livre.”

## 2.2

Quanta virtude, ó bons, há em viver com pouco  
 — a prosa não é minha, mas lição de Ofelo, o  
 rústico, sábio sem escola ou Minerva —  
 aprendei não com pratos e mesas brilhantes,  
 quando o olho se extasia de esplendores insanos 5  
 e a alma inclinada ao falso recusa o melhor,  
 mas pensa aqui comigo em jejum. Por quê?

dicam, si potero. male uerum examinat omnis  
 corruptus iudex. leporem sectatus equoue  
 lassus ab indomito uel, si Romana fatigat 10  
 molliter austerum studio fallente laborem,  
 militia adsuetum graecari — seu pila uelox  
 seu te discus agit, pete cedentem aera disco:  
 cum labor extuderit fastidia, siccus, inanis  
 sperne cibum uilem; nisi Hymettia mella Falerno 15  
 ne biberis diluta. foris est promus, et atrum  
 defendens piscis hiemat mare: cum sale panis  
 latrantem stomachum bene leniet. unde putas aut  
 qui partum? non in caro nidore uoluptas  
 summa, sed in te ipso est. tu pulmentaria quaere 20  
 sudando: pinguem uitiiis albumque neque ostrea  
 nec scarus aut poterit peregrina iuuare lagois.  
 uix tamen eripiam, posito pauone uelis quin  
 hoc potius quam gallina tergere palatum,  
 corruptus uanis rerum, quia ueneat auro 25  
 rara auis et picta pandat spectacula cauda:  
 tamquam ad rem attineat quidquam. num uesceris ista,  
 quam laudas, pluma? cocto num adest honor idem?  
 carne tamen quamuis distat nil, hac magis illam  
 inparibus formis deceptum te petere esto: 30  
 unde datum sentis, lupus hic Tiberinus an alto  
 captus hiet? pontisne inter iactatus an amnis  
 ostia sub Tusci? laudas, insane, trilibrem  
 mullum, in singula quem minuas pulmenta necesse est.  
 ducit te species, uideo: quo pertinet ergo 35  
 proceros odisse lupos? quia scilicet illis  
 maiorem natura modum dedit, his breue pondus:  
 ieiunus raro stomachus uolgaria temnit.  
 “porrectum magno magnum spectare catino

Direi, se puder. Julga mal todo juiz  
 corrompido. Caçada a lebre, ou cansado  
 de cavalo indomável, se, afeito ao grego, 10  
 te cansa a milícia romana, ou se a bola  
 te atrai, com um empenho que ameniza teu  
 cansaço, ou o disco que lança ao ar,  
 se o esforço enxota o tédio, tu, seco ou faminto,  
 não gostarás de prato barato ou Falerno 15  
 com mel de Himeto. Fora está o cozinheiro,  
 e, inquieto, o mar defende os peixes: pão com sal  
 te aliviará o ventre que ronca. Por que achas  
 que é assim? O maior prazer não está no  
 caro odor, mas em ti. Busca as iguarias, suando: 20  
 ao gordo e pálido de vícios, nem a ostra,  
 nem o sargo, nem lebre exótica agradam.  
 A custo obterei que, servido um pavão,  
 tu, corrompido pelo frívolo, desejes  
 com galinha agradar o paladar, porque 25  
 é de ouro a ave rara, e bela cauda afeta,  
 como se viesse ao caso. Tu comes as penas  
 que louvas? Belo igual fica, quando cozido?  
 A carne de um, embora afim à da outra,  
 buscas mais, iludido da forma sem par! 30  
 Como saber se este lobo é pescado no  
 Tibre ou no mar, se lançado entre as pontes ou  
 na foz do rio toscano? Louvas, doido, o ruivo  
 de três libras que exige o corte em pedaços.  
 A aparência te atrai, vejo. Por que odiar longos 35  
 lobos? A natureza os fez maiores, é  
 certo, e àqueles, mais leves. Raramente, a fome  
 despreza as coisas simples. “Melhor ver um grande  
 em grande prato”, fala a gula das Harpias



uellem” ait Harpyiis gula digna rapacibus. at uos 40  
 praesentes, Austri, coquite horum obsonia. quamquam  
 putet aper rhombusque recens, mala copia quando  
 aegrum sollicitat stomachum, cum rapula plenus  
 atque acidas mauolt inulas. necdum omnis abacta  
 pauperies epulis regum: nam uilibus ouis 45  
 nigrisque est oleis hodie locus. haud ita pridem  
 Galloni praeconis erat acpensere mensa  
 infamis. quid? tunc rhombos minus aequor alebat?  
 tutus erat rhombus tutoque ciconia nido,  
 donec uos auctor docuit praetorius. ergo 50  
 siquis nunc mergos suauis edixerit assos,  
 parebit prauis docilis Romana iuuentus.  
 sordidus a tenui uictu distabit Ofello  
 iudice: nam frustra uitium uitaueris illud,  
 si te alio prauum detorseris. Auidienus, 55  
 cui Canis ex uero dictum cognomen adhaeret,  
 quinquennis oleas est et siluestria corna  
 ac nisi mutatum parcit defundere uinum et  
 cuius odorem olei nequeas perferre, licebit  
 ille repotia, natalis aliosue dierum 60  
 festos albatu celebret, cornu ipse bilibri  
 caulibus instillat, ueteris non parcus aceti.  
 quali igitur uictu sapiens utetur et horum  
 utrum imitabitur? hac urget lupus, hac canis, aiunt.  
 mundus erit, qua non offendat sordibus atque 65  
 in neutram partem cultus miser. hic neque seruis,  
 Albuci senis exemplo, dum munia didit,  
 saeuus erit, nec sic ut simplex Naeuius unctam  
 conuiuis praebebit aquam: uitium hoc quoque magnum.  
 accipe nunc, uictus tenuis quae quantaque secum 70

vorazes. Mas vós, Austros potentes, queimai 40  
o alimento desse. Embora fedam os  
linguados frescos, quando a má fartura aflige  
o estômago doente, se, cheio, prefere  
rábano e ênula ácida. A modéstia não  
se afastou das ceias reais, pois ovos comuns 45  
e azeitonas pretas têm lugar. Não há muito,  
a mesa do pregoeiro Galônio era infame  
pelo esturjão. Quê? O mar não dava linguados?  
O linguado estava a salvo, a cegonha a  
salvo no ninho, até o inventor pretoriano  
ensinar a comê-los. Se alguém diz que, assado, 50  
o mergulhão é suave, os jovens romanos,  
dados ao erro, obedecem. Para Ofelo,  
o sujo alimento se afasta do leve,  
pois evitas em vão um vício, se, errôneo,  
te lanças noutro. Avidieno, justamente 55  
chamado “Cão”, come olivas de cinco anos  
com cerejas selvagens, e só bebe vinho  
estragado. E mesmo que celebre bodas  
de branco, aniversário ou outra festa, não  
suportarias o odor do óleo que ele próprio, 60  
de um corno de duas libras, instila nos  
caules, não econômico em vinagre velho.  
Que estilo o sábio usará, qual imitará?  
De cá, ataca lobo, de lá, o cão, dizem.  
O suave, pra não ofender pela sujeira, e 65  
não viverá infeliz. Não sendo cruel aos  
servos, como o velho Albúcio nas ordens,  
nem como o simples Névio, oferecendo água  
gordurenta aos convivas, outro grande vício.  
Aceita o que o estilo leve traz consigo. 70

adferat. in primis ualeas bene; nam uariae res  
 ut noceant homini credas, memor illius escae,  
 quae simplex olim tibi sederit. at simul assis  
 miscueris elixa, simul conchylia turdis,  
 dulcia se in bilem uertent stomachoque tumultum 75  
 lenta feret pituita. uides, ut pallidus omnis  
 cena desurgat dubia? quin corpus onustum  
 hesternis uitiiis animum quoque prae grauat uma  
 atque adfigit humo diuinae particulam aerae.  
 alter ubi dicto citius curata sopori 80  
 membra dedit, vegetus praescripta ad munia surgit.  
 hic tamen ad melius poterit transcurrere quondam,  
 siue diem festum rediens advexerit annus,  
 seu recreare volet tenuatum corpus, ubique  
 accedent anni, tractari mollius aetas 85  
 imbecilla volet: tibi quidnam accedet ad istam  
 quam puer et validus praesumis mollitiem, seu  
 dura valetudo inciderit seu tarda senectus?  
 rancidum aprum antiqui laudabant, non quia nasus  
 illis nullus erat, sed, credo, hac mente, quod hospes 90  
 tardius adueniens vitiatum commodius quam  
 integrum edax dominus consumeret. hos utinam inter  
 heroas natum tellus me prima tulisset.  
 das aliquid famae, quae carmine gratior aurem  
 occupet humanam? grandes rhombi patinaeque 95  
 grande ferunt una cum damno dedecus. adde  
 iratum patrum, vicinos, te tibi iniquum  
 et frustra mortis cupidum, cum deerit egenti  
 as, laquei pretium. “iure” inquit “Trausius istis  
 iurgatur verbis: ego vectigalia magna 100  
 divitiasque habeo tribus amplas regibus.” ergo,  
 quod superat non est melius quo insumere possis?

Primeiro, boa saúde. Creias como coisas  
 variadas danam o homem, lembrado do prato  
 que, simples, te fez bem: porém, assim que juntas  
 assados com cozidos ou ostras com tordos,  
 o doce se faz bÍlis e o caos leva mucos 75  
 ao ventre lento. Todos, tu vês, como pÁlidos  
 se erguem da ceia incerta? O corpo, ainda cheio  
 dos vÍcios da véspera, pesa também a alma e  
 leva ao solo partÍculas da aura divina.

Outro, quando ao sono dá os membros curados 80  
 muito rápido, se ergue pronto aos compromissos.  
 Mas este, um dia, pode correr ao melhor,  
 se o ano, tornando, trazer um dia de festa,  
 ou se quiser repor o corpo fraco, e, quando os  
 anos chegam, a idade frÁgil quiser mais 85  
 brando cuidado. A ti, jovem e saudÁvel,  
 o que se acresce à brandura que antecipas,  
 se te vier dura saúde ou tarda velhice?

Javali podre os antigos elogiavam,  
 não sem nariz, mas com a mente, acho, de 90  
 convidado atrasado apreciar mais cÔmodo  
 um ruim que amo guloso um fresco. Que a terra  
 primeira à luz me desse entre heróis tais!  
 Dás algo à fama, que ocupa o ouvido humano  
 com mais graça que o poema: os grandes linguados 95  
 e os pratos trazem, com dano e vergonha. Acresce  
 um tio irado e vizinhos, tu, contigo  
 mesmo infeliz e, em vão, desejoso da morte,  
 quando te faltar um asse, o preço da corda.

“Certo, TrÁusio, com estas palavras se julga: 100  
 renda e riqueza tenho bastante a três reis.”  
 As sobras não podes usar melhor? Por que,

cur eget indignus quisquam te divite? quare  
 templa ruunt antiqua deum? cur, inprobe, carae  
 non aliquid patriae tanto emetiris acervo? 105  
 uni nimirum recte tibi semper erunt res,  
 o magnus posthac inimicis risus. uterne  
 ad casus dubios fidet sibi certius? hic qui  
 pluribus adsuerit mentem corpusque superbum,  
 an qui contentus parvo metuensque futuri 110  
 in pace, ut sapiens, aptarit idonea bello?  
 quo magis his credas, puer hunc ego parvus Ofellum  
 integris opibus noui non latius usum  
 quam nunc accisis. uideas metato in agello  
 cum pecore et gnatis fortem mercede colonum 115  
 “non ego” narrantem “temere edi luce profesta  
 quicquam praeter holus fumosae cum pede pernae.  
 ac mihi seu longum post tempus uenerat hospes  
 siue operum uacuo gratus conuiuia per imbrem  
 uicinus, bene erat non piscibus urbe petitis, 120  
 sed pullo atque haedo; tum pensilis uua secundas  
 et nux ornabat mensas cum duplice ficu.  
 post hoc ludus erat culpa potare magistra  
 ac uenerata Ceres, ita culmo surgeret alto,  
 explicuit uino contractae seria frontis. 125  
 saeuat atque nouos moueat Fortuna tumultus:  
 quantum hinc inminuet? quanto aut ego parcius aut uos,  
 o pueri, nituistis, ut huc nouus incola uenit?  
 nam propriae telluris erum natura nec illum  
 nec me nec quemquam statuit: nos expulit ille, 130  
 illum aut nequities aut uafri inscitia iuris,  
 postremum expellet certe uiuacior heres.  
 nunc ager Umbreni sub nomine, nuper Ofelli  
 dictus, erit nulli proprius, sed cedit in usum

sendo tu rico, é pobre o indigno? Por que os templos  
 antigos dos deuses desabam? Por que, ímprobo,  
 não dás algo do grande acervo à cara pátria? 105  
 Só pra ti estarão sempre bem os bens, grande  
 razão, depois, de riso para os inimigos.  
 Qual, na dificuldade, confiará em si:  
 quem acostumou corpo e mente na fartura  
 ou quem, contente em pouco e temendo o futuro, 110  
 como sábio, na paz se preparou pra guerra?  
 Pra que creias mais nisso, eu, menino pequeno,  
 conheci Ofelo: usava não mais das riquezas  
 íntegras quanto já findas. Verias no campo  
 marcado, com os filhos e o gado, o colono, 115  
 forte e pago, contar: “Mal comia, em dia de lida,  
 algo além de folha e pernil defumado.  
 E se me vinha um hóspede, após algum tempo,  
 ou vizinho, conviva grato, em dia de folga  
 pela chuva, era bom não com peixes da urbe, 120  
 mas com frango e cabrito, e de sobremesa  
 uva e noz com figo em metades. Depois,  
 ocorria o jogo de beber à ordem do erro,  
 e Ceres venerada a dar nas altas hastes:  
 se ia no vinho a agrura das testas vincadas. 125  
 Se a cruel Fortuna trouxer novas tempestades,  
 quanto nos levará? Quanto piorou, ó filhos,  
 nossa vida, com a vinda do novo habitante?  
 A natureza estatuiu: nem eu, nem ele,  
 nem ninguém, é senhor da própria terra. Ele 130  
 nos expulsou, por vilania ou ardil jurídico,  
 decerto o herdeiro muito vivo o expulsará.  
 Agora o campo Umbreno, chamado há pouco  
 de Ofelo, não tem dono, mas será de uso

nunc mihi, nunc alii. quocirca uiuite fortes  
fortiaque aduersis opponite pectora rebus.” 135

### 2.3

“Sic raro scribis, ut toto non quater anno  
membranam poscas, scriptorum quaeque retexens,  
iratus tibi, quod uini somnique benignus  
nil dignum sermone canas. quid fiet? at ipsis  
Saturnalibus huc fugisti sobrius. ergo 5  
dic aliquid dignum promissis. incipe. nil est.  
culpantur frustra calami inmeritusque laborat  
iratis natus paries dis atque poetis.  
atqui uoltus erat multa et praeclara minantis,  
si uacuum tepido cepisset uillula tecto. 10  
quorsum pertinuit stipare Platona Menandro?  
Eupolin, Archilochum, comites educere tantos?  
inuidiam placare paras uirtute relicta?  
contemnere miser. uitanda est inproba Siren  
desidia, aut quidquid uita meliore parasti 15  
ponendum aequo animo.” “di te, Damasippe, deaeque  
uerum ob consilium donent tonsore. sed unde  
tam bene me nosti?” “postquam omnis res mea Ianum  
ad medium fracta est, aliena negotia curo  
excussus propriis. olim nam quaerere amabam, 20  
quo uaffer ille pedes lauisset Sisyphus aere,  
quid scalptum infabre, quid fustum durius esset.  
callidus huic signo ponebam milia centum;  
hortos egregiasque domos mercarier unus  
cum lucro noram; unde frequentia Mercuriale 25  
inposuere mihi cognomen compita.” “nou  
et miror morbi purgatum te illius. atqui  
emouit ueterem mire nouus, ut solet, in cor

pra mim e pra outros. Por isso, vivei fortes  
e enfrentai, peitos fortes, as adversidades.” 135

### 2.3

“Tão raro escreves, que num ano não exiges  
quatro vezes papel, escritos retecendo,  
bravo contigo, porque, dado a vinho e sono,  
nada digno de prosa cantas. O que vem?  
Em plenas Saturnais, pra cá fugiste sóbrio. 5  
Diz algo digno das promessas. Principia!  
Nada? Em vão, culpa o cálamo, e sofre o inocente  
muro de irados deuses e poetas nascido.  
Mas o vulto ameaçava muita coisa ilustre,  
se em teto morno a vila te acolhe vagante. 10  
De que te ajudou empilhar Platão, e Êupolis,  
e Menandro, e Arquíloco, tantos amigos?  
De canto o valor, tramas aplacar a inveja?  
Serás largado, ó pobre. Evita, sereia ímproba,  
a preguiça, ou deita fora o que fizeste 15  
a uma vida melhor.” “Que deuses e deusas,  
Damasipo, te deem barbeiro pelo aviso.  
Mas como tão bem tu me conheces?” “Perdidos  
meus bens em meio a Jano, cuidado dos negócios  
dos outros. Antes eu buscava saber em 20  
que bronze o esperto Sísifo lavava os pés,  
se esculpido sem arte ou fundido grosseiro.  
Astuto, eu avaliava em cem mil essa estátua.  
Só eu sabia comprar jardins e mansões com  
lucro, e me deram as esquinas a alcunha 25  
de mercurial.” “Sei e me admiro de que te  
livraste dessa doença.” “Porém, uma nova,  
incrível!, sobreveio à velha, como é praxe,



traiecto lateris miseri capitisue dolore,  
 ut lethargicus hic cum fit pugil et medicum urget. 30  
 dum nequid simile huic, esto ut libet.” “o bone, ne te  
 frustrere: insanis et tu stultique prope omnes,  
 siquid Stertinius ueri crepat, unde ego mira  
 descripsi docilis praecepta haec, tempore quo me  
 solatus iussit sapientem pascere barbam 35  
 atque a Fabricio non tristem ponte reuerti.  
 nam male re gesta cum uellem mittere operto  
 me capite in flumen, dexter stetit et ‘caue faxis  
 te quicquam indignum. pudor’ inquit ‘te malus angit,  
 insanos qui inter uereare insanus haberi. 40  
 primum nam inquiram, quid sit furere: hoc si erit in te  
 solo, nil uerbi, pereas quin fortiter, addam.  
 quem mala stultitia et quemcumque inscitia ueri  
 caecum agit, insanum Chrysippi porticus et grex  
 autumat. haec populos, haec magnos formula reges, 45  
 excepto sapiente, tenet. nunc accipe, quare  
 desipiant omnes aequae ac tu, qui tibi nomen  
 insano posuere. uelut siluis, ubi passim  
 palantis error certo de tramite pellit,  
 ille sinistrorsum, hic dextrorsum abit, unus utrique 50  
 error, sed uariis inludit partibus: hoc te  
 crede modo insanum, nihilo ut sapientior ille  
 qui te deridet caudam trahat. est genus unum  
 stultitiae nihilum metuenda timentis, ut ignis,  
 ut rupes fluuiosque in campo obstare queratur; 55  
 alterum et huic uarum et nihilo sapientius ignis  
 per medios fluuiosque ruentis: clamet amica  
 mater, honesta soror cum cognatis, pater, uxor:  
 ‘hic fossa est ingens, hic rupes maxima: serua!’  
 non magis audierit, quam Fufius ebrius olim, 60

quando acha o peito a dor de flancos ou cabeça,  
ou o letárgico, com o punho, ataca o médico.” 30

“Desde que não seja assim, como queiras.” “Caro,  
não te iludas: louco és e os tolos quase todos,  
se Estertínio está certo. Eu, essas admiráveis  
lições, dócil, copiei, quando me alentou  
e me mandou deixar crescer a barba sábia 35  
e da ponte fabricia voltar sem tristeza.  
Arruinados os bens, eu, querendo, a cabeça  
coberta, me lançar no rio, ele se achega:  
‘Nada faças de indigno! Um mal pudor te aflige,  
pois, entre loucos, louco tu receias ser. 40

Mas primeiro pergunto o que é loucura: se isso  
só está em ti, sem palavra: destemido morras.  
Quem a tolice e a ignorância da verdade  
tornam cego, louco a grei de Crisipo e o pórtico  
consideram. Fórmula pro povo e pros grandes reis, 45  
salvo o sábio. Vê agora por que igual delira  
contigo quem te impôs o nome de louco.  
Como em florestas, quando o erro por toda  
a parte afasta da via certa os caminhantes,  
um à esquerda, outro à direita vai; um erro 50  
pra ambos, mas ilude em várias formas; crê:  
assim és louco; em nada mais sábio, aquele  
que ri de ti arrasta uma cauda. Um tipo há  
de tolo que — temendo o não temível — chora  
que chamas, rios e rochas estorvam o campo; 55  
um outro, que é oposto, e nada mais sábio,  
o que se lança entre chamas e rios. Gritem  
mãe amiga, irmã casta, esposa, pai, parentes:  
‘Ei, vala funda! Ei, grande abismo! Cuidado!’  
Não ouvirá mais do que Fúfio ébrio, quando 60

cum Ilionam edormit, Catienis mille ducentis  
 “mater, te appello” clamantibus. huic ego uolgens  
 errori similem cunctum insanire docebo.  
 insanit ueteres statuas Damasippus emendo:  
 integer est mentis Damasippi creditor? esto. 65  
 “accipe quod numquam reddas mihi” si tibi dicam:  
 tune insanus eris, si acceperis, an magis excors  
 reiecta praeda, quam praesens Mercurius fert?  
 scribe decem a Nerio: non est satis; adde Cicutae  
 nodosi tabulas, centum, mille adde catenas: 70  
 effugiet tamen haec sceleratus uincula Proteus.  
 cum rapies in ius malis ridentem alienis,  
 fiet aper, modo auis, modo saxum et, cum uolet, arbor  
 si male rem gerere insani est, contra bene sani:  
 putidius multo cerebrum est, mihi crede, Perelli 75  
 dictantis, quod tu numquam rescribere possis.  
 audire atque togam iubeo componere, quisquis  
 ambitione mala aut argenti pallet amore,  
 quisquis luxuria tristitiae superstitione  
 aut alio mentis morbo calet: huc propius me, 80  
 dum doceo insanire omnis uos, ordine adite.  
 danda est ellebori multo pars maxima auaris:  
 nescio an Anticyram ratio illis destinet omnem.  
 heredes Staberi summam incidere sepulcro,  
 ni sic fecissent, gladiatorum dare centum 85  
 damnati populo paria atque epulum arbitrio Arri,  
 frumenti quantum metit Africa. ‘siue ego praue  
 seu recte hoc uolui, ne sis patruus mihi’: credo,  
 hoc Staberi prudentem animum uidisse. quid ergo  
 sensit, cum summam patrimoni insculpere saxo 90  
 heredes uoluit? quoad uixit, credidit ingens  
 pauperiem uitium et cauit nihil acrius, ut, si

dormindo interpretou Ilíona, mil Catienos  
gritando ‘Mamãe, eu te chamo!’ É com tal  
erro, onde delira o povo, que instruirei.  
É louco Damasipo se compra estátua  
velha: é boa a mente do credor? Que seja. Se 65  
te digo: ‘Aceita o que não me darás de volta’,  
serás louco, se aceitas? Ou mais insensato,  
recusando os ganhos que Mercúrio traz?  
‘Screve: dez mil de Nério não basta; mais cem  
pactos do ambíguo Cicuta, mais mil cláusulas: 70  
mas fugirá, Proteu maldito, desses vínculos.  
Quando à justiça arrastas quem dos outros ri,  
faz-se porco ou ave ou pedra e, querendo, árvore.  
Se mal gerir bens é loucura, bem é saúde,  
muito mais repugnante é o crânio de Perfílio — 75  
crê em mim! — que dita o que não podes registrar.  
Ouve e compõe a toga — eu peço! — quem pálido  
fica de má ambição ou de amor à prata,  
quem arde de luxúria, de triste credence  
ou de outra doença da mente: vem pra cá, perto 80  
de mim, que mostro a loucura de vós todos.  
Muito eléboro aos avaros quase todos:  
a razão — não sei — lhes destina toda Antícira.  
Herdeiros de Estabério gravaram no túmulo os  
bens; senão seriam condenados a cem pares 85  
de gladiadores ao povo e um juntar, ao gosto  
de Árrio, quanto trigo a África colhe: ‘Se mal  
ou bem quis isso, não me sejas juiz’: creio  
que isso a prudente alma de Estabério viu.”  
“Que sentiu quando quis que os seus herdeiros 90  
insculpisse na pedra os bens?” “Vivo, julgava a  
pobreza um vício enorme e nada evitou mais.

forte minus locuples uno quadrante perisset,  
 ipse uideretur sibi nequior. “omnis enim res,  
 uirtus, fama, decus, diuina humanaque pulchris  
 diuitiis parent; quas qui construxerit, ille  
 clarus erit, fortis, iustus.” “sapiensne?” “etiam, et rex  
 et quidquid uolet.” hoc ueluti uirtute paratum  
 sperauit magnae laudi fore. quid simile isti  
 Graecus Aristippus? qui seruos proicere aurum  
 in media iussit Libya, quia tardius irent  
 propter onus segnes. uter est insanior horum?  
 nil agit exemplum, litem quod lite resoluit.  
 siquis emat citharas, emptas conportet in unum,  
 nec studio citharae nec Musae deditus ulli,  
 si scalpra et formas non sutor, nautica uela  
 auersus mercaturis: delirus et amens  
 undique dicatur merito. qui discrepat istis,  
 qui nummos aurumque recondit, nescius uti  
 compositis metuensque uelut contingere sacrum?  
 siquis ad ingentem frumenti semper aceruum  
 porrectus uigilet cum longo fuste neque illinc  
 audeat esuriens dominus contingere granum  
 ac potius foliis parcus uescatur amaris;  
 si positus intus Chii ueterisque Falerni  
 mille cadis — nihil est: tercentum milibus, acre  
 potet acetum; age si et stramentis incubet unde-  
 octoginta annos natus, cui stragula uestis,  
 blattarum ac tinearum epulae, putrescat in arca:  
 nimirum insanus paucis uideatur, eo quod  
 maxima pars hominum morbo iactatur eodem.  
 filius aut etiam haec libertus ut ebibat heres,  
 dis inimice senex custodis? ne tibi desit?  
 quantulum enim summae curtabit quisque dierum,

Morrendo menos rico de um só quadrante,  
 ele se acharia mais inútil. Tudo — fama  
 valor, honra, divino e humano — se rende 95  
 às bonitas riquezas; será quem construí-las  
 ilustre, forte e justo. “Sábio?” “Também rei,  
 e o que quiser.” Como veio da virtude,  
 esperou que seria de aplauso.” “O que parece  
 o grego Aristipo? Ordenou aos escravos 100  
 que largassem o ouro em plena Líbia, pois  
 iam lentos pelo peso. Quem é mais insano?”  
 “Não presta exemplo que resolve lide em lide.  
 Se alguém compra cítaras e as amontoa,  
 avesso à cítara ou outra Musa; se o não 105  
 sapateiro, lixas e moldes; velas náuticas  
 o infenso aos mercados: doido e demente  
 ouvirá por toda a parte. Em que difere  
 quem ouro esconde, sem usar os seus acúmulos,  
 e receia tocá-los como se sagrados? 110  
 Se, estendido, alguém sempre vigiar o acervo  
 enorme de trigo, com longo bastão, e dele,  
 dono faminto, não ousar tocar um grão  
 e, parco, se nutrir antes de amargas folhas;  
 se guarda em casa dos antigos Quio e Falerno 115  
 mil barricas — nada! — trezentas mil, e bebe  
 vinagre; eia! Se aos oitenta se deita em cama  
 de palha, ele, cuja roupa de cama é banquete  
 de vermes e traças, apodrecerá na arca: a  
 poucos parecerá insano, pois aos homens 120  
 quase todos aflige a mesma doença. Ó velho  
 inimigo dos deuses, vigias pra que o herdeiro,  
 filho ou liberto, o beba? Pra que nada falte?  
 Quanto alguém tirará da soma a cada dia,

unguere si caules oleo meliore caputque 125  
 coeperis inpexa foedum porrigine? quare,  
 si quiduis satis est, peiuras, surripis, aufers  
 undique? tun sanus? populum si caedere saxis  
 incipias seruosue tuos, quos aere pararis,  
 insanum te omnes pueri clamentque puellae; 130  
 cum laqueo uxorem interimis matremque ueneno,  
 incolumi capite es? quid enim? neque tu hoc facis Argis  
 nec ferro ut demens genetricem occidis Orestes.  
 an tu reris eum occisa insanisse parente  
 ac non ante malis dementem actum Furiis quam 135  
 in matris iugulo ferrum tepefecit acutum?  
 quin, ex quo est habitus male tutae mentis Orestes,  
 nil sane fecit quod tu reprehendere possis:  
 non Pyladen ferro uiolare aususue sororem  
 Electran, tantum maledicit utrique locando 140  
 hanc Furiam, hunc aliud, iussit quod splendida bilis.  
 pauper Opimius argenti positi intus et auri,  
 qui Veientanum festis potare diebus  
 Campana solitus trulla uappamque profestis,  
 quondam lethargo grandi est oppressus, ut heres 145  
 iam circum loculos et clauis laetus ouansque  
 curreret. hunc medicus multum celer atque fidelis  
 excitat hoc pacto: mensam poni iubet atque  
 effundi saccos nummorum, accedere pluris  
 ad numerandum: hominem sic erigit; addit et illud: 150  
 “ni tua custodis, auidus iam haec auferet heres.”  
 “men uiuo?” “ut uiuas igitur, uigila. hoc age.” “quid uis?”  
 “deficient inopem uenae te, ni cibus atque  
 ingens accedit stomacho fultura ruenti.  
 tu cessas? agedum sume hoc tisanarium oryzae.” 155  
 “quanti emptae?” “paruo.” “quanti ergo?” “octussibus.” “eheu,

se inicias, com um óleo melhor, a untar a 125  
 couve e a cabeça suja de caspa. Por que,  
 se algo basta, perjuras, roubas, pilhas por  
 toda a parte? És sadio! Se o povo e os escravos  
 pagos com bronze principias a apedrejar,  
 moços e moças todas te chamarão louco: 130  
 se mata a esposa com laço, a mãe com veneno,  
 vai bem a mente? O quê? Não o fazes em Argos,  
 nem demente, como Orestes, matas a mãe  
 ou pensas que — ela já morta — endoidou e  
 não foi feito demente pelas Fúrias más 135  
 antes de enfiar o ferro na goela da mãe?  
 Considerado já maluco, Orestes mais  
 nada, é certo, fez que possas repreender:  
 não ousou violar Pilades ou a irmã  
 Electra, só maldisse ambas chamando uma 140  
 de Fúria, a outra do que lhe mandou a bile.  
 O pobre Opímio, ouro e prata guardados,  
 que em festas bebia vinho de Veios e no  
 dia-a-dia vinho barato em taça campânia,  
 foi tão tomado de apatia, que o herdeiro, 145  
 muito exultante, em torno das chaves e cofres  
 já corria, mas um médico muito hábil e  
 fiel o desperta: manda trazer uma mesa  
 e espalhar sacos de moedas, e virem muitos  
 pra contá-las. Açula o homem, e acrescenta: 150  
 ‘Se o teu não guardas, o ávido herdeiro o leva.’  
 ‘Comigo vivo?’ ‘Cuida da vida!’ ‘Que queres?’  
 ‘As veias falharão sem meios, se comida e  
 grande sustento não vierem ao fraco estômago.  
 Recuas? Eia, aceita este caldo de arroz.’ 155  
 ‘Quanto é?’ ‘Pouco.’ ‘Mas quanto?’ ‘Oito asses.’ ‘Opa!



quid refert, morbo an furtis pereamque rapinis?"  
 quisnam igitur sanus? qui non stultus. quid auarus?  
 stultus et insanus. quid, siquis non sit auarus,  
 continuo sanus? minime. cur, Stoice? dicam. 160  
 "non est cardiacus" Craterum dixisse putato  
 "hic aeger". recte est igitur surgetque? negabit.  
 [quod latus aut renes morbo temptentur acuto]  
 non est periurus neque sordidus: inmolet aequis  
 hic porcum Laribus; uerum ambitiosus et audax: 165  
 nauiget Anticyram. quid enim differt, barathrone  
 dones quidquid habes an numquam utare paratis?  
 Seruius Oppidius Canusi duo praedia, diues  
 antiquo censu, gnatis diuisse duobus  
 fertur et hoc moriens pueris dixisse uocatis 170  
 ad lectum: "postquam te talos, Aule, nucesque  
 ferre sinu laxo, donare et ludere uidi,  
 te, Tiberi, numerare, cauis abscondere tristem,  
 extimui, ne uos ageret uesania discors,  
 tu Nomentanum, tu ne sequerere Cicutam. 175  
 quare per diuos oratus uterque Penatis  
 tu caue ne minuas, tu ne maius facias id  
 quod satis esse putat pater et natura coerces.  
 praeterea ne uos titillet gloria, iure  
 iurando obstringam ambo: uter aedilis fueritue 180  
 uestrum praetor, is intestabilis et sacer esto."  
 in cicere atque faba bona tu perdasque lupinis,  
 latus ut in circo spatiere et aeneus ut stes,  
 nudus agris, nudus nummis, insane, paternis;  
 scilicet ut plausus quos fert Agrippa feras tu, 185  
 astuta ingenuum uolpes imitata leonem?  
 nequis humasse uelit Aiacem, Atrida, uetas cur?  
 "rex sum — " nil ultra quaero plebeius. "— et aequam

o que importa se eu morro de doença ou rapina?”  
 “E quem é sadio?” “O não estulto.” “Quem é avaro?”  
 “O estulto e insano.” “O quê, se alguém não é avaro,  
 logo é sadio?” “Não.” “Por que, estoico?” “Eu direi. 160  
 Se Crátero tivesse dito: ‘Não está  
 mal este doente’, então, bem, se erguerá? Não,  
 pois flanco e rins sofrem de aguda doença.  
 Não é fingido ou imoral, que imole aos bons  
 Lares um porco, mas ambicioso e ousado: 165  
 navegue pra Antícira. Muda ao abismo  
 dar o que tens de nunca usar os teus bens?  
 Sérbio Opídio, muito rico, repartiu  
 duas quintas em Canúsio, dizem, entre os filhos,  
 e, morrendo, aos moços disse ao pé do leito: 170  
 ‘Depois que te vi, Aulo, carregar na dobra  
 frouxa dados e nozes, e doar, e jogar,  
 e a ti, Tibério, contar e te esconder triste,  
 receei que a vós loucura oposta acometesse,  
 que tu seguisses Nomentano, e tu Cicuta.’ 175  
 Por isso, os dois súplices aos deuses Penates,  
 calma!, tu não aumentes, tu não diminuas,  
 os limites que o pai e a natureza impõem.  
 Pra que a glória não vos seduza, a prestar  
 um juramento obrigarei: o que edil for 180  
 ou pretor seja detestável e maldito.’  
 Perderias em tremoços, grão-de-bico e fava os  
 bens, pra passear no circo e perdurar no bronze,  
 doido, nu dos campos, nu das moedas paternas?  
 Queres ganhar as palmas que Agripa ganha, 185  
 como a raposa esperta imita o nobre leão?”  
 “O enterro, Atrida, de Ájax, proíbes por quê?”  
 “Sou rei”. “Eu sou plebeu, não insisto.” “É justo

rem imperito, ac sicui uideor non iustus, inulto  
 dicere quod sentit permitto.” maxime regum, 190  
 di tibi dent capta classem redducere Troia.  
 ergo consulere et mox respondere licebit?  
 “consule.” cur Ajax, heros ab Achille secundus,  
 putescit, totiens seruatis clarus Achiuis,  
 gaudeat ut populus Priami Priamusque inhumato, 195  
 per quem tot iuuenes patrio caruere sepulcro?  
 “mille ouium insanus morti dedit, inclitum Ulixen  
 et Menelaum una mecum se occidere clamans.”  
 tu cum pro uitula statuis dulcem Aulide natam  
 ante aras spargisque mola caput, inprobe, salsa, 200  
 rectum animi seruas? “quorsum?” insanus quid enim Ajax  
 fecit? cum strauit ferro pecus, abstinuit uim  
 uxore et gnato; mala multa precatus Atridis  
 non ille aut Teucrum aut ipsum uiolauit Ulixen.  
 “uerum ego, ut haerentis aduerso litore nauis 205  
 eriperem, prudens placui sanguine diuos.”  
 nempe tuo, furiose? “meo, sed non furiosus.”  
 qui species alias veris scelerisque tumultu  
 permixtas capiet, commotus habebitur atque  
 stultitiane erret nihilum distabit an ira. 210  
 Ajax inmeritos cum occidit desipit agnos:  
 cum prudens scelus ob titulos admittis inanis,  
 stas animo et purum est uitio tibi cum tumidum est cor?  
 siquis lectica nitidam gestare amet agnam,  
 huic uestem ut gnatae, paret ancillas, paret aurum, 215  
 Rufam aut Pusillam appellet fortique marito  
 destinet uxorem: interdicto huic omne adimat ius  
 praetor et ad sanos abeat tutela propinquos.  
 quid, siquis gnatam pro muta deuouet agna,  
 integer est animi? ne dixeris. ergo ubi praua 220

o que ordeno, e se a alguém pareço injusto, que  
diga impune o que sente.” “Ó maior dos reis, os 190  
deuses permitam, Troia cativa, o retorno.  
Eu posso perguntar e, depois, responder?”  
“Pergunta.” “Por que Ajax, o herói após Aquiles,  
que, ilustre salvou mil aqueus, apodrece?  
Pra que Príamo, e seu povo, goze o insepulto, 195  
que a muitos jovens impediu o pátrio túmulo?”  
“Mil ovelhas o louco matou, ameaçando  
matar, comigo, Menelau e o grande Ulisses.”  
“Tu, trocando a novilha pela doce filha  
no altar e, mau, lançando na cabeça o pó 200  
salgado, estás bem n’alma?” “Como?” “O que o doido Ájax  
fez? Quando feriu com o ferro o gado, poupou  
mulher e filho; muito imprecando os Atridas,  
ele não violou Teucro, nem o próprio Ulisses.  
“Eu, pra da praia oposta a Troia livrar meus 205  
navios, prudente, os deuses aplaquei com sangue.”  
“Com o teu, furioso? “Com o meu, mas não furioso.”  
“Quem aceita inverdades misturadas no  
tumulto do crime é tido como agitado,  
sem importar se erra de tolice ou ira. 210  
Ájax mata cordeiro inocente e enlouquece;  
quando prudente admities crime sem motivo,  
n’alma estás firme, o peito está livre de vício?  
Se alguém leva na liteira a bela ovelha,  
a veste como filha, lhe compra ouro e escrava, a 215  
chama Rufa ou Pusila e a bravo marido a  
dá qual mulher: decreto do pretor lhe toma os  
direitos, dando a tutela a sadios parentes.  
Como alguém que imola a filha, não a ovelha,  
está bem n’alma? Não respondas! Onde a má 220

stultitia, hic summa est insania; qui sceleratus,  
 et furiosus erit; quem cepit uitrea fama,  
 hunc circumtonuit gaudens Bellona cruentis.  
 nunc age luxuriam et Nomentanum arripe mecum.  
 uincet enim stultos ratio insanire nepotes. 225  
 hic simul accepit patrimoni mille talenta,  
 edicit, piscator uti, pomarius, auceps,  
 unguentarius ac Tusci turba inopia uici,  
 cum scurris fartor, cum Velabro omne macellum  
 mane domum ueniant. quid tum? uenere frequentes, 230  
 uerba facit leno: "quidquid mihi, quidquid et horum  
 cuique domi est, id crede tuum et uel nunc pete uel cras."  
 accipe quid contra haec iuuenis responderit aequus.  
 "in niue Lucana dormis ocreatus, ut aprum  
 cenem ego; tu piscis hiberno ex aequore uerris. 235  
 segnis ego, indignus qui tantum possideam; aufer,  
 sume tibi deciens; tibi tantundem; tibi triplex,  
 unde uxor media currit de nocte uocata."  
 filius Aesopi detractam ex aure Metellae,  
 scilicet ut deciens solidum absorberet, aceto 240  
 diluit insignem bacam: qui sanior ac si  
 illud idem in rapidum flumen iaceretue cloacam?  
 Quinti progenies Arri, par nobile fratrum  
 nequitia et nugis prauorum et amore gemellum  
 luscinias soliti inpenso prandere coemptas, 245  
 quorsum abeant? sani ut creta, an carbone notati?  
 aedificare casas, plostello adiungere muris,  
 ludere par impar, equitare in harundine longa  
 siquem delectet barbatum, amentia uerset.  
 si puerilius his ratio esse euincet amare 250  
 nec quicquam differre, utrumne in puluere, trimus  
 quale prius, ludas opus, an meretricis amore

tolice, aí a maior insânia; o bandido  
será também furioso; agarra a fama límpida  
quem Belona alegre alucinou com sangue.  
Comigo ataca a luxúria e Nomentano.  
Mostrará a razão: loucos os tolos pródigos. 225  
Este, mal herdou mil talentos, chama à casa  
o peixeiro, o fruteiro e o passarinho,  
o perfumista e o bando malvado de Tusco, o  
salsicheiro e bufões, enfim, todo o mercado e  
Velabro já cedo. ‘E então?’ Vieram muitos e um 230  
rufião: ‘Tudo que eu tenho, tudo que cada um  
desses tem em casa, é teu, crê! pega agora  
ou depois’. Respondeu o jovem ajuizado:  
‘Na neve da Lucânia dormes de polaina,  
pra eu cear javali; pescas peixes no inverno. 235  
Mole eu sou, indigno de tanto; aceita,  
toma um milhão, a ti outro tanto, a ti o triplo,  
cuja mulher corre chamada à meia noite.’  
Vinda da orelha de Metela, bela pérola  
o filho de Esopo diluiu no vinagre, 240  
pra beber um milhão de sestércios. Melhor  
se a lançasse num rio rápido ou no esgoto?  
Os filhos de Quinto Árrio, nobres irmãos, gêmeos  
em injustiça, avareza e amor ao mal,  
afeitos a comer rouxinóis caros, onde 245  
vão? Sensatos, marcados de giz? Ou carvão?  
Se casinhas construir, atrelar rato a carro,  
par ou ímpar jogar, cavalgar em varinha  
agrada a um barbado, ele está demente.  
Se a razão mostra que amar é mais pueril 250  
que isso, e não importa se jogas na areia,  
como outrora, ou chores triste pelo amor

sollicitus piores: quaero, faciasne quod olim  
 mutatus Polemon? ponas insignia morbi,  
 fasciolas, cubital, focalia, potus ut ille 255  
 dicitur ex collo furtim carpsisse coronas,  
 postquam est inpransi correptus uoce magistri?  
 porrigis irato puero cum poma, recusat;  
 “sume, catelle”: negat; si non des, optet. amator  
 exclusus qui distat, agit ubi secum, eat an non, 260  
 quo rediturus erat non arcessitus, et haeret  
 inuisis foribus? “nec nunc, cum me uocet ultro,  
 accedam? an potius mediter finire dolores?  
 exclusit; reuocat: redeam? non, si obsecret.” ecce  
 seruos, non paulo sapientior “o ere, quae res 265  
 nec modum habet neque consilium, ratione modoque  
 tractari non uolt. in amore haec sunt mala, bellum,  
 pax rursum: haec siquis tempestatis prope ritu  
 mobilia et caeca fluitantia sorte laboret  
 reddere certa sibi, nihilo plus explicet ac si 270  
 insanire paret certa ratione modoque.”  
 quid? cum Picenis excerpens semina pomis  
 gaudes, si cameram percusti forte, penes te es?  
 quid? cum balba feris annoso uerba palato,  
 aedificante casas qui sanior? adde cruorem 275  
 stultitiae atque ignem gladio scrutare. modo, inquam.  
 Hellade percussa Marius cum praecipitat se,  
 cerritus fuit? an commotae crimine mentis  
 absolues hominem et sceleris damnabis eundem  
 ex more inponens cognata uocabula rebus? 280  
 libertinus erat, qui circum compita siccus  
 lautis mane senex manibus currebat et “unum”,  
 — “quid tam magnum?” addens — , “unum me surpitem morti!  
 dis etenim facile est” orabat, sanus utrisque

de uma puta, me diz: farás como o mudado  
 Polemão? Deporás os sinais da doença,  
 as faixas, a almofada, as gravatas, como o 255  
 que, bêbado, arrancou do pescoço as coroas,  
 já censurado pelo mestre de jejum?  
 Quando ofereces fruta à criança irada, nega.  
 ‘Toma, cãozinho!’ Não quer. Mas se não dás, pede.  
 É como o amante pensando se vai ou não 260  
 onde voltaria, sem convite, e se demora à  
 porta trancada? ‘Não agora, se me chama  
 espontâneo? Ou antes pensar no fim das dores?  
 Me expulsa, reconvoça: volto? Nem que implore.’  
 E os escravos, mais sábios: ‘Mestre, o que não tem 265  
 regra ou medida não se trata com medida e  
 razão. No amor, há este mal, guerra e logo  
 paz, se alguém se esforça em tornar certas coisas  
 incertas como a tempestade e fluidas como  
 a sorte cega, nada além tem do que quem 270  
 tenta enlouquecer com razão e medida.’  
 Lançando, então, sementes de frutas picentes,  
 te alegras se tocam o teto, tens juízo?  
 Gaguejando, então, com a velha boca, estás  
 mais são que quem constrói casinha? O sangue junta 275  
 à loucura e revolve o fogo na espada.  
 Há pouco Mário mata Helena e se despenha,  
 alucinado? Ou livrarás o homem do crime  
 de cabeça ruim ou culparás por delito,  
 atribuindo às coisas palavras sinônimas? 280  
 Cedo corria um velho liberto, as mãos puras,  
 em torno das encruzilhadas, ‘Uma coisa’,  
 ‘me libertem da morte — é muito? — só isso.  
 Aos deuses é fácil!’, dizia, sadio de ouvidos



auribus atque oculis; mentem, nisi litigiosus, 285  
 exciperet dominus, cum uenderet. hoc quoque uolgens  
 Chrysippus ponit fecunda in gente Meneni.  
 ‘Iuppiter, ingentis qui das adimisque dolores,’  
 mater ait pueri mensis iam quinque cubantis,  
 ‘frigida si puerum quartana reliquerit, illo 290  
 mane die, quo tu indicis ieiunia, nudus  
 in Tiberi stabit.’ casus medicusue leuarit  
 aegrum ex praecipiti: mater delira necabit  
 in gelida fixum ripa febrimque reducet,  
 quone malo mentem concussa? timore deorum.” 295  
 haec mihi Stertinius, sapientum octauos, amico  
 arma dedit, posthac ne conPELLarer inultus.  
 dixerit insanum qui me, totidem audiet atque  
 respicere ignoto discet pendentia tergo.’  
 “Stoice, post damnum sic uendas omnia pluris, 300  
 qua me stultitia, quoniam non est genus unum,  
 insanire putas? ego nam uideor mihi sanus.”  
 “quid, caput abscissum manibus cum portat Agaue  
 gnati infelicis, sibi tunc furiosa uidetur?”  
 “stultum me fator — liceat concedere ueris — 305  
 atque etiam insanum; tantum hoc edissere, quo me  
 aegrotare putes animi uitio.” “accipe: primum  
 aedificas, hoc est longos imitaris, ab imo  
 ad summum totus moduli bipedalis, et idem  
 corpore maiorem rides Turbonis in armis 310  
 spiritum et incessum: qui ridiculus minus illo?  
 an, quodcumque facit Maecenas, te quoque uerum est,  
 tanto dissimilem et tanto certare minorem?  
 absentis ranae pullis uituli pede pressis  
 unus ubi effugit, matri denarrat, ut ingens 315

e olhos. A mente o dono ressalvaria em venda, 285  
se demandista não fosse, e essa gentalha  
Crísipo pôs na imensa gente de Menêmio.  
‘Tu que pões, Jove, e tiras as enormes dores,’  
diz a mãe do filho doente há cinco meses,  
‘se os frios febris deixarem a criança naquela 290  
manhã do teu jejum, ela ficará nua  
no Tibre.’ Se o acaso ou médico livrarem  
o doente: a mãe, louca, o matará à margem  
fria agarrado e trará de volta a febre, qual  
mal lhe acossa a mente? O temor aos deuses!” 295  
Tais armas Estertínio amigo, oitavo sábio,  
me deu, pra que eu não fosse mais insultado.  
Quem me chamar de insano ouvirá, pra aprender  
tudo o que, sem saber, carrega nas suas costas.”  
“Estoico, no prejuízo assim vendas mais caro! 300  
De que loucura eu sofro, já que não existe  
um só gênero? A mim pareço ser sadio.”  
“Quê? Quando Agave leva nas mãos a cabeça  
do filho infeliz, ela assim se julga em fúria?”  
“Me julgo tolo - a verdade seja dita - 305  
e até doido. Me explica: qual vício da alma  
achas que me adoece?” “Escuta: primeiro  
constróis, isto é, imitas os grandes, medindo  
só, de alto a baixo, ao todo uns dois pés, e ris  
ainda da coragem e andar de Turbão  
sob as armas, maiores do que o teu corpo: 310  
por que serias menos ridículo que ele?  
Seria justo que faças tu, tão diferente e  
tão menor em lutar, tudo o que faz Mecenas?  
Os filhotes da rã longe esmagou a pata  
de um bezerro. O que escapou contou à mãe 315

belua cognatos eliserit: illa rogare,  
 quantane? num tantum, sufflans se, magna fuisset?  
 “maior dimidio.” “num tanto?” cum magis atque  
 se magis inflaret, “non, si te ruperis,” inquit,  
 “par eris.” haec a te non multum abludit imago. 320  
 adde poemata nunc, hoc est, oleum adde camino,  
 quae siquis sanus fecit, sanus facis et tu.  
 non dico horrendam rabiem —” “iam desine.” “— cultum  
 maiorem censu —” “teneas, Damasippe, tuis te.”  
 “— mille puellarum, puerorum mille furores —” 325  
 “o maior tandem parcas, insane, minori.”

## 2.4

“Unde et quo Catus?” “non est mihi tempus, aventi  
 ponere signa novis praeceptis, qualia vincent  
 Pythagoran Anytique reum doctumque Platona.”  
 “peccatum fateor, cum te sic tempore laevo  
 interpellarim; sed des veniam bonus, oro. 5  
 quodsi interciderit tibi nunc aliquid, repetes mox,  
 sive est naturae hoc sive artis, mirus utroque.”  
 “quin id erat curae, quo pacto cuncta tenerem  
 utpote res tenuis, tenui sermone peractas.”  
 “ede hominis nomen, simul et, Romanus an hospes.” 10  
 “ipsa memor praecepta canam, celabitur auctor.  
 longa quibus facies ovis erit, illa memento,  
 ut suci melioris et ut magis alba rotundis,  
 ponere: namque marem cohibent callosa vitellum.  
 cole suburbano qui siccis crevit in agris 15  
 dulcior: inriguo nihil est elutius horto.  
 si vespertinus subito te oppresserit hospes,  
 ne gallina malum responset dura palato,  
 doctus eris vivam musto mersare Falerno:

que enorme besta aniquilou os irmãos: ela  
 pergunta: ‘Qual tamanho?’ Se incha: ‘Assim tão grande?’,  
 ‘Mais que a metade.’ ‘Assim?’ E mais e mais se inflava,  
 ele diz: ‘Igual não serás, mesmo que estoures.’  
 A imagem não se afasta muito do teu caso. 320  
 Põe agora os teus poemas, põe óleo no fogo,  
 se alguém os fez sadio, fazes sadio até tu.  
 Não falo da horrenda raiva.” “Basta!” “O gasto  
 maior que a renda...” “Cuida do teu, Damasipo!”  
 “Os mil furores por garotos e garotas!” 325  
 “Ó mais doido, somente poupa o menos doido!”

## 2.4

“Donde vens? Onde vais, Cácio? “Não tenho tempo,  
 quero decorar novos preceitos, que vençam  
 Pitágoras, o réu de Anito e Platão, o sábio.”  
 “Errei, confesso!, por eu ter te importunado,  
 mas te peço, meu bom, desculpas, porque se algo 5  
 te escapa agora, recuperas logo: és  
 extraordinário na arte e na inspiração.”  
 “Me preocupava o modo como reter tudo,  
 pois são coisas sutis em prosa sutil ditas.”  
 “Fala o nome do homem, se é romano ou gringo.” 10  
 “De cor canto os preceitos, o autor escondendo.  
 Serve ovos alongados, os mais saborosos,  
 lembra-te disso, e mais brancos que os redondos,  
 de fato, os ovos duros têm gema de macho.  
 Couve de solo seco é mais doce que a 15  
 suburbana: não tem gosto a horta alagada.  
 Se, súbito, surge um hóspede vespertino,  
 pra que galinha dura não resista à boca,  
 sabido a farás tenra, mergulhando-a, viva,

hoc teneram faciet. pratensibus optima fungis 20  
 natura est; aliis male creditur. ille salubris  
 aestates peraget, qui nigris prandia moris  
 finiet, ante grauem quae legerit arbore solem.  
 Aufidius forti miscebat mella Falerno:  
 mendose, quoniam uacuis committere uenis 25  
 nil nisi lene decet: leni praecordia mulso  
 prolueris melius. si dura morabitur aluus,  
 mitulus et uiles pellent obstantia conchae  
 et lapathi breuis herba, sed albo non sine Coo.  
 lubrica nascentes inplent conchylia lunae; 30  
 sed non omne mare est generosae fertile testae:  
 murice Baiano melior Lucrina peloris,  
 ostrea Circeis, Miseno oriuntur echini,  
 pectinibus patulis iactat se molle Tarentum.  
 nec sibi cenarum quiuis temere arroget artem, 35  
 non prius exacta tenui ratione saporum.  
 nec satis est cara piscis auerrere mensa  
 ignarum, quibus est ius aptius et quibus assis  
 languidus in cubitum iam se conuiuia reponet.  
 Umber et iligna nutritus glande rotundas 40  
 curuat aper lances carnem uitantis inertem;  
 nam Laurens malus est, uluis et harundine pinguis.  
 uinea submittit capreas non semper edulis.  
 fecundae leporis sapiens sectabitur armos.  
 piscibus atque auibus quae natura et foret aetas, 45  
 ante meum nulli patuit quaesita palatum.  
 sunt quorum ingenium noua tantum crustula promit.  
 nequaquam satis in re una consumere curam,  
 ut siquis solum hoc, mala ne sint uina, laboret,  
 quali perfundat piscis securus oliuo. 50  
 Massica si caelo suppones uina sereno,

em mosto de Falerno. A natureza é ótima 20  
para os fungos dos prados. Não confia nos outros.  
Verões sadios terá quem almoça com amoras  
negras colhidas no pé antes do sol forte.  
Aufídio punha mel no intenso Falerno:  
errado! Não se põe nada em vazio estômago, 25  
só vinho doce, um leve e doce cai melhor  
às entranhas. Se, duro, o intestino demora,  
mexilhões e mariscos tiram os obstáculos,  
e a erva da labação, com o branco de Cós.  
As luas novas enchem as conchas viscosas, 30  
mas não é todo mar que dá notáveis frutos.  
Mais a amêijoia lucrina que o murex de Baias,  
as ostras vêm de Circe, ouriços, de Miseno,  
e Tarento se gaba dos vastos petunclos.  
Não se arrisque arrogante na arte dos banquetes, 35  
sem a sabedoria afiada dos sabores.  
Não basta obter os peixes de mesa careira,  
se ignora separar ensopados de assados:  
logo o conviva inerte volta ao cotovelo.  
O úmbrio javali, nutrido com bolotas, 40  
curve as travessas do que evita carne insípida,  
o de Laurento é ruim, gordo de erva e caniço.  
Os vinhedos dão cabras nem sempre gostosas.  
Quem sabe corta os quartos de lebre parida.  
Não se descobriu, nem espécie, nem idade 45  
de peixes e de aves pro meu paladar.  
Há gênios que só criam novas pastelarias.  
Não basta o cuidado com só uma coisa,  
como quem se esforça em não ter maus vinhos,  
esquecido do azeite que rega os peixes. 50  
Se o vinho mássico expuseres ao céu limpo,

integrum perdunt lino uitata saporem.  
 nocturna siquid crassi est tenuabitur aura  
 et decedet odor neruis inimicus; at illa  
 Surrentina vafer qui miscet faece Falerna 55  
 uina, columbino limum bene colligit ouo,  
 quatenus ima petit uoluens aliena uitellus.  
 tostis marcentem squillis recreabis et Afra  
 potorem coclea; nam lactuca innatat acri  
 post uinum stomacho; perna magis et magis hillis 60  
 flagitat inmorsus refici, quin omnia malit  
 quaecumque inmundis feruent allata popinis.  
 est operae pretium duplicis pernoscere iuris  
 naturam. simplex e dulci constat oliuo,  
 quod pingui miscere mero muriaque decebit 65  
 non alia quam qua Byzantia putuit orca.  
 hoc ubi confusum sectis inferbuit herbis  
 Corycioque croco sparsum stetit, insuper addes  
 pressa Venafranae quod baca remisit oliuae.  
 Picens cedunt pomis Tiburtia suco: 70  
 nam facie praestant, uenucula conuenit ollis;  
 rectius Albanam fumo duraueris uuam.  
 hanc ego cum malis, ego faecem primus et allec,  
 primus et inuenior piper album cum sale nigro  
 incretum puris circumposuisse catillis. 75  
 inmane est uitium dare milia terna macello  
 angustoque uagos piscis urgere catino.  
 magna mouet stomacho fastidia, seu puer unctis  
 tractauit calicem manibus, dum furta ligurrit,  
 siue grauis ueteri creterrae limus adhaesit. 80  
 uilibus in scopis, in mappis, in srobe quantus  
 consistit sumptus? neglectis flagitium ingens.  
 ten lapides uarios lutulenta radere palma

a aura noturna atenuará a sua dureza,  
 e perderá o odor desagradável, mas  
 os eivados com o linho perdem o sabor.  
 Quem junta sorrentino com borra falerna, 55  
 sábio, colhe os resíduos bem com ovo de pombo:  
 a gema busca o fundo, tirando impurezas.  
 Reanimarás o embriagado com lagosta  
 e marisco africano, a alface nada em ventre  
 ácido pelo vinho. Presunto e linguça 60  
 à farta exige pra se recriar e optaria  
 pelo que se oferece fervendo em tavernas.  
 Vale a pena saber o que forma o molho  
 composto. O simples leva azeite doce, que  
 se mistura com mero grosso e com salmoura, 65  
 a que solta o fedor dos vasos bizantinos.  
 Ferve as ervas picadas junto com açafreão  
 de Corício, e descansa, e, por cima, acrescenta o  
 que deu, prensada, a azeitona de Venafro.  
 Fruta de Tíbur cede às de Piceno em gosto, 70  
 mas ganha em aparência. A uva passa, em vasos,  
 a uva albana conserva melhor defumada.  
 Esta com maçãs, eu, primeiro, uni, e tártaro  
 com o molho de peixe, eu, primeiro, a pimenta  
 branca servi com sal negro em simples pratos. 75  
 Grande erro é pagar três mil sestércios no  
 mercado e apertar peixes errantes em vasos.  
 Muitas náuseas, se as mãos gordurosas do escravo  
 tocam no copo, enquanto lambe os furtos, ou  
 se a mancha chata se agarrou à velha taça. 80  
 E o gasto em guardanapos, vassouras baratas,  
 serragem? É vergonha enorme esquecê-lo.  
 Tu varres os mosaicos com palma empoeirada e



et Tyrias dare circum inlota toralia uestis,  
 oblitum, quanto curam sumptumque minorem 85  
 haec habeant, tanto reprehendi iustius illis,  
 quae nisi diuitibus nequeunt contingere mensis?"  
 "docte Cati, per amicitiam diuosque rogatus  
 ducere me auditum, perges quocumque, memento.  
 nam quamuis memori referas mihi pectore cuncta, 90  
 non tamen interpret tantundem iuueris. adde  
 uoltum habitumque hominis, quem tu uidisse beatus  
 non magni pendis, quia contigit; at mihi cura  
 non mediocris inest, fontis ut adire remotos  
 atque haurire queam uitae praecepta beatae." 95

## 2.5

"Hoc quoque, Tiresia, praeter narrata petenti  
 responde, quibus amissas reparare queam res  
 artibus atque modis. quid rides?" "iamne doloso  
 non satis est Ithacam reuehi patriosque penatis  
 adspicere?" "o nulli quicquam mentite, uides ut 5  
 nudus inopsque domum redeam te uate, neque illic  
 aut apotheca procis intacta est aut pecus: atqui  
 et genus et uirtus, nisi cum re, uilior alga est."  
 quando pauperiem missis ambagibus horres,  
 accipe qua ratione queas ditescere. turdus 10  
 siue aliud priuum dabitur tibi, deuolet illuc,  
 res ubi magna nitet domino sene; dulcia poma  
 et quoscumque feret cultus tibi fundus honores  
 ante Larem gustet uenerabilior Lare diues.  
 qui quamuis periurus erit, sine gente, cruentus 15  
 sanguine fraterno, fugitiuus, ne tamen illi  
 tu comes exterior, si postulet, ire recuses."  
 "utne tegam spurco Damae latus? haud ita Troiae

pões manta tória em volta de imundos tapetes,  
 esquecendo que quanto menor o cuidado 85  
 e o gasto com isso, mais justo se é censurado  
 do que pelo que só pertence às ricas mesas?”  
 “Por amizade e pelos deuses, douto Cácio,  
 lembra! sempre me leva contigo às lições,  
 porque, embora tudo de cor me relates, 90  
 como intérprete, não me agradarás. Acresce  
 a expressão e o gesto do homem, que tu  
 feliz viste, e que não te importa, mas pequena  
 preocupação não tenho: ir às fontes remotas  
 quero e haurir os preceitos da vida feliz.” 95

## 2.5

“Me responde, Tirésias, eu quero saber,  
 por quais artes e modos recupero os bens  
 perdidos? Por que ris?” “Já não te basta a Ítaca,  
 ardiloso, voltar e rever os Penates  
 pátrios?” “Tu que não mentes, vês como retorno 5  
 a casa pobre e nu — vaticínio teu — com o  
 gado e bens arruinados pelos pretendentes.  
 Raça e macheza, sem bens, valem menos que alga.”  
 “Direto ao ponto: se a pobreza te põe medo,  
 escuta como podes ficar rico. Se um 10  
 tordo ou algo afim ganhas, que voe pra lá,  
 onde brilham os grandes bens de um velho. Os doces  
 frutos e o que a tua terra culta gera, o rico,  
 mais digno que o teu Lar, saboreie antes deste.  
 Mesmo que ele seja infiel, sem sobrenome, 15  
 manchado de fraterno sangue, fugitivo,  
 não deixes de ir, parceiro, e se pedir, à esquerda.”  
 “De um torpe Dama proteger o flanco? Em Troia,

me gessi, certans semper melioribus.” “ergo  
 pauper eris.” “fortem hoc animum tolerare iubebo; 20  
 et quondam maiora tuli. tu protinus, unde  
 diuitias aerisque ruam, dic, augur, aceruos.”  
 “dixi equidem et dico: captes astutus ubique  
 testamenta senum neu, si uaffer unus et alter  
 insidiatorem praeroso fugerit hamo, 25  
 aut spem deponas aut artem inlusus omittas.  
 magna minorue foro si res certabitur olim,  
 uiuet uter locuples sine gnatis, improbus, ultro  
 qui meliorem audax uocet in ius, illius esto  
 defensor; fama ciuem causaque priorem 30  
 sperne, domi si gnatus erit fecundaue coniux.  
 “Quinte” puta aut “Publi” — gaudent praenomine molles  
 auriculae — “tibi me uirtus tua fecit amicum.  
 ius anceps noui, causas defendere possum;  
 eripiet quiuis oculos citius mihi quam te 35  
 contemptum cassa nuce pauperet; haec mea cura est,  
 nequid tu perdas neu sis iocus.” ire domum atque  
 pelliculam curare iube; fi cognitor ipse,  
 persta atque obdura: seu rubra Canicula findet  
 infantis statuas, seu pingui tentus omaso 40  
 Furius hibernas cana niue conspuet Alpīs.  
 “nonne uides” aliquis cubito stantem prope tangens  
 inquiet, “ut patiens, ut amicis aptus, ut acer?”  
 plures adnabunt thynni et cetaria crescent.  
 sicui praeterea ualidus male filius in re 45  
 praeclara sublatus aletur, ne manifestum  
 caelibis obsequium nudet te, leniter in spem  
 adrepe officiosus, ut et scribare secundus  
 heres et, siquis casus puerum egerit Orco,  
 in uacuom uenias: perraro haec alea fallit. 50

lutei contra os melhores, não agi assim.”  
 “Pobre serás!” “Que sofra o meu peito valente! 20  
 Já suportei coisas mais duras! Me diz logo,  
 vidente, o modo de fazer fortuna aos montes?”  
 “Já disse e digo: astuto, pegarás por aí  
 testamentos de velhos, se um ou outro esperto  
 fugir do teu ardil, cortando o anzol, 25  
 não percas a esperança ou abandones a arte.  
 Se uma grande ou pequena causa se debate  
 no foro, defensor sê do rico e sem filho,  
 que, desleal, sem razão, chame em juízo um melhor  
 que ele. Abandona o maior em fama e causa, 30  
 se tiver filho ou fértil esposa em casa.  
 ‘Quinto’, pensa, ‘ou Públio’ (ouvidos sutis  
 gostam dos nomes) ‘teu valor me fez amigo.  
 Conheço a lei ambígua, posso advogar.  
 Me arrancarão os olhos antes que te privem, 35  
 depreciado, da noz vazia. Cuido pra que  
 não percas nada ou vires piada.’ Manda ir pra  
 casa e cuidar de si. Defende a ti mesmo,  
 persiste e insiste, mesmo que o calor fenda  
 estátua muda ou Fúrio, enchendo o gordo 40  
 ventre, cuspa os frios Alpes com a branca neve.  
 ‘Não vê’, alguém dirá tocando o cotovelo  
 vizinho, ‘como é firme, e amigo, e enérgico?’  
 Mais atuns chegarão, crescerão teus viveiros.  
 E se um filho legítimo, doente, é nutrido 45  
 em ricos bens, pra que a lisonja escancarada ao  
 solteiro não te entregue, insinua, com esperança,  
 prestimoso, pra seres inscrito segundo  
 herdeiro e, se ao Orco o acaso leva a criança,  
 tomares seu lugar: raro esta sorte engana. 50

qui testamentum tradet tibi cumque legendum,  
 abnuere et tabulas a te remouere memento,  
 sic tamen, ut limis rapias, quid prima secundo  
 cera uelit uersu; solus multisne coheres,  
 ueloci percurre oculo. plerumque recoctus 55  
 scribe ex quinqueuiro coruum deludet hiantem  
 captatorque dabit risus Nasica Corano.”  
 “num furis? an prudens ludis me obscura canendo?”  
 “o Laertiade, quidquid dicam, aut erit aut non:  
 diuinare etenim magnus mihi donat Apollo.” 60  
 “quid tamen ista uelit sibi fabula, si licet, ede.”  
 “tempore quo iuuenis Parthis horrendus, ab alto  
 demissum genus Aenea, tellure marique  
 magnus erit, forti nubet procera Corano  
 filia Nasicae, metuentis reddere soldum. 65  
 tum gener hoc faciet: tabulas socero dabit atque  
 ut legat orabit; multum Nasica negatas  
 accipiet tandem et tacitus leget inuenietque  
 nil sibi legatum praeter plorare suisque.  
 illud ad haec iubeo: mulier si forte dolosa 70  
 libertusue senem delirum temperet, illis  
 accedas socius: laudes, lauderis ut absens.  
 adiuuat hoc quoque, sed uincit longe prius ipsum  
 expugnare caput. scribet mala carmina uecors:  
 laudato. scortator erit: caue te roget; ultro 75  
 Penelopam facilis potiori trade.” “putasne  
 perduci poterit tam frugi tamque pudica,  
 quam nequiere proci recto depellere cursu?”  
 “uenit enim magnum donandi parca iuuentus  
 nec tantum ueneris quantum studiosa culinae. 80  
 sic tibi Penelope frugi est; quae si semel uno  
 de sene gustarit tecum partita lucellum,

Se alguém te traz um testamento pra ler, lembra  
de enfeitá-lo, afastando as tabuinhas, porém  
de viés capta o que manda a segunda linha  
da primeira: se és com muitos ou herdeiro único,  
leia o olho veloz. Amiúde, o experiente 55  
escriba engana corvo voraz e Nasica,  
de heranças caçador, fará Corano rir.”  
“Deliras? Ou me iludes com cantos obscuros?”  
“Filho de Laerte, o que digo, ou será, ou não:  
o dom da profecia me deu o grande Apolo.” 60  
“Me explica o que quer dizer esta história.”  
“No tempo em que o jovem temido dos partos,  
vindo da gente de Enéas, em terra e mar,  
for grande, casará com o forte Corano  
a filha de Nasica, que não paga dívida. 65  
O genro, então, dará as tabuinhas ao sogro e  
lhe pedirá que leia. Nasica, enfim, as  
tomará pra, calado, ler e notar que  
nada lhe foi legado ou aos seus, só o choro.  
Tem mais: se uma mulher ardilosa, ou liberto, 70  
dominar um velhinho caduco, a eles  
te associa: louvarás, serás louvado, ausente.  
Isso ajuda, mas muito mais se obtém a própria  
pessoa subjugando. Faz maus versos o tolo:  
elogia! Se é devasso, cuida: não te peça 75  
que lhe envies logo Penélope.” “Acreditas  
que ela, tão sóbria e casta, será seduzida?  
Os pretendentes não tiraram da via certa...”  
“É juventude avessa aos presentes, menos  
apaixonada em Vênus que em cozinha. Assim, 80  
Penélope te é sóbria. Se gruda num, mesmo  
velho, contigo o lucro dividindo, dele

ut canis a corio numquam absterrebitur uncto.  
 me sene quod dicam factum est. anus improba Thebis  
 ex testamento sic est elata: cadauer 85  
 unctum oleo largo nudis umeris tulit heres,  
 scilicet elabi si posset mortua; credo,  
 quod nimium institerat uiuenti. cautus adito  
 neu desis operae neue immoderatus abundes.  
 difficilem et morosum offendet garrulus: ultra 90  
 “non” “etiam” sileas; Dauus sis comicus atque  
 stes capite obstipo, multum similis metuenti.  
 obsequio grassare; mone, si increbruit aura,  
 cautus uti uelet carum caput; extrahe turba  
 oppositis umeris; aurem substringe loquaci. 95  
 inportunus amat laudari: donec “ohe iam”  
 ad caelum manibus sublatis dixerit, urge:  
 crescentem tumidis infla sermonibus utrem.  
 cum te seruitio longo curaue leuarit,  
 et certum uigilans "quartae sit partis Ulixes" 100  
 audieris "heres": "ergo nunc Dama sodalis  
 nusquam est? unde mihi tam fortem tamque fidelem?"  
 sparge subinde et, si paulum potes inlacrimare, est  
 gaudia prodentem uoltum celare. sepulcrum  
 permissum arbitrio sine sordibus exstrue: funus 105  
 egregie factum laudet uicinia. siquis  
 forte coheredum senior male tussiet, huic tu  
 dic, ex parte tua seu fundi siue domus sit  
 emptor, gaudentem nummo te addicere. sed me  
 imperiosa trahit Proserpina: uiue ualeque.” 110

## 2.6

Hoc erat in uotis: modus agri non ita magnus,  
 hortus ubi et tecto uicinus iugis aquae fons

não se afasta, como o cão, da pele oleosa.  
 Eu já velho, quando uma velha má, em Tebas,  
 foi — previa o testamento — carregada: o herdeiro 85  
 levou nos ombros nus o corpo unguento de óleo,  
 como se a morta escapasse, acho, porque  
 viviam muito agarrados. Avança discreto:  
 não pares o serviço, nem muito exageres.  
 Um falastrão irritará o intratável, 90  
 ‘Sim’ ou ‘Não’ bastam. Sejas como um Davo, o cômico, e  
 deixa a cabeça baixa, como um subalterno.  
 Atento, se o vento aumenta, o aconselha  
 a, prudente, cobrir a testa amada, tira-o  
 da turba a salvo, dá-lhe ouvidos se falante. 95  
 O inconveniente ama elogio. Até que diga  
 ‘Chega!’, com as mãos erguidas ao céu, te empenha:  
 infla de prosa empolada o balão que enche.  
 Se te livrar da longa servidão e agrura,  
 e, alerta, tiveres ouvido: ‘Seja Ulisses 100  
 de um quarto o herdeiro!’, ‘O parceiro Dama não  
 existe mais? Um tão forte e fiel, onde achar?’  
 repete amiúde e, podendo, escorram lágrimas:  
 é preciso o semblante alegre ocultar. Ergue  
 sepulcro sem economias: aquele enterro 105  
 distinto elogiem os vizinhos. Se um dos  
 co-herdeiros, já velho, tossir mal, lhe diz que  
 compra a terra ou a casa da tua parte, pois  
 tu a venderás, contente, à vista! Mas a  
 fatal Prosérpina me arrasta: saúde e adeus!” 110

## 2.6

Meus votos: um pedaço de campo não grande,  
 com jardim, fonte eterna de água ao pé da casa



et paulum siluae super his foret. auctius atque  
 di melius fecere. bene est. nil amplius oro,  
 Maia nate, nisi ut propria haec mihi munera faxis. 5  
 si neque maiorem feci ratione mala rem  
 nec sum facturus uitio culpaue minorem,  
 si ueneror stultus nihil horum “o si angulus ille  
 proximus accedat, qui nunc denormat agellum!”  
 “o si urnam argenti fors quae mihi monstret, ut illi, 10  
 thesauro inuento qui mercennarius agrum  
 illum ipsum mercatus arauit, diues amico  
 Hercule!”, si quod adest gratum iuuat, hac prece te oro:  
 pingue pecus domino facias et cetera praeter  
 ingenium, utque soles, custos mihi maximus adsis. 15  
 ergo ubi me in montes et in arcem ex urbe remoui,  
 quid prius inlustrem saturis musaque pedestri?  
 nec mala me ambitio perdit nec plumbeus auster  
 autumnusque grauis, Libitinae quaestus acerbae.  
 Matutine pater, seu Iane libentius audis, 20  
 unde homines operum primos uitaeque labores  
 instituunt — sic dis placitum —, tu carminis esto  
 principium. Romae sponsorem me rapis: “eia,  
 ne prior officio quisquam respondeat, urge.”  
 siue aquilo radit terras seu bruma niualem 25  
 interiore diem gyro trahit, ire necesse est.  
 postmodo quod mi obsit clare certumque locuto  
 luctandum in turba et facienda iniuria tardis.  
 “quid tibi uis, insane?” et “quam rem agis?” inprobus urget  
 iratis precibus, “tu pulses omne quod obstat, 30  
 ad Maecenatem memori si mente recurras.”  
 hoc iuuat et melli est, non mentiar. at simul atras  
 uentum est Esquilias, aliena negotia centum  
 per caput et circa saliunt latus. 'ante secundam

e, acima disso, um pouco de mato. Os deuses  
 fizeram mais e melhor. Bem! Nada além peço,  
 filho de Maia, de que faças meus tais dons. 5

Se os bens não fiz maiores por má-fé, se  
 menores não os farei por crime ou pecado,  
 se, tolo, isto não suplico: “Ah, se eu tivesse  
 aquele canto que deforma o meu terreno!”

“Se a sorte me enviasse uma urna de prata, 10  
 como ao empregado que, achado um tesouro,  
 o mesmo campo arou, qual dono, rico por  
 Hércules!”, se o que tenho me faz grato, peço:  
 me faças dono de gordo gado e do resto,  
 salvo o gênio, e o maior guardião me sejam sempre. 15

Fora agora, refugiado nas montanhas,  
 o que em musa prosaica e sátiras cantar?  
 A má ganância não me gasta, ou quente Austro,  
 ou grave outono, o ganho da cruel Libitina.

Pai da manhã, ou Jano, se preferes tu, 20  
 que homens pões nos primeiros esforços de vida  
 e obra — prazer dos deuses —, do meu canto sejam  
 princípio. Em Roma, me arrastas fiador: “Vamos!  
 Te apressa! Que ninguém antes faça este ofício!”

Mesmo que o Aquilão varra a terra ou o inverno 25  
 encurte o arco frio do dia, ir é preciso!  
 Tendo já dito, claro e certo, o que me arruína,  
 luto na multidão, insultando os lentos.

“Que queres, doido? Que fazes?”, insiste um chato,  
 perguntando irado, “tu qualquer obstáculo 30  
 retiras, se a Mecenas corres obcecado.”

Isso me agrada, é mel, não minto! Mas mal se  
 chega às negras Esquílias, me assaltam a mente  
 e o corpo com negócios alheios. “Às oito,

Roscius orabat sibi adesses ad Puteal cras.” 35  
 “de re communi scribae magna atque noua te  
 orabant hodie meminisses, Quinte, reuerti.”  
 “inprimat his cura Maecenas signa tabellis.”  
 dixeris: “experiar”: “si uis, potes,” addit et instat.  
 septimus octauo propior iam fuerit annus, 40  
 ex quo Maecenas me coepit habere suorum  
 in numero, dumtaxat ad hoc, quem tollere raeda  
 uellet iter faciens et cui concedere nugas  
 hoc genus: “hora quota est?” “Thraex est Gallina Syro par?  
 “matutina parum cautos iam frigora mordent”, 45  
 et quae rimosa bene deponuntur in aure.  
 per totum hoc tempus subiectior in diem et horam  
 inuidiae noster. ludos spectauerat, uma  
 luserat in campo: 'fortunae filius' omnes.  
 frigidus a rostris manat per compita rumor: 50  
 quicumque obuius est, me consulit: “o bone — nam te  
 scire, deos quoniam propius contingis oportet —,  
 numquid de Dacis audisti?' 'nil equidem.' 'ut tu  
 semper eris derisor.' 'at omnes di exagitent me,  
 si quicquam.' 'quid? militibus promissa Triquetra 55  
 praedia Caesar an est Itala tellure daturus?'  
 iurantem me scire nihil mirantur ut unum  
 scilicet egregii mortalem altique silenti.  
 perditur haec inter misero lux non sine uotis:  
 o rus, quando ego te adspiciam quandoque licebit 60  
 nunc ueterum libris, nunc somno et inertibus horis  
 ducere sollicitae iucunda obliuia uitae?  
 o quando faba Pythagorae cognata simulque  
 uncta satis pingui ponentur holuscula lardo?  
 o noctes cenaequae deum, quibus ipse meique 65  
 ante Larem proprium uescor uernasque procacis

amanhã Róscio quer tua presença ao puteal” 35  
 “Por um novo e grande problema comum,  
 os escrivães te lembram, Quinto, de revê-los.”  
 “Cuida que assine Mecenas estas tabuinhas”,  
 se dizes: “Tentarei”, insta: “Se queres, podes!”  
 Já se passaram sete ou oito anos desde 40  
 que Mecenas me conta entre os seus, meramente  
 pra ter quem pôr no carro, quando desejasse  
 fazer viagens, e a quem confiar ninharias deste  
 tipo: “Que horas são?”, “Pra Siro Galina é páreo?”,  
 “O frio da manhã já importuna os incautos.”, 45  
 e outras que caem bem em abertos ouvidos.  
 O tempo todo, dia a dia, hora a hora, nosso homem  
 se submetia à inveja. Com ele, viu os jogos,  
 jogou no campo. Todos: “Filho da Fortuna!”  
 Um frio rumor flui das tribunas às esquinas: 50  
 quem me encontra pergunta: “Ó bom — pois tu deves  
 saber, visto que estás mais perto dos deuses —,  
 algo ouviste sobre os dacos?”, “Nada!”, “Como  
 sempre, satírico!”, “Que os deuses me aflijam,  
 se algo sei!”, “Quê? As terras prometidas aos 55  
 soldados dará César na Itália ou Sicília?  
 Me admiram quando juro nada saber, como  
 o único mortal de fundo e ilustre silêncio.  
 Nisso a luz se vai, pobre de mim, não sem votos:  
 campo, quando eu te verei? Quando fruirei, ora em 60  
 livros antigos, ora em ócio inútil ou  
 sono, o gostoso olvido da vida agitada?  
 Quando me servirão a fava, de Pitágoras  
 prima, e hortaliças com gorda banha cozidas?  
 Noites e ceias dos deuses! nelas, eu e os 65  
 meus, ante o Lar, comemos, e os escravos saídos

pasco libatis dapibus. prout cuique libido est,  
 siccata inaequalis calices conuiuia solutus  
 legibus insanis, seu quis capit acria fortis  
 pocula seu modicis uuescit laetius. ergo 70  
 sermo oritur, non de uillis domibusue alienis,  
 nec male necne Lepos saltet; sed, quod magis ad nos  
 pertinet et nescire malum est, agitur, utrumne  
 diuitiis homines an sint uirtute beati,  
 quidue ad amicitias, usus rectumne, trahat nos 75  
 et quae sit natura boni summumque quid eius.  
 Ceruius haec inter uicinus garrat anilis  
 ex re fabellas. siquis nam laudat Arelli  
 sollicitas ignarus opes, sic incipit: "olim  
 rusticus urbanum murem mus paupere fertur 80  
 accepisse cauo, ueterem uetus hospes amicum,  
 asper et attentus quaesitis, ut tamen artum  
 solueret hospitiis animum. quid multa? neque ille  
 sepositi ciceris nec longae inuidit auenae,  
 aridum et ore ferens acinum semesaque lardi 85  
 frustra dedit, cupiens uaria fastidia cena  
 uincere tangentis male singula dente superbo,  
 cum pater ipse domus palea porrectus in horna  
 esset ador loliumque, dapis meliora relinquens.  
 tandem urbanus ad hunc 'quid te iuuat' inquit, 'amice, 90  
 praerupti nemoris patientem uiuere dorso?  
 uis tu homines urbemque feris praeponere siluis?  
 carpe uiam, mihi crede, comes, terrestria quando  
 mortalis animas uiuunt sortita neque ulla est  
 aut magno aut paruo leti fuga: quo, bone, circa, 95  
 dum licet, in rebus iucundis uiue beatus,  
 uiue memor, quam sis aevi breuis.' haec ubi dicta

se nutrem entre as libações. Segundo o gosto, o  
conviva, livre de lei tolas, taças díspares  
esvazia, ou, forte, toma os copos encorpados  
ou, mais alegre, beberica os vinhos leves. 70

A prosa vem não sobre vila e casa alheias,  
nem se dança mal Lepos, mas sobre nós mesmos,  
debate-mos — faz bem saber — se se é feliz  
rico ou virtuoso; o que amigos traz: proveito  
ou justiça; e do bem a essência e plenitude. 75

Entrementes, o vizinho Cérvio narra sobre o  
tema estórias de avó. Se alguém louva de Arélio  
as aflitas riquezas, sem saber, começa:  
“Um rato rústico hospedou um rato urbano,  
dizem, um, velho anfitrião, outro, velho amigo, 80

na pobre toca. Embora rude e agarrado às  
reservas, foi hospitaleiro. Em suma, não  
negou o grão-de-bico, nem a aveia, e deu,  
carregando na boca, bagos de uva passa  
e pedaços de banha já meio comida, 85

desejando vencer, com um banquete variado,  
a repulsa de um dente desdenhoso, enquanto  
o anfitrião mesmo, reclinado em fresca palha,  
comia trigo e joio, deixando a flor da mesa.

Enfim, o urbano diz: ‘Por que te agrada, amigo, 90  
viver sofrendo na íngreme encosta do bosque?

Preferes feras selvas aos homens e a urbe?

Pega estrada, acredita, parceiro, animais  
da terra o fado vivem das almas mortais.

Não há, grande ou pequeno, uma fuga da morte. 95

Enquanto podes, feliz vive uma agradável  
vida, lembrando o quanto é curta.’ Tocado, o

agrestem pepulere, domo leuis exsilit; inde  
 ambo propositum peragunt iter, urbis auentes  
 moenia nocturni subrepere. iamque tenebat 100  
 nox medium caeli spatium, cum ponit uterque  
 in locuplete domo uestigia, rubro ubi cocco  
 tincta super lectos canderet uestis eburnos  
 multaque de magna superessent fercula cena,  
 quae procul exstructis inerant hesterna canistris. 105  
 ergo ubi purpurea porrectum in ueste locauit  
 agrestem, ueluti succinctus cursitat hospes  
 continuatque dapes nec non uerniliter ipsis  
 fungitur officiis, praelambens omne quod adfert.  
 ille cubans gaudet mutata sorte bonisque 110  
 rebus agit laetum conuiuam, cum subito ingens  
 ualuarum strepitus lectis excussit utrumque.  
 currere per totum puidi conclaue magisque  
 exanimes trepidare, simul domus alta Molossis  
 personuit canibus. tum rusticus: ‘haud mihi uita 115  
 est opus hac’ ait et ‘ualeas: me silua cauosque  
 tutus ab insidiis tenui solabitur eruo.’”

## 2.7

“Iamdudum ausculto et cupiens tibi dicere seruos  
 pauca reformido.” “Dausne?” “ita, Dauus, amicum  
 mancipium domino et frugi quod sit satis, hoc est,  
 ut uitale putes.” “age libertate Decembri,  
 quando ita maiores uoluerunt, utere: narra.” 5  
 “pars hominum uitiiis gaudet constanter et urget  
 propositum; pars multa natat, modo recta capessens,  
 interdum prauis obnoxia. saepe notatus  
 cum tribus anellis, modo laeua Priscus inani  
 uixit inaequalis, clauum ut mutaret in horas, 10

rato do campo logo salta toca afora.  
 Ambos tomam a rota proposta, querendo  
 transpor por baixo os muros da urbe noturna. 100  
 Era já meia-noite, quando põem as patas  
 numa mansão, onde uma coberta vermelha  
 brilhava sobre leitos de mármore e  
 muitas travessas de um abundante banquete  
 de ontem, que estavam longe em cestos empilhados. 105  
 Quando se aloja o rústico estendido em púrpura  
 tapeçaria, o anfitrião corre apressado, serve  
 comida sem parar, de tudo servil e  
 pessoalmente se incumbe e prova o que traz.  
 Ele, deitado, goza a fortuna mudada 110  
 e age como alegre conviva, quando súbito os  
 tira do leito um grande barulho de portas.  
 Corriam toda a sala apavorados e,  
 pálidos, tremiam mais com o latir na casa  
 dos cães molossos. O do campo diz: ‘tal vida, 115  
 certo, não me cai! Fica bem! A selva e a toca,  
 sem perigos, me alentam da pequena ervilha.’”

## 2.7

“Faz tempo, quero dizer-te umas coisas, mas,  
 escravo, eu temo.” “Davo?” “Sim, Davo, amigo  
 do dono e sóbrio quanto basta, ou seja, digno  
 de viver pra ti.” “Vamos, usa da licença  
 de dezembro, costume dos antigos: fala!” 5  
 “Muitos gostam dos vícios e neles insistem,  
 muitos mais hesitam, ora o bem buscando,  
 ora sujeitos ao mal. Prisco, amiúde visto  
 com três anéis, às vezes com a mão vazia,  
 viveu incerto trocando a toga a toda hora, 10



aedibus ex magnis subito se conderet unde  
 mundior exiret uix libertinus honeste;  
 iam moechus Romae, iam mallet doctus Athenis  
 uiuere, Vortumnis quotquot sunt natus iniquis.  
 scurra Volanerius, postquam illi iusta cheragra 15  
 contudit articulos, qui pro se tolleret atque  
 mitteret in phimum talos, mercede diurna  
 conductum pauit: quanto constantior isdem  
 in uitiiis, tanto leuius miser ac prior illo  
 qui iam contento, iam laxo fune laborat.” 20  
 “non dices hodie, quorsum haec tam putida tendant,  
 furcifer?” “ad te, inquam.” “quo pacto, pessime?” “laudas  
 fortunam et mores antiquae plebis, et idem,  
 siquis ad illa deus subito te agat, usque recuses,  
 aut quia non sentis, quod clamas, rectius esse, 25  
 aut quia non firmus rectum defendis et haeres  
 nequiquam caeno cupiens euellere plantam.  
 Romae rus optas; absentem rusticus urbem  
 tollis ad astra leuis. si nusquam es forte uocatus  
 ad cenam, laudas securum holus ac, uelut usquam 30  
 uinctus eas, ita te felicem dicis amasque,  
 quod nusquam tibi sit potandum. iusserit ad se  
 Maecenas serum sub lumina prima uenire  
 conuiuiam: ‘nemon oleum fert ocius? ecquis  
 audit?’ cum magno blateras clamore fugisque. 35  
 Muluius et scurrae, tibi non referenda precati,  
 discedunt. ‘etenim fateor me’ dixerit ille  
 ‘duci uentre leuem, nasum nidore supinor,  
 inbecillus, iners, siquid uis, adde, popino.  
 tu cum sis quod ego et fortassis nequior, ultro 40  
 insectere uelut melior uerbisque decoris  
 obuoluas uitium?’ quid, si me stultior ipso

de ricas casas súbito se metia onde  
 um liberto mais limpo não entra decente.  
 Ora um puto em Roma, ora um douto em Atenas,  
 preferia ser, nascido em Vertumnos hostis.  
 Volanério, o bufão, quando a gota atacou, 15  
 justa, seus dedos, contratou, por paga diária,  
 um que lhe recolhesse e lançasse os dados  
 na caixa. Quanto mais constante se é nos mesmos  
 vícios, tanto melhor e menos triste que  
 quem sofre, ora esticando, ora afrouxando a corda.” 20  
 “Não dirás contra quem se lançam tais absurdos,  
 malandro?” “Digo: a ti!” “Como, canalha?” “Louvas  
 a sorte e os hábitos do povo antigo, e tu  
 mesmo, se agora um deus te leva a eles, recusas,  
 porque não julgas ser o bem o que defendes, 25  
 ou porque aplaudes sem convicção o bem e,  
 atolado, tirar o pé da lama tentas.  
 Em Roma, o campo queres, no campo a urbe ausente  
 ergues aos astros. Se a nenhum banquete te  
 chamam, louvas tua couve certa e, como se 30  
 algemado, te dizes feliz e amas não  
 ter de beber em lugar algum. Se Mecenas  
 te manda vir a sua casa já tarde como  
 conviva: ‘Não trarão logo mais óleo? Alguém  
 me ouviu?’ gritas com grande alarde, e vais embora. 35  
 Múlvio e os parasitas se vão, praguejando  
 o indizível. ‘Eu confesso’, diria um,  
 ‘fácil o ventre me comanda, o nariz ergo aos  
 aromas: fraco, inerte e, se queres, glutão.  
 Mesmo como eu, ou talvez pior, me acusas como 40  
 se fosses melhor, com belas palavras teu  
 vício ocultando?’ E aí? se te percebes mais

quingentis empto drachmis deprenderis? aufer  
 me uoltu terrere; manum stomachumque teneto,  
 dum quae Crispini docuit me ianitor edo. 45  
 te coniunx aliena capit, meretricula Dauum:  
 peccat uter nostrum cruce dignius? acris ubi me  
 natura intendit, sub clara nuda lucerna  
 quaecumque excepit turgentis uerbera caudae  
 clunibus aut agitauit equum lasciuia supinum, 50  
 dimittit neque famosum neque sollicitum, ne  
 ditior aut formae melioris meiat eodem.  
 tu cum proiectis insignibus, anulo equestri  
 Romanoque habitu, prodis ex iudice Dama,  
 turpis odoratum caput obscurante lacerna, 55  
 non es quod simulas? metuens induceris atque  
 altercante libidinibus tremis ossa pauore.  
 quid refert, uri uirgis ferroque necari  
 auctoratus eas, an turpi clausus in arca,  
 quo te demisit peccati conscia erilis, 60  
 contractum genibus tangas caput? estne marito  
 matronae peccantis in ambo iusta potestas,  
 in corruptorem uel iustior? illa tamen se  
 non habitu mutatue loco peccatue superne,  
 cum te formidet mulier neque credat amanti. 65  
 ibis sub furcam prudens dominoque furenti  
 conmittes rem omnem et uitam et cum corpore famam  
 euasti: credo, metues doctusque cauebis:  
 quaeres, quando iterum paueas iterumque perire  
 possis, o totiens seruus. quae belua ruptis, 70  
 cum semel effugit, reddit se praua catenis?  
 'non sum moechus' ais. neque ego hercule fur, ubi uasa  
 praetereo sapiens argentea. tolle periculum:  
 iam uaga prosiliet frenis natura remotis.

tolo que eu, comprado a quinhentos dracmas?  
 Larga esse ar terrível, contém mão e raiva:  
 só mostro as lições do criado de Crispino. 45  
 A mulher de outro te atrai, a puta, a Davo:  
 quem erra mais digno da cruz? Quando o instinto  
 cruel me excita, a mulher que, sob luz clara,  
 recebe os golpes do pau duro ou, com as ancas,  
 cavalga com tesão em mim deitado, não 50  
 me dispensa maldito ou preocupado se um  
 mais rico ou mais bonito também goze nela.  
 Tu, sem insígnias, sem o anel de cavaleiro,  
 sem a toga, ao de juiz te tornares um reles  
 Dama, escondendo tua cabeça perfumada, 55  
 teu disfarce não és? Temendo, entras e tremes  
 nos ossos, litigando o medo com a libido.  
 O que muda se tu és forçado, ou à morte  
 por chibata ou espada, ou ao aperto da arca  
 barata em que te pôs, a cabeça presa nos 60  
 joelhos, a cúmplice da amante? O marido  
 da adúltera tem justo poder sobre os dois,  
 ou mais sobre o que corrompe? A mulher não  
 mudou de roupa ou lugar, nem pecou por cima,  
 pois tem medo de ti e não confia no amante. 65  
 Tu à força irás, consciente, e darás ao marido  
 enfurecido bens e vida, corpo e fama.  
 Se escapas, creio, temerás, sabido e cauto.  
 Se buscares de novo, temerás de novo, e  
 te arriscarás, mil vezes escravo! Que fera 70  
 fugida volta insensata à jaula aberta?  
 Dizes: ‘Não sou putto’. Eu, por Hércules, não furto,  
 sábio, os vasos de prata não toco. Previne:  
 sem freio a natureza brotará mutável.

tune mihi dominus, rerum imperiis hominumque 75  
 tot tantisque minor, quem ter uindicta quaterque  
 inposita haud umquam misera formidine priuet?  
 adde super, dictis quod non leuius ualeat; nam,  
 siue uicarius est, qui seruo paret, uti mos  
 uester ait, seu conseruus, tibi quid sum ego? nempe 80  
 tu, mihi qui imperitas, aliis seruis miser atque  
 duceris ut neruis alienis mobile lignum.  
 quisnam igitur liber? sapiens sibi qui imperiosus,  
 quem neque pauperies neque mors neque uincula terrent,  
 responsare cupidinibus, contemnere honores 85  
 fortis, et in se ipso totus, teres atque rotundus,  
 externi nequid ualeat per leue morari,  
 in quem manca ruit semper fortuna. potesne  
 ex his ut proprium quid noscere? quinque talenta  
 postulat te mulier, uexat foribusque repulsum 90  
 perfundit gelida, rursus uocat: eripe turpi  
 colla iugo 'liber, liber sum' dic age. non quis.  
 urget enim dominus mentem non lenis et acris  
 subiectat lasso stimulos uersatque negantem.  
 uel cum Pausiaca torpes, insane, tabella, 95  
 qui peccas minus atque ego, cum Fului Rutubaeque  
 aut Pacideiani contento poplite miror  
 proelia rubrica picta aut carbone, uelut si  
 re uera pugnent, feriant uitentque mouentes  
 arma uiri? nequam et cessator Dauus; at ipse 100  
 subtilis ueterum iudex et callidus audis.  
 nil ego, si ducor libo fumante: tibi ingens  
 uirtus atque animus cenis responsat opimis?  
 obsequium uentris mihi perniciosius est cur?  
 tergo plector enim. qui tu inpunitior illa, 105  
 quae paruo sumi nequeunt, obsonia captas?

És o meu senhor tu, submetido aos impérios 75  
 de bens e homens, a quem a vara imposta três  
 ou quatro vezes não priva do pobre medo?  
 Acresce tais razões valiosas: se é escravo  
 quem ouve escravo, como diz vosso costume,  
 ou quem de escravo é sócio, o que sou pra ti? Tu, 80  
 que me sujeitas, és pobre escravo de outrem,  
 manipulado qual fantoche em mão alheia.  
 E quem é livre? O sábio que impera a si mesmo,  
 que, nem pobreza, morte ou grilhão amedronta,  
 que, forte, reage aos desejos, nega as honras, 85  
 e a quem, todo em si próprio, polido e esférico,  
 nada de estranho possa tocar, nem de leve,  
 contra quem a fortuna irrompe sempre manca.  
 Te reconheces nesses traços? Cinco moedas  
 quer a mulher, te amola, tranca a porta, inunda-te 90  
 de água gelada, chama de volta: retira  
 teu jugo e diz: 'Livre, eu sou livre!' Não podes:  
 rude, o dono te aflige a mente e, se te cansas,  
 com espora afiada, te dobra a contragosto.  
 Se um quadro de Pausias, te encanta, ó doido, em quê 95  
 erras menos que eu, que, na ponta dos pés, duelos  
 de Fúlvio, Rutuba ou Pacideiano admiro,  
 pintados a carvão ou giz, como se os homens  
 realmente, armas em punho, lutassem, ferissem,  
 se esquivassem. Davo é vadio e inútil, tu 100  
 passas por fino e astuto juiz de antigas artes.  
 Nada sou, se me atraí um bolo quente, as ceias  
 suntuosas desafia tua heróica virtude?  
 A submissão ao ventre me é pior? Por quê?  
 Sou açoitado, por que tu impunemente 105  
 compras aquelas iguarias a preço alto?

nempe inamarescunt epulae sine fine petitae  
 inlusique pedes uitiosum ferre recusant  
 corpus. an hic peccat, sub noctem qui puer uam  
 furtiua mutat strigili: qui praedia uendit, 110  
 nil seruile gulae parens habet? adde, quod idem  
 non horam tecum esse potes, non otia recte  
 ponere teque ipsum uitas fugitiuus et erro,  
 iam uino quaerens, iam somno fallere curam,  
 frustra: nam comes atra premit sequiturque fugacem.” 115  
 “unde mihi lapidem?” “quorsum est opus?” “unde sagittas?”  
 “aut insanit homo aut uersus facit.” “ocius hinc te  
 ni rapis, accedes opera agro nona Sabino.”

## 2.8

“Ut Nasidieni iuuat te cena beati?  
 nam mihi quaerenti conuiuam dictus here illic  
 de medio potare die.” “sic, ut mihi numquam  
 in uita fuerit melius.” “da, si graue non est,  
 quae prima iratum uentrem placauerit esca.” 5  
 “in primis Lucanus aper: leni fuit austro  
 captus, ut aiebat cenae pater: acria circum  
 rapula, lactucae, radices, qualia lassum  
 peruellunt stomachum, siser, allec, faecula Coa.  
 his ut sublatis puer alte cinctus acernam 10  
 gausape purpureo mensam pertersit et alter  
 sublegit quodcumque iaceret inutile quodque  
 posset cenantis offendere, ut Attica uirgo  
 cum sacris Cereris procedit fuscus Hydaspes  
 Caecuba uina ferens, Alcon Chium maris expers. 15  
 hic erus ‘Albanum, Maecenas, siue Falernum  
 te magis adpositis delectat, habemus utrumque.’”  
 “diuitias miseras! sed quis cenantibus una,

A busca sem fim por banquete o faz amargo,  
 e, hesitantes, os pés rejeitam sustentar  
 um corpo doente. Erra o garoto que uva troca  
 por escova furtada? E quem vende o que tem, 110  
 por gula, não é servil? Tem mais: tu não sabes  
 ter uma hora pra ti, nem gozar teu ócio,  
 e evitas, fugitivo, a ti próprio, querendo,  
 com vinho ou com sono, enganar as aflições...  
 Em vão! A amiga oprime e acoisa a ti em fuga. 115  
 “Onde achar uma pedra?” “Pra quê?” “E umas flechas?”  
 “Esse é louco, ou faz versos.” “Sai logo daqui,  
 ou serás meu nono obra na vila Sabina.”

## 2.8

“Te agradou o banquete do bom Nasidieno?  
 Te queria por conviva e me disseram que ontem  
 lá bebias desde o meio-dia.” “Nunca na vida  
 fui a um melhor”. “Me fala, se não te importa, o  
 primeiro prato que aplacou teu ventre inquieto.” 5  
 “Primeiro, javali lucano — pego em suave  
 vento sul, dizia o pai do banquete — com rábano  
 picante, alface e raízes potentes, salmoura,  
 cherivia e fécula de vinho de Cós.  
 Tudo retirado, o escravo, dobrada a túnica, 10  
 limpou a mesa de madeira com purpúreo  
 guardanapo, outro apanhou do chão tudo o que  
 ofendesse aos convivas. Como um ateniense  
 com os dons de Ceres, veio após o preto Hidaspes,  
 com Quio e Alção, sem água do mar e com Cécubos”. 15  
 O anfitrião: ‘Se um Albano, ou um Falerno,  
 Mecenas, te agradam mais, temos aqui.’  
 “Pobres riquezas! Com quais convivas banquete



Fundani, pulcre fuerit tibi, nosse laboro.”

“summus ego et prope me Viscus Thurinus et infra, 20  
si memini, Varius; cum Seruilio Balatrone  
Vibidius, quos Maecenas adduxerat umbras.  
Nomentanus erat super ipsum, Porcius infra,  
ridiculus totas semel absorbere placentas;  
Nomentanus ad hoc, qui, siquid forte lateret, 25  
indice monstraret digito; nam cetera turba,  
nos, inquam, cenamus auis, conchylia, piscis,  
longe dissimilem noto celantia sucum,  
ut uel continuo patuit, cum passeris atque  
ingustata mihi porrexerit ilia rhombi. 30  
post hoc me docuit melimela rubere minorem  
ad lunam delecta. quid hoc intersit, ab ipso  
audieris melius. tum Vibidius Balatroni  
‘nos nisi damnose bibimus, moriemur inulti,’  
et calices poscit maiores. uertere pallor 35  
tum parochi faciem nil sic metuentis ut acris  
potores, uel quod maledicunt liberius uel  
feruida quod subtile exsurdant uina palatum.  
inuertunt Allifanis uinaria tota  
Vibidius Balatroque secutis omnibus: imi 40  
conuiuiae lecti nihilum nocuere lagoenis.  
adfertur squillas inter murena natantis  
in patina porrecta. sub hoc erus ‘haec grauida’ inquit  
‘capta est, deterior post partum carne futura.  
his mixtum ius est: oleo, quod prima Venafri 45  
pressit cella; garo de sucis piscis Hiberi;  
uino quinquenni, uerum citra mare nato,  
dum coquitur — cocto Chium sic conuenit, ut non

tão bom tiveste, Fundânio? Quero saber!”

“Eu na ponta e do meu lado, Visco Turino 20  
e abaixo, se me lembro, Vário. Após, Servílio  
Balatrão e Vibídio, os sombras de Mecenas.  
Nomentamo estava acima do anfitrião,  
Pórcio abaixo, ridículo engolindo bolos  
inteiros. Nomentano apontava, se algo 25  
nos escapasse, pois o restante da turma,  
ou seja, nós, comeu aves, e ostras, e peixes  
que escondiam um sabor desconhecido,  
como ficou claro depois, quando as postas  
de rodovalho e patruça me ofertou. 30  
Depois, me ensinou que maçã avermelha  
colhida em lua minguante. O porquê, dele próprio  
entenderias melhor. A Balatrão Vidíbio:  
‘Se até cair não bebemos, morremos impunes’,  
e pede mais taças. A face do anfitrião 35  
empalidece, nada temia mais que os grandes  
beberrões, porque mais livres maldizem, ou  
o vinho quente embota o paladar sutil.  
Vibídio e Balatrão vertem o vinho nas  
taças de Alifas, todos os seguiram: do último 40  
leito o conviva em nada prejudica as bilhas.  
Nadando entre lagostas, vem uma lampreia  
numa travessa. Diz o anfitrião: ‘Essa grávida  
foi pescada, teria pior carne, se parida.  
Mistura o molho: o primeiro óleo dos celeiros 45  
de Venabro e salmoura de peixe ibérico,  
e em vinho de cinco anos, nascido aquém-mar,  
é cozido — o Quio convém tanto ao cozido

hoc magis ullum aliud —; pipere albo, non sine aceto,  
 quod Methymnaeam uitio mutauerit uuam. 50  
 erucas uiridis, inulas ego primus amaras  
 monstraui incoquere; inlutos Curtillus echinos,  
 ut melius muria quod testa marina remittat.’  
 interea suspensa grauis aulaea ruinas  
 in patinam fecere, trahentia pulueris atri 55  
 quantum non Aquilo Campanis excitat agris.  
 nos maius ueriti, postquam nihil esse pericli  
 sensimus, erigimur; Rufus posito capite, ut si  
 filius inmaturus obisset, flere. quis esset  
 finis, ni sapiens sic Nomentanus amicum 60  
 tolleret: ‘heu, Fortuna, quis est crudelior in nos  
 te deus? ut semper gaudes inludere rebus  
 humanis!’ Varius mappa conpescere risum  
 uix poterat. Balatro suspendens omnia naso  
 ‘haec est condicio uiuendi’ aiebat, ‘eoque 65  
 responsura tuo numquam est par fama labori.  
 tene, ut ego accipiar laute, torquerier omni  
 sollicitudine districtum, ne panis adustus,  
 ne male conditum ius adponatur, ut omnes  
 praecincti recte pueri comptique ministrent. 70  
 adde hos praeterea casus, aulaea ruant si,  
 ut modo; si patinam pede lapsus frangat agaso.  
 sed conuiuatoris, uti ducis, ingenium res  
 aduersae nudare solent, celare secundae.’  
 Nasidienus ad haec ‘tibi di, quaecumque preceris, 75  
 commoda dent: ita uir bonus es conuiuaque comis’  
 et soleas poscit. tum in lecto quoque uideres  
 stridere secreta diuisos aure susurros.”  
 “nullos his malle ludos spectasse; sed illa  
 redde age quae deinceps risisti.” “Vibidius dum 80

como nenhum outro — com pimenta e não sem  
 vinagre que fermentou a uva de Metina. 50  
 Eu primeiro quem cozinhei as urgas verdes  
 e as ênulas amargas, Curtilo, os ouriços  
 não limpos na salmoura de concha do mar.’  
 E, nisso, cai pesada uma tapeçaria  
 sobre a mesa, trazendo tanta poeira negra, 55  
 quanto o Aquilão faz nos campos da Campânia.  
 Tememos coisa pior. Não vendo mais perigo,  
 acalmamos. E Rufo, cabisbaixo, chora  
 como se o filho, jovem, tivesse morrido.  
 O que seria se Nomentano, sábio, não 60  
 consolasse o amigo: ‘Fortuna, que deus  
 nos é mais cruel? Por que te alegras em jogar  
 com a gente?’ Vário a custo continha o riso  
 com o guardanapo. Balatrão, rindo de tudo,  
 ‘Tal é a condição de viver! Nunca a glória, 65  
 por isso, corresponde ao teu esforço!’, diz.  
 ‘Quanto tu não cuidaste para que eu seja,  
 como um rico, acolhido? Pra que o pão não queime, e  
 não seja o molho mal temperado, e os escravos  
 todos nos sirvam bem vestidos e penteados? 70  
 Acresce os acidentes: se, como há pouco,  
 cai a tapeçaria, se o criado quebra um prato.  
 Como o do general, é do conviva o gênio  
 que, em regra, o revés revela, a sorte esconde.’  
 Nasidieno responde: ‘Que os deuses te deem 75  
 tudo o que peças: tão bom macho e conviva és!’,  
 pega as sandálias. E se viam, em cada leito,  
 cochichos soarem nas orelhas em segredo.”  
 “Eu não preferiria ver outros jogos a estes:  
 conta, vai, tudo o mais de que riste!” “Enquanto 80

quaerit de pueris, num sit quoque fracta lagoena,  
quod sibi poscenti non dentur pocula, dumque  
ridetur fictis rerum Balatrone secundo,  
Nasidiene, redis mutatae frontis, ut arte  
emendaturus fortunam; deinde secuti 85  
mazonomo pueri magno discerpta ferentes  
membra gruis sparsi sale multo non sine farre,  
pinguibus et ficis pastum iecur anseris albae  
et leporum auolsos, ut multo suauius, armos,  
quam si cum lumbis quis edit. tum pectore adusto 90  
uidimus et merulas poni et sine clune palumbis,  
suavis res, si non causas narraret earum et  
naturas dominus; quem nos sic fugimus ulti,  
ut nihil omnino gustaremus, uelut illis  
Canidia adflasset, peior serpentibus Afris.” 95

Vibídio aos escravos pergunta se a bilha  
quebraram, porque estava sem taças, e enquanto  
se ria com Balatrão de histórias inventadas,  
tu, Nasidieno, tornas de cara lavada,  
pra remediar a sorte na arte? Escravos, 85  
depois, trouxeram grande travessa com coxas  
retalhadas de gralha, muito sal, farinha e  
um fígado de pata branca em gordos figos  
e avulsos quartos de lebre, como melhores  
de comer que com os lombos. E melros de peito 90  
tostado e pombos sem coxas, coisas suaves,  
se o anfitrião não nos contasse a sua origem  
e natureza: dele fugimos, vingados,  
nada provamos, como se contendo o bafo  
de Canídia, pior que o de cobra africana.” 95

## Referências bibliográficas

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- ADAMS, J. N. *The Latin sexual vocabulary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- AHL, F. *Metaformations: soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- ANCONA, R. *Time and the erotic in Horace's "Odes"*. Durham: Duke University Press Books, 1994.
- ANCONA, R. Female Figures in Horace's Odes. In: DAVIS, G. (ed.). *A companion to Horace*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 174-92.
- ANDERSON, W. S. The Roman Socrates: Horace and his Satires. In: SULLIVAN, J. P. *Satire: critical essays on Roman literature*. London: Indiana University Press, 1968.
- ANDERSON, W. S. *Essays on Roman satire*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- ANDERSON, W. S. The secret of Lydia's aging: Horace, ode 1.25. In: ANDERSON, W. S. *Why Horace? A collection of interpretations*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1999, p. 85-91.
- ANDERSON, W. S. Horace's Friendship: adaptation of a circular argument. In: DAVIS, G. (ed.). *A companion to Horace*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, 34-52.
- ANDRÉ, C. A. "Tanto de meu estado me acho incerto": contradições do amor, de Catulo a Ovídio. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, v. 7, 2005, p. 37-63. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3210/321028503003.pdf>. Acesso em 25 de outubro de 2020.
- ANDRÉ, C. A. A mestria do poeta lírico: notas sobre Horácio (2) Ode 2.18. *Boletim de Estudos Clássicos*, 46, p. 51-6, 2006. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/bec46>. Acesso em 15 de novembro de 2020.
- APOLODORO (ou PSEUDO-APOLODORO). *Biblioteca*. Tradução de Gustavo Frade e Rafael Silva. Inédito.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de A. M. Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARKINS, B. The cruel joke of Venus: Horace as love poet. In: RUDD, N. (ed.). *Horace 2000: a celebration. Essays for the bimillennium*. London: Duckworth books, 1993, p. 106-19.
- ARMSTRONG, D. The addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and Epicurean proreptic. *Materiali e discussioni per analisi dei testi classici*, n. 31, 1993, p. 185-230.

- ARMSTRONG, D. The biographical and social foundations of Horace's poetic voice. In: DAVIS, G. (ed.). *A companion to Horace*. Maiden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 7-33.
- ASSUNÇÃO, T. A importância do espaço comum ("no meio") na assembleia dos Aqueus em *Ilíada* XIX. *Phoênix*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 12-37, 2019.
- AVELLAR, J. B. *Uma teoria ovidiana da literatura: os "Tristia" como epitáfio de um poeta-leitor*. Belo Horizonte, 2019. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- BARBE, K. *Irony in context*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing, 1995.
- BARBOSA, P. As performances da psicagogia no *Fedro* de Platão. In: II Seminário de Estudos Clássicos e Medievais. 2017, p. 1-15.
- BARCHIESI, A. Insegnare ad Augusto: Orazio, Epistole 2, 1 e Ovidio, Tristia II. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 31, p. 149-84, 1993.
- BALTUSSEN, H; DAVIS, P. (ed.) *The art of veiled speech: self-censorship from Aristophanes to Hobbes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de F. Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BAUMBACH, M. "Protos heuretes". in: CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. *Brill's New Pauly*. 2006. Disponível em: <https://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/protos-heuretes-e1011460?s.num=528&s.rows=50&s.start=510>. Acesso em 12 mai. 2021.
- BEARD, M. *Laughter in ancient rome: on joking, tickling, and cracking up*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2014.
- BEEKES, R. *Etymological dictionary of Greek. Volume One*. Leiden; Boston: Brill, 2010.
- BEM, L. A. *Metapoesia e confluência genérica nos "Amores" de Ovídio*. Campinas, 2011. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2019.
- BOOTH, W. C. *A rhetoric of irony*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1974.
- BOYLE, A. J. The edict of Venus: an interpretive essay on Horace's amatory odes. *Ramus*, v. 2, n. 2, p. 163-8, 1973.
- BOWDITCH, P. L. *Horace and the gift economy of patronage*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- BRADSHAW, A. Horace Carmina, III.XI.17-20. *Rheinisches Museum für Philologie*, n. 118, p. 311-24, 1975. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41244827>. Acesso em: 15 de maio de 2021.
- BRANDÃO, J. *Antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.



- BRANDÃO, R. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BREITENBERGER, B. *Aphrodite and Eros. The development of erotic mythology in early Greek poetry and cult*. New York; London: Routledge, 2007.
- BRINK, C. O. *Horace on poetry: "Epistles" Book II: the letters to Augustus and Florus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- BRINK, C. O. *Horace on poetry: prolegomena to literary "Epistles"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- BRINK, C. O. *Horace on poetry: the "Ars Poetica"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- BRUNNER, R. *La folie à Rome*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- BRUNA, J. *A poética clássica. Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.
- BRUNO, H. *Pérsio: Introdução, tradução e notas*. São Paulo, 1980. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1980, 198 p.
- BUISEL, M. D. Horacio y la coronación del poeta. *Auster*, n. 2, p. 65-89, 1997. Disponível em: <https://www.auster.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AUSn02a03/4177>. Acesso em: 31 de agosto de 2021.
- BUISEL, M. D. *Vir Mercurialis*. *Auster*, n. 13, p. 51-71. 2008. Disponível em: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4372/pr.4372.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4372/pr.4372.pdf). Acesso em: 15 de junho de 2021.
- CABRAL, A. *O mundo fascinante do jogo*. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.
- CAIRNS, F. *Roman lyric. Collected papers on Catullus and Horace*. Berlin: De Gruyter, 2012.
- CALAME, C. *The poetics of Eros in ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- CARDOSO, L. *A vez do verso: estudo e tradução do "Amphitruo", de Plauto*. Curitiba, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, 2012, 233 p.
- CARSON, A. *Eros the bittersweet: an essay*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- CARVALHO, R. *As Bucólicas de Virgílio*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- CATLOW, L. Horace, Odes I, 25 and IV, 13: a reinterpretation. *Latomus*, t. 35, f. 4, p. 813-21, 1976.
- CHAMBERLAIN, L. Gênero e a metafórica da tradução. In: OTTONI, P. (org.) *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora Unicamp, 2009, p. 37-58

CICERO. *Pro Archia. Post reditum in senatu. Post reditum ad Quirites. De domo sua. De haruspicum responsis. Pro Plancio*. Translated by N. H. Watts. Cambridge: Harvard University Press, 1923.

CICERO. *On the nature of the gods. Academics*. Translated by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

CITTI, F. *L'invito a Torquato. "Epist." 1,5*. Introduzione, testo, traduzione e commento. Bari: Edipuglia, 1994.

CITRONI, M. The value of self-deception: Horace, Aristippus, Heraclides Ponticus, and the pleasures of the fool (and of the poet). In: HARDIE, P. (ed.) *Augustan poetry and the irrational*. Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 221-39.

CLAY, D. The theory of the literary persona in Antiquity. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa, n. 40, p. 9-40, 1998.

COLEBROOK, C. *Irony*. New York: Routledge, 2004.

COLLOBERT, C. Poetry as flawed reproduction: possession and mimesis. In: DESTRÉE, P.; HERRMANN, F-G. *Plato and the poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, 41-61.

COMMAGER, S. *The "Odes" of Horace: a critical study*. London: Oklahoma University Press, 1995.

CONTE, G. B. L'amore senza elegia: i remedi contro l'amore e la logica di un genere. In: CONTE, G. B. *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991, p. 53-94.

CONTE, G. B. *Latin literature: a history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

CONNOR, P. J. Book despatch: Horace Epistles I, 20 and I, 13. *Ramus*, v. 11, n. 2, p. 145-52, 1982. Disponível em: <http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=840100776;res=IELAPA>. Acesso em: 10 de março de 2016.

CONNOR, P. J. *Horace's lyric poetry: the force of humour*. Melbourne: Aureal Pub, 1987.

CORRÊA, P. C. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

COSTA, A. A poesia lírica em Roma. *Revista de História*, São Paulo, v. 13, n. 27, 1956. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/38011>. Acesso em: 10 de agosto de 2021.

CUPAIUOLO, F. *A proposito della "callida iunctura" oraziana*. Napoli: Arti Grafiche Torella, 1942.

CUCCHIARELLI, A. Eros e giambo: forme editoriali negli "Epodi" di Orazio. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa; Roma, n. 60, p. 69-104, 2008.

- CURTIS, L. Horace and the erotics of the lyric chorus. In: CURTIS, L. *Imagining the chorus in Augustan poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 108-129.
- DALZELL, A. Language and atomic theory in Lucretius. *Hermathena*, n. 143, p. 19-28, 1987.
- DAVIS, G. Wine and the symposium. In: HARRISON, S. (ed.) *The Cambridge companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 207-220.
- DAVIS, G. Defining a lyric ethos: Archilochus *lyricus* and Horatian *melos*. In: DAVIS, G. (ed.). *A companion to Horace*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 105-27.
- DELIGNON, B. Lyrique érotique et lyrique politique dans le Carm. 4.1 d'Horace. DELIGNON, B.; LE MEUR, N.; THÉVENAZ, O. (éd.). *Le poète lyrique dans la cité antique: les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*. CERGR, 2016, p. 263-74.
- DEREMETZ, A. *Le miroir des Muses: poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- DEREMETZ, A. La terre inspirée et le poète-paysan. *Noesis*, [S.I.], n. 4, p. 155-79, 2000. Disponível em: <http://journals.openedition.org/noesis/1468>. Acesso em: 15 de mar. 2021.
- DERRIDA, J. *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.
- DETIENNE, M. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DOMINIK, W. From Greece to Rome: Ennius' Annals. In: BOYLE, A. J. (ed.). *Roman Epic*. London; New York: Routledge, 1993, p. 37-58.
- DOYEN, C. Lydia, Glycera, Chloe: Analyse d'une triade féminine dans les Odes d'Horace. *LEC*, n. 72, p. 313-31, 2004.
- DRESSLER, A. *Personification and the feminine in Roman philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- DUPONT, F. Ludions, lydion: les danseurs de la *pompa circensis*. Exégèse et discours sur l'origine des jeux à Rome. In: *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*. Actes de la table ronde de Rome, 1991. Rome: École Française de Rome, 1993, pp. 189-210. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/efr\\_0000-0000\\_1993\\_act\\_172\\_1\\_3057.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/efr_0000-0000_1993_act_172_1_3057.pdf). Acesso em: 15 nov. 2021.
- DUPONT, F; ÉLOI, T. *L'érotisme masculin dans la Rome antique*. Paris: Belin, 2001.
- DYSON, M. Horace, Odes 1.8: the love of Lydia and Thetis. *Greece & Rome*, v. 35, n. 2, p. 164-71, 1988.
- EDMUNDS, L. *From a Sabine jar: reading Horace, "Odes" 1.9*. Chapel Hill; N. C.; London: University of North Carolina Press, 1992.

- EDMUNDS, L. *Intertextuality and the reading of Roman poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- EDMUNDS, L. The reception of Horace's Odes. In: DAVIS, G. (ed.). *A companion to Horace*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 337-66.
- EICKS, M. *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011.
- ESIODO. *Teogonia*. A cura di Gabriella Ricciardelli. Milano: Mondadori, 2018.
- EVENEPOEL, W. Horace's Carmina Amatoria: a survey of recent studies: from Lyne's "Latin Love poets" (1980) to Eicks's "Liebe und Lyrik" (2011). *Ancient Society*, v. 45, p. 285-316, 2015. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44080010>. Acesso em: 10 de jan. de 2020.
- FALCÃO, P. B. *"Epístolas" de Horácio*. Introdução, tradução e notas de Pedro B. Falcão. Lisboa: Livros Cotovia, 2017.
- FALCÃO, P. B. *"Odes" de Horácio*. Introdução, tradução e notas de Pedro B. Falcão. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.
- FANTHAM, E. The first book of letters. In: GÜNTHER, H-C. *Brill's companion to Horace*. Leiden; Boston: Brill, 2013, p. 407-30.
- FARRELL, J. Horace's body, Horace's books. In: HEYWORTH, S.; FOWLER, P.; HARRISON S. (eds.). *Classical constructions: papers in memory of Don Fowler, classicist and Epicurean*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 174-193.
- FARRELL, J. Calling out the Greeks: dynamics of the elegiac canon. In: GOLD, B. (ed.). *A companion to Roman love elegy*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 11-24.
- FARRELL, J. Hermes in love. In: MILLER, J.; CLAY, J. S. *Tracking Hermes, pursuing Mercury*. Oxford: Oxford University Press, 2019, p. 122-41.
- FERENCZI, A. (ed.) New approaches to Horace's *Ars Poetica*. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa, n. 72, 2014.
- FERRI, R. *I dispiaceri di un epicureo: uno studio sulla poetica oraziana delle Epistole (con un capitolo su Persio)*. Pisa: Giardini, 1993.
- FERRIS-HILL, J. *Roman satire and the old comic tradition*. New York, Cambridge University Press, 2015.
- FERRIS-HILL, J. *Horace's "Ars Poetica": family, friendship, and the art of living*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- FINK, E. *Play as symbol of the world, and others writings*. Tradução de I. A. Moore e C. Turner. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2016.

FLORENCIO, F. As mulheres de Horácio. *In: Anais do XVII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. CIFEFIL, 2014, Rio de Janeiro, p. 217-32.

FLORES, G. Odes de Horácio: tirar a poeira. modo de usar & co. 2014. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2014/08/odes-de-horacio-tirar-poeira-por.html>. Acesso em: 13 de julho de 2020.

FLORES, G. *Uma poesia de mosaicos nas "Odes" de Horácio: comentário e tradução poética*. São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 482 p.

FLORES, G. *Et me remorsurum petis?* Uma promessa de invectiva nos Epodos de Horácio. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 133-57, 2016.

FLORES, G. Borrão de Amores: Catulo e a Política dos Afetos. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 35, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14584/9773>. Acesso em 20 de março de 2018.

FLORES, G. Três conversas literárias de Horácio (*Sermones* 1.4, 1.10 e 2.1). *Principia*, Rio de Janeiro, n. 35, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/38613>. Acesso em: 7 de junho de 2020.

FLORES, G. A *Arte Poética* de Horácio: uma nova tradução poética. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/15087>. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.

FONTES, J. B. *Eros, Tecelão de Mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FONTES, J. B. Eros doceamargo: notas sobre a tradução de um fragmento da lírica de Safo. *Fragmentos*, v. 4, n. 2, p. 107-13, 1994.

FORTEZA, A. Gender-oriented discourse in Horace. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, n. 6, p. 91-102, 1994.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade: a vontade de saber*. vol. 1. 18 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2007.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. vol. 2. 3 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade: o cuidado de si*. vol. 3. 15 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FOWLER, D. Lectures on Horace's Epistles. *The Classical Cambridge Journal*, Cambridge, v. 54, p. 80-114, 2008.

FRISCHER, B. *Shifting paradigms: new approaches to Horace's "Ars Poetica"*. Atlanta: Scholars Press, 1991.

FRAENKEL, E. *Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1957.

FREUDENBURG, K. *Satires of Rome: threatening poses from Lucilius to Juvenal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FREUDENBURG, K. (ed.). *The Cambridge companion to Roman satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

FREUDENBURG, K. *The walking muse: Horace on the theory of satire*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

FURLAN, M. “*Ars traductoris*”: questões de leitura-tradução da “*ars poetica*” de Horácio. Florianópolis, 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura: Teoria Literária). Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. 138 p.

GALE, M. *Myth and poetry in Lucretius*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GALE, M. Etymological wordplay and poetic succession in Lucretius. *Classical Philology*, Chicago, v. 96, n. 2, 2001, p. 168-72.

GENTILI, B. *Anacreonte: introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei*. Roma: Edizioni dell’Ateneo Roma, 1958.

GLINATSI, R. *La place de “l’Épître aux Pisons” dans l’œuvre d’Horace: vers une recomposition de la poésie horatienne*. Lille, 2010. Tese (Doutorado em Letras). Université Charles-de-Gaulle. 840 p.

GLINATSI, R. Les Odes I, 36 et I, 25 d’Horace: des poèmes modèles. *Vita Latina Année*, Paris, n. 185-86, p. 61-73, 2012a.

GLINATSI, R. Horace et la question de l’imitatio. *Dictynna*, v. 9, 2012b. Disponível em: <http://dictynna.revues.org/813>. Acesso em: 21 fev. 2016.

GLINATSI, R. Polémique et histoire littéraire dans l’Épître à Auguste d’Horace. In: GUILLAUMONT, F; LAURENCE, P. *La présence de l’histoire dans l’épistolaire*, 2012c, p. 173-192.

GLINATSI, R. De la Satire I, 4 à l’Épître aux Pisons: modalités et cohérence du discours critique horatien. *Camena*, v. 12, 2012d. Disponível em: [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/5-\\_R-\\_Glinatsis.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/5-_R-_Glinatsis.pdf). Acesso em: 2 ago. 2016.

GLINATSI, R. L’usage du mythe étiologique dans l’Épître aux Pisons d’Horace. *Insula*, 2019. Disponível em: <https://insula.univ-lille3.fr/2019/11/lusage-du-mythe-etiologicalue-dans-lepitre-aux-pisons-dhorace>. Acesso em: 10 de jan. 2020.

GONÇALVES, J. *Callida iunctura: da prática à teoria. Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, n. 9, 2007, p. 75-97.

GOUVEA JR, M. M. *Fastos de Ovídio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GRIMAL, P. *O amor em Roma*. Tradução de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2015.

- GRAZIOSI, B. *Homer*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- GÜNTHER, H-C. The first collection of odes: *Carmina* I-III. 2013. In: GÜNTHER, H-C. *Brill's companion to Horace*. Leiden; Boston: Brill, 2013a, p. 211-406.
- GÜNTHER, H-C. Horace's life and work. In: GÜNTHER, H-C. *Brill's companion to Horace*. Leiden; Boston: Brill, 2013b, p. 1-62.
- GÜNTHER, H-C. The second book of letters. In: GÜNTHER, H-C. *Brill's companion to Horace*. Leiden; Boston: Brill, 2013c, p. 467-98.
- HABINEK, T. *The politics of Latin literature: writing, identity, and empire in ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- HABINEK, T. *The world of Roman song*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- HADJU, P. The mad poet in Horace's *Ars Poetica*. *Canadian Review of Comparative Literature*, Edmonton, vol. 41, n° 1, p. 28-42, 2014a. Disponível em: <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crcl/article/view/25747/18983>. Acesso em: 11 out. 2015.
- HADJU, P. Horace's *Ars poetica* as pure poetry. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 72, p. 85-96, 2014b.
- HALLIWELL, S. Antidotes and incantations: is there a cure for poetry in Plato's *Republic*. In: DESTRIÉE, P.; HERRMANN, F-G. *Plato and the poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 241-66.
- HARDIE, P. *Lucretian receptions. History, the sublime, knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HARDIE, P. The *Ars poetica* and the poetics of didactic. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 72, p. 43-54, 2014.
- HARRISON, S. A tragic Europa?: Horace *Odes* 3.27. *Hermes*, v. 116, h. 4, p. 427-34, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4476644>. Acesso em: 12 de abril de 2020.
- HARRISON, S. Poetry, philosophy, and letter-writing in Horace, Epistles I. In: INNES, D.; HINE, H.; PELLING, C. *Ethics and Rhetoric: classical essays for Donald Russell on his seventy-fifth birthday*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 47-61.
- HARRISON, S. (ed.) *The Cambridge companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HARRISON, S. Lyric flexibility: literary form in Horace's Odes. In: HARRISON, S. *Generic Enrichment in Vergil & Horace*. Oxford University Press, 2007, p. 168-206.
- HARRISON, S. The primal voyage and the ocean of epos: two aspects of metapoetic imagery in Catullus, Virgil and Horace. *Dictynna*, n. 4, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/dictynna/146>. Acesso em 10 de junho de 2020.

- HARRISON, S. II life, poetic career, self-presentation. *New surveys in the classics*, n. 42, p. 9-33, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0533245114000042>. Acesso em: 13 de mai de 2021.
- HARRISON, S. *Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- HARRISON, S. *Horace: Odes, Book II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- HARRISON, S. Horace's hymn to Bacchus (*Odes* 2.19): poetics and politics. In: MARTINS, P. et al. (ed.) *Augustan poetry, new trends and revaluations*. São Paulo: Humanitas, 2019a, p. 231-52.
- HARRISON, S. Horace's Mercury and Mercurial Horace. MILLER, J.; CLAY, J. S. *Tracking Hermes, pursuing Mercury*. Oxford: Oxford University Press, 2019b, p. 160-173.
- HASEGAWA, A. P. "Dispositio" e distinção de gêneros nos "Epodos" de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- HASEGAWA, A. P. *Poetam uincit amor: Eros no livro dos Epodos de Horácio*. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 7-20, 2011.
- HASEGAWA, A. P. Tradução de Odes de Horácio com matéria erótica expurgadas por Elpino Duriense. *Translatio*, v. 10, p. 3-29, 2015.
- HASEGAWA, A. P. Mercúrio rouba a voz e o lugar de Apolo no carm. 1.10 de Horácio. *PhaoS, Revista de Estudos Clássicos*, Campinas, v. 17, n. 1, p. 83-100, 2017.
- HASEGAWA, A. P. Flaccus' poetics: Horace-Paris saved by Mercury-Augustus. In: MARTINS, P. et al. (ed.) *Augustan poetry, new trends and revaluations*. São Paulo: Humanitas, 2019, p. 213-29.
- HENDERSON, W. The paraklausithyron motif in Horace's "Odes". *Acta Classica*, n. 16, p. 51-67, 1973. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24591289>. Acesso em 9 de abr. de 2020.
- HERMMANN, L. La vie amoureuse d'Horace. *Latomus*, t. 14, f. 1, p. 3-30, 1955.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HESÍODO. *Teogonia*. Introdução e tradução de C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. Introdução e tradução de C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HESLIN, P. Metapoetic pseudonyms in Horace, Propertius and Ovid. *The Journal of Roman studies*, v. 101, p. 51-72, 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41724872>. Acesso em: 19 de dez. de 2020.



- HEYWORTH, S. Irrational panegyric in Augustan poetry. In: HARDIE, P. (ed.) *Augustan poetry and the irrational*. Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 240-62.
- HINDS, S. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- HINDS, S. Venus, Varro and the vates: toward the limits of etymologizing interpretation. *Dictynna*, n. 3, 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/dictynna/206>. Acesso em: 2 de abril de 2018.
- HOLZBERG, N. *Horaz: Dichter und Werk*. München: C. H. Beck, 2009.
- HOMERO. *Íliada*. Tradução de Haroldo de Campos. Vol. 1. 4. ed. São Paulo: Benvirá, 2010.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Introdução e tradução de C. Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2018.
- HOOLEY, D. M. *Roman satire*. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- HOOLEY, D. Horace's Rud(e)-imentary Muse: Sat. 1.2. *ElectronAnt*, v. 5, n. 2, 1999. Disponível em: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V5N2/hooley.html>. Acesso em 10 de março de 2018.
- HORACE. *Œuvres*. Texte latin avec un commentaire critique et explicative, des introductions e des notes par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1917.
- HORACE. *Epistles*. Tradução e comentários de C. W. Macleod. Rome: Edizioni dell'Ateneo, 1986.
- HORACE. *Satires, Epistles, Ars Poetica*. Edited and translated by H. Fairclough. Cambridge: Harvard University Press, 1929.
- HORACE. *Satires and Epistles*. Translated by J. Davie. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HORACE. *Odes and Epodes*. Edited and translated by Niall Rudd. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- HORACIO. *Epodos, Odas y Carmen Secular*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- HORACIO. *Epodos*. Introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires: Losada, 2007.
- HORACE. *The Odes of Horace*. Translated by J. H. Kaimowitz. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- HORACIO. *Odas*. Introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires: Losada, 2015.

- HORÁCIO. *Sátiras*. Tradução e comentários de Edna R. de Paiva. Niterói: Editora da UFF, 2013.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução e notas de R. M. R. Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.
- HORAZ. *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Übersetzt von Eckart Schäfer. Stuttgart: Philipp Reclam, 1972.
- HUBBARD, M.; NISBET, R. *A commentary on Horace "Odes", Book I*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- HUBBARD, M.; NISBET, R. *A commentary on Horace "Odes", Book II*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- HUBBARD, T. (ed.) *Homosexuality in Greece and Rome: a sourcebook of basic documents*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2003.
- HUBBARD, T. (ed.) *A companion to Greek and Roman sexualities*. Malden: Blackwell Publishing, 2014.
- HUIZINGA, J. "*Homo ludens*": o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- HUNTER, R. The ugly peasant and the naked virgins: Dionysius of Halicarnassus, *On Imitation*. In: HUNTER, R. *Critical moments in classical literature. Studies in the ancient view of literature and its uses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 107-27.
- HUNTER, R. A didactic poem? In: HUNTER, R. *Hesiodic voices*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014a, p. 40-122.
- HUNTER, R. Horace's other *Ars poetica*: *Epistles* 1.2 and ancient Homeric criticism. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 72, p. 19-41, 2014b.
- HUNTER R. Dionysius of Halicarnassus and the idea of the critic. In: HUNTER, R.; JONGE, C. de. (ed.) *Dionysius of Halicarnassus and Augustan Rome: rhetoric, criticism and historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 37-55.
- HUTCHEON, L. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1994.
- HUTCHINSON, G. Genre and super-genre. In: PAPANGHELIS, T.; HARRISON, S.; FRANGOULIDIS, S. (eds.). *Generic interfaces in Latin literature: encounters, interactions and transformations*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- JAMES, S. Elegy and new comedy. In: GOLD, B. (ed.). *A companion to Roman love elegy*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 253-268.

- JOHNSON, T. S. Locking-in and locking-out Lydia: lyric form and power in Horace's C. I.25 and III.9. *The Classical Journal*, v. 99, n. 2, p. 113-34, 2004.
- JOHNSON, T. S. *A symposion of praise. Horace returns to lyric in "Odes" IV*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007.
- JOHNSON, T. S. *Horace's iambic criticism. Casting blame ("iambike poiesis")*. Leiden; Boston: Brill, 2012.
- JOHNSON, W. R. *Horace and the dialectic of freedom: readings in Epistles I*. New York: London: Cornell University Press, 1993.
- JOHNSON, W. R. The Epistles. In: GREGSON, D. (ed.) *A companion to Horace*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 319-34.
- JONGE, C. de. Dionysius and Horace: composition in Augustan Rome. In: HUNTER, R.; JONGE, C. de. (ed.) *Dionysius of Halicarnassus and Augustan Rome: rhetoric, criticism and historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 242-266.
- JUNQUEIRA, R. *Horácio e as Musas: entre a amizade e o fazer poético nas "Odes"*. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- KAYACHEV, B. The ideal biography of a Roman poet: from *lusus poetici* to *studia philosophica*. *Latomus*, 72, p. 412-25, 2013.
- KEANE, C. Lessons in reading: Horace on Homer at *Epistles* 1.2.1-31. *The Classical World*, v. 104, n. 4, p. 427-50, 2011.
- KEITH, A. *Tandem uenit amor: a roman woman speaks of love*. In: HALLETT, J. P.; SKINNER, M. *Roman sexualities*. Princeton: Princeton University Press 1997, p. 295-310.
- KEMP, J. *The philosophical background to Horace's "Satires"*. London, 2006. Thesis. University College London, 2006, 311 p.
- KEMP, J. Irony and *Aequabilitas*: Horace, *Satires* 1.3. *Dictynna*, n. 6, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/dictynna.286>. Acesso em 20 de mar. 2019.
- KEMP, J. A moral purpose, a literary game: Horace, *Satires* 1.4. *The Classical World*. Baltimore, v. 104, n. 1, p. 59-76, 2010.
- KENNEY, E. J. Lucretian texture: style, metre and rhetoric in the *De rerum natura*. In: GILLESPIE, S.; HARDIE, P. *The Cambridge companion to Lucretius*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 92-110.
- KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Vozes de Bolso, 2013.
- KILPATRICK, R. *The poetry of criticism: Horace, "Epistles" II and "Ars Poetica"*. Edmonton: University of Alberta Press, 1990.

- KILPATRICK, R. *The poetry of friendship: Horace "Epistles" I*. Edmonton: University of Alberta Press, 1986.
- KNORR, O. Horace's ship ode (Odes 1.14) in context: a metaphorical love-triangle. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, n. 136, p. 149-69, 2006.
- KNOX, D. *Ironia: medieval and renaissance ideas on irony*. New York: E. J. Brill, 1989.
- KNOX, P. Language, style, and meter in Horace. In: GÜNTHER, H-C. *Brill's companion to Horace*. Leiden; Boston: Brill, 2013, p. 527-46.
- KOHAN, W. O. A Filosofia e seu ensino como *phármakon*. *Educar em Revista*, n. 46, p. 37-51, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1550/155025198004.pdf>. Acesso em: 17 de julho de 2020.
- KOHAN, W. O. *Sócrates e a educação: o enigma da filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- KONIG, H. *The other poet. Ancient reception of a cultural icon*. Leiden: Brill, 2010.
- KONSTAN, D. Between epigram and elegy: Horace as an amatory Poet. In: PEREIRA, M.; FERREIRA, J.; OLIVEIRA, F. (eds.). *Horácio e a sua perenidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 55-70.
- KONSTAN, D. *Roman comedy*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2018.
- KREVANS, N. Fighting against Antimachus: the *Lyde* and the *Aetia* reconsidered. In: HARDER, M. A. et al. *Callimachus*. Groningen: Egbert Forsten Groningen, 1993, p. 149-60.
- KUNJUMMEN, S. Aging women and aging men: Lydia in Horace's 1.25. *Vexillum*, n. 1, p. 65-76, 2011. Disponível em: <http://www.vexillumjournal.org/past-issues/issue-1>. Acesso em: 3 de jan. de 2019.
- LACAN, J. O amor cortês em anamorfose. In: *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988, p. 173-91.
- LAIRD, A. The *Ars Poetica*. HARRISON, S. (ed.). *The Cambridge companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 132-43.
- LA PENNA, A. Schizzo di una interpretazione di Orazio, partendo dal primo libro delle Epistole. *Annali della Scuola Normale Superiore de Pisa*, s. 2, v. 18, n. 1/2, p. 14-48, 1949. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24299241>. Acesso em: 10 de nov. 2019.
- LA PENNA, A. Orazio, Augusto e la questione del teatro latino. *Annali della Scuola Normale Superiore de Pisa*, s. 2, v. 19, n. 3/4, p. 143-54, 1950. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24299280>. Acesso em: 10 de nov. 2019.
- LASSERRE, T. *La figure d'Éros dans la poesie grecque*. Lausanne: Imprimeries Réunies, 1946.
- LEROY, M. Encore la *callida iunctura*. *Latomus*, t. 7, f. 3/4, p. 193-5, 1948.

- LEVIN, S. The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited. Plato and the Greek literary tradition. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- LIMA, W. *Poética e teoria da literatura na Roma clássica*. Belo Horizonte, 2016. Tese (Doutorado em Literaturas Clássicas), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, 231 p.
- LOWRIE, M. *Horace's narrative Odes*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- LOWRIE, M. Horace and Augustus. 2007, In: HARRISON, S. J. (ed.) *The Cambridge companion to Horace*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 77-89.
- LOWRIE, M. Politics by other means in Horace's *Ars poetica*. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 72, p. 121-42, 2014.
- LYNE, R. O. A. M. *The Latin love poets from Catullus to Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- LUCRÉCIO. *Da natureza das coisas*. Tradução, introdução e notas de Luís M. G. Cerqueira. Lisboa: Relógio d'água, 2015.
- MACIEL, B. *O Poeta ensina a ousar: didatismo e ironia nas "Epístolas" de Horácio*. Belo Horizonte, 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 362 p.
- MACLEOD, C. W. The poetry of ethics: Horace, Epistles I. *The Journal of Roman Studies*. Londres, vol. 69, p. 16-27, 1979.
- MARIC, L. Horace, the liar persona and the poetry of *dissimulatio*: the case of Epistles 1. *Akroterion*, v. 57, p. 53-77, 2012.
- MARQUARD, O. Louvor do politeísmo. Tradução de Georg Otte. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 134-147, 2016.
- MASCIO, M. Aristippus, Ulysses, and the philosophus *polutropos* in Horace *Epistles*, Book 1. *Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity*, v. 111, n. 2, p. 227-52, 2018.
- MAXIME, P. Rome dans la balance: la poésie augustéenne imite-t-elle la poésie grecque? In: Conferência na Sociedade Franco-japonesa de estudos gregos e romanos, 2013. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01920110>. Acesso em: 8 de nov. de 2020.
- MCCARTER, S. *Horace between freedom and slavery: the First Book of "Epistles"*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.
- MCCARTER, S. *Horace's "Epistles" and "Ars Poetica"*. 2017a. Disponível em: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195389661/obo-9780195389661-0253.xml>. Acesso em 3 de março de 2018.

- McCARTER, S. Resenha de: HARRISON, S. *Horace: Odes, Book II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 2017b. Disponível em: <https://bmcr.brynmawr.edu/2017/2017.10.31>. Acesso em 10 de fev. 2021.
- McCARTER, S. Fecitne uiriliter? Patronage, erotics, and masculinity in Horace, Epistles 1. *American Journal of Philology*, v. 139, n. 4, p. 675-709, 2018.
- McCOSKEY, D.; TORLONE, Z. *Latin love poetry*. London; New York: I. B. Tauris, 2014.
- McCUNE, B. Chloe *tempestiva, misera, docta* and *arrogans* (Horace, *Odes* 1.23, 3.7, 3.9 and 3.26). *The Classical Quarterly*, v. 66, n. 2, p. 573-9, 2016.
- McDERMOTT, E. *Horatius callidus*. *The American Journal of Philology*, v. 98, n. 4, p. 363-80, 1977.
- McGANN. *Studies in Horace's First Book of "Epistles"*. Brussels: Latomus, 1969.
- MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MEDEIROS, W. Entre o cisne e a abelha. A *recusatio* horaciana do lirismo sublime. *Humanitas*, v. 53, p. 219-24, 2001.
- MEHL, J-M. Le latin dex jeux. In: GOULLET, M.; PARISSE, M. (eds.). *Les historiens et le latin medieval*. Disponível em: <http://books.openedition.org/psorbonne/21148>. Acesso em junho 10 de 2021.
- MEYER, R. Horace's Epistles I and philosophy. *The American Journal of Philology*, Baltimore, vol. 107, n. 1, p. 55-73, 1986.
- MILLER, P. A. Horace, Mercury, and Augustus, or the poetic of ego of Odes 1-3. *The American Journal of Philology*, v. 112, n. 3, p. 365-88, 1991.
- MINADEO, R. Sexual symbolism in Horace's love odes. *Latomus*, t. 34, f. 2, p. 392-424, 1975. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41533255?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 10 de maio de 2020.
- MINADEO, R. *The golden plectrum: sexual symbolism in Horace's "Odes"*. Amsterdam: Rodopi, 1982.
- MOLES, J. Poetry, philosophy, politics and play: Epistles 1. In: FEENEY, D.; WOODMAN, T. (ed.). *Traditions and contexts in the poetry of Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- MOLES, J. Philosophy and ethics. In: HARRISON, S. J. (ed.) *The Cambridge companion to Horace*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 165-80
- MOREIRA, D. Horácio, Odes, III.9, apresentação e tradução. *Cad. Letras UFF*, Niterói, v. 28, n. 56, p. 411-6, 2018.

- MORRISON, A. Didacticism and epistolarity in Horace's Epistles 1. In: MORELLO, R. (ed.). *Ancient letters: classical and late antique epistolography*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- MUNIZ, F. Performance e *élenkhos* no *Íon* de Platão. *Archai*, n. 9, p. 17-26, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8322>. Acesso em: 10 de junho de 2019.
- MUNN, M. *The mother of the gods, Athens, and the tyranny of Asia: a study of sovereignty in ancient religion*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2006.
- NAVA, M. C. *Callida iunctura*. Tradicion e innovacion semántica en Horacio. *Actual*, Mérida, n. 35, p. 63-82, 1977.
- NASTA, M. *Tenues grandia*: Horacio, *carm.*, I, 6. *Revista de Estudios Clásicos*, n. 28, p. 83-102, 1999. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/11052>. Acesso em 7 fev. 2020.
- NASTA, M. *Album mutor in alitem*: metamorfosis e identidad poética en Horacio, *Carm.* II 20. *Cuadernos del Sur, Letras*, n. 32-33, p. 291-304, 2003.
- NASTA, M. Enseñar a obedecer: la legitimación del autor satírico en Horacio, Sátiras I. In: SASTRE, E.; SCHNIEBS, A. (eds). *Enseñar y dominar: las estrategias preceptivas en Roma*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 2007.
- NISBET, R. *Romanae fidicen lyrae*: the "Odes" of Horace. In: SULLIVAN, J. P. *Critical essays on Roman literature: elegy and lyric*. Cambridge: Routledge, 1962.
- NISBET, R.; RUDD, N. *A commentary on Horace "Odes", book III*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- NUSSBAUM, M. *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- OBBINK, D. *Philodemus and poetry: poetic theory and practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. New York: Oxford University Press, 1995.
- OLIENSIS, E. The erotics of *amicitia*: readings in Tibullus, Propertius, and Horace. In: HALLETT, J. P.; SKINNER, M. *Roman sexualities*. Princeton: Princeton University Press 1997, p. 151-71.
- OLIENSIS, E. *Horace and the rhetoric of authority*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- OLIENSIS, E. Feminine endings, lyric seductions. In: FEENEY, D; WOODMAN, T. *Traditions and contexts in the poetry of Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 93-106.
- OLIENSIS, E. Erotics and gender. In: HARRISON, S. (ed.) *The Cambridge companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 221-34.

- OLIVA NETO, J. A. *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- ORAZIO. *Epistole*. A cura de M. Ramous. Milano: Garzanti, 2015.
- OVÍDIO. *Arte de amar*. Tradução, introdução e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Mercado das Letras, 2016.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de D. L. Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PAILLER, J-M. Quand la femme sentait le vin. Variations sur une image antique et moderne. *Pallas*, Toulouse, n. 53, p. 73-100, 2000.
- PARKER, N. Flaccus. *The Classical Quarterly*, v. 50, p. 455-62, 2000.
- PASSOS, L. dos. Elementos de retórica e oralidade em duas odes horácianas. *Codex - Revista de estudos clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 18-29, 2016.
- PAULE, M. *Canidia, Rome's first witch*. New York; London; Oxford: Bloomsbury, 2017.
- PAULIN, S. La bruja y la vieja: un cruce entre dos estereotipos: el caso horaciano. In: V Jornadas de estudios clásicos y medievales "Diálogos Culturales", p. 1-11. Buenos Aires, 2011.
- PAVLOVSKI, Z. Aristotle, Horace, and the ironic man. *Classical Philology*, v. 63, n. 1, p. 22-41, 1969.
- PELOSI, F. *Plato on music, soul and body*. Translated by Sophie Henderson. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- PENNA, H. *Implicações métricas nas "Odes" de Horácio*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 333 p.
- PICCOLO, A. *O arco e a lira: modulações da épica homérica nas "Odes" de Horácio*. Campinas, 2014. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, 385 p.
- PICCOLO, A. *O Homero de Horácio: intertexto épico no livro I das "Epístolas"*. Campinas, 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, 476 p.
- PINTON, G. *Horace's Art of Poetry & Vico's poetic philosophy*, 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/40053954/HORACES\\_ART\\_OF\\_POETRY\\_and\\_VICOS\\_POETIC\\_PHILOSOPHY\\_complete\\_](https://www.academia.edu/40053954/HORACES_ART_OF_POETRY_and_VICOS_POETIC_PHILOSOPHY_complete_). Acesso em: 10 de nov de 2021.
- PLATÃO. *Teeteto e Crátilo*. Tradução de C. A. Nunes. Belém: Gráfica e Editora Universitária, 1988.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.



- PLATÃO. *Crátilo: ou sobre a correção dos nomes*. Tradução de C. Vieira. São Paulo: Paulus Editora, 2014.
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução e apresentação de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PLATÃO. *Cármides. Lísis*. Introdução e tradução de C. A. Nunes. Belém: Edufpa, 2015.
- PLAZA, M. *The function of humour in Roman verse satire: laughing and lying*. New York: Oxford University Press, 2006.
- POISS, T. Horaz als Erotiker betrachtet: Überlegungen zu *carm.* 2, 8 und *carm.* 3, 9. *Wiener Studien*, v. 114, p. 251-66, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24750525>. Acesso em: 10 de mar de 2021.
- POMEROY, S. *Goddesses, whores, wives and slaves*. New York: Schocken Books, 1975.
- POMPEU, A. Drama satírico e *komos* em Platão e Horácio. In: POMPEU, A; SOUSA, F. (orgs.). *Grécia e Roma no universo de Augusto*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 73-86.
- PORTER, D. Chloe and Phyllis: Horace Carmina 1.23 and 4.11. *Classical Philology*, v. 80, n. 2, p. 137-9, 1985. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/366912>. Acesso em: 5 de mar de 2020.
- PORTER, D. *Horace's poetic journey: a reading of "Odes" 1-3*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- PORTER, D. Playing the game: Horace, Epistles. *Classical World*, Baltimore, n. 1, v. 96, p. 21-60, 2002.
- PUCHEU, A. Platão, Goethe e o Íon. In: PLATÃO. *Íon*. Introdução, tradução e notas de C. Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 65-81.
- PUTNAM, M. Horace C. 3.30: the lyricist as hero. *Ramus*, n. 2, p. 1-19, 1973.
- PUTNAM, M. *Artifices of eternity: Horace's Fourth Book of Odes*. London: Cornell University Press, 1986.
- PUTNAM, M. Horace to Torquatus: *Epistle* 1.5 e *Ode* 4.7. *The American Journal of Philology*, v. 127, n. 3, p. 387-413, 2006.
- PUTNAM, M. *Poetic interplay: Catullus and Horace*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- QUINTERO, R. (ed.) *A companion to satire: ancient and modern*. Malden: Blackwell, 2011.

- ROESSEL, D. The significance of the name Cerinthus in the poems of Sulpicia. *TAPA*, v. 120, p. 243-50, 1990.
- ROMAN, L. *Poetic autonomy in ancient Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- ROSEN, S. *The quarrel between philosophy and poetry*. London; New York: Routledge, 1993.
- RAGUSA, G. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- RAGUSA, G. Tramas de Afrodite e Eros: sedução e capitulação na mélica grega arcaica. 2011. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 60-78. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/view/2102](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2102). Acesso em: 23 de jan de 2020.
- RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Autêntica, 2011.
- RECKFORD, K. Time and the erotic in Horace's Odes, and: Horace: behind the public poetry (review). *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 117, n. 4, p. 657-60, 1996.
- RECKFORD, K. *Pueri ludentes: some aspects of play and seriousness in Horace's Epistles*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 132, n. 1/2, p. 1-19, 2002.
- RITTER-SCHMALZ, C. Authority underhands: writing, reading, and touching in Augustan poetry books. In: RITTER-SCHMALZ, C. *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, p. 207-37. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9783110641042-012>. Acesso em: 21 de abril de 2020.
- ROLLIÉ, E. "Odas", *Horacio. Una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.
- ROMERO, S. L. *Mito e performance na "Olímpica I" de Píndaro*. Araraquara, 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 100 p.
- RUDHARDT, J. *Le rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*. Paris: PUF, 1986.
- SANTIROCCO, M. The Maecenas Odes. *TAPA*, v. 114, p. 241-53, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/284149>. Acesso em 15 de abril de 2020.
- SANTIROCCO, M. *Unity and design in Horace's "Odes"*. Chape Hill; London: University of North Carolina Press, 1986.
- SANTIROCCO, M. Horace and Augustan ideology. *Arethusa*, v. 28, n. 2-3, p. 225-43, 1995.
- SANTOS, M. M. dos. O *monstrum* da *Arte Poética* de Horácio. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, p. 191-265, 2000.

- SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SCHLEGEL, C. Horace and his fathers: Satires 1.4 and 1.6. *The American Journal of Philology*, v. 121, n. 1, p. 93-119, 2000.
- SCULLY, S. Echoes of the *Theogony* in the Hellenistic and Roman periods. In: SCULLY, S. *Hesiod's "Theogony": from Near Eastern creation myths to "Paradise Lost"*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 122-159.
- SEDLEY, D. The etymologies in Plato's Cratylus. *The Journal of Hellenic Studies*, Cambridge, v. 118, p. 140-154, 1988.
- SEDLEY, D. Horace's *Socraticae chartae* (Ars poetica 295-322). *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 72, p. 97-120, 2014.
- SERIGNOLLI, L. *"Imagines Amoris": as figurações de "Amor" em Roma do final da República ao período augustano*. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SERIGNOLLI, L. *Baco, o simpósio e o poeta*. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 279 p.
- SERIGNOLLI, L. Bacchus, Augustus and the poet in Horace Odes 3.25. In: MARTINS, P. et al. (ed.) *Augustan poetry, new trends and revaluations*. São Paulo: Humanitas, 2019, p. 275-306.
- SHARROCK, A. *Seduction and repetition in Ovid's "Ars Amatoria" 2*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SHARROCK, A. *Reading Roman comedy: poetics and playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SILVA, R. *Uma poética de Platão*. Belo Horizonte, 2015. Monografia (Bacharelado em Literatura Clássica). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015, 126 p.
- SILVA, R. *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*. Belo Horizonte, 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2018, 708 p.
- SNYDER, J. *Puns and poetry in Lucretius' "De Rerum Natura"*. Amsterdam, B. R. Güner Publishing, 1980.
- SOARES, M. T. Amor e ódio na poesia latina. *Biblos*, Coimbra, n. 3, 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/1513165/Amor\\_e\\_%C3%B3dio\\_na\\_poesia\\_latina](https://www.academia.edu/1513165/Amor_e_%C3%B3dio_na_poesia_latina). Acesso em: 12 mai. 2021.
- SPENCER, D. *Language and authority in "De lingua latina"*. Varro's guide to being Roman. Madison: The University of Wisconsin Press, 2019.

- SPERIANI, S. The spectacle of gazes: seeing and being seen in the first book of Horace's *Epistles*. *The Classical Journal*, v. 113, n. 4, p. 428-52, 2018.
- SULLIVAN, F. Horace's Ode to *Quintius Hirpinus* (2.11). *Classical Philology*, v. 57, n. 3, p. 167-70, 1962.
- SUSSMAN, L. The birth of the gods: sexuality, conflict and cosmic structure in Hesiod's *Theogony*. *Ramus*, v. 7, n. 1, 1978, p. 61-77.
- SUTHERLAND, E. Audience manipulation and emotional experience in Horace's Pyrrha ode. *The American Journal of Philology*, v. 116, n. 3, p. 441-52, 1995.
- SUTHERLAND, E. How (not) to look at a woman: bodily encounters and the failure of the gaze in Horace's *C.* 1.19. *American Journal of Philology*, v. 124, n. 1, p. 57-80, 2003.
- SUTHERLAND, E. Writing (on) bodies: lyric discourse and the production of gender in Horace *Odes* 1.13. *Classical Philology*, v. 100, n. 1, p. 52-82, 2005a.
- SUTHERLAND, E. Literary women in Horace's *Odes* 2.11 and 2.12. In: BATSTONE, W.; TISSOL, G. (ed.) *Defining genre and gender in Roman literature: essays presented to William S. Anderson on his seventy-fifth birthday*. New York; Bern: Peter Lang, 2005b, p. 193-210.
- SUTHERLAND, E. Vision and desire in Horace's *Carm.* 2.5. In: ANCONA, R.; GREENE, E. *Gendered dynamics in Latin love poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005c, p. 113-40.
- THENEVAZ, O. Le cygne de Venouse: Horace et la métamorphose de l'Ode II, 20. *Latomus*, 61, p. 861-88, 2002.
- TOOHEY, P. *Epic lessons: an introduction to ancient didactic poetry*. New York: Routledge, 1996.
- TRINACTY, C. The fox and the bee: Horace's first book of *Epistles*. *Arethusa*, v. 45, n. 1, p. 57-77, 2012.
- TSITSIOU-CHELIDONI, C. Horace on the role of the poetry's audience in the literary process. *Trends in Classics*, Berlin, v. 5, n. 2, p. 341-75, 2013.
- TUTRONE, F. Dumb animals: a short history of classical logocentrism. *Vichiana*, v. 58, n. 1, p. 81-97, 2021.
- ULLMAN, B. L. Some type-names in the Odes of Horace. *The Classical Quarterly*, v. 9, n. 1, p. 27-30, 1915.
- VAN DER MERWE, E. Horace: the misunderstood lover? Views on Horace's approach to lyric love poetry in his *Odes*. *Akroterion*, Matieland, v. 60, p. 101-11, 2015.
- VASCONCELOS, P. *Efeitos intertextuais na "Eneida", de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

- VASCONCELOS, P. Horácio, Odes I, 33 e a recepção da poesia amorosa. *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 21, n. 1, p. 112-25, 2008.
- VENDEMIATTI, L. “*Sobre a natureza das coisas*”, de Cícero. Campinas, 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- VEYNE, P. *Elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- VIEIRA, T. Sobre o autor. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução e posfácio de T. Vieira. São Paulo, 2013, p. 487-8.
- VIEIRA, L. *O tema da razia de gado (“boelasía”) na épica homérica*. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de C. A. Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.
- VOLK, K. *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. New York: Oxford University Press, 2002.
- WAVENVOORT, H. *Studies in Roman literature, culture and religion*. Leiden: Brill, 1956.
- WEINECK, S-M. Talking about Homer: poetic madness, philosophy, and the birth of criticism in Plato’s *Ion*. *Arethusa*, v. 31, n. 1, p. 19-42, 1998.
- WEST, D. *Horace “Odes” II: uatis amici*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- WEST, D. *Horace “Odes” III: dulce periculum*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- WERNER, C. Introdução. In: HESÍODO. *Teogonia*. Introdução e tradução de C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- WHITE, P. Friendship, patronage and Horatian sociopoetics. In: HARRISON, S. (ed.) *The Cambridge companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 195-206.
- WHYBREW, L. *The relationship between Horace’s ‘Sermones’ and ‘Epistulae’ Book I: “are the letters of Horace satires?”* Christchurch, 2006. Tese (Doutorado). University of Canterbury, 265 p.
- WINKLER, M. *Dulce et decorum est pro patria mori?* Classical literature in the war film. *International Journal of the Classical Tradition*, Springer, v. 7, n. 2 p. 177-214.
- WRAY, D. *Catullus and the poetics of Roman manhood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- WYKE, M. Woman in the mirror: the rhetoric of adornment in the Roman world. In: ARCHER, L.; FISCHLER, S.; WYKE, M. *Women in ancient societies: an illusion of the night*. London: MacMillan, 1994, p. 134-51.

WYKE, M. Taking the woman's part: engendering Roman love elegy. In: BOYLE, A. (ed.). *Roman literature and ideology: Ramus essays for J. P. Sullivan*. Bendigo: Aureal Publications, 1995.

YONA, S. *Epicurean ethics in Horace: the psychology of satire*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

ZAPIÉN, T. *Quinto Horacio Flaco, "Epístolas". Libros I-II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

ZIOGAS, I. Power, puns, and politics from Horace to Silius Italicus. In: MITSIS, P.; ZIOGAS I. (ed.) *Wordplay and powerplay in Latin poetry*. Berlin: De Gruyter, 2016, p. 1-12.

ZIZEK, S. Courtly love, or woman as thing. In: ZIZEK, S. *The metastases of enjoyment: six essays on woman and causality*. London; New York: Verso, 1994, p. 89-112.

ZOPPI, P.; VIEIRA, B. *De Optimo Genere Oratorum*, de Marco Túlio Cícero. *Scientia Traductionis*, n. 10, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p4>. Acesso em: 15 de junho de 2021.