

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO EM LITERATURAS CLÁSSICAS E MEDIEVAIS**

Wellington Ferreira Lima

**POÉTICA E TEORIA DA LITERATURA
NA ROMA CLÁSSICA**

Belo Horizonte

2016

Wellington Ferreira Lima

**POÉTICA E TEORIA DA LITERATURA
NA ROMA CLÁSSICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras com concentração na área de Literaturas Clássicas e Medievais e linha de pesquisa em Edição e Recepção de Textos Literários (ERTL).

Orientador: Jacyntho Lins Brandão

BELO HORIZONTE

2016



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Poética e teoria da literatura na Roma clássica*, de autoria do Doutorando WELLINGTON FERREIRA LIMA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em 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: Edição e recepção de textos literários

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

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

Prof. Dr. Edson Ferreira Martins - UFV

Profa. Dra. Neiva Ferreira Pinto - UFJF

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2016.

*A quem mais devo meu percurso acadêmico
a cujo desfecho não pôde assistir. (in
memoriam)*

AGRADECIMENTOS

A minha esposa Mariana, por todos os planos não executados em razão de minha indisponibilidade constante.

A meu orientador Jacyntho Lins Brandão por sua confiança inabalável e sua fina percepção da pesquisa.

Aos avaliadores deste trabalho, em suas fases de projeto, de qualificação e de defesa, Dr. Edson Ferreira Martins, Dr^a Heloísa Penna, Dr^a Neiva Ferreira Pinto, Dr^a Sabrina Sedlmayer e Dr^a Sandra Bianchet por suas contribuições na sua melhoria.

A meus alunos, em especial, Samuel Rezende, Júlia de Mello, Susana Bianca de Andrade, Jéssica Frutuoso Mello, Ivana Guimarães Ferreira e Amanda Naves Berchez por sua generosa interlocução.

A meus colegas, em especial, Eloésio Paulo, Fernanda Cunha, Ítalo O. R. León, Marcos de Carvalho e Simone Marasco por sua solicitude imediata a todos os meus pedidos de ajuda.

Aos funcionários da FALE/UFMG, em especial ao bibliotecário Marcos Gabriel, cuja gentileza ultrapassou as obrigações da função.

Aos meus amigos e familiares pelo apoio afetivo e (nem sempre!) paciente.

À Universidade Federal de Alfenas que me permitiu o gozo de um ano de afastamento sem o qual a conclusão do trabalho seria difícilima.

Resumo

Temos como dogma que a *Poética* como disciplina é termo que se cristalizou desde, pelo menos, a obra de Aristóteles e foi continuada, depois, pela obra de Horácio. Temos, também, que a disciplina a que chamamos Teoria da Literatura é demasiado recente, fixada a partir do trabalho de Wellek & Warren. De fato, uma ciência da literatura se fez necessária a partir do momento em que a literatura perdeu seu lugar no mundo empírico e deixou de ter seu sentido pelo contexto em que era produzida e por seus efeitos nesta realidade. O termo *poética* aparece em Aristóteles (*Met.*; *E.N.*) como uma das formas de saber do homem, se opondo ao teórico e ao prático. Quando esta divisão tripartite de se perceber o mundo se reduz à oposição *noscere x agere*, há também a reconfiguração dos lugares do poeta e da poesia e, conseqüentemente, a produção de uma série de discursos sobre este objeto, tentando dar conta do que já fora do estrito âmbito da *tékhné*. Este trabalho busca compreender como um destes discursos – a própria poesia – constrói os estatutos do fazer poético no tenso período que se estende do fim da república ao fim do governo de Augusto, período considerado pela crítica especializada como “a era de ouro” da literatura romana.

Palavras-Chave - Poética; Teoria da Literatura; Poesia Romana Clássica.

Abstract

It is taken as a dogma that the *Poetics* as a discipline is a term which has crystallized since, at least, the work of Aristotle and has been continued, later, by the work of Horace. There is also that the discipline we designate as Theory of Literature is far too recent, fixed by Wellek & Warren's work. In fact, a science of literature makes itself needed from the moment that literature has lost its place in the empirical world and ceased having its meaning by the context in which it was produced and by its effects in this reality. The *poetics* term arises in Aristotle (*Met.*; *E.N.*) as a way of knowledge to the man, opposing itself to the theoretical and the practical. When this tripartite division of perceiving the world is reduced to the opposition *noscere x agere*, there is also the reconfiguration of the poet's and poetry's places and, consequently, the production of a range of speeches on this manner, trying to handle what had already been within the strict scope of *tékhné*. This work aims to comprehend how one of these speeches – the poetry itself – sets up the statutes of the poetic making in the tense time which extends from the end of the republic to the end of the Augustus' governance, considered by the expert criticism as “the golden age” of Roman literature.

Keywords: Poetics, Theory of Literature, Roman Classical Poetry

ABREVIACOES:

As abreviaoes foram utilizadas neste trabalho consoante o *Dictionaire Illustré Latin Français Félix Gaffiot*, sempre que possível.

| | |
|---------------------|------------------------------------------------------|
| <i>A.A.</i> | Ovídio. <i>Arte de Amar</i> |
| <i>A.P.</i> | Anônimo. <i>Antologia Palatina</i> |
| <i>Am.</i> | Ovídio. <i>Amores</i> |
| <i>An. Ant.</i> | Aristóteles. <i>Analíticos Anteriores</i> |
| <i>Ant.</i> | Isócrates. <i>Antídosis</i> |
| <i>AP.</i> | Vários. <i>Antologia Palatina</i> |
| <i>Arch.</i> | Cícero. Em defesa do poeta Arquias |
| <i>Br.</i> | Cícero. <i>Brutus</i> . |
| <i>Buc.</i> | Virgílio. <i>Bucólicas</i> |
| <i>CM</i> | Cícero. Catão ‘o Velho’ ou sobre a velhice |
| <i>Conf.</i> | Santo Agostinho. <i>Confissões</i> . |
| <i>Const.</i> | Sêneca, o Jovem. <i>Sobre a Constância do Sábio</i> |
| <i>Contr.</i> | Sêneca, o Velho. <i>Controvérsias</i> . |
| <i>De Doc. Chr.</i> | Santo Agostinho. <i>A doutrina Cristã</i> . |
| <i>De Na.</i> | Aristóteles. <i>De Anima</i> |
| <i>De Or.</i> | Cícero. <i>Sobre o Orador</i> |
| <i>E.N.</i> | Aristóteles. <i>Ética a Nicômaco</i> |
| <i>En.</i> | Virgílio. <i>Eneida</i> . |
| <i>Enead.</i> | Plotino. <i>Enéadas</i> . |
| <i>Ep.</i> | Horácio. <i>Epistolas</i> |
| <i>Epod.</i> | Horácio. <i>Epodos</i> . |
| <i>F.</i> | Ovídio. Os Fastos |
| <i>G.</i> | Virgílio. <i>Geórgicas</i> . |
| <i>Geo.</i> | Estrabão. <i>Geografia</i> |
| <i>H.</i> | Ovídio. <i>Heroides</i> |
| <i>Her.</i> | Cornifício (?). <i>Retórica a Herênio</i> |
| <i>I.</i> | Platão. <i>Íon</i> . |
| <i>Il.</i> | Homero. <i>Ilíada</i> . |
| <i>Inst. Or.</i> | Quintiliano. <i>Instituições Oratórias</i> |
| <i>Inv.</i> | Cícero. <i>Tratado sobre a Invenão</i> |
| <i>Lae.</i> | Cícero. <i>Lélio ou Sobre a Amizade</i> |
| <i>Leg.</i> | Cícero. <i>Sobre as Leis</i> |
| <i>Luc.</i> | Sêneca, o Jovem. <i>Cartas a Lucílio</i> . |
| <i>Med.</i> | Ovídio. <i>Medicamentos para o rosto da mulher</i> . |
| <i>Met.</i> | Ovídio. <i>Metamorfoses</i> . |
| <i>Metaph.</i> | Aristóteles. <i>Metafísica</i> |
| <i>Na.</i> | Tácito. <i>Anais</i> . |
| <i>Nat. H.</i> | Plínio. <i>História Natural</i> . |
| <i>Noct.</i> | Áulio Gélio. <i>Noites Aticas</i> |

| | |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------|
| <i>O.</i> | Horácio. <i>Odes</i> |
| <i>Od.</i> | Homero. <i>Odisseia</i> |
| <i>Oed.</i> | Sófocles. <i>Édipo Rei.</i> |
| <i>Off.</i> | Cícero. <i>Dos deveres.</i> |
| <i>Or.</i> | Cícero. <i>O Orador</i> |
| <i>Phil.</i> | Cícero. <i>Philípicas.</i> |
| <i>Phil.</i> | Cícero. <i>Philípicas.</i> |
| <i>Pis.</i> | Horácio. <i>Epístola aos Pisões</i> |
| <i>Planc.</i> | Cícero. <i>Pro Plâncio</i> |
| <i>Pó.</i> | Aristóteles. <i>Poética</i> |
| <i>Pont.</i> | Ovídio. <i>Cartas do Ponto</i> |
| <i>Ran.</i> | Aristófanes. <i>As Rãs</i> |
| <i>Rem.</i> | Ovídio. <i>Remédios para o Amor</i> |
| <i>Rep.</i> | Cícero. <i>Tratado sobre a República.</i> |
| <i>Rep.</i> | Platão. <i>A República.</i> |
| <i>Ret.</i> | Aristóteles. <i>Retórica</i> |
| <i>S.</i> | Horácio. <i>Sátiras</i> |
| <i>Sés.</i> | Cícero. <i>Pro Séstio.</i> |
| <i>Suas.</i> | Sêneca, o Velho. <i>Suausórias.</i> |
| <i>Subl.</i> | Longino. <i>Do sublime.</i> |
| <i>Tek. Gramm.</i> | Dionísio Trácio. <i>Gramática</i> |
| <i>Teo.</i> | Hesíodo. <i>Teogonia</i> |
| <i>Tr.</i> | Ovídio. <i>Tristes</i> |
| <i>Tusc.</i> | Cícero. <i>Discussões Tusculanas</i> |
| <i>Urb. Cond.</i> | Tito Lívio. <i>A história de Roma desde sua fundação.</i> |
| <i>Ver.</i> | Cícero. <i>Contra Verres.</i> |
| <i>Vid. Dout.</i> | Diógenes Laércio. <i>Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres</i> |

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 09 |
| 1 – POÉTICA E TEORIA DA LITERATURA | 15 |
| 2 OS LUGARES ENTRE A <i>THEORÍA</i> E A <i>PRÁXIS</i> | 54 |
| 2.1 Poeticamente o homem habita? | 54 |
| 2.2 Saber, fazer, agir..... | 58 |
| 3 ESCOMBRO PRIMEIRO: O POETA | 67 |
| 3.1 Sacer poeta aut pedester vates | 67 |
| 3.2 Car je est un autre | 93 |
| 3.3 Ars, Ingenium et Humanitas | 102 |
| 4 RESTOS: A OBRA | 116 |
| 4.1 A matéria do poeta..... | 116 |
| 4.2 Ars e acumulação da cultura..... | 123 |
| 4.3 O poema como um artefato estético | 139 |
| 4.4 Os poetas desejam ser úteis ou agradar | 150 |
| 5 VESTÍGIOS: O LEITOR | 156 |
| 6 <i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i> | 169 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 173 |
| APÊNDICE..... | 193 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É copiosa a literatura que, ao longo da história do pensamento ocidental, de uma maneira ou de outra, direta ou indiretamente, trata da poética. Os primeiros textos que colocavam o objeto literário em questão, ainda durante o apogeu da cultura ateniense, se dedicavam à produção do que era então tratado, de modo geral, como *ποίημα*, embora nem mesmo qualquer terminologia houvesse, peremptoriamente, estabelecida (*Po.* 1447b). O termo que se cunhava, *ποίησις*, remetia simplesmente – mas não vulgarmente – à feita, à criação. Certamente, a envergadura que o termo atingiu está intimamente relacionada a essas obras que marcaram os primeiros passos da reflexão sobre o objeto que ainda viria a se chamar literatura, seja como sua causa ou como sua consequência. E é inegável o destaque à obra de Aristóteles nestes primórdios, pois ela viria, inclusive, a interferir em obras futuras, alterando seus nomes. Assim, *Epístola aos Pisões* e *De Sublime* podem, hoje, sem maiores contratempos, ser reunidas sob o nome de poéticas clássicas, ou, até mesmo, indistintamente, serem também tratadas apenas como artes poéticas.

Pelo que foi exposto, dificilmente causará estranheza a proposta de um trabalho ao redor da ou das poéticas na Roma Clássica. Certamente, o mesmo não pode ser afirmado sobre o segundo elemento da coordenação no título deste trabalho. Se a Poética, enquanto pensamento estético ou linguístico (BERRIO; FERNÁNDEZ, 1999, p. 7), é disciplina já antiga – embora, de Aristóteles à era Linguística, tenha se diversificado –, a Teoria da Literatura, com outros questionamentos que tem levantado, é termo demasiado recente, cristalizado apenas no último século, sobretudo a partir da obra de René Wellek e Austin Warren.

De fato, o primeiro obstáculo de um trabalho que se inicia pela proposta de uma Teoria da Literatura na Roma Clássica é o de arriscar-se ao anacronismo. Este, talvez, seja o grande dilema enfrentado pelos latinistas. Uma considerável tensão paira sobre nossos estudos, sobre a extensão da validade dos conceitos, categorias e questões suscitadas pelas correntes críticas modernas em oposição aos procedimentos filológicos que tentam recuperar as categorias em que estariam amparados os autores antigos. Neste domínio, com pouquíssimas exceções, os trabalhos nos Estudos Clássicos encontram-se em considerável desvantagem em relação aos estudos da literatura moderna. Uma breve observação das principais publicações na área demonstra, muito claramente, a resistência que as correntes de pensamento do século XX encontram para adentrar este que ainda se coloca como o lugar da erudição. Os estudos de Jauss, por exemplo, encontram

resistência quanto à sua validade nos trabalhos sobre a literatura latina, mesmo nos mais atentos pesquisadores de nossa área (VASCONCELLOS, 2007).

O risco é ainda maior quando nos propomos não simplesmente a aplicar os procedimentos da novecentista Teoria da Literatura a textos escritos há dois mil anos, mas de cogitar a existência de uma Teoria da Literatura *avant la lettre* à época de Augusto. O pensamento moderno acostumou-se a entender a crítica da poesia como uma extensão de sua experiência, mas, em que medida podemos estender esta premissa indefinidamente? Ora, essa premissa não pode ser válida antes daquele momento em que o canto deixa de ser uma experiência imediata e precisa de um discurso mediatizador para essa experiência, não antes que “o pólo extático-inspirado” se separe “do pólo racional-consciente” (AGAMBEN, 2007, p. 12). Mesmo essa cisão deve ser tomada com muito cuidado. Esse não foi um processo linear ou uma dimensão dicotômica em que, entre as ordens sociais anterior e subsequente, tenha havido um abismo absoluto. Seria mais coerente pensar num processo helicoidal pelo qual o momento subsequente se volta ao passado enquanto gira ao redor de seu eixo, passando, numa dimensão, pelo mesmo ponto, sem, no entanto, ser o mesmo sobre o outro eixo.

Sem abandonar essa perspectiva, uma consideração de Carmen Bobes sobre o estudo da literatura ilustra satisfatoriamente a validade, ou melhor, a necessidade de um estudo como o que propomos aqui:

[...] la ciencia es ontológicamente histórica, es decir, no es algo que se vaya manifestando en la historia, sino que tiene su propio ser, su razón de ser y su desarrollo en la historia y no puede ser de otro modo, puesto que cuando se cambia de paradigma es por agotamiento del anterior; pocas veces el cambio se debe a una especulación metateórica sobre las posibilidades del discurso, sino que procede del reconocimiento de que la literatura, que también cambia en el tiempo, no puede ser explicada satisfactoriamente con las teorías vigentes hasta entonces. La historia de la especulación científica sobre la literatura es un continuo suceder-se de hipótesis que se convierten en tesis explicativas, nunca totales, y generan nuevas hipótesis que seguirán el mismo camino. (BOBES, 1995, p. 11).

Tentemos um passo mais adiante, e vamos substituir o termo “ciência”, como pode nos soar após Galileu, Copérnico e Descartes, pelas formas pelas quais o homem pode interagir com o mundo e com suas próprias produções. Os discursos pelos quais o homem dá sentido ao mundo estão ligados às instituições a que nomeiam e organizam, e a literatura é, ao mesmo tempo, um discurso que diz e uma instituição sobre o que se diz. Este estatuto da arte é, talvez, o grande

complicador que devemos ter em vista ao tratar dos discursos que se organizam na e ao redor da literatura.

Giorgio Agamben, em *O homem sem conteúdo* (2012), organiza algumas categorias em pares, a partir da maneira como o homem se relaciona com o outro: de um lado, a arte de interesse, vinculada à vida da comunidade de maneira imediata, demanda, de uma *poética*, o saber das coisas que vêm a ser, sem, no entanto, serem necessárias, e corresponde a uma ordem social tradicional, em que

[...] a cultura existe somente no ato de sua transmissão, isto é, no ato vivo da tradição. Entre passado e presente, entre velho e novo não há solução de continuidade, porque todo objeto transmite em cada instante sem resíduo o sistema de crenças e de noções que nele encontrou expressão. (AGAMBEN, 2012, p. 173-174).

Por outro lado, a arte interessante, autônoma, adentra a dimensão de uma teoria estética que oferece leis ao gosto, e corresponde a uma ordem social caracterizada pela acumulação cultural, pela valorização do objeto transmitido sobre o ato de transmissão, do estranhamento estético do passado que adquire um valor aurático.

O ponto de partida não poderia ser outro, seguindo o roteiro de Agamben, que as categorias aristotélicas *Theoría*, *Poiéisis* e *Práxis*. Uma discussão sobre como Aristóteles percebia as formas de seu tempo se relacionarem com o outro deve avançar para como os romanos do tempo de Augusto o percebem. Não dispondo de um tratado equivalente à *Metafísica* do estagirita, nossa opção é uma observação do próprio fenômeno em seu relacionamento com as instituições que o cercam. Ao fazer poético, antecipa-se a fundamental pergunta: “o que é literatura?”, e a obra resultante desse fazer é, precisamente, a resposta para tal pergunta. A obra, por si mesma, reflete sobre suas especificidades e os aspectos básicos que a distinguem como literatura são os pressupostos de sua concepção. É a partir das obras que buscamos estabelecer o estatuto da arte e de que maneira este discurso constitui-se em, e demanda de, uma teoria da literatura que ultrapasse a dimensão do fazer poético nos termos aristotélicos. Uma característica da arte autônoma é o dobrar-se sobre si, somente ela pode oferecer-se regras, isto se externa como teorizações sobre ela mesma que tentamos mapear e oferecer ao leitor.

O período inaugurado na literatura pelos *poetae noui* e que se estende até as primeiras décadas do séc. I marca-se pelo conflito entre as ideias helenísticas que afluem pela identificação dos jovens ítalo-gauleses do círculo de Catulo e Cornélio Nepos e o *mos maiorum* dos conservadores romanos, da crise da religião romana com a invasão dos cultos orientais, por um lado, e da divulgação das filosofias pós-socráticas, por outro, da drástica mudança de organização político-social após sucessivas guerras civis que também tiveram, como consequências, o êxodo rural advindo da diminuição das pequenas propriedades familiares após a partilha de terras pelos veteranos e o questionamento do próprio estatuto do cidadão romano.

Tudo isso afetou significativamente a relação do romano com seu mundo. A arte romana passa por uma fase que o pensamento dos séculos XIX e XX classifica como a época de ouro da literatura latina e um dos mais importantes períodos da história da literatura do Ocidente¹. São desta fase, um dos grandes modelos da literatura da Era Moderna² e os autores que por muitos anos constituíram a cátedra básica dos cursos escolares. Mais que tudo isso, é o período em que o pensamento romano se propõe a tratar dos problemas da literatura e da linguagem, em que surgem as bibliotecas, as leituras públicas, as pinacotecas e as coleções de arte. Tudo isso nos remete para a saída da arte do espaço sacro, para sua própria sacralização.

Tentamos dar aos capítulos deste trabalho uma disposição mais paratática que hipotática. O intuito é que as conclusões não fossem pré-orientadas pela hipótese, mas que nós pudéssemos observar os dados que se manifestassem de cada recorte e, então, extraíssemos as conclusões que cada um nos permitisse. Dado o risco a que nos aventuramos, preferimos o risco da fragmentação ao da sujeição dos dados a uma verdade pré-dada.

O capítulo 1 faz uma exposição panorâmica do lugar da literatura e dos estudos sobre a literatura ao longo da história, a fim de tornar explícito o historicismo das formulações e das composições. Buscamos revisitar os autores que Acízelo (1987), Barthes (2001), Wellek e Warren (1971) e Wimsatt e Brooks (1980) destacam em seus percursos para a história da

¹ “*Tal vez ningún otro medio siglo en la historia del mundo ha presenciado la publicación, en una sola ciudad, de tantas obras maestras incuestionables, de tan perdurable significación y en campos tan diferentes.*” (KENNEY, 1989, p. 333).

² “Para nós, o valor de Virgílio em termos literários reside em proporcionar-nos um critério” (ELIOT, 1989, p. 143).

disciplina, tentando ressaltar apenas alguns de seus tópicos e o vínculo de seus pensamentos com suas épocas.

O capítulo 2 busca se apropriar da exposição anterior e fazer uma discussão mais profunda às categorias-título deste trabalho: poética e teoria da literatura tendo, como chave da discussão, as categorias aristotélicas a que Agamben (2012) faz breve menção a fim de sedimentar mais firmemente os capítulos seguintes.

A partir do capítulo 3, começamos propriamente o nosso trabalho de escavação. O capítulo tenta apresentar o estatuto do poeta em Roma na virada da era cristã. Inicia-se por expor a tensão existente entre a antiga configuração do vate inspirado e da nova ideia do trabalho intelectual e a reorganização do capital simbólico do fazer do poeta e suas relações com as instituições reguladoras do império – o estado e o senso comum; segue por uma discussão sobre a relação entre autor e Sujeito da Enunciação dos poemas, buscando uma via por entre o conflito entre estruturalistas e biografistas; termina por discutir a formação do poeta.

O capítulo 4 dedica-se à obra. Inicia-se por tratar da questão relativa à causa material do texto literário, a questão da matéria e da representação; segue por um debate sobre a relação que as obras estabelecem com os textos que as antecedem; observamos como as obras tentam erguer bases para seu juízo a partir de valores formais intrínsecos; e, por fim, discutimos a função que a obra literária se atribui.

Ao fim, o capítulo 5 trata daquele que não passa de um vestígio nos nossos documentos: o leitor. Pouco podemos afirmar com certeza sobre o papel do leitor na Roma Antiga. Lembremos que o tratado que Quintiliano e Neoptólemo de Paros dividem seus tratados em Arte-artifício-obra, deixando de lado o receptor. O mais breve capítulo do trabalho procura levantar informações sobre o receptor do texto literário nas pistas e indicações dadas pelos poemas e tenta estabelecer seu papel no processo comunicativo constituído pela literatura.

O projeto carrega, desde sua concepção, uma conformidade e uma melancolia da irrealizabilidade. No ponto em que apresentamos, muitos autores tiveram de ser deixados de lado em razão do cumprimento das obrigações de prazo que a natureza do trabalho exige e que transcendemos até o limite da possibilidade. Assim, no campo do pensamento teórico moderno,

tivemos de excluir autores que certamente contribuiriam em demasiado para a discussão como Nietzsche ou Deleuze. A maioria dos autores clássicos, gregos ou romanos, periféricos – no tempo ou por quaisquer juízos de valor – também foram postos à parte por força da necessidade: oradores, historiadores romanos e gramáticos helenísticos participam do trabalho apenas esporadicamente, quando podem oferecer um dado que mais explicitamente pode nos ajudar a resolver a questão em que nos encontramos. Assim também ocorre com os prosadores de narrativas ficcionais, deliberadamente postos à parte em razão das pesquisas de Jacyntho Lins Brandão, ao qual lançamos mão quando necessário. As relações entre a poesia e outras artes, como a pintura, a escultura e a arquitetura, não puderam receber, senão, uma menção ora aqui, ora ali, muito embora gostaríamos de levar mais além o estudo neste aspecto.

Sempre que possível, os textos gregos e latinos foram citados em alguma tradução em língua portuguesa já reconhecida. Quando isso não se pode dar, tratamos a questão de duas formas: citamos o texto grego em alguma outra língua moderna, preferencialmente o espanhol, pela maior familiaridade para os lusófonos, e, no caso dos textos latinos, apresentamos uma tradução própria acompanhada do original com a devida referência ao editor. Algumas vezes se fez necessário que os termos originais fossem destacados das traduções, nestes casos, fizemos a notação entre colchetes.

1 – POÉTICA E TEORIA DA LITERATURA

*Aristóteles,
salvo engano,
já era marxista,
tomista estruturalista
e schopenhaueriano.*

- Eloésio Paulo, *Eterno Retorno*

A assunção da discussão que se segue a capítulos de tese não foi uma decisão imediata, mas fez-se necessária. Embora a prática comum seja a de que as categorias principais de um trabalho sejam distinguidas ainda na introdução, sobretudo, considerando-se que as categorias de que se fala são aquelas que dão título ao volume, acabamos por considerar que a definição destas categorias – por mais que, ao fim e ao cabo, será mais uma questão de inclinação acadêmica e adequação do que uma exatidão da discussão que finde em univocidade conceitual – merece, até pela própria justificativa da escolha, uma explanação um pouco mais cuidadosa e, por que não dizer, pedagógica do que a que convém ao texto introdutório. O que a princípio nos parecia um entendimento tácito, se não comum, de uma maioria, acabou por demonstrar-se como um campo em que ainda impera certa nebulosidade. Destarte, além de tornar as categorias com que trabalhamos mais claras, as próximas páginas também se fazem um oportuno momento para circunscrever alguns importantes tópicos que desenvolveremos nos capítulos seguintes.

Os termos Poética, Teoria da Literatura, Teoria Literária, e Crítica (ou Criticismo) ora são usados indistintamente como se houvesse coincidência da referência, ora em oposições que variam em campos deduzidos, relativamente, seguindo as funções que precisam desempenhar no desenvolvimento de seus trabalhos. Assim, enquanto Berrío e Hernández Fernández (1999) usam o termo Poética de forma a abranger quase todas as tentativas de dar conta do saber sobre literatura, Wimsatt e Brooks (1980) englobam os mais diversos textos de variados saberes (da poética à teologia) em seu *Literary Criticism*, Brandão (2005) coloca a Poética no âmbito da Teoria opondo-as à Crítica enquanto Wellek e Warren (1971) associam Teoria Literária à Poética opondo-as à Crítica Literária e à Teoria da Literatura ou, ainda, afirmam ser a Teoria da

Literatura a soma dos trabalhos da Poética (ou Teoria Literária), do Criticismo (juízo sobre obras completas), da erudição (investigação sobre os textos) e da História Literária (estudo da diacrônicos). Sobre isso já observara Acízelo (1987):

É comum, por exemplo, dizer-se que *Teoria* estabelece os princípios mais gerais referentes ao estudo e à concepção de Literatura, a *História* se ocupa com suas transformações diacronicamente determináveis, e a *Crítica*, através de análise de obras particulares, visa à emissão de juízos de valor. O que não anularia, porém, a irredutível imbricação das três disciplinas: somente conjugadas, elas perfariam a área de estudos sistemáticos da Literatura. Outras vezes, identifica-se uma dessas disciplinas com a totalidade da área, estabelecendo-se assim uma equivalência terminológica entre as expressões *Teoria da Literatura*, *Ciência da Literatura*, *Crítica Literária* e *Poética*, ficando a escolha do nome a critério de cada especialista ou segundo os usos das diversas línguas europeias. (*grifo do autor*)

Demarcando as diferenças e semelhanças entre um recorte mínimo de autores que usaram diversamente a terminologia será possível, no entanto, encontrar um caminho que nos permita esclarecer não apenas as fronteiras entre Poética e Teoria da Literatura, como também, secundariamente, o lugar de um terceiro, a Crítica, na distinção que propomos aqui.

No prefácio à obra que canonizou o termo Teoria da Literatura, Wellek e Warren reclamam para sua obra uma relação de continuidade em relação à Poética, à Retórica, à Estilística e aos Princípios do Criticismo³. O que nos chama atenção para uma diferenciação de disciplinas ou saberes, no mesmo período em que Berrío e Hernández Fernández (1999, p.6) propõem “A condição dividida das duas Poéticas, a clássica estética e a atual linguística.” Parece ser evidente que os autores espanhóis tratam das correntes críticas e teóricas do século XX, que comumente tratamos por Teoria da Literatura, como a segunda Poética. Mas, qual a especificidade da Poética, com relação à Teoria da Literatura, para além da mera distinção temporal, que apenas por si não justificaria a dualidade terminológica? Além de concorrer com os termos Teoria da Literatura ou Teoria Literária, conforme já apontamos, o termo Poética ainda é vigente designando três matizes diferentes do saber literário. Em primeiro lugar podemos tratar de poética como determinado programa ou concepção de uma escola, de uma época ou de um

³ “Escrevemos um livro que, ao que sabemos, não encontra qualquer paralelo próximo a outro. Não é um livro de estudo que apresente aos jovens elementos da apreciação literária, nem uma perspectiva das técnicas usadas na investigação erudita. Pode reclamar uma certa continuidade em relação à Poética e à Retórica, a tratamentos sistemáticos do gênero das belles-lettres ou da Estilística, ou das obras designadas ‘Princípios do Criticismo Literário’.” (WELLEK; WARREN. 1971, p.9)

autor. Assim, nos utilizamos do termo ordinariamente quando falamos da poética vanguardista ou da poética de Drummond.

Em segundo lugar, fala-se de Poética enquanto disciplina que desde a Antiguidade se constituiu por sistemas conceptuais, de categorias e de princípios. Por trás de conceituações quase tautológicas como a de Jirmunski (2002, p. 461) – “A poética é a ciência que pesquisa a poesia como arte.” – encontramos uma posição que distancia a literatura enquanto artefato verbal de suas correlações com a psicologia, a filosofia, a moral e outras áreas do saber, às quais a Teoria da Literatura não é totalmente refratária. Mas o termo que adotam os Formalistas tem raízes mais profundas que se ligam exatamente à disciplina de que falam Wellek e Warren e que teve sua vigência de Aristóteles até, pelo menos, o século XVIII⁴.

Por fim, a Poética designa a disciplina que, desenvolvida a partir do pensamento de Martin Heidegger, concentra seu interesse para a categoria do *poético*, instância que associa literário e existencial. A poética, aqui, alça-se para além de um saber que tenta dar conta da produção literária somente, mas liga o fazer poético à própria constituição ontológica do homem e seu habitar o mundo em substituição à metafísica tradicional.

Quando Aristóteles nos apresenta a sua *Poética*, ele não se furta ao desconforto da questão entre o uso comum da palavra poeta e o uso que pretende dar ao termo. A junção do termo *poiétés* a uma unidade métrica acabou consagrando a palavra a todos aqueles que compuseram obras utilizando-se do recurso do verso. Aristóteles (*Po.* 1447b) defende, no entanto, uma redefinição desta fronteira do poético ou não poético quando afasta os hexâmetros de Empédocles do seu território ao mesmo tempo em que aproxima a estrutura irregular de Quéremon ou, até, atividades cuja matéria não é necessariamente verbal como a aulética ou a citarística. A associação da *poiésis* com a imitação foi frutífera e é, sem sombra de dúvidas, dotada de uma inegável coerência. É mais que plausível a afirmação de Berrío e Hernández Fernández (199:p.30) de que “com este termo [poiéein] Aristóteles queria representar a particularidade do discurso artístico em construir modelos da realidade.”. Contudo, há nuances na relação da poética

⁴ Certamente, o leitor já se deu conta de que até este momento nos esquivamos da posição de Doložel (1990, p.19) – “a poética é uma actividade cognitiva que se rege pelos requisitos gerais da investigação científica.” – uma vez que há uma pequena discordância dessa posição cuja demonstração só terá lugar, para o bem da clareza do texto, ao fim do próximo capítulo.

com a mimesis que não são tão perceptíveis e merecem a atenção. Tentaremos dar conta dessas nuances ao longo desta reflexão, mas sem apressarmo-nos, partamos desta afirmação, donde ela se origina e a que desdobramentos ela levou.

O verbo *poiéein* é usado na literatura grega bem antes de especificar o trabalho dos poetas. Brandão (2005, p. 26-30) faz um levantamento da trajetória da palavra em vários momentos até chegar a Aristóteles, o que não reproduziremos aqui, mas vale a pena ressaltar algumas passagens. Primeiramente, na famosa passagem da *Ilíada* em que Hefesto forja novas armas para Aquiles (*Il. XVIII, 478-613*)⁵, quatro verbos, dentre eles *poiéein*, se revezam na descrição das ações do deus-ferreiro. Chama atenção que *poiéein*, de certa forma, parece se englobante do leque semântico dos demais.

Observe-se que *poiéin* serve tanto para dizer que Hefesto *fabricou* o escudo, quanto que o decorou. Com efeito, para expressar a ação de nele gravar figuras concorrem quatro verbos: *teúkhein* (forjar), *tithênai* (pôr), *poikillein*, (cinzelar), *poiéein* (fazer). Entretanto, parece que o sentido mais genérico seria o de *poiéin* (que se usa mesmo no início da descrição), o qual pode englobar ou participa dos sentidos de *teúkhein*, *tithênai* e *poikillein*. (BRANDÃO. 2005, p.26)

⁵ “Fez (*poiéi*) primeiro um escudo grande e compacto, /por todos os lados ciselado. Lançou-lhe à volta uma orla brilhante, / tríplice e clara, e um talabarte de prata.” (*Il. XVIII, 478-480*)

“Cinco camadas ele tinha. Nele então o deus / fez (*poiéi*) muitos relevos com hábil engenho.” (*Il. XVIII, 481-482*)

Aí primeiro a terra forjou (*éteuxe*), aí então o céu, aí então o mar, / o sol incansável, a lua redonda, / e todas as constelações que o céu coroam...” (*Il. XVIII, 485-485*)

“Aí então duas cidades fez (*poiése*), dos homens mortais, / ambas belas. Numa havia bodas festivas...” (*Il. XVIII, 490-491*)

“Aí então pôs (*etíthei*) um campo há pouco lavrado, aragem fértil, / extensa, ubérrima...” (*Il. XVIII, 541-542*)

“Aí então pôs (*etíthei*) um domínio real, onde segadores / Ceifam, tendo na mão foices afiadas...” (*Il. XVIII, 550-551*)

“Aí então pôs (*etíthei*) uma vinha carregada com cachos maduros, / bela, dourada...” (*Il. XVIII, 561-562*)

“Aí então uma manada fez (*poiése*), de vacas de cornos eretos - / e as vacas forjadas (*teteúkhato*) de ouro e de estanho...” (*Il. XVIII, 573-574*)

“Aí então um pasto fez (*poiése*) o ínclito Anfigieiu, / grande, num belo vale, com ovelhas luzentes...” (*Il. XVIII, 587-588*)

“Aí então uma dança cinzelou (*poikeille*) o ínclito Anfigieiu, / semelhante a que, outrora, na ampla Cnosso, Dédalo organizou para Ariadne de belas tranças...” (*Il. XVIII, 590-592*)

“Aí então pôs (*etíthei*) a grande força do rio Oceano, / na orla extrema do escudo bem feito (*poietoío*).” (*Il. XVIII, 607-608*)

“Logo que forjou (*teixe*) o escudo grande e compacto, / forjou-lhe (*teúx*) pois a couraça mais brilhante que os raios do fogo, / forjou-lhe (*teixe*) o elmo, sólido, firme nas têmperas, / belo, cinzelado e tendo no alto áurea cimeira, / e forjou-lhe (*teixe*) as grevas de brilhante estanho.” (*Il. XVIII, 609-615*) – apud BRANDÃO(2005:p.25)

Em outras palavras, o verbo *poiëin* tanto pode significar apenas fabricar, fazer, como também enfeitar, pintar, decorar. O que também é deduzível no trabalho de Sarian (1993, p.105) na esfera das artes plásticas⁶:

Poiëin – gráphein, ‘fazer-pintar’, foram as duas operações a que se dedicaram os artesãos artistas destes vasos áticos, numa produção importante em volume e qualidade durante quase todo o período que vai do séc. VI ao IV a.C. [...] Alguns vasos eram assinados, não a maioria; porém, muitas inferências podem ser extraídas dessas assinaturas, compostas de um nome próprio seguido da expressão *graphen*, ‘pintou’ e *epoiesen*, ‘fez’. O verbo ‘fazer’, *poiëin*, era o mesmo usado pelo artista que assinava esculturas, gemas e mosaicos, de modo que nos vasos ele poderia referir-se ao pintor e não ao oleiro.

Naquele contexto, o verbo abrange desde o elemento que, hoje, classificaríamos como artesanaria até aqueles que colocaríamos no conjunto das belas-artes.

Das artes plásticas ao discurso verbal, a passagem (ou o caminho) é previsível. Heródoto já registrará o verbo para a criação literária, tanto oral, no caso de Árion de Metimna⁷, quanto escrita, no caso de Aristeu⁸. E, inclusive, nos atesta que, em sua época, estes rapsodos e aedos já eram chamados poetas⁹. Concluimos que, por uma estreita relação metonímica, *poético* diz respeito não apenas ao fazer dos objetos de Hefesto, Terpsicles ou Clítias, mas veio se especificando para dizer respeito também aos discursos verbais metrificados. A estreiteza desta metonímia ficará mais explícita à medida que caminharmos neste texto, mas, por ora, basta chegarmos a este ponto que Aristóteles, podemos dizer, parece tentar ultrapassar ao aproximar Querémón dos poetas ao mesmo tempo em que afasta Empédocles, colocando-o, apesar da forma metrificada de seus escritos, junto à fisiologia. Neste aspecto, também, Aristóteles parece se desviar de Platão, que, como demonstra Brandão (2010, p.14), tem estatutos diferentes para o “poeta” e para o “mitólogo”, sendo este um gênero de narrador de *pseuda* (em verso ou não) enquanto trata o primeiro como um verzejador (ainda que de mitos).

⁶ Muito embora os termos sejam usados ordinariamente para a diferenciação das funções dentro de uma oficina (DIAS, 2009: p.50).

⁷ “Dizem que Arião de Metimna, o mais hábil tocador de cítara então existente e o primeiro, que eu saiba, a fazer [*poiésanta*] e dar nome ao ditirambo, foi carregado nas costas de um delfim.” (HERÓDOTO, *Historia*. I, 23. Trad. J. Brito Broca)

⁸ “Conta-se ainda que sete anos depois, ele reapareceu em Preconésia onde compôs (*poiésai*) o poema épico que os gregos denominaram Arimáspios; e, depois, *concluída sua composição (poiésanta)*, desaparecendo pela segunda vez” (*Ibidem*. IV, 14, 3. *acrésimo nosso à tradução*)

⁹ “Os outros poetas, que se diz tê-los [*Homero e Hesíodo*] precedido, não existiram, na minha opinião, senão depois deles” (*Ib.* II, 53).

Desse lugar, poderíamos afirmar que a poética, enquanto disciplina, tem início na circunscrição de um objeto, que se deu como uma espécie de “tratamento incipiente e desorganizado das modalidades textuais e gêneros literários” (BERRIO e HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 5). No entanto, esta não é a tônica do livro de Aristóteles: boa parte das categorias importantes à compreensão do livro devem ser buscadas noutros textos como a *Metafísica*, *Ética a Nicômaco* ou *De Anima*, além das que ainda permanecem fruto de especulação e que, talvez, fossem explicitadas em obras, infelizmente, perdidas. Certamente seriam valiosos os tratados que aparecem no catálogo de Diógenes Laertios (*Vid. Dout.* V, 22)¹⁰, *Dos Poetas*, *Problemas Poéticos* e *Problemas Homéricos*. Como esperamos demonstrar, a *Poética* é uma obra muito mais dedicada a um modelo macroestrutural e dispositivo da obra literária, que um tratado teórico de discriminação de categorias e conceitos.

Coerente ao modelo filosófico aristotélico, o interesse da investigação parte de exemplos que, embora individuais, particulares, representam um caminho para que, das realizações contingentes, possamos chegar a uma estrutura geral. Essa constatação fica clara pela própria construção da *Poética*, sem a necessidade de que recorramos a obras em que o método aristotélico é mais bem descrito. Aristóteles demonstra, a partir de realizações concretas das obras, aquilo que em seu conjunto é essencial, ou seja, desbastando o que é particular nas obras, ele chega a uma *poesia* como gênero. Sua afirmação de que a arte imita “homens que praticam alguma ação” (*Po.* 1448a) nos aponta exatamente para a maneira por que foram deduzidas as estruturas literárias da *Poética*. Uma leitura dos autores que conhecemos na literatura grega até a época de Aristóteles nos chamará a atenção para, até mesmo na lírica, o lugar secundário que a paisagem ocupa na literatura. O espaço só existe enquanto lugar de realização da ação humana.

¹⁰ *Da Justiça* em quatro livros; *Dos Poetas* em três livros; *Da Filosofia* em três livros; *Do Estadista* em dois livros; *Da Retórica* ou *Grilos* em um livro; *Nérintos* em um livro; *O Sofista* em um livro; [...]; *Problemas* em um livro; *Questões Metódicas* em oito livros; *Do Bem Supremo* em um livro; *Dla ideia* em um livro, *Definições antepostas aos Tópicos* em sete livros; *Silogismos* em dois livros; *Do Silogismo e das Definições* em um livro; *Do Desejável e do Contingente* em um livro; *Prefácio aos lugares comuns* em um livro; *Tópicos para as Definições* em dois livros; *Das Paixões* em um livro; *Sobre a Divisão* em um livro; *Da Matemática* em um livro; *Definiciones* em treze livros; *Argumentações* em dois livros; *Do Prazer* em um livro; *Do Belo* em um livro; *Teses para Argumentações* em vinte e cinco livros; *Teses Referentes ao Amor* em quatro livros; *Teses Referentes à Amizade*, em dois livros; *Teses Referentes À Alma* em um livro; *Teses sobre o Estado* em dois livros; *Lições sobre a Política como as de Teofrastos*, em oito livros; *Das Ações Justas*, em dois livros; *Compêndio de Artes* em dois livros; *Arte Retórica* em dois livros; *Da Arte* em um livro; *Outro Compêndio de Artes* em dois livros; *Sobre o Método* em um livro; *Compêndio da ‘Arte’ de Teodectes* em um livro; *Tratado de arte poética* em dois livros; *Entimemas Retóricos* em um livro; *Dos Graus de Grandeza* em um livro; *Divisões dos Entimemas* em um livro; *otro Da dicção* em dois livros; [...] *Dla Música* em um livro; *Da Memória* em um livro; *Problemas Homéricos* em seis livros; *Problemas Poéticos* em um livro; [...]. (Trad. Mário da GamaKury. [grifo nosso](#))

Levaria séculos para que a paisagem ocupasse o primeiro plano de um poema como encontraremos em Rútílio Namaciano ou mesmo, na descrição do degelo na primavera meônida (*Tr.* III, 12). Assim, em seu modelo, Aristóteles não prevê uma modalidade de poesia que nos é tão comum, a que representa não homens em ação, mas imagens pictóricas da natureza ou da produção humana, porque, partindo de sua experiência, Aristóteles não pudera observar tal modalidade no seu corpus¹¹.

Esta metodologia de Aristóteles resulta num grande modelo, sistemático e hierarquizado, em que a cada nível estão dispostas as categorias pela presença das quais os textos são separados segundo sua semelhança e diferença, o que resultará numa estrutura plena da tragédia e, supõe-se, de outros gêneros (pelo menos epopeia e comédia) nas partes do livro de que somos privados.

Num primeiro nível, temos os três aspectos por que se diferem as artes miméticas: meios, objetos e modos. Doložel (1990, p.38-39), seguindo Golden-Hardison (1968) e Battin (1974), opta por um quarto aspecto, função. Para isto, ele leva em consideração a seguinte passagem da *Poética* (1448b):

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. (Trad. Eudoro de Sousa)

Doložel interpreta esta passagem como uma explicitação e caracterização da função como um aspecto a ser considerado – o que justificaria a “catarse” na definição da tragédia – “caso contrário, a introdução da ‘catarse’ aparece como uma anomalia no procedimento derivativo de Aristóteles.”

Discordamos desta leitura por duas razões, uma intrínseca e outra extrínseca. A primeira diz respeito às diferenciações que Aristóteles faz à guisa de exemplo: ele (*Po.* 1448a), para citar uma delas, compara epopeia, comédia e tragédia em diferentes aspectos, ao afirmar:

Consiste pois a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos, - a saber: segundo *os meios, os objetos e o modo*. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma a que de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro

¹¹ Temos, a favor de nossa observação, o testemunho de um grande erudito como Carpeux (2012, p.65): “Catulo é, no primeiro século antes da nossa era, um poeta moderno. É, entre os poetas, o primeiro que se comove com a paisagem. As águas azuis do Lago di Garda evocam-lhe os dias da infância feliz, e a solidão melancólica de sua vida em Tibur lembra-lhe a sombra do irmão morto [...]”

sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente.” (Trad. Eudoro de Sousa. *Grifo nosso*)

Linhas antes, ele diferencia comédia de tragédia pelos objetos e (*Po.* 1447b) os ditirambos e nomos da tragédia e da comédia pelos meios; mais além (*Po.* 1449b) os três gêneros são diferenciados por objetos, metro e extensão do tempo da ação, i.e., critérios que dizem respeito estritamente à estrutura da obra:

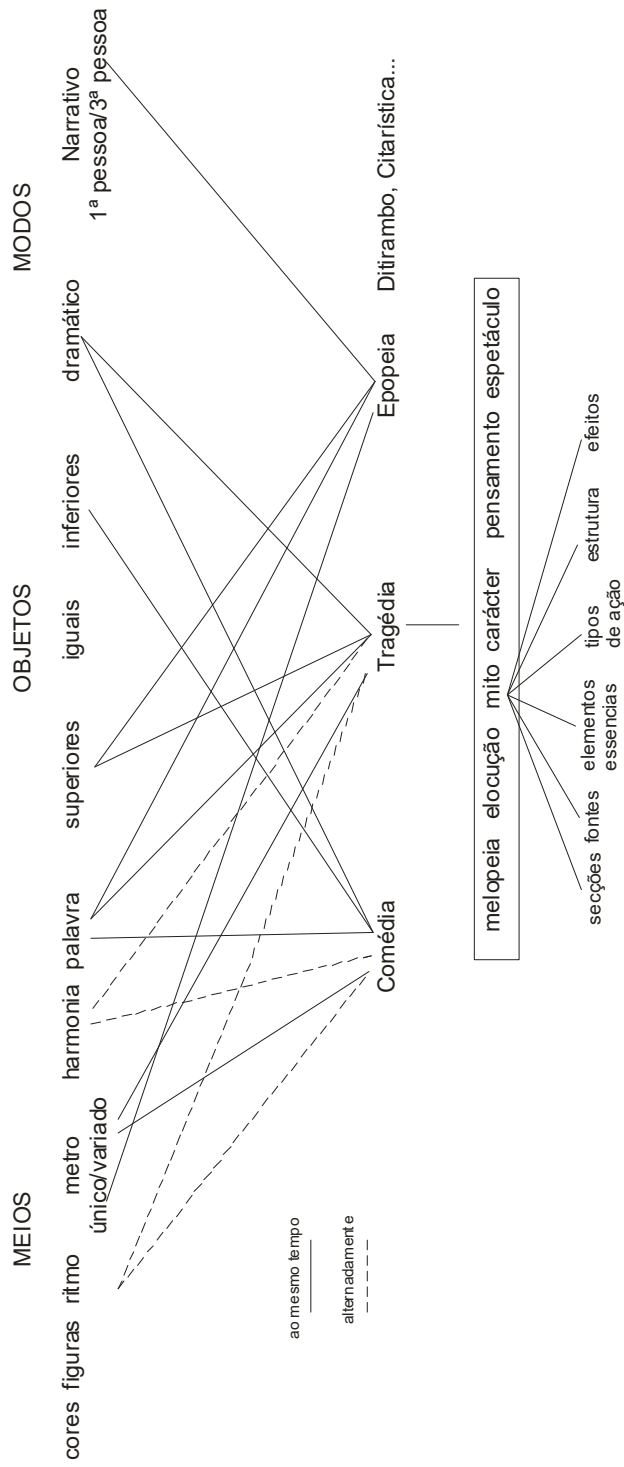
A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo – e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos. (Trad. Eudoro de Sousa)

Em momento algum, a função é ponto determinante para a distinção. As únicas vezes em que Aristóteles se aproxima do efeito numa relação desse tipo é ao tratar do defeito cômico (*Po.* 1449a) e do erro trágico (*Po.* 1453a). Em ambos os casos, está em jogo outra discussão estrutural, a construção das personagens, uma das partes essenciais dos gêneros trágico (*Po.* 1449b) e, por dedução, cômico.

A segunda razão da discordância, embora derivada do que constatamos na própria *Poética* e tentamos expor acima, se expande até a *Metafísica*. Acrescentar a função como um dos aspectos determinantes do primeiro nível da estrutura proposta na *Poética* é sugerir que ela tente dar conta da *causa final* (*Metaph.* A, 983a) da poesia, quando nos parece, baseados inclusive no exposto acima, que a obra busca dar conta da *causa eficiente* da poesia. A posição de Doložel quanto a esta questão, parece-nos: ou não levar em consideração esta importante distinção no pensamento aristotélico (a teoria das quatro causas), ou estar par à sua consideração da poética como uma *episteme* (*E.N.* 1139b), o que esperamos refutar mais firmemente páginas adiante (muito embora esta colocação já prepare o leitor para nossa argumentação futura).

Voltando, então, à estrutura expressada na *Poética*, a cada um dos aspectos é atribuído um conjunto de elementos que o compõem: os meios possíveis são cores, figuras, ritmo, metro (único ou variado), harmonia e palavra; os objetos são homens melhores que nós, homens iguais a nós e

Modelo mereológico aristotélico
(recorte)



piores que nós¹²; e os modos são o narrativo (em primeira ou terceira pessoas) e o dramático. Aristóteles acrescenta, ainda, uma última variável horizontal a este nível, que é sincronicamente *ou alternadamente (v. *diagrama p. 23*).

As dezenas de combinações possíveis destes elementos nos oferecem o próximo nível da estrutura, os gêneros ditirambo, aulética, comédia, epopeia, tragédia... (este último, o único a ser desenvolvido com mais detalhes, portanto o único que oferece condições para uma observação dos próximos níveis). Coerentemente, esses, também, seriam analisáveis nas partes que os compõem, no caso da tragédia: mito, carácter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. A partir desse ponto, Aristóteles passa a tratar da construção das partes visando sua relação com o todo. Mito ocupa a maior parte do trabalho enquanto espetáculo e melopeia têm um tratamento mais breve. Assim, quanto ao mito, Aristóteles trata de sua extensão, dos elementos que se devem levar em consideração, suas classificações, e quais são as ações que levam ao terror e à piedade. Não concordamos com Berrío e Hernández Fernández (1999, p.13), que consideram que “o ideal estruturalista aristotélico identifica a perfeição textual com a proporcionalidade quantitativa”, em oposição ao modelo qualitativo horaciano. Embora o elemento extensão e as seções da tragédia sejam mencionados por Aristóteles ao tratar do mito, em suas próprias palavras, estes não são “elementos essenciais da tragédia”, apenas as “partes em que é possível reparti-la”. Aqui, concordamos com Doložel (1990, p.38), que classifica o modelo Aristotélico como mereológico. Essa estrutura da *Poética* levaria, ainda, a duas conclusões aparentemente contraditórias, o que nos exigirá a inserção em outra polêmica. A primeira delas é a de que a *Poética* é uma obra (ou disciplina) de carácter universalista, cujo objetivo não é a crítica ou interpretação de obras particulares, mas a explicitação dos elementos constituintes essenciais e acessórios das obras poéticas enquanto gênero¹³. A segunda é a de o modelo (hipoteticamente, deduzindo-se as partes desconhecidas pelo que dispomos) ser exaustivo e pleno, o que significa que não há espaço para inovações de ordem estrutural. Essa última é que pode corroborar uma conclusão noutra sentido da primeira: a de uma poética, implicitamente, crítica, no sentido em que estabelece uma estrutura ideal normativa.

¹² Voltemos a lembrar que, para Aristóteles, a *poiésis* consistia na mimesis de “homens que praticam alguma ação”. O corpus literário de que dispomos e o nosso limitado conhecimento da escultura e pintura gregas nos induz ao comentário já feito que Aristóteles desconhecia um gênero meramente descritivo de arte.

¹³ Usando o termo aqui não apenas como, de ordinário, no sentido de “gênero literário” mas como aquilo que se opõe, mais amplamente, à espécie (em que classificaríamos o gênero literário) e ao indivíduo (obras concretas e particulares).

Contudo, não são apenas a estrutura e as categorias explicitadas na *Poética*, mas “normas preferenciais” de ordem estrutural e funcional que permitem a constituição de uma linguagem crítica (DOLOŽEL, 1990). O destaque ao mito – que Berrío e Hernández Fernández (1999, p.10) classificam como o predomínio do elemento doutrinário conteudista sobre o formal – e as afirmações de tamanho e partes como relativas à construção do belo, talvez, sejam as normas estruturais mais marcadas. Essas normas preferenciais ocorrem normalmente nos níveis mais baixos da estrutura, i.e.: no nível em que os constituintes da obra estão sendo apresentados em sua variedade, como, ao tratar dos tipos de desenlace, ser preterido o *deus ex machina* (1454a) ou, ao elencar cinco tipos de reconhecimento (1454b, 1455a), colocar o reconhecimento pela trama – como no *Édipo* – acima do reconhecimento por sinais – como o da ama de Ulisses. A norma funcional a que se fez menção é de ordem teleológica, diz respeito à catarse como fim a que se destina a tragédia.

Sobre a finalidade, reiteramos o que já foi dito: não nos parece que a causa final seja objeto da *Poética*. Chamamos atenção para a catarse como um elemento que não pode ser deduzido das partes (o que nos fez, desde o início do estudo, descartá-la da estrutura¹⁴): ela surge como um axioma posto, deduzido, quiçá, em alguma das obras de que desconhecemos, ou mesmo do dado empírico.

Já quanto às normas preferenciais estruturais, é mister dizer que é exigência do modelo imprimir graus hierárquicos ou relacionais entre as partes da estrutura para que o todo possa, de fato, estar dotado de substância que ultrapasse a soma dos elementos de que é constituído (*Metaph. Z.* 1041b), muito embora, como mostramos, seja possível perceber momentos em que elementos coordenados sob o mesmo nível e subordinados ao mesmo ramo sejam submetidos à valoração entre si.

Nossas observações não têm como objetivo anular a indicação do alicerce crítico da obra, mas sim levá-lo a outro foco. Se há o elemento valorativo, este não se deve à natureza da obra, mas à natureza do próprio filósofo, cujas marcas são visíveis numa leitura mais cuidadosa¹⁵. Else (1957) levanta questionamentos sobre o corpus citado por Aristóteles na *Poética*, e é

¹⁴ Apesar do caráter marcado do termo estrutura, nos utilizamos dele por não dispormos de um outro mais adequado. No entanto, embora por vezes, possa se aproximar do postulado pelo estruturalismo, não é a esta noção de estrutura, *strictu sensu*, a que nos referimos.

¹⁵ Não há, aqui, qualquer intenção de depreciar esta ou qualquer obra do magnífico sistema construído por Aristóteles, apenas chamo atenção para o anacronismo que seria a expectativa de que Aristóteles pudesse atentar-se para a questão da posicionalidade do sujeito.

perfeitamente plausível que mesmo a estrutura hipoteticamente neutra e plena reflita as escolhas do analista e tenha vácuos ou sobrevalorizações.

A contra-argumentação à natureza dogmática da Poética nos é apontada, embora não diretamente, pelo próprio Else (1953, p.318). Enquanto discute a natureza do provável, Else chama a atenção para a passagem em que Aristóteles apresenta as fontes das tramas (1451b). É aí que cita o desconhecido *Anteu* de Agatão como exemplo de fábula “em que são fictícios tanto os nomes como os fatos”. O “fictício” desta passagem opõe-se aos fatos que já aconteceram e que emprestavam sua matéria à grande maioria das tragédias, os mitos. Mas, transcendendo o que Else observa¹⁶, o comentário de Aristóteles vai além da conformidade ao gosto do público, ele prevê a variedade e a elasticidade do modelo:

[...] pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos igualmente. Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas. (*Po.* 1451b. Trad. Eudoro de Sousa)

Apesar da hegemonia dos mitos conhecidos (alguns privilegiados como o da casa de Laio), Aristóteles prevê mudanças nesses mitos e criação de outras fábulas, atribuindo ao poeta a função de fabulador de coisas reais e fictícias, mais que de um versejador. O que temos aqui é muito menos uma normativa restritiva do que uma permissão – mais ainda, um incentivo – à criatividade do poeta.

E assim também podemos ler a classificação dos tipos de tragédia pelo destaque de algum dos elementos da estrutura (1456b-a). A perspectiva de dominância da peripécia, do desenlace, dos caracteres ou da importância dos episódios em relação ao todo da ação gera, também, uma perspectiva de mobilidade da estrutura, se não nas suas partes integrantes, nas suas funções¹⁷.

¹⁶ “The fallacy is not formally refuted in the following lines; its real refutation is contained implicitly in the summary of the whole argument which comes at b27. Instead Aristotle puts forward by way of immediate reply what amounts to a sign. in spite of all that, he says, it is a fact that some tragedies have only one or two known names, and some, like Agathon's *Antheus*, none at all, yet they please an audience just as much as the others. It is evident that Aristotle is appealing here to the same level of popular taste and reasoning that the tragedians by implication were catering to. he is saying to them: ‘Look at your audience. It is true that they like to be reassured as to the plausibility of an action by hearing the familiar historical names. yet they respond equally well to stories about people whose names they have never heard. So you need not hang on to the traditional stories grimly.’” (ELSE. 1953: p. 317-8)

¹⁷ Utilizamos aqui do termo consoante a Tynianov (1976: p.108): “Chamo *função* construtiva de um elemento da obra literária como sistema sua possibilidade de entrar em correlação com os outros elementos de um mesmo sistema e consequentemente com o sistema inteiro.”

Isso nos aponta para o que poderíamos considerar como uma estrutura variável nos seus dominantes, o que, conseqüentemente, faz com que cada elemento particular da estrutura adquira novo valor sem, no entanto, obrigar rearranjo dessa estrutura na totalidade ou posição dos seus elementos. A possibilidade prevista por Aristóteles de uma tragédia cuja dominante se encontre nos caracteres, por exemplo, é resposta mais que suficiente a qualquer crítica inflexivelmente classicizante (que considere apenas a tragédia de peripécia dominante) aos estudos shakespearianos¹⁸.

Com tudo isso que expusemos, não gera estranheza que a obra de Aristóteles – que inaugura a tradição de tratados que giram ao redor da literatura e suas categorias – tenha sido interpretada ora como obra de teoria, ora como de crítica, ou como ambas.

Após o que dissemos sobre a *Poética* de Aristóteles, talvez chame atenção do leitor a ausência da elocução até aqui. A razão disto é que, nesse ponto, parece-nos que Aristóteles subestima o valor da elocução na obra, a ponto de nos defrontarmos com tal afirmação:

Importa, por conseguinte, aplicar os maiores esforços no embelezamento da linguagem, mas só nas partes desprovidas de ação, de caracteres e de pensamentos: uma elocução deslumbrante ofuscaria caracteres e pensamentos. (*Po.* 1460b. Trad. Eudoro de Sousa).

De modo geral, parece que, na estrutura predominante¹⁹ da *Poética*, a elocução possui um lugar hierarquicamente inferior às demais partes textuais da tragédia (i.e., fábula, caracteres e pensamento), mesmo merecendo três capítulos e meio do livro a tratar de suas partes. A tal ponto que Berrío e Hernández Fernández (1999) afirmam que, na proximidade de objetos da Retórica e da Poética, esta abdica da elocução em favor daquela. Como textualmente fizera Aristóteles com o elemento “pensamento”:

O que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas.

Evidentemente, quando seja mister despertar as emoções de piedade e de terror, ou o crescimento de certas impressões, a aceitação de algo verossímil, há que tratar os

¹⁸ “Hoje, é possível a um crítico de formação rigorosamente clássica escrever um trabalho [*STOLL, E.E. 'Poetry and the passions'*] censurando os estudos shakspeareanos por porem de lado um princípio aristotélico central [*fábula como dominante da tragédia*] e se entregarem demasiado a cogitações sobre as personagens.” WINSATT e BROOKS. 1980: p.51. (Destaques nossos)

¹⁹ Note-se que abdicamos de falar de uma estrutura ideal consoante ao que defendemos há pouco sobre a existência de uma estrutura de dominantes móveis.

fatos segundo os mesmos princípios. Apenas com uma diferença: [na poesia], os sobreditos efeitos devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita, enquanto [na retórica] resultam das palavras de quem fala. Pois de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse de per si, e não pelo discurso? (*Po.* 1455a-1455b. Trad. Eudoro de Sousa)

Com efeito, Poética, Retórica, Lógica e Filosofia vão compor um sistema de conhecimentos no qual a visão do todo supera a independência das partes, de modo que é preciso compreender o jogo que historicamente se articulou entre elas a fim de perceber-lhes os (não-) limites. Filóstrato (1999, p. 62), no século III d.C., já durante a fase da chamada Neo-Retórica ou Segunda Sofística, chama atenção para a familiaridade de que a filosofia e a retórica desfrutam em suas origens:

Hay que considerar a la sofística antigua como retorica dedicada a la filosofía, pues discurre sobre los mismos puntos que los filósofos; pero lo que estos, mientras plantean sus cuestiones como trampas y obtienen progresos mínimos en su investigación, dicen no conocer aun, eso mismo el sofista antiguo lo presenta como seguro de saberlo. (Trad. María Concepción G. Soria)²⁰.

Sem dúvida, esta é uma das razões por que Porfírio chama atenção para um grupo de oradores que recebeu o renome de sofista, mas que ele mesmo chama de filósofos, como o orador e discípulo de Platão, Léon de Bizâncio; o diretor da Academia no séc. II a.C., Carnéades de Atenas; ou Díon de Prusa – que, se levava uma vida de filósofo cínico errante, tinha o dom de aplacar, com a oratória que aprendera das leituras de Demóstenes, legiões revoltosas com a morte de Domiciano.

Mesmo antes que poética e retórica aristotélicas pudessem ser definidas pela oposição dos dois sistemas (BARTHES. 1987, p.14), a relação entre as disciplinas já era significativa. Górgias,

²⁰ Sobre isso, Platão ironiza os sofistas, que respondem sem hesitação a qualquer pergunta, de maneira mais respeitosa, talvez, no *Górgias*, II (XXXX), “**Querefonte** — Compreendo e vou perguntar-lhe. Dize-me, Górgias: é verdade o que afirmou o nosso amigo Cálicles, que te comprometes a responder a seja o que for que te perguntarem? **Górgias** — É verdade, Querefonte; foi isso mesmo que declarei há pouco, e posso assegurar-te que há muitos anos ninguém me apresentou uma questão nova.”, e de maneira mais explícita no *Mênon* (70b), “Sócrates: Até há pouco tempo, Mênon, os tessálios eram renomados entre os gregos, e admirados, por conta de sua arte eqüestre e de sua riqueza. Agora, entretanto, segundo me parece, também o são pela sabedoria. E sobretudo os concidadãos do seu amigo Aristipo, os larissos. O responsável entre vós é Górgias. Pois, tendo chegado a vossa cidade, fez apaixonados, por conta de sua sabedoria, os principais tanto dos aléuades, entre os quais está teu apaixonado Aristipo, quanto dos outros tessálios. E, em especial, infundiu-vos esse costume de, se alguém fizer uma pergunta, responder sem temor e de maneira magnificamente ativa, como é natural [responderem] aqueles que sabem, visto que afinal ele próprio se oferecia para ser interrogado, entre os gregos, por quem quisesse, sobre o que quisesse, não havendo ninguém a quem não respondesse.” (Trad. Maura Iglésias). Platão é, possivelmente, o primeiro a se esforçar por diferenciar a atividade do sofista à do filósofo dialético.

mestre do discurso epidítico, demonstrou como poética e oratória também se encontravam intimamente ligadas. A ele, Filóstrato (1999, p. 82) atribui a paternidade da arte dos sofistas. Isso não quer dizer que Górgias fora o primeiro a fazer discursos, mas a ele deve-se a percepção de recursos da arte e suas primeiras sistematizações, de modo a deixar influências perceptíveis em Tucídides, Isócrates, Crítias, Alcebiades e muitos outros (BELLIDO, 1996). O biógrafo dos sofistas o coloca como exemplo de “construções em frases vivas e curtas”, de “giros inesperados”, de “procedimentos que tornam o discurso mais prazeroso e vivaz”, de “palavras poéticas para o ornamento e a gravidade” do discurso. Os discursos de Górgias chegaram a rivalizar com os hinos dos poetas nas celebrações helênicas²¹. Com efeito, a Suda atribui a ele a sistematização teórica da arte de falar, fazendo uso de tropos e figuras²². Tornou verbo²³, virou sinônimo dos usos de recursos poéticos à prosa, “Górgias, com suas figuras sonoras, confere à Prosa metro e música”, afirma Cassin (2005, p. 203), e continua: “é por isso que o *Elogio a Helena* só é compreendido em grego”. Desde o embelezamento por figuras, até o uso de *kola*²⁴, Górgias mostra como a prosa e a poesia tinham diversos pontos de contato. Não bastasse, Górgias, como aluno de Empédocles e influenciado por Zenão, antes de sua carreira como orador e mestre, teria se dedicado à filosofia, e depois, teria se dedicado à filosofia natural.

Tudo isso nos faz crer que Górgias tinha uma percepção muito ampla de discurso, “não unicamente o discurso do orador, mas a palavra em sentido universal, aquela do poeta, na epopeia e na tragédia” (DINUCCI, 2009, p. 135). Não seria arbitrário dizer que a separação das disciplinas começa a ocorrer neste momento, a partir dos trabalhos de Isócrates, Platão e Aristóteles, cujos sistemas criam oposições que demarcam determinada terminologia e metodologia²⁵ (para o futuro desgosto de Cícero²⁶). Sem dúvida, uma concepção integrada da

²¹ Górgias teria feito discursos nas Píticas e na 86ª Olimpíada.

²² As chamadas “Figuras Gorgianas”.

²³ Filóstrato afirma de Agatão “gorgianizava” com frequência em seus iambos.

²⁴ Períodos breves dotados de ritmo não fixos como os da poesia.

²⁵ “En mi opinion no conocen tan siquiera el nombre mismo de filosofia, ni el uso que de el hacian los griegos ni su significado, ni nada que tenga relacion con esta disciplina. No ha llamado Herodoto sofista a Solon y, en un pasaje posterior, a Pitagoras? No ha calificado Androcion de sofistas a los siete — me renero, claro esta, a los sábios — asi como, mas adelante, a Socrates, aquel sabio excelso? Y, por su parte, no llamo Isocrates sofistas a los eristas asi coftio a aquellos que se denominarian a si mismos dialecticos, en tanto se definia a si mismo como filosofo al igual que a los oradores y filosofos que se ocupan de la actividad politica? Tal es la terminologia que usan tambien algunos de sus contemporaneos. No llama Lisias sofista, primera a Platon y, despues, tambien a Esquines? Podria arguirse, desde luego, que lo hace a modo de acusacion. Sin embargo, los demas oradores no les imputan las acusaciones habituales, si bien los llaman con ese mismo nombre. Aun mas, aunque fuera licito llamar, a modo de acusacion, sofista a Platon, que nombre deberia darse a los sofistas mismos? Yo creo que sofista era una conveniente denominacion generica y que filosofia valia tanto como amor por lo bello y debate sobre argumentos, pero no en la

linguagem, como a de Górgias (que, depois, desejará Cícero) está na doutrina de seu discípulo Isócrates.

Em *Contra os Sofistas*, Isócrates inicia um sistema que condena desde os mestres retóricos que “dão como exemplo de uma arte criativa procedimentos fixos” (2001. §12), até os dialéticos, que prometem uma felicidade – vinda da filosofia – da qual muito pouco se desfruta (2001. § 3 e 11), sem se esquecer dos que se dedicam à eloquência forense e deixam de lado qualquer sentido de verdade (2001. §9). O pensamento de Isócrates vai para além da mera teoria literária da oratória, e tenta (re)conciliar prosa e poesia (*Ant.* 45), moral e retórica (*Ant.* 99), enfim, a vida e as letras num pensamento educacional amplo que durante muito tempo vai se impor ao *ésprit géométrique* de Platão.

O sistema isocrático que une uma cultura oratória e literária, em oposição ao pensamento mais afim à ciência investigativa de Platão, apesar de não ignorar a evidência, coloca a linguagem como centro das relações e do conhecimento para a vida, i.e., na formação do homem em sua completude (ACÍZELO, 1987, p.18)²⁷. Para esse sistema, εὐμουσία²⁸ equivale a φιλοσοφία²⁹.

Para nosso percurso, o que mais importa é a percepção da prosa como veículo multifuncional, em muitos casos, concorrente da poesia. Isócrates diz:

En primer lugar, debeis saber que los géneros de prosa no son menos que los de las composiciones métricas. Pues unos autores pasaron su vida investigando las genealogías de los semidioses, otros filosofaron sobre los poetas, algunos quisieron reunir las hazanas guerreras, y otros se dedicaron a las preguntas y a las respuestas, los llamados dialéticos. No sería pequeña tarea que uno intentase enumerar todos los géneros de la prosa. Haré mencion al género al que me dedico y dejaré los demás. Porque hay algunos prosistas que, aunque conocen los géneros literarios antedichos, prefirieron escribir discursos que no se refieren a vuestros contratos, sino que se dirigen a todos los griegos, que atañen a la ciudad y a todo el público que asiste a una fiesta solemne. Estas obras, según todos dicen, se acomodan mas a las composiciones que llevan música y ritmo que a las que se pronuncian en el tribunal. Pues en la expresión aclaran los hechos de manera más poética y adornada e intentan utilizar los pensamientos más dignos y nuevos y ademas organizan todo el discurso con otros brillantes y útiles procedimientos. Al oírlos, todos

orientacion actual, sino una educacion general [...] Y me parece que Platon utiliza siempre la palabra sofista en sentido peyorativo y que fué, desde luego, el que mas se sublevó contra este nombre” (ARISTIDES XLVI, II. Trad. Antonio M. Bellido)

²⁶ Ver *De Oratore*. III, 57-61.

²⁷ Também afirma Marrou (1990, p.134), parafraseando o próprio Isócrates (*Ant.* 253-257): “(...) é a palavra que distingue o homem do animal; é ela a condição de todo o progresso, tanto nas leis como nas artes e nos inventos mecânicos; ela proporciona ao homem o meio de promover a justiça, de exprimir a glória, de incrementar a civilização e a cultura. Assim, Isócrates sistematizava, justificava e legitimava, perante a consciência moral, este gosto pela eloquência.

²⁸ Perfeição da cultura

²⁹ Filosofia (amor pelo saber)

disfrutaban no menos que con las composiciones métricas, muchos quieren aprenderlos por pensar que quienes destacan en ellos son mas sabios, mejores y mas capaces de ayudar que los que hablan bien en los procesos. (*Ant.* 45-47. Trad. Juan Manuel G. Hermida)

Lembremos que Platão já previa, na multiplicidade de discursos narrativos, os mitógrafos como contadores de *pseúdea* (BRANDÃO, 2010). No entanto, na sua necessidade de “poetizar”, não se contenta com os mitos em prosa, metrificando-os. Em Isócrates, a prosa também admite uma “composição poética e adornada” com “brilhantes e úteis procedimentos”. Se em Aristóteles, a retórica se define como a faculdade de descobrir os meios de persuasão (*Ret.* 1355b), ou seja, está mais atenta às questões de prova que de estilo, Isócrates dá uma importância decisiva, dentro da cultura helenístico-romana, ao *lógos epideiktikós*, fazendo com que arte poética e arte retórica (que tanto em Aristóteles quanto em Isócrates, podem ser consideradas *technái*) tenham se mantido muito íntimas.

O percurso realizado nas últimas páginas busca apontar para a conjuntura que se constituiu paulatinamente até o período clássico romano. É possível que na primeira metade do século I a.C. o que se conhecia de Aristóteles pudesse ser até menos do que temos hoje. Embora os catálogos de Aríston e Hermipo de Esmirna (SOUSA, *in* ARISTÓTELES, 1966, p.6), em que constam os perdidos *Dos Poetas* e *Problemas Homéricos*, não difiram do catálogo de Diógenes Laércio (*Vid. Dout.* V, 22), em que aparecem, além destes, um tratado *De Poética* e dois livros de pragmateia da arte poética, é incerta a circulação do refinado pensamento de Aristóteles sobre poética. Eudoro de Sousa (*in* ARISTÓTELES, 1966, p.6) acredita que o intenso trabalho exegético nas obras de Aristóteles, no século II d.C. (é de se chamar a atenção que esse trabalho se dê no advento da segunda sofística, período em que a retórica ganha um redirecionamento), foi feito sobre um corpus “que ainda hoje possuímos na sua maior parte, e, como é sabido, este não contém as obras mencionadas na alínea precedente”³⁰. Estrabão nos narra que, através dos discípulos Teofrasto e Neleu, a biblioteca de Aristóteles chegara às mãos de pessoas não instruídas que, receosos da cobiça dos reis atálicas, sepultaram a biblioteca numa caverna em Escépsis, “así ocurrió que los del Perípato antiguo, la escuela posterior a Teofrasto, no tenían

³⁰ Eudemo, *Protréptico*, *Da Justiça*, *Dos Poetas*, *Vencedores Olímpicos*, *Vencedores Píticos*, *Vitórias Dionisíacas*, *Didascálias*, *Problemas Homéricos*, *Constituições*.

libros a excepción de unos pocos, sobre todo exotéricos” (*Geo*, XIII, I-54. Trad. M^a. Paz de Hoz García-Bellido). Após os danos da má conservação e reconstituição imprecisa, as obras teriam chegado a Sila e, por meio dele, a Tirânion. A veracidade da história explicaria as perdas e lacunas e, ainda, a presença de algumas referências de Cícero a Aristóteles³¹.

É incerto afirmar qual a profundidade ou o volume de informações sobre o refinado pensamento de Aristóteles a respeito da *poiésis* de que os romanos dispunham. Podemos afirmar, no entanto, que, à época de Cícero, a retórica desfrutava de crescente importância.

A educação média romana, o *Grammaticus*, tem como última paragem a crítica textual, que não se confunde com o que chamamos de crítica literária, hoje. O famoso manual de Dionísio Trácio chama atenção para esta finalidade em sua primeira linha “Gramática é o conhecimento empírico do comumente dito <nas obras> dos poetas e prosadores” (*Tek. Gramm.* 1. Trad. Gissele Chapanski). O *Grammaticus* era o *interpres poetarum* qualificado, ou seja, aquele que poderia competentemente determinar a edição de um texto, corrigindo possíveis problemas e descartando partes espúrias. Desde a leitura até o estudo dos tropos poéticos e dos metros, passando por elementos mais propriamente linguísticos como a pontuação e a sílaba, era à edição a que se dedicavam os *grammatici* desse período helenístico (seja na Grécia, em Alexandria ou em Roma):

A crítica dos poemas (e dos textos em geral) seria a mais bela das partes da arte porque, em primeira instância, reuniria todas as demais da gramática. Para chegar a ela seria necessário passar por estágios representados nessas partes, que consistem nos subsídios, ferramentas, para o pleno conhecimento e a decorrente realização da crítica dos textos. (CHAPANSKI, 2003, p. 100).

Enquanto a gramática constituía a formação média do cidadão romano, que deveria, portanto, ser hábil na leitura dos poemas e no reconhecimento de suas estruturas, a retórica não só era o cume da educação como também – mais provável causa disso – os romanos viviam uma espécie de doutrina do *lógos* “no grande e sintetizante sentido de que a eloquência e a sabedoria são inseparáveis” (WIMSATT; BROOKS, 1980, p. 91). Os estoicos romanos determinam a palavra como invólucro do pensamento³² e recebem, por isso, as palavras de gratidão de Cícero:

³¹ Cícero teria confiado seu filho, Marco, à instrução de Tirânion (ROCHA DE OLIVEIRA e NUNES TORRÃO, 2010, p.241)

³² “Thought is immaterial, but speech, as consisting of air in motion, is body.” (ARNOLD, 1911, p. 146).

“*hanc eis habeo gratiam, quod soli ex omnibus eloquentiam virtutem ac sapientiam esse dixerunt*”³³ (*De Or.* III, XVIII, 65). A vitória é da *paideia* de Isócrates sobre a dialética de Platão.

Tornou-se célebre a definição dada por Barthes (2001, p. 5), que estabelece seis práticas comportadas pela retórica sucessiva ou simultaneamente: técnica, ensinamento, ciência, moral, prática social e prática lúdica. Como esperamos ilustrar nas próximas páginas, a retórica (mais até que a gramática e a lógica, sem diminuir, no entanto, a importância destas duas enquanto elementos de um sistema que se completa com a retórica e que, por um bom tempo, englobará a poética) se ocupará das questões ligadas, não apenas ao discurso persuasório, como também aos discursos laudatórios, narrativos e até líricos. Como técnica, tratamos de uma propedêutica do discurso que é não apenas um saber, mas a *causa eficiente* do próprio discurso. Embora o sentido possa parecer próximo, a retórica como ensinamento diz respeito à prática institucionalizada da transmissão dessa técnica, ora por uma relação imediata mestre/discípulo, ora por instituições em que a transmissão se dava num regime a que podemos comparar – embora grosseiramente – a nossos ciclos escolares. A retórica como ciência, melhor dito, protociência diz respeito à prática de observação e classificação de fenômenos linguísticos numa rede cada vez mais fina (os famosos catálogos de tropos e figuras). Ela tornou-se uma moral quando sua propedêutica passou a um código de conduta linguística que estabelecia a relação interpessoal. Como prática social, estabelece uma hierarquia entre pessoas pela propriedade da palavra, uma vez que seu acesso passa pelo dispêndio econômico. Como prática lúdica, trata de um código que se constitui como perversão e paródia do sistema criado pelas práticas social, institucional e moral.

Podemos dividir o estudo da retórica entre um eixo sintagmático e um paradigmático. Ao primeiro corresponderia a *táxis* ou *dispositio*, a ordenação das partes do discurso, uma retórica coraciana³⁴. Ao segundo eixo corresponderia a *léxis* ou *elocutio*, a ornamentação do discurso, uma retórica gorgiana. É esta que por séculos estará associada à poética³⁵, uma associação que se faz notar principalmente a partir dos textos romanos.

Deve-se à retórica do período republicano romano a teoria dos três estilos. Ela pode ser observada em Cícero (*Or.* 69-72) e em obra duvidosamente a ele atribuída (*Her.* IV,11)³⁶ e foi

³³ “Agradeço-lhes [aos estoicos] por que só eles dentre todos disseram a eloquência ser virtude e sabedoria.” (Tradução nossa. Texto estabelecido por A. S. Wilkins, 1902).

³⁴ Córax (V a.C.), aluno de Empédocles de Agrigento, ministrava lições de retórica e dividiria a oração nas cinco partes em que ficou estabelecida nos autores posteriores: exórdio; narração; argumentação; digressão; epílogo.

³⁵ A fusão entre ambas está consagrada na Idade Média que funda a Segunda Retórica ou Retórica Poética.

³⁶ Hoje, creditada, sem muita certeza a Cornifício.

fundamental para a poética medieval e para a consecutiva estilística.³⁷ Aqui se definem três estilos em que se deve escrever não apenas os discursos, mas desde tratados até poemas, passando pela história. Cícero classifica o estilo dos discursos em humilde, que “não deve ser adornado, nem por isso pode ser displicente ou incorreto”; em médio, “onde as figuras retóricas têm seu lugar natural”; e em sublime, “que não exclui, mas também não depende das figuras retóricas” (AUERBACH, 2007b, p. 36). Assim como os oradores, os poetas terão em vista a tríplice distinção a fim de encontrar o estilo mais adequado a cada gênero, desde um vocabulário e estrutura que simulem o tom mais próximo à fala cotidiana, até o tom mais grandiloquente, conseguido com palavras raras e sintaxe inusitada.

A retórica também oferece outro recurso à poesia, os *exempla*. Feitos, ditos, até mesmo palavras que servem de termos de relação para outro elemento com o qual possua um elo tácito. Chama nossa atenção o tratado de Valério Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium libri nouem*, um guia de história constituído por uma compilação de fatos em textos curtos agrupados segundo virtudes e outras convenções significativas para o povo romano. Não apenas as virtudes eram condizentes com os tratados de retórica³⁸, como a obra, que reitera a forte tendência enciclopedista de sua época, serve de catálogo de *exempla* aos alunos de declamação (BLOOMER, 1992, p. 151). Um tipo comum e particular de *exemplum* é a *imago*, que consiste na cristalização de uma personagem exemplar, como as representações que Tito Lívio e Cornélio Nepos fizeram de Aníbal ou as que Salústio fizera de Catilina e Jugurta (DIBBERN, 2013), a título de ilustração do processo de formação das *imagines* cada vez mais comum a partir do século I a.C.. *Imagines* e *exempla* terão uma larga fortuna na literatura clássica e medieval. Eles se comportam como um elemento mínimo, indivisível e decalcável de estrutura para estrutura cujo valor alegórico é garantido pela *auctoritas* dos textos antigos.

³⁷ A famosa *Rota Vergilii* é uma ilustração da teoria dos três estilos e não apenas está presente em importantes autores da Idade Média (AGOSTINHO, *Victa Christina*, IV) como querelas – Mascardi x Manzini, Peregrini x Marini, “Humorados” x “Adormecidos” – foram criadas ao redor dos usos adequados dos três estilos ao longo do tempo (SINKEVISKE, 2012).

³⁸ “En efecto, de manera global, Valerio Máximo propone un cuadro de las virtudes cardinales tal como las entendía la filosofía. Éstas eran básicamente cuatro, las que corresponden a otros tantos dominios de la vida, y cuya denominación viene a ser coincidente en la doctrina moral y en los tratados de retórica, como podemos observar en el siguiente esquema comparativo:

| VALERIO MÁXIMO | CICERÓN |
|-----------------------------------|----------------------|
| 1. <i>sapientia</i> (sabiduría) | <i>prudentia</i> |
| 2. <i>iustitia</i> (justicia) | <i>iustitia</i> |
| 3. <i>fortitudo</i> (fortaleza) | <i>fortitudo</i> |
| 4. <i>temperantia</i> (templanza) | <i>temperantia</i> ” |

(MOREDA et al. In VALÉRIO MÁXIMO, 2003, p. 27).

Outro recurso, este muito próximo também do *exemplum*, por tratar-se de meio técnico de persuasão à força do argumento, cuja aplicação estendeu-se aos fins poéticos, é o entimema ou raciocínio provável. Antes de ser tratado na retórica, o conceito já fora tratado por Aristóteles nos *Analíticos Anteriores*, mas, até a época romana, ele sofre um pequeno desvio. Em Aristóteles, o entimema se diferencia do silogismo pelo estatuto de verdade das proposições: num silogismo, as premissas maior e menor devem ser verdadeiras para que a conclusão se tome como tal; no entimema, no entanto, satisfaz-se com sinais ou com a verossimilhança (*An. Ant.* 24a e 70a), tomando a conclusão como provável. Embora não haja impedimento para a utilização literária deste recurso, é com a virada romana que ele se desloca de recurso de prova para dispositivo de ornamentação (mais uma figura dos catálogos) e sua potencialidade poética se intensifica. Da *Retórica a Herenium* até as *Instituições Oratórias*, passando pelas *Tópicas*, o caráter incompleto do entimema é amplificado até que possa ser entendido como um silogismo imperfeito (*Inst. Or.* V.10.1). A supressão de um elemento do silogismo abre espaço para o prazer do reconhecimento daquele elemento pelo ouvinte. A amplificação deste processo é a máxima ou *sententia* e o índice ou *semeion*, em que apenas a conclusão ou a premissa menor do entimema restam, deixando o restante ao deleite do ouvinte. As sentenças, inclusive, tornam-se um gênero literário já à época de Sêneca, em que os fragmentos de Públio Sírrio eram recolhidos e agrupados nesta forma. Barthes (2001, p. 61) aponta ainda para a prática de catalogação e classificação (inclusive em ordem alfabética) das máximas durante a Idade Média.

O homem culto e em preparação para a carreira pública na urbe também era versado nos *tópoi* (*quis? quid? ubi? cur? quomodo? quando?*) como processo compositivo de discursos. A utilização desse tipo de construção para composição poética na época de Augusto já era desenvolvida (CAIRNS, 2007), havendo gêneros e subgêneros (como o “lamento diante da porta” ou a “despedida ao ente querido”, para exemplificar) determinados por conjunto de tópicos pré-estabelecidas e combinadas segundo o estro do poeta.

A poética, como disciplina, tendo deixado em aberto o flanco da *elocutio*, permitiu que sua irmã retórica, pouco a pouco, se tornasse a arte da palavra no sentido mais amplo. Se, no nascedouro, elas dividiram esse lugar, a retórica, como instituição educacional que dispunha dos recursos de ornamentação do discurso e outros dispositivos facilmente e proveitosamente adaptáveis à composição poética, figurou dominante na poesia a partir dos Júlio-Claudianos, a contragosto de Tácito, que lamentava a retoricização da poesia e a poetização da oratória no

tempo em que o poder se tornara de um só e que a retórica, cada vez mais, se concentrava na *elocutio* mais que na persuasão (“*postquam bellatum apud Actium atque omnem potentiam ad unum conferri pacis interfuit, magna illa ingenia cessere*”³⁹). Vemo-nos em posição de concordar, se não integralmente, pelo menos em grande parte com Berrío e Hernández Fernández (1999, p. 17), quando afirmam:

A *Retórica* de Aristóteles, filtrada por meio de Cícero e Quintiliano, tem uma importância muito grande, talvez até maior do que as contribuições especificamente poéticas, na formação doutrinária da poética clássica. Esse conglomerado de materiais de origem diferente seria, ao final, o que mais ativamente se perpetuará no decorrer dos séculos posteriores. Naturalmente que quando se fala da tradição retórica infiltrada na Poética, não se deve descontar os inumeráveis tratadistas gramaticais e retóricos “menores”, alexandrinos e romanos tardios.

A relação retórica e poética é visível na produção de Ovídio, seja no modelo de construção dos *Amores* (consoante apontamos, e desenvolveremos melhor nos próximos capítulos, a construção genérica a partir dos *tópoi*), seja de maneira mais explícita no discurso das heroínas abandonadas de *Heroides*, ou no célebre Juízo das Armas do livro XIII das *Metamorfoses*.

Também a *Epístola aos Pisões* (que demandou, no mínimo, meio século para receber o nome *Ars Poetica* por que ficou mais conhecida) expõe seu contato com a retórica, seja pelo decoro, como um tecnicismo que delimita e explica a perfeição na construção do texto, seja por sua própria disposição formal que, apesar da coesão aparentemente aleatória simulando o gênero carta, reproduz o modelo helenístico poesia-poema-poeta – que, por sua vez, remete ao modelo retórico *oratoria-oratio-orator* (TRINGALI, 1993, p. 51). Ultrapassando a distinção retórica x poética (ou, de outro ponto de vista, retórico-poética), a *Ars Poetica* afirma-se como uma técnica poética. Não exageramos ao afirmar que a carta, mais que qualquer outra do seu tipo, deixou marcas tão profundas no pensamento posterior em razão do seu caráter propedêutico. Para além do simples conhecimento das causas da poesia, Horácio discute-as estabelecendo juízos, não como um crítico, mas como um mestre que ministra lições. Tanto o seu ecletismo no que diz respeito à causa final (*delectare aut prodesse*), quanto sua opção aticista quanto à causa formal (é

³⁹ “Depois da batalha do Áccio e que foi do interesse da paz todo o poder ser dado a um somente, todos aqueles grandes gênios cessaram” (TÁCITO. *Hist.* I. 1. Tradução nossa. Texto estabelecido por Charles Dennis Fisher, 1911).

sedutor enxergar nas palavras de Horácio – “*uerbaque prouisam rem non inuita sequentur*”⁴⁰ – um eco de Catão – “*rem tene, uerba sequentur*”⁴¹ – e Cícero – “*rerum enim copia verborum copiam gignit*”⁴²) convergem para a construção do seu ideal de causa eficiente da poesia (e da pintura, escultura...): a arte. Embora a passagem em que Horácio se refira especificamente à oposição *ingenium* x *ars*, de maneira independente, permita leitura distinta da nossa, concordamos com Tringali (1993), em detrimento das posições de Berrío e Hernández Fernández (1999) e de Bobes (1995) – que, respectivamente, defendem o ecletismo e a dominância do *ingenium*, embasados apenas na passagem anterior (o primeiro) e também nos versos 372-3 (o segundo) – calcando-nos na leitura combinada desta passagem com a crítica ao *poeta vesanus* (Pis. 453-476). A passagem marca peremptoriamente a posição de Horácio contra a possibilidade da poesia extática se pôr acima da poesia construída a partir das normas (Pis. 265-7).

Outra poética do classicismo romano⁴³, o tratado *Do Sublime*, também se dedica a resolver o problema dos dois aspectos da criação que encontramos já na *Ars*:

[...] um, os problemas de ordem técnica e definições da retórica então correntes; outro, um sentido de qualquer coisa indefinível a que ele chama “elevação” e que ele tenta, na realidade, especificar numa dimensão não-retórica, a do grande espírito com os seus pensamentos e paixões. (WIMSATT; BROOKS, 1980, p. 130).

Longino é um autor encurralado entre as normas da boa escrita e as anomalias admiradas em grandes poetas. Sua obra divide as fontes do sublime – “ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores.” (*Subl.* I, 3. Trad. Jaime Bruna) – em cinco, mas que podemos sintetizar em duas: a primeira, advinda do gênio do poeta e a segunda da técnica. Apesar do destaque para o “arrebato” em oposição à conveniência pregada na *Ars*, Longino não caminha para a solução hipernaturalista, mas, pelo contrário, tende a submetê-la a um sistema, que em última instância, é a *ars*:

⁴⁰ “[...] conhecidas as ideias, as palavras se seguirão sem esforço.” (Pis. 311. Trad. Dante Tringali).

⁴¹ “Tem a ideia, as palavras seguirão” (apud JULIUS VICTOR. *Ars Rethorica*. De inuentione. Tradução nossa. Texto estabelecido por Giomini-Celentano, 1981).

⁴² “[...] com efeito, a copiosidade de ideias, gera a copiosidade de palavras;” (*De. Or.* III, 125. Tradução nossa. Texto estabelecido A. S. Wilkins, 1902).

⁴³ A Renascença e mesmo alguns estudiosos do último século dataram a obra no século III, mas hoje a opinião mais corrente é de que a obra fora escrita no século I.

[...] se examinarmos que a natureza, embora, quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método e que ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda a produção; quanto, porém, a dimensões e oportunidade de cada obra e, bem assim, quanto à mais segura prática e uso, compete ao método estabelecer âmbito e conveniência, sem esquecer que, deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados apenas a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio. (*Subl.* II, 2. Trad. Jaime Bruna).

Acuado por uma questão ligada, por um lado, ao espírito (a elevação ou arrebatamento) e, por outro lado, à retórica literária (anormalidades sintáticas e peculiaridades estruturais), Longino recorre à mesma alegoria do dístico do poeta Sandro Penna (1906-77):

*“Io vado verso un fiume su un cavallo
che quando io penso un poco un poco egli si ferma.”⁴⁴*

A unidade constituída pelo duplo cavalo-cavaleiro, uma imagem muito frutífera para o Ocidente⁴⁵ como a comunhão da *phýsis* e o *lógos*, é a solução de Longino para a relação entre *téchnē* e *phýsis*, as quais, no texto ideal (*teleîos*), devem se confundir num só (*Subl.* 22.1).

Entre os séculos II e IV, duas escolas, mesmo que não propriamente estético-literárias, ainda darão movimento ao pensar e ao fazer literários. A primeira delas, mais diretamente poética e dominante na cultura e educação deste período do Império Romano, é a Neo-Retórica ou Segunda Sofística, que retoma os modelos de Górgias e Isócrates. A segunda, o Neoplatonismo (um *déjà vu* do século V a.C.), embora não se ocupando diretamente com o pensamento poético, fará importantes contribuições ao pensamento sobre a beleza, avançando, sobretudo, no que Platão houvera dito sobre o conceito de *mímesis*.

A neo-retórica – diferentemente das suas antecessoras, que dispunham de nomes que se cumulavam de importância para aquelas escolas e mesmo do neoplatonismo que tem em Plotino seu autor central – não possui um ou dois personagens centrípetos, mas um grande número de autores menores que se espalhou pelo Império Romano, atuando, como Górgias também o fizera, ora como mestres, ora como prestadores de serviços (os mais significativos, a serviço das cidades). Os sofistas dessa geração (Escopeliano, Polémon, Herodes Ático, Élio Aristides...)

⁴⁴ “Eu vou em direção a um rio sobre um cavalo / que quando penso um pouco um pouco ele se detém.” (Trad. inédita Simone Marasco Franco).

⁴⁵ Encontramo-la, também, na tradição cristã, posta poeticamente desde “E vi o céu aberto, e eis um cavalo branco; e o que estava assentado sobre ele chama-se Fiel e Verdadeiro; e julga e peleja com justiça” (*Apocalipse de São João*. 19.11). Ver Agamben, 2012b, p. 29-32.

serão, sobretudo, homens que peregrinavam de cidade em cidade, oferecendo seus préstimos docentes e declamações. Frequentemente eram contratados para defender os interesses das cidades junto ao império ou mesmo ocupavam funções em bibliotecas públicas. No topo das aspirações desses oradores, no entanto, estavam as cátedras das grandes cidades (Roma e Atenas, em especial) e não a vida política (como Cícero). Isso por que a retórica atinge de forma incontestada a função de uma educação nacional, de uma cultura geral que “absorve toda a palavra” (BARTHES, 2001, p. 23). Todos os homens cultos terão, pelas mãos de um *rector* e de um *grammaticus*, uma formação profundamente literária antes de se tornarem políticos, filósofos ou advogados. O mais significativo desse desvio da retórica de técnica, que visava a produção de discursos que se focavam na persuasão das assembleias para uma fase da educação generalista do cidadão, é o voltar-se para si mesma. Noutras palavras,

La retórica deja de tener la orientación eminentemente práctica que tenía en la época clásica y pasa a convertirse en objeto de estudio por sí misma. En teoría la finalidad práctica continúa, formar a los alumnos para que sean capaces de defender una causa o de hacer prevalecer una propuesta; sin embargo, varía la ocasión y el lugar, pues generalmente no será el tribunal o la asamblea, sino las salas de audición y los teatros, y no será con motivo de un enfrentamiento judicial o para debatir una propuesta que pueda favorecer o perjudicar a la ciudad, sino simplemente para hacer ostentación de la propia formación y dotes personales. Los tres géneros clásicos en que desde Aristóteles se divide la retórica: el judicial, el deliberativo y el epidíctico, van a pervivir en la época imperial, pero de diferente manera. Por un lado, el deliberativo y el judicial aparecen representados en las llamadas *meletai* o declamaciones sobre temas ficticios, de las que nos ocuparemos más adelante. Por otro lado, el género epidíctico conoce una enorme expansión, a costa, por ejemplo, de géneros que tradicionalmente se expresaban en verso, como el himno, el epitalamio, etc. (MARTINEZ, M^a Dolores R. in TEÓN; HERMÓGENES; AFTÓNIO, 1991, p. 9).

Os *meletai* são declamações improvisadas que deveriam obedecer a determinadas regras sobre um tema proposto. Élio Téon sugere temas propícios para indicação do mestre ao discípulo, retirados de poetas ou, mesmo, de filósofos antigos (TEÓN, 1991, p. 62). Somadas ao epidíctico – já marcadamente literário –, as declamações tornarão a retórica um exercício profundamente poético, cuja finalidade, deixando de ser persuasória, passa a ser a composição de seqüências de trechos brilhantes, muito mais que de um discurso estruturado teleologicamente. Esse tipo de discurso favorece, inclusive, o desenvolvimento da *ékphrasis* (que já existia há muito como recurso poético) como um fragmento intercambiável de discurso para discurso (daí, facilmente, para as narrativas assumidamente literárias). As narrativas medievais ganharão novos *tópoi* (que se somam aos já presentes na retórica clássica, na poesia épica, na poesia elegíaca e na

poesia bucólica) com essas descrições pré-regulamentadas de personagens ou paisagens. As discussões propriamente retóricas dessas escolas limitar-se-ão quase exclusivamente⁴⁶ às questões de estilo, como a sobrevivência da oposição aticismo x asianismo.

As contribuições de Plotino, por outro lado, não se ocupam diretamente da arte, seja poética, seja retórica. A arte aparece no discurso de Plotino como um meio pelo qual o artista pode transladar para o mundo material aquilo que já se encontrava em sua mente. O interesse de Plotino é pela compreensão da beleza inteligível e da beleza transcendente (como em Platão, o mundo de Plotino está cindindo entre ideal e sensível). O avanço que existe em Plotino é que a *téchnē* não se encontra mais junto à matéria, mas apenas dela se serve. A forma infundida pela arte no objeto já se encontra na mente do artista, “*no en cuanto éste tenía ojos y manos, sino porque participaba del arte*” (*Enead.* V, 8, 1. Trad. Jesús Igal). Isso quer dizer que, consoante ao conceito que tentamos desenvolver de poética, ao longo destas páginas, a fonte da forma não é o *phántasma*⁴⁷ impresso na memória do artista através dos sentidos, mas a beleza existente na própria arte da qual participa o artista.

Essa ideia de Plotino obriga a uma reviravolta no pensamento platônico sobre a arte. A condenação dos miméticos como imitadores de objetos e caracteres concretos (*Rep.* 598c) perde a razão de ser, uma vez que a forma que ganhará o objeto preexiste à manifestação concreta dos objetos, melhor dizendo, a ideia que se forma pela arte tem, ela própria, outra fonte:

Mas si alguien menosprecia las artes porque crean imitando a la naturaleza, hay que responder en primer lugar que también las naturalezas imitan otros modelos. En segundo lugar, es de saber que las artes no imitan sin más el modelo visible, sino que recurren a las formas en las que se inspira la naturaleza, y además, que muchos elementos se los inventan por su cuenta y los añaden donde hay alguna deficiencia como poseedoras que son de la belleza. En efecto, el mismo Fídias la poseía, pues no esculpíó la estatua de Zeus a imagen de ningún modelo sensible, sino concibiéndolo tal cual Zeus sería si quisiera aparecérsenos visiblemente. (*Enead.* V, 8, 1. Trad. Jesús Igal).

Em Plotino, os artistas não mais se encontram no mesmo duplo afastamento da Ideia que em Platão. Se o objeto final perde em beleza para a Ideia original, isto diz respeito antes à matéria

⁴⁶ Encontraremos, num plano, digamos, mais epistemológico, o discurso de Elio Aristides, *Contra Platão: em defesa da retórica*. O discurso recupera as ideias básicas da *Antídosis* de Isócrates, contra as acusações de Platão de que a retórica se restringiria ao bem falar e não se ocuparia com a verdade. Para Aristides, nenhuma *Ars* está mais próxima da razão que a retórica: “*sino también hay que mostrar que es la que más participa de la razón; más aún, toda ella estriba en razonamientos y la retórica es de las actividades humanas lo más grande, lo primero, lo más perfecto y, si se me permite decirlo, lo más digno de alabanza.*” (ARISTIDES, 1987, p. 328. Tradução de Fernando Gascó e Antonio Ramirez de Verger).

⁴⁷ Sobre a teoria da Imagem (*phantasma*) no Império Romano e Idade Média, ver Agamben (2007) e Klein (1998).

que à distância, “*Porque cuanto más se dilata al adentrarse en la materia, tanto más se desvirtúa comparada con la que permanece en unidad*” (*Enead.* V, 8, 1. Trad. Jesús Igal). A perda está no ato da pedra não se submeter inteiramente à arte, no suprassensível está a causa eficiente (a *téchnē*) que sempre está em posição privilegiada com relação aos produtos em razão dos limites da causa material que se encontram no mundo sensível. Do ponto de vista da produção, a arte acessa a mesma fonte que a natureza para gerar os seus produtos. Se a beleza, por um lado, continua anterior ao mundo sensível (*Enead.* V, 8, 2.), por outro lado, ela se dá através da vista, do ouvido e da combinação de palavras (*Enead.* I, 6, 1.) e é reconhecida⁴⁸ pela inteligência do espectador, não por sua matéria, mas pela razão criadora (*Enead.* V, 8, 2.), que, por fim, é a origem da beleza e a acessa da mesma fonte que a natureza.

A arte também ganha destaque se considerarmos a concepção de beleza pela qual há de ser belo o objeto bem proporcionado e medido:

Según esta teoría, nada que sea simple, sino forzosamente sólo lo compuesto, será bello. Además, según esta teoría, será bello el conjunto, mientras que las partes individuales no estarán dotadas de belleza por sí mismas, pero contribuirán a que el conjunto sea bello. Y, sin embargo, si el conjunto es bello, también las partes deben ser bellas, pues cierto es que la belleza no debe constar de partes feas, sino que debe haber tomado posesión de todas ellas. (*Enead.* I, 6, 1. Trad. Jesús Igal).

Ora, como vimos, à arte cabe a função de transportar a forma (ou seja, proporção e medida) à matéria, que, em seu estado bruto, é simples e não composta. Enquanto não submetida à arte, a pedra, informe, não pode ser dotada de beleza,

Porque todo lo informe, como es susceptible por naturaleza de conformación y de forma, si no participa en una razón y em una forma, es feo y queda fuera de la Razón divina. (*Enead.* I, 6, 2. Trad. Jesús Igal).

Em resumo, a arte está próxima à Razão divina e a beleza encontra-se exatamente no reconhecimento desta arte na matéria, não na matéria em si.

⁴⁸ “Porque el vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión. Porque jamás todavía ojo alguno habría visto el sol, si no hubiera nacido parecido al sol.” (*Enead.* I, 6, 9. Trad. Jesús Igal).

Durante a Idade Média, a retórica – que já assumira quase todo o âmbito da poética, como tentamos apontar nas páginas anteriores – perde muito em prestígio. A Retórica Antiga perdurou por algum tempo na Gália, mas logo se cristianizou deixando de lado as tendências clássicas de refletir e compreender melhor o repertório de figuras para intensificar as tendências mais formalizantes ou meramente taxonômicas. A retórica passa a ser a menos privilegiada das disciplinas do *trivium*, postas, agora, a serviço da teologia.

No campo da produção literária, não encontraremos muitas discussões. A própria concepção de “produção” literária diverge do que conhecemos hoje, justificando muito desta inclinação, digamos, pouco reflexiva da Idade Média quanto ao literário. Encontramos no *Codex Salmasianus* um conjunto de peças (7-18) sob o nome de “Epigramas”, sem que, contudo, sejam de fato epigramas⁴⁹ – trata-se, antes, do artifício do *centão*, uma espécie de colcha de retalhos virgiliana, um conjunto de poemas compostos pela fragmentação e reordenação de versos e hemistíquios, sobretudo de Virgílio – e três *themata*⁵⁰ virgilianos, que consistiam em recriações ou comentários sobre uma passagem de alguma obra célebre. O texto escrito é, aqui, “um capital reconduzido” (BARTHES, 2001, p. 26), as passagens assim tomadas são como um patrimônio comum a que os novos autores podem lançar mão a qualquer momento, como numa existência simultânea, um recurso retórico, distinta da citação em que as palavras carregam consigo o sentido aurática da distância e do ausente. Os escritores⁵¹ são transmissores e reestruturadores de uma tradição na qual se inserem pelo ato mesmo da transmissão. A noção de originalidade e mesmo de propriedade não é aplicável:

[...] não se pode falar de uma cultura independentemente de sua transmissão, porque não existe um patrimônio cumulativo de ideias e de preceitos que constitui o objeto separado da transmissão e cuja realidade em si mesma é um valor [...] entre o ato de transmissão e a coisa a ser transmitida existe, ao contrário, uma identidade absoluta. (AGAMBEN, 2012, p. 174).

⁴⁹ Há inclusive um esboço dramático no epigrama 17.

⁵⁰ Exercício a que Agostinho diz ser submetido sendo obrigado a “chorar Dido, que se suicidara por amor”. (*Conf.* I, 20. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina).

⁵¹ Termo que usamos por mera convenção em substituição genérica ao *scriptor* (mero copista), ao *compiler* (que acrescenta de outros ao que está copiando) e ao *commentator* (que insere comentários explicativos ao texto).

É um contexto em que poética e retórica ficaram subestimadas, entre lógica e gramática⁵², apenas como ornamento dos textos até que ressurgissem como belas-letas. Desprestigiadas, porém não extintas. A retórica nos seus modelos clássicos tem, conforme já dissemos, uma sobrevivência na Gália até pelo menos o século V, quando a disciplina passa pelo processo de cristianização, sobretudo em razão dos trabalhos de Santo Agostinho. Embora não se apresente como um manual clássico de retórica⁵³, o último livro de *De Doctrina Christiana* é dedicado à oratória e tenta, por meio de exemplos retirados das Sagradas Escrituras (com destaque para Paulo) e de padres anteriores, mostrar os diferentes estilos (ainda a teoria dos três estilos para que chamamos atenção em *Her. e Or.*) e dar aos cristãos as instruções para suas pregações por meio da imitação destes exemplos. A obra como um todo tem muito mais de gramática que de retórica. Além do hibridismo do quarto livro, o segundo e o terceiro livros são tratados de gramática, em que se discutem desde o conceito de signo até procedimentos exegéticos. É um momento em que a gramática ganha destaque como a disciplina que oferece meios para a compreensão dos textos bíblicos. A gramática, desde Dionísio Trácio, como já foi mencionado, já se ocupava de textos poéticos. Obviamente, diversos pontos de contato podem ser observados entre ela e a retórica, sobretudo na sua realização prática, em que os elementos, prescritos pela retórica, são destacados e classificados pelos gramáticos. Encontramos em Sérvio (2004) não apenas notas explicativas, mas também classificações das figuras e tropos que usa Virgílio.

No outro campo, o da lógica ou dialética, não muito também se produziu:

É uma tradição de conteúdo literário, e pode ser descrita, aproximadamente, em listas de substantivos, adjetivos e verbos referentes a luz, brilho e beleza radiante [...] Mas todos nós sabemos que acerca de coisas de cor negra também é possível escrever poesia, mesmo poesia medieval. Nada existe aqui concernente a um princípio formal geral de poesia (WIMSATT; BROOKS, 1980, p. 174).

Assim como o brilho, a noção de conjunto que já observamos em Plotino aparece com variações, não necessariamente advinda da mesma tradição platônica. Santo Agostinho e Boécio também derivam suas metafísicas da beleza na proporção, mas esta inteiramente numérica. Suas teorias advêm não da literatura ou das artes plásticas, mas da música.

⁵² “*Gram loquitur, Dia vera docet, Rhe verba colorat*”.

⁵³ “Advirto no entanto, refreando a impaciência dos leitores, que talvez suponha que que vou lhes dar preceitos de retórica que aprendi a comunicar nas escolas profanas, previno que não esperem isso de mim – não que esses preceitos sejam sem utilidade.” (*De Doc. Chr.* IV, 2. Trad. Nair de Assi Oliveira).

O lugar que restou à retórica foi definido por Beda, através de Alcuíno, na reforma educacional de Carlos Magno. Seu domínio divide-se em três artes: *Artes sermocinandi*, dedicadas à composição dos sermões; as *artes dictandi*, um código de ética escrita que estabelecia padrões de composição de documentos e correspondências públicas e eclesiásticas; e as *artes poeticae*, que surgem tardiamente como uma dissensão do *dictamen* que assumia o *rhythmicum* e só vão se estabelecer definitivamente no século XV, com a divisão entre Primeira Retórica e Segunda Retórica.

Até, pelo menos, o século XII, não há grandes transformações: o *septenium* de Alcuíno é um desdobramento das artes liberais de Marciano Capela, opondo-se às *artes mechanicae*. Aqui há uma significativa diferença com o pensamento antigo: o *trivium* diz respeito aos saberes da palavra, o *quadriuium*, aos da natureza e, entre os saberes mecânicos, ou servis, estava a pintura e arquitetura, ao lado da curtumaria. E esta oposição (*septenium* x *artes mechanicae*) já está muito mais próxima do nosso delineamento teoria x *práxis* que da tripartição teoria-*poiésis*-*práxis* de Aristóteles. A educação que Donato e Prisciano estabeleceram por meio da gramática para iniciar os bárbaros em poesia, liturgia e nas escrituras sagradas permaneceu como o modelo de gramática que abrangerá: a gramática propriamente dita, estudo da poesia, estudo da métrica e o estudo das figuras (a taxonomia da retórica aplicada). Concordamos com Wimsatt e Brooks (1980, p. 190) quando afirmam:

Foi, sem dúvida uma época de grande atividade literária, em que nasceram o romance métrico, a lírica do amor secular e do amor religioso, em que se operou o renascimento do drama, em que floresceram a fábula, a sátira, os contos de fadas, a alegoria e a narrativa numa dúzia de formas diversas, preparando o terreno para uma exuberante crítica futura. Mas o pensamento teórico nessa época orientava-se noutro sentido: no da metafísica, que leva à teologia especulativa, ou se combina com a revelação bíblica.

Com efeito, é daí que encontraremos um pensamento mais significativo sobre o belo (não sobre o literário). No século XII, o *studium* calcado no ensino da gramática perde força para o *sacerdotium*, mais concentrado na filosofia teológica, que ganha mais força com as traduções de Aristóteles a partir do árabe. São Tomás de Aquino, como já fizeram Plotino e Agostinho, apresenta uma teoria em que a beleza é uma relação de equivalência entre sujeito e objeto. Na *Suma Teológica* (I, 5, 4)⁵⁴, ele manifesta sua teoria da beleza como apreensão passiva de uma

⁵⁴ “Ad primum ergo dicendum, quod pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundatur, scilicet super formam, et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum; sed ratione differunt. Nam bonum

similitude. Conforme consta no mesmo artigo, a passagem é um comentário a textos do século V – *De divinis nominibus* e *De Doc. Chr.* – o que mais que justifica a repetição de ideias já transmitidas. O que há de novo na fala de Tomás de Aquino é a apreensão passiva da beleza.

Na gramática, o exercício de leitura é um trabalho ativo que exige habilidades adquiridas a custo de estudos; na retórica também, observamos pela evolução do entimema, se exigia do leitor um comportamento ativo ante o produto. Sem chegar, como Wimsatt e Brooks (1980, p. 161), a aproximar tal afirmação do conceito kantiano de arte desinteressada, e mesmo tendo em vista que a beleza de que trata Tomás de Aquino é uma beleza geral, não especificamente o produto de uma arte, esta concepção de beleza é inovadora por, diferente de concepções clássicas e, mesmo, pós-clássicas, atribuírem papel relevante ao indivíduo e sua relação direta com a ideia, o belo, nas palavras de Aquino, “pertence à causa formal”, i.e., “à assimilação da forma”.

A *Summa* também oferece pequenas contribuições no campo da produção ao afirmar que, à semelhança do Filho, a beleza deve ser íntegra, ou perfeita; proporcional, ou harmoniosa; e brilhante – novamente vem à tona esta característica desconfortável que só adquire sentido nas leituras alegóricas de *João* 8, 12 e de *Gênesis* 1, 3-5, pelas quais luz e ordem estão em consonância, pois só na luz é possível perceber as coisas fora do caos. Mas não se pode deixar levar em demasia por estas reflexões existentes neste que é, possivelmente, o mais importante pensador de sua época. Dentro do sistema de São Tomás, a poesia possui mínima importância, ela se encontra no ponto menos privilegiado de uma escala que tem a lógica aristotélica no cume. A poesia, como já tratava Aristóteles da metáfora, pode ser um pensamento pedagógico aproximativo, contudo, sempre imperfeito.

À época de Tomás de Aquino, a poética, como disciplina ou arte independente da gramática ou da retórica, dava seus primeiros sinais de ressurreição. Após séculos desaparecida, a poética é mencionada pela primeira vez em 1150 (CURTIUS, 1957, p. 157) na *De Divisione Philosophiae* do arqui-diácono de Segóvia, Dominicus Gundissalinus, que traduzia obras do árabe

proprie respicit appetitum, est enim bonum quod appetitum, est enim bonum quod omnia appetunt; nam appetitus est quae quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit rem cognoscitivam, pulchram enim dicuntur quae visa placent: unde pulchram in debita proportione consistit, quia sensus delectantur in rebus debite proportion; sicut in sibi similibus [...]” (Texto estabelecido por Ludovicus Vives, 1856) “Em primeiro lugar há de se dizer que o belo e o bom são o mesmo no sujeito, por que se fundam sobre a mesma coisa, a saber, a forma, e por isso se louva o bem pelo belo; mas diferem na razão. Na verdade o bom diz respeito ao apetite, é, na verdade, bom por que é apetecido, é na verdade bom o que todos apetezem; com efeito o apetite é movido sempre para a coisa. Belo, por outro lado, diz respeito à mas o belo diz respeito à potência cognitiva, pois são ditas belas as coisas que vistas, agradam: donde consiste a beleza à devida proporção, por que o sentido se deleita nas coisas em devida proporção, do mesmo modo que nas semelhantes a si mesmo.”

(inclusive sendo um dos percussores da terceira entrada de Aristóteles na Europa medieval). Esse ainda será um processo lento, haja vista que um humanista como João de Salisbury⁵⁵ ainda afirmava, poucos anos depois da obra do espanhol, “em advindo qualquer das duas circunstâncias [seja a poética de substância natural ou humana], ou a gramática incluirá a poética ou a poética será eliminada do número das disciplinas liberais.” (*Metalogicon*, I 17,3)⁵⁶ e os “*Meistersinger* alemães denominavam a si mesmos de retóricos, porque a poesia era uma ‘retórica secundária’” (WIMSATT; BROOKS, 1980, p. 163).

No entanto, é sintomático que a segunda metade do século XII e o século XIII assistam à aparição de Artes Versificatorias. Como aponta Curtius (1957, p. 498), fazer versos era uma atividade que se aprendia na escola como atividade que se desenvolveria durante a vida letrada (composição de epitáfios, petições, dedicatórias) ainda que a distinção entre o versejador e o poeta seja controversa. Lembremos que a crescente elaboração da prosa artística já colocara, desde o fim da Antiguidade, questões no que diz respeito ao sistema poético. Outras questões formais foram se acumulando a isso como a oposição entre a medida rítmica (o *cursus*) e a medida métrica; a prática da *prosimetra*, da prosa rimada, a ascensão das línguas vernáculas sem o elemento duração, o surgimento da *sequência* como recurso poético, enfim, uma gama de questões que precisavam ser resolvidas no ambiente escolar, daí, possivelmente o advento destas obras – como a de Mateus de Vêndome.

The interest in verse and the use of metrical form prompted the literary prescriptions of the 12th and 13th centuries. They were little more than exercise books providing practical assistance to the student and no doubt for the teacher, since like the accessus they were professorial guides. These school manuals produced versifiers of considerable technical skill who reworked old themes with elegant prolixity, their primary source being the classical authors thus revived and preserved. (PARR, in VENDOME, 1981, p. 6).

Esses primeiros esboços de uma nova poética preparam o terreno para a cisão definitiva da *ars dictamen* em Primeira Retórica, ou retórica geral, e em Segunda Retórica, ou retórica poética, que ocorre entre os séculos XIV e XVI. Dessa fase são as célebres obras de Marco Girolamo Vida e de Pierre de Ronsard, que serão substituídas pelo prestígio que atingirá o tratado

⁵⁵ Cardeal de Chartres (1176-1180), que defendera o *studium*, contra o *sacerdotium* de Paris. Como disséramos, o segundo foi vitorioso.

⁵⁶ Tradução nossa. “*In utraque profecto, aut poeticam grammatica obtinebit, aut poetica a numero liberalium disciplinarum eliminabitur.*” (Texto estabelecido por John Allen Giles, 1848). [*acrécimo do tradutor*].

poético de Boileau no século XVII. É uma época de propedêuticas e propedêuticas contrárias gerando polêmicas de todo o tipo: tentativas métricas x rítmicas, manutenção de gêneros x inovação de gêneros, formas apropriadas a cada tema, elemento da narrativa (tempo, espaço, caractere), a *Comédia* de Dante, o *Orlando* de Ariosto, *O pastor Fido* de Gaurini, as *Soledades* de Góngora. As inquietudes se multiplicam à medida que os incipientes renascentistas buscam a compreensão das regras poéticas. Enquanto traduções e recriações das poéticas de Horácio e Aristóteles – esta, após séculos de esquecimento⁵⁷, retorna vigorosa pelas edições de Jorge Valla (1498) e de Aldo Manuzio (1508) – se multiplicavam – bem como o virgilianismo –, também se multiplicavam questões como as de Antonio Minturno (1564):

Que importância tem que o romance não seja esse tal gênero de poesia, mas outro, recebido dos Ultramontanos e tornado mais esplêndido e mais belo pelos italianos, desde que o mundo fique satisfeito com ele e o aceite e o receba com prazer? (*L'arte poetica*. I, 26a. Trad. Ivete Centeno e Armando Morais).

Se há uma submissão aos manuais antigos, essa não deixa de ser uma submissão inquieta que busca o equilíbrio entre as prescrições das retóricas e poéticas – defendidas à risca pelos que ainda acreditavam na falácia de que o que se deu pode se dar novamente – a toda uma nova configuração da cultura – que desfruta dos romances, da poesia vernácula, da tragicomédia, da picaresca, enfim, toda a rica produção literária desenvolvida desde o fim da Antiguidade. Talvez esta inquietude não permita que a poética tenha tanta importância na educação – a que a retórica parece se confinar – como terá entre os poetas e outros artistas.

A inquietude, como dissemos, vem da tendência renascentista em observar nas poéticas antigas, não apenas propedêuticas à poesia, mas prescrições rígidas, como coleções de receitas. A mais rígida de todas, a arte como imitação da natureza. A título de exemplo, Doložel (1990) aponta a postura resistente de dois importantes intelectuais germânicos, já no século XVIII, sobre o aspecto: Gottscheld em Leipzig e J. J. Boldmer em Zurique. O primeiro, colocando a norma de imitação acima de qualquer valor na estruturação ou na estrutura por si mesma, vê, no referencial à beleza das coisas naturais, a única possibilidade de beleza⁵⁸; o segundo adequando a norma em termos um pouco confusos ao alargar o conceito de natureza de forma que ele mesmo perdesse o

⁵⁷ Alguns manuscritos, infelizmente incompletos, nos dão notícia de que ela ainda se mantivera ativa entre intelectuais árabes tais como Avicena, Averrois e Abu Mishr Matta.

⁵⁸ Há mesmo um debate sobre a possível condenação da Ópera por Gottscheld em razão de seu desrespeito à norma da semelhança. Contudo, sobre isso, ainda encontra-se alguma controvérsia. Ver Neumann (1953).

sentido. Com efeito, a tentativa de alargar o conceito de natureza tende a esvaziá-lo de tal forma que o único critério possível de se extrair dele é o impressionismo. Encontramos, em Boldmer, um conceito de natureza que agrega três campos, por si amplos e definíveis com muita dificuldade: o mundo divino, o mundo humano e o mundo material. Como distinguir o âmbito do mundo divino? E é imensa a dificuldade de se extrair qualquer orientação geral se levarmos em conta todas as definições de natureza que Arthur Lovejoy (1927, p. 445) enumera em seu ensaio *'Nature' as Aesthetic norm*: realidade empírica, essência ou ideia (como em Platão), tipo genérico, tipo médio, parte da realidade não transformável pelo homem, modelos onde a beleza é reconhecida, ordem como um todo... i.e., a normativa da semelhança não tende a outra norma que o subjetivismo, frequentemente, opressivo.

Não é de se estranhar que, em meados do século XVII, vejamos nascer a figura do “homem de gosto”, cuja descrição, talvez, nos soasse mais insólita se não tivéssemos feito o percurso que fizemos até aqui:

Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. Celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime en deçà ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement. Il y a beaucoup plus de vivacité que de goût parmi les hommes; ou pour mieux dire, il y a peu d'hommes dont l'esprit soit accompagné d'un goût sûr et d'une critique judicieuse. (LA BRUYÈRE, 2008, p. 10-11).

Se até fins do medievo, a arte se identifica apenas como a forma correta de se fazer algo (a *recta ratio factibilium*) – o que, vimos, se aplica à pintura e também à curtumaria – e as *Wunderkammern* colocavam todo o tipo de objeto junto às obras de arte como uma metonímia do cosmos, o conflito entre a tradição poético-retórica e a lógica cria um construto de normativas, que em sua essência é idiossincrático e só pode remeter, em última instância, ao “mistério da sensibilidade moderna que é o juízo estético” (AGAMBEN, 2012a, p. 40). Não nos surpreende o advento de um forte pensamento antirracionalista como resposta ao conflito não resolvido, defendendo um conhecimento imediato da arte, fora do pensamento lógico-discursivo (rejeitando, não apenas a lógica racional, como, por extensão, a poética) avançando no que diz La Bruyere, como o fazem Shaftsbury e Dubos.

Antes que a poética romântica se defronte com sua própria, e mais importante, questão, tendo a poética da constituição material do texto literário de um lado (com o maduro Goethe e em Humboldt, seus grandes pensadores), e a poética da imaginação e do sentimentalismo literários

(com Herder, Hölderlin e os primeiros românticos) do outro, a regra da semelhança, por sua força e fragilidade, é a primeira a ser colocada em xeque. E sua contestação mais dura, vem, numa espécie de justiça poética, através da epistemologia racionalista e de uma fábula criada por Leibniz a partir da famosa lenda de Sexto Tarquínio (*Urb. Cond.* I, 54-57). Na fábula de Leibniz, Sexto Tarquínio consulta o oráculo onde Teodoro presta culto e essa consulta é o motivo para a exposição da teoria dos mundos possíveis feita por Palas:

Júpiter que te ama, disse ela, confiou-te a mim para que pudesse instruir-te. Você vê aqui o palácio do destino, onde eu mantenho guarda e vigilância. Aqui estão as representações não apenas do que acontece, mas, também, de tudo que é possível. Júpiter, examinando-as antes do início do mundo existente, classificou as possibilidades entre os mundos e escolheu o melhor de todos. Ele, às vezes, retorna para visitar esses locais, a deleitar-se com o prazer de recapitular as coisas e de renovar sua própria escolha, que não pode deixar de agradá-lo. É suficiente que eu ordene e veremos todos os mundos que meu pai poderia ter produzido, nos quais estariam representadas todas as coisas que d'Ele poder-se-ia pedir; e desse modo conhecer-se-ia, também, tudo que aconteceria se qualquer possibilidade particular alcançasse a existência. E quando quer que as condições não estejam suficientemente determinadas, haverá tantos mundos diferentes dos outros quanto alguém pode desejar, e que responderá diferentemente a mesma questão, em tantos modos quanto possíveis. Você aprendeu geometria na sua juventude, tal como todo bem instruído grego. Portanto, você sabe que quando as condições de um exato ponto não suficientemente o determina (e há uma infinidade deles), todos caindo naquilo que os geômetras denominam locus, esse locus pelo menos (o que é frequentemente uma linha) será determinado. Assim, você pode imaginar por si mesmo uma sucessão ordenada de mundos, que conterà cada um e todos os exemplos que estão em questão e variará suas circunstâncias e suas conseqüências. Mas, se você supuser um exemplo que difira do mundo atual apenas por uma única coisa específica e em seus resultados, um desses determinados mundos apresentar-se-á a você. Esses mundos estão todos aqui, isto é, nas idéias. Eu lhe mostrarei alguns, nos quais encontrará, não exatamente o mesmo Sextus como você o conhece (isso não é possível, ele traz com ele sempre aquilo que ele será), porém, muitos Sextus a ele semelhantes, possuindo tudo aquilo que você já conhece do verdadeiro Sextus, mas, não aquilo que nele já imperceptível, nem em conseqüência daquilo que a ele acontece. Você encontrará em um mundo um Sextus muito feliz e nobre; em um outro, um Sextus satisfeito com um estado medíocre; um Sextus, de fato, de muitos tipos e de diversidade infinita de formas. (LEIBNIZ, s/d).

A pirâmide dos mundos possíveis de Palas Atena é um passo importante para a constituição de uma lógica da imaginação poética, se colocando em contraposição, a um só tempo, à norma da semelhança com a natureza e ao intuicionismo. O passo não é necessariamente no campo da poética, já que se demonstra muito mais objetivamente como uma ferramenta para a crítica. A fábula de Leibniz é uma opção segura para uma teoria da ficção: uma vez que algo pode ser possível tanto neste mundo, como em outros mundos, que poderão variar desde os mundos mais realistas até os mundos maravilhosos – que Breintinger classificará como

alegóricos, esopianos ou invisíveis⁵⁹, enquanto Baumgarten, como heterocósmicas ou utópicos⁶⁰ (DOLOŽEL, 1990). A concepção de *mimesis*, como revelação de qualquer coisa que possa vir a ser num dos mundos possíveis, não apenas abre as portas para a inovação, como prepara o terreno para a concepção do ato poético como equivalente ao ato criativo da natureza e do poeta como demiurgo, que determinará o império do símbolo, simultâneo, sobre a alegoria, sedimentada sobre a *auctoritas* da diacronia.

E esse será o passo do idealismo de Iena. Se Kant imporá limites à *ratio* do sujeito cartesiano (COSTA LIMA, 2000), os poetas e pensadores do início do Romantismo – ou pré-Romantismo para alguns – reclamarão a primazia da imaginação, como grande criadora e reveladora da natureza, sobre a razão.

Denominado a partir do título de um drama de Friedrich Maximilien de Klinger (1752-1831), representado em Leipzig, em 1777, esse movimento pré-romântico assumiu atitudes ditadas por seu próprio nome em vernáculo “Tempestade e ímpeto”: através de manifestações irracionistas, representou uma veemente reação contra o racionalismo (Aufklärung) e reivindicou os direitos do sentimento contra a razão, os direitos da originalidade contra a convenção, os direitos da experiência mística e da fé contra a finitude racional. (MUCCI, 1999, p. 118).

Mesmo o pressuposto método racional, que apontaria para uma *téchnē* da emoção do Laocoonte de Lessing, acaba por afirmar o sujeito como primazia sobre qualquer possível propedêutica da arte. A obra não se comporta mais como um espelho, mas como uma lâmpada. O criador não é mais um copista da realidade, mas adquire status de um verdadeiro demiurgo que cria novas realidades, pode iluminar aquilo que nunca fora visto⁶¹ e, como criador, – “cada indivíduo infinito é Deus” (SCHLEGEL, 1987, p. 69) – pode, na obra de arte, fazer a articulação entre o ideal e o real. A obra é, não um simulacro do mundo, mas um símbolo, uma realidade outra que pode fazer com que o homem perceba a ideia através de sensibilidade e da intuição que, como a imaginação do artista, transcendem a razão. “Mesmo aquelas metáforas que parecem

⁵⁹ Mundos *alegóricos* são aqueles em que seres inexistentes ou inanimados têm ações ou comportamentos humanos; mundos *esopianos* são aqueles habitados por animais inteligentes; mundos *invisíveis* são os mundos religiosos e míticos.

⁶⁰ Com efeito, a distinção de Baumgarten é entre as *fingimenta vera* e as *fingimenta*. As últimas se assemelham aos mundos maravilhosos por representarem o que não é possível no mundo real. Assim, elas se distinguem em *heterotópicas*, que poderiam dar-se em outro dos mundos possíveis, e *utópicas* que não podem se dar em nenhum dos mundos possíveis (portanto, além da representação).

⁶¹ “O Sr. Wordsworth, pelo contrário, deveria ter como seu objetivo propiciar às coisas cotidianas o encanto da novidade e despertar um sentimento análogo ao sobrenatural, despertando a atenção mental da letargia do costume para dirigi-la ao encanto e às surpresas do mundo diante de nós [...]” (COLERIDGE, 1987, p. 202).

simplesmente arbitrárias têm com frequência profunda significação.”, diz Schlegel (1987, p. 56) e no mesmo fragmento 119 afirma sobre as realizações do espírito que são tão casuais, que denomina talento, que se pode possuir. “Mas nunca se pode ter gênio, só se pode sê-lo. E não há plural para gênio, que neste caso já está contido no singular. Pois gênio é realmente um sistema de talentos”.

Embora seja comum a redução que fizemos de um movimento tão extenso como foi o Romantismo, é bom não se ignorar sua pluralidade interna. A poética do misticismo sobrenatural de Coleridge se chocou violentamente contra a ideologia do republicanismo e da democracia que dominava a poética de Wordsworth. Na Alemanha, embora o *Sturm und Drang* tenha sido de grande impacto e, de certa forma, tenha dado a tônica do início do movimento, os estudos maduros do Goethe de *Novela* e os trabalhos de Humboldt apontam para um modelo poético menos calcado no entusiasmo e encaminhando-se para uma importância crescente da estrutura do objeto (sem contudo, perder de vista a sensibilidade e a imaginação).

Não há acordo sobre a adesão de Goethe a uma poética morfológica. Določel (1990) relativiza as posições de Opperl, por um lado, que defende que o modo morfológico de se enxergar a poesia se fortalecera no pensamento de Goethe após sua viagem à Itália, e de Abrams, que enxerga reflexos das suas descobertas no campo da biologia na sua reflexão sobre literatura. É famoso o interesse de Goethe pelas ciências naturais. Seu trabalho se concentrou num campo análogo ao da anatomia, a morfologia. A morfologia encara os fenômenos biológicos por meio de explicações estruturais fundamentadas em três princípios: estrutura, proto-tipo e metamorfose.

O princípio da estrutura afirma que um ser é uma entidade autônoma formada pelas inter-relações entre suas partes – o que significa que o todo é mais que a mera soma das partes – organizadas hierarquicamente por grau de complexidade e em constante interação com o meio ambiente. O proto-tipo é um construto teórico que simbolizaria a forma invariante para as múltiplas manifestações particulares dos corpos orgânicos. A metamorfose é um princípio advindo do conceito de proto-tipo que evolui o conceito de estrutura para algo dinâmico e evolutivo.

A preocupação que Goethe manifesta com a natureza dos gêneros, em especial, suas considerações prévias à escrita de *Hermann e Doroteia* e do primeiro esboço de *Novela*, referentes às necessidades da poesia épica, se não nos remete seguramente a um modelo morfológico – que significaria um avanço ao que, como vimos, Aristóteles já deixara em germen

no seu modelo mereológico – ao menos chama atenção para a preocupação com algo que se assemelharia a, minimamente, um modelo mereológico que remete a uma poética técnica em comunhão à poética particularista dominante no modelo romântico. Até mesmo a composição de *Novela* chama atenção para a teoria das cores que o autor também desenvolve entre seus trabalhos de cientista natural. O paralelo entre a visão de natureza e de arte, matéria e espírito, é observada por Kestler (2006):

Além disso, a doutrina das cores e também a metamorfose das plantas são determinadas pelas leis da polaridade (*Polarität*) e da intensificação (*Steigerung*), conceitos fundamentais de sua visão de mundo como um todo, da natureza, da vida humana e da arte. O conceito de polaridade pertence à matéria, e o da intensificação ao espírito, pensados conjuntamente. (grifo nosso).

O modelo morfológico se dá de fato com Wilhelm von Humboldt, curiosamente, numa valorização da imaginação do artista. Seu ensaio sobre o *Hermann e Doroteia* de Goethe inicia com a assertiva “*Le domaine du poète est l’imagination*”. Se ele se alimenta na observação da natureza, o que nos oferece, contudo, é algo que “*paroit recevoir de lui un éclat nouveau*” (1799, p. 3). Daí resulta uma exigência que a imaginação precisa cumprir: os objetos compostos pela imaginação não podem aparecer como “*éléments isolés qui constituent un entier, mais comme autant de cotés différents par lesquels l’ensemble même se présente*” (1799, p. 5). Segundo Doložel (1990, p. 111), há não apenas um contraste funcional entre os objetos imaginários e os objetos reais – o contraste entre prazer e utilidade – como um outro contraste, mais fundamental para nosso percurso e, diríamos até, para o próprio pensar de Humboldt sobre as realizações simbólicas do homem, que é um contraste estrutural: enquanto o domínio do real se dá como um aglomerado de objetos não estruturados, o domínio do imaginário é um domínio em que todas as partes devem se comportar holisticamente. Na arte, “*Rien n’y manque, rien n’y est superflu*” (HUMBOLDT, 1799, p. 10), cada parte se constitui nas relações com o todo.

O núcleo do modelo de Humboldt reside na oposição quase matemática entre a *individualidade pura e distinta* que constitui a obra e a *forma pura e definida* a que ela se incorpora. Essa oposição permite que nos desloquemos de uma poética particularista, que tente compreender as relações internas de um construto individual da imaginação, para uma poética universalista que possa refletir sobre os princípios norteadores e proto-tipos, no sentido de uma poética comparativa em que o conceito de Humboldt de *regularidade* – tanto os textos

individuais como classes de textos apresentam recorrências – atinge uma importância do mais alto grau por ser o ponto de contato entre as duas poéticas.

Todo construto da imaginação deve se atentar a três postulados: o da integridade, o da unidade e o da objetividade. Em primeiro lugar, cada objeto é completo em si mesmo, “*c’est cette chose et nulle autre, mais celle-ci toute entière*”. Em segundo lugar, todas as partes que constituem esse todo se relacionam entre si e com o conjunto perfeitamente. Humboldt estabelece três relações nas suas observações de Goethe, Homero e Ariosto: complementaridade, hierarquia e contraste. As partes (personagens, objetos, planos) do texto adquirem um significado contextual da relação das partes, como numa semântica relacional, influenciando, conjuntamente, no e pelo sentido do todo. Por fim, objetividade diz respeito ao *elos* que a obra estabelece com o mundo. É o postulado menos claro do ensaio. Humboldt, praticamente, limita-se a estabelecer diferentes graus de objetividade entre tipos de obras (gêneros, obras individuais e artes diferentes). A poética morfológica, conforme já dissemos, avança algo que Aristóteles nos deixara em gérmen, que é a estrutura, não apenas como modelo de formação universal, mas como representação possível da individuação da obra concreta.

O período que compreende a segunda metade do oitocentos e o início do século XX é aquele em que se torna mais difícil de observar uma poética. É o período do ocaso da retórica e da sedimentação da forma de pensamento que tem suas raízes em Platão, mas que ganha corpo principalmente após o Renascimento. Findo o percurso que ora fizemos, é o momento de circunscrever as categorias a que nos dedicamos com mais segurança, já em vista do momento em que vivemos e o que nos levou a ele.

2 OS LUGARES ENTRE A *THEORÍA* E A *PRÁXIS*

El sueño de la razón produce monstruos.

- Goya

2.1 Poeticamente o homem habita?

O pensamento de Heidegger sobre a arte se assenta basicamente sobre alguns desdobramentos de seu conceito de *Dasein* – em que, com efeito, se erige quase todo seu pensamento – e de algumas notas advindas dos seus estudos de Nietzsche e Hölderlin. Suas teses se manifestam como uma espécie de combate à Estética e, para isso, são arroladas hipóteses, sob a forma de fatos, das quais nos aproveitaremos, explicitando os nossos pontos de divergência, para criar pontos de associação entre alguns elementos pelos quais passamos no capítulo anterior de maneira panorâmica.

A visão heideggeriana da cultura grega aponta para uma ausência de reflexão estética na fase que chama de *grande arte helênica*, ou seja, o período dos pré-socráticos, em que um “saber claro” ainda se sobrepunha sobre a filosofia propriamente dita: “quando, cessado o esplendor da arte grega, ela se torna problemática, e já então apenas provedora de vivências, é que a reflexão estética paralela começa.” (NUNES, 2012, p. 239). O princípio da reflexão estética coincidiria com as reflexões de Platão e Aristóteles sobre a arte, mais especificamente a duplicidade matéria-forma, derivada do *eidos* de Platão. O próximo aspecto é o pensamento moderno que direciona a precedência dos estados interiores em relação à realidade exterior do sujeito. Essa configuração deixa espaço para uma ciência no plano da sensibilidade equivalente ao que a Lógica é no plano do pensamento racional, e esse será ocupado pela Estética, desenvolvida como disciplina a partir de Baumgarten e de Winckelmann, mas já germinativa na Grécia Clássica. Daí, que a antiga destinação da arte se perdeu e ela teria se convertido em pouco mais que um luxo, algo circunscrito à esfera do gosto de determinada camada social, i.e., um objeto estético. Abrigado no seio da cultura, esse homem de gosto terá a Estética – como disciplina – e a História da Arte mais para o cultivo do espírito que na própria arte. Por fim, essa morte da arte coincidiria com a crise

de valores de seu tempo e seu espaço não poderia ser ocupado satisfatoriamente pela religião ou mesmo pela filosofia. A salvação possível, então, é a destruição da estética.

Tudo isso está ligado à visão de Heidegger de que “a língua é a poesia originária em que um povo poetiza (*dichten*) o ser. Inversamente vale: a grande poesia pela qual um povo entra na história inicia a configuração de sua língua.” (NUNES, 2012, p. 248). O poético, para Heidegger, é algo não exatamente coincidente com a Literatura, é a propriedade que a arte tem de criar um espaço pelo qual um objeto aparece ou manifesta a variedade de relações com o mundo (HEIDEGGER, 2010b, p. 178). É uma aproximação, ao mesmo tempo que uma extração, da natureza. A linguagem poética é a tomada de medida para tudo o que o homem constrói no habitar o mundo. Somente pela linguagem poética se estabelece, no sentido de dimensionar, o espaço entre mortais e imortais, céu e terra.

O fundamental dessa visão é que a linguagem poética de Heidegger é aquela que faz comunhão entre *mythos* e *phýsis*. A tensão entre estas duas partes resultaria no *lógos*. Seu encantamento pela Grécia pré-socrática deriva da crença em que aquele era o cenário dessa comunhão. Consoante observamos no último capítulo, os primeiros testemunhos de literatura de que dispomos já apontam para certo grau de reflexão sobre si mesmos e sobre a beleza como uma de suas propriedades. Destarte, mesmo não se tratando de um aedo, Aquiles se dedica à lira, cantando a fama dos homens e alegrando o próprio espírito (*Il.* IX, 186-9). Assim, também Hesíodo dá às Musas o dom das mentiras misturadas à verdade, para “esquecimento” dos males, não apenas o “dar a ouvir revelações”. Se aceitarmos o que parece mais seguro sobre os estudos homéricos, a ancestralidade de várias de suas estruturas, há de se pensar que a época idealizada por Heidegger – se existira – é bem anterior aos pré-socráticos. Sentimo-nos mais seguros de pensar, com Brandão (1985), que há um momento em que *mythos*, “palavra acontecedora”, corresponde ao *logos*, “deitar à vista”. Mas corresponder não se confunde com ser o mesmo, *respondere cum* é apresentar-se juntamente, afiançar com. O percurso que fizemos no capítulo anterior nos mostra como palavra e discurso vivem um recorrente conflito em que as posições de um ou outro influem decisivamente na percepção de mundo de cada era.

Desde a Idade Moderna, o pensamento calcado no conhecimento racionalista e experimental se fortalece até que, às portas do século XX, a linguagem (palavra) fica praticamente relegada à mediação transparente do pensamento (discurso). As velhas disciplinas

humanísticas definham e dão passagem às ciências: as Humanidades devem ceder às Ciências Humanas.

No século XIX, a retórica se reduz, de uma técnica plena do discurso, a um fragmento da *elocutio* definido pelo que Barthes (2001) chamou de “fúria taxonômica”. Mais que uma redução de âmbito, a transformação da retórica é uma adaptação à exigência do pensamento racionalista:

Por certo (esta é pelo menos uma explicação estrutural) porque a retórica tenta *codificar a palavra* (e não mais a língua), quer dizer, o espaço mesmo onde, em princípio, o código cessa. Esse problema foi visto por Saussure: que fazer com os combinados estáveis de palavras, com os sintagmas fixos, que participam ao mesmo tempo da língua e da fala, da estrutura e da combinação? É na medida que a retórica prefigurou uma linguística da fala (diferente da estatística), o que é uma contradição dos termos, que ela se esfalfou para conter numa rede cada vez mais fina “as maneiras de falar”, o que era pretender dominar o indominável. (BARTHES, 2001, p. 91, grifo do autor).

O beco sem saída da retórica não foi a busca de uma linguística da fala, a qual Labov provou ser possível, mas algo que o próprio Barthes (2001, p. 93) aponta sem, contudo, levar a reflexões posteriores: a classificação dessa retórica é puramente operacional, a ausência de uma ferramenta indutiva nos termos de sua própria metalinguagem não permite que a retórica se constitua como ciência plena, apenas como uma “teoria de nível baixo”, i.e., uma teoria que permite novas generalizações, detém alcance técnico, mas é incapaz de revelar-se em seu funcionamento. A retórica, num revés do que se passara no início da era cristã, pode apenas buscar uma sobrevivência no campo da literatura (como no manual de Heinrich Lausberg que se fez célebre no Brasil), último bastião do humanismo.

Os estudos sobre a literatura também se encontravam num impasse ao fim do século XIX. O avanço do pensamento científico obrigava os estudos literários a procurar novas opções às questões éticas, retóricas e filológicas em que se concentravam. Perante as exigências, oscilavam entre duas frentes: “de um lado, contra a perspectiva humanística, especializada, mas não científica; do outro contra o impressionismo crítico, não especializado, mas também não científico” (ACÍZELO, 1987, p. 59).

Vimos que a Idade Moderna assistira ao surgimento do “homem de gosto”, uma figura que se distinguia da tradição poético-retórica através de um refúgio à subjetividade como última instância possível da representação e o juízo estético como a possibilidade de percepção da arte. Paulatinamente, havia um desmoronamento da velha poética e um deslocamento para o gosto do leitor e para a originalidade do artista, chegando-se, inclusive, à negação da possibilidade de

estudos sobre a literatura, se não a sua própria prática. Mas mesmo este ponto de vista é posto em xeque, no início do século XX, quando Duchamp desloca um objeto qualquer ao *Theatrum Pictoricum*, confundindo e pervertendo as categorias de autenticidade, originalidade e reprodutibilidade⁶².

Coagidos pelo novo pensamento dedutivo experimental e não encontrando o porto seguro entre o humanismo de origem clássica e a estética moderna, os estudos literários precisam buscar sua transformação, também, em ciência. Dois modelos prevalecem. Primeiro, os que tentavam recuperar os estudos advindos do humanismo, “revistos” sob o prisma de ciência:

Os velhos métodos clássicos da retórica, da poética e da métrica têm sido – e devem continuar a ser – revistos e reafirmados em termos modernos. Novos métodos são introduzidos, com base no conspecto de maior gama de formas da literatura moderna. O método da *explication des textes*, em França; na Alemanha, as análises formais baseadas no paralelismo com as belas-artes, cultivadas por Oskar Walzel; e, especialmente, o brilhante movimento dos formalistas russos e dos seus sequazes tchecoslovacos e polacos. (WELLEK; WARREN, 1971, p. 174).

Essa é a perspectiva que também se apropriará dos estudos de Saussure e que entenderá o texto como uma estrutura puramente verbal, deixando de lado a integridade que era princípio do humanismo.

A segunda perspectiva é a que busca a aproximação com os métodos, procedimentos e até objetos de outras ciências mais consolidadas como tal, como a Psicologia, a Sociologia, a História e, até, ciências mais distantes, como a Biologia e a Fisiologia.

Eis que se configura a Ciência da Literatura, que ficou mais conhecida como Teoria da Literatura pelo clássico de Wellek e Warren, que, apesar de ainda vigorosa no século XXI, após apresentar diversos desdobramentos ao longo do século XX – Estruturalismo, Estética da Recepção, Pós-Estruturalismo, Análise Sociológica... – já apresenta algumas mudanças advindas da Filosofia e das Ciências Sociais, cujos desdobramentos nossa relação com o objeto e os objetivos deste trabalho não permitem debater.

Chegamos ao ponto em que esperamos ter explicitado que as tentativas do pensamento articular-se com a literatura são apenas configurações históricas, qualquer pretensão à verdade

⁶² “O *readymade* assistido de Duchamp provocou muita polêmica, colocando também em questão os espaços legitimadores da arte. Assim surge o artista questionador que não se limita mais ao saber fazer, à técnica, em que suas obras não possibilitam o julgamento no sentido kantiano do gosto, ou seja, o artista dessacraliza o objeto artístico ao mesmo tempo que imprime uma diferença ao objeto comum ao destacá-lo.” (PESCUMA. 2013: p.43)

está fadada à contestação à medida que as próprias relações entre o pensamento humano e o mundo são, também, transitórias.

Não coadunamos com a visão heideggeriana de que o advento do gosto tenha representado a decadência do poder da arte. Preferimos entender, concordando com Agamben (2012) – a partir de suas leituras de Benjamin sobre aura, rastro e colecionismo –, que a arte continua sendo elemento fundamental para o dimensionamento do homem em seu existir, contudo, sua percepção e seu valor não são invariáveis: desde a comunhão com a *phýsis* até a presença de algo ausente no tempo e no espaço, a arte já representou diferentes espaços do habitar do homem, e a aceitação da mutabilidade desse habitar é a rejeição de qualquer julgamento evolutivo ou involutivo sobre o papel da arte ao longo dos tempos.

2.2 Saber, fazer, agir

A abertura da icônica obra de Wellek e Warren traz uma lapidar afirmação que resume bem o traçado até este ponto desenhado: o estudo da literatura, “embora não precisamente uma ciência, é no entanto uma modalidade do *conhecer* ou do *aprender*.” (1971, p. 17, grifo nosso). As tentativas de se compreender o fenômeno literário se desdobraram em modelos bastante distintos que abrangem o conhecer, o aprender e o julgar. Essas três modalidades de saber a que chegamos nos últimos cem anos dizem respeito a três disciplinas que os autores ainda destacam: a *Crítica Literária* – de que se desdobra a história da literatura –, a *Teoria da Literatura* e a *Poética* (ou *Teoria Literária*).

A primeira é classificada como o juízo, e a diferenciação de obras concretas: é, essencialmente, a divisão, classificação e valoração do que já se realizou.

A segunda é chamada pelos autores de “teoria do criticismo literário” ou “teoria da história literária” (1971, p. 49). Ela deve oferecer os parâmetros para que os juízos da crítica e da história sejam dados, as categorias pelas quais se possam classificar e as partes em que se devam dividir as obras concretas, entendendo a obra de arte como um construto cujas normas de existência e funcionamento podem dar-se apenas por um sistema intersubjetivo. A obra literária – a obra de arte, em geral – não tem seu estatuto ontológico na sua manifestação física (como a água, uma mesa ou uma flor), não numa experiência mensurável (como o som, a luz ou a dor),

nem mesmo num conceito ideal (como um número ou uma forma geométrica), e isso é um complicador para o preenchimento dos termos concretos dos modelos semânticos de estruturas abstratas (basicamente um modelo para cada corrente teórica), condição primeira para a passagem de um modelo semântico a modelo teórico. Daí uma das grandes dificuldades da Teoria da Literatura ser o estabelecimento de método e objetos: os termos do modelo só podem advir da interpretação da obra como uma estrutura de normas, através de cuja comparação pode-se chegar a um sistema mais complexo, este capaz de oferecer os termos ao modelo. Considerando, no entanto, que, como construção histórica, a estrutura primeira é mutável, é mister que os modelos teóricos dos estudos literários sejam, também, mutáveis.

A Teoria literária, por último, é certamente a que possui a definição menos clara em Warren e Wellek. Eles a entendem como um “saber sobre a literatura” ou “o estudo dos princípios e categorias” da literatura. É difícil não questionar a validade da distinção entre Teoria Literária e Teoria da Literatura, a menos que nos remetamos à poética em suas raízes históricas, distinguindo entre uma espécie de saber propedêutico literário e um saber sobre a apreciação literária ou recepção literária (embora ainda nos soe tênue a linha fronteira entre as duas). Não é espantoso que encontremos, em Berrío e Hernandez Fernández (1999, p. 7), a definição do objeto da Poética como “o conhecimento literário como experiência”, o que nos remete ao campo de abrangência da anterior.

Desfazer esse nó foi o objetivo de todas as páginas escritas até aqui, uma vez que a distinção recai sobre um complicador que, em última instância, diz respeito à própria história do pensamento. Brandão (2005, p. 13) chama a atenção para a importância de uma obviedade que se fez opaca no uso cotidiano dos termos. A expressão “Poética Clássica”, que é de uso corrente entre latinistas e helenistas, é uma estrutura que tem em si um termo elíptico. Tanto “poética” quanto “clássico” são adjetivos; este tem seu uso cristalizado a partir de Áulio Gélio (*Noct.* VI, 13) como um termo de valoração (no contexto de Gélio, valoração social), i.e., no campo da crítica: o “homem da primeira classe” em oposição ao “homem de classe inferior”, daí a fácil expansão do termo para o *scriptor classicus*. O primeiro, “poética”, também é um adjetivo, que remete ao nome *poiésis* e ao verbo *poiéein* – cujas utilizações foram brevemente comentadas no capítulo anterior. A estrutura adjetivo + adjetivo deixa tácito o fator (+ substantivo), e um substantivo que facilmente rastreamos como *ars* ou *téchnē*. É essa Arte Poética que Brandão (2005, p. 12) conceitua com uma reflexão sobre a composição, os efeitos e as finalidades da

literatura, remetendo-a ao “âmbito” da teoria, em oposição à crítica. É interessante perceber que embora Brandão se preocupe em estabelecer uma oposição entre dois termos – crítica/história x teoria/filosofia (2005, p. 17) – a poética surge como um termo que à segunda se remete sem com ela se confundir. O pensamento científico, a que estamos submetidos em nosso tempo, tende a remeter, coerentemente, a poética para o campo da teoria, uma vez que ela se dedica, como vimos, ao estabelecimento de estruturas, embora não somente.

Lembremos que, não apenas ferramenta de análise e juízo, as poéticas foram tomadas por intelectuais eminentes em seus tempos – e, muitos deles, ainda no nosso – como um sistema de normas a serem observadas para a construção das obras particulares. A natureza tripartite de nossa distinção passa exatamente por esta característica, e para estabelecer, enfim, o que tomamos por poética e o que tomamos por teoria da literatura, remetemo-nos, novamente, a Aristóteles. Tanto Barthes (2001, p. 46)⁶³, quanto Ricoeur (1994, p. 58)⁶⁴, quanto Sousa⁶⁵ (in ARISTÓTELES, 1966, p. 19) coincidem em destacar a operação em relação ao produto ou à reflexão sobre ele.

Seguindo essa linha, temos de, a princípio, considerar três premissas dedutíveis uma a partir da outra: primeira, todos os conceitos, categorias e estruturas estabelecidos por Aristóteles são essencialmente operacionais, qualquer outra utilização que se faça deles, só se dão *a posteriori*. A segunda, a *Poética* precisa, então, ser lida sob o prisma de duas partes: um tronco principal, composto pelas categorias da arte mimética em geral, da arte trágica e da arte cômica; a segunda parte, composta pelos elementos acessórios – origem da tragédia e da comédia (III-V), definição e classificação dos problemas da linguagem (XIX-XXII) e problemas homéricos (XXV). Essas reflexões seriam apenas tangentes à questão central da obra, embora pudessem contribuir para sua finalidade. Por fim, há que se pensar que essas últimas discussões são tratadas em outras obras. As questões relativas ao uso da linguagem são mais bem trabalhadas em outras obras que nos restaram, e há, pelo menos no catálogo de Diógenes Laércio, referência a uma obra ligada à exegese ou interpretação dos “problemas”.

⁶³ “O ponto de partida aristotélico põe em primeiro plano a *estruturação* do discurso (operação ativa) e relega ao segundo plano a *estrutura* (o discurso como produto)” (Grifo do autor).

⁶⁴ “A poética é, assim, identificada como a arte de ‘compor as intrigas’. [...] quando Aristóteles enumerar e definir as seis ‘partes’ da tragédia, no Capítulo VI, será preciso entender não as ‘partes’ do poema, mas as da arte de compor.”

⁶⁵ “O problema de Aristóteles é determinar o procedimento a seguir pelo poeta, para obter do mito, as emoções de terror e piedade.”

Entendemos que essa última premissa é a mais frágil e que a possibilidade de uma leitura da *Poética* como obra teórica – no sentido de estabelecer fundamentos para a crítica –, a partir, sobretudo, do capítulo XXV, é perfeitamente defensável. Contudo, apoiamo-nos nas outras obras de Aristóteles para sustentar esta defesa.

Inicialmente, o sistema aristotélico do conhecimento prevê a divisão da alma em duas partes, uma racional e uma irracional, e a divisão da primeira em mais duas partes:

a que concebe uma regra ou princípio racional, e a privada de razão. Façamos agora uma distinção semelhante no interior da primeira, admitindo que sejam duas as partes racionais: uma pela qual contemplamos as coisas cujas causas determinantes são invariáveis, e outra pela qual contemplamos as coisas passíveis de variação. Com efeito, quando dois objetos diferem em espécie, as partes da alma que correspondem a cada um deles também diferem em espécie, uma vez que é por uma certa semelhança e afinidade com os seus objetos que elas os conhecem. Uma dessas partes pode ser chamada de científica, e calculativa, a outra; deliberar e calcular são a mesma coisa, mas ninguém delibera sobre coisas invariáveis. (*E.N.* 1139a. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim).

Não podendo haver deliberação sobre as coisas variáveis, sobre o que é acidental, a alma dispõe de sua parte calculativa. Enquanto, de outra parte, a alma pode deliberar sobre aquilo que é invariável, i.e., construir discursos sobre, construir modelos explicativos.

Nesse modelo, a razão científica disporia de três saberes: o prático, o poético e o teórico: o primeiro voltado à vontade da ação, ou melhor dizendo, “o princípio das ações práticas está no agente, isto é, na volição, enquanto coincidem o objeto da ação prática e da volição.” (*Metaph.* 1025b. Trad. Giovanni Reale e Marcelo Perine.); o segundo, se volta às coisas produzidas, cujo princípio está “naquele que produz” (*idem*); quanto à terceira, esta dedica-se ao que é necessário e sua finalidade é a verdade (*Metaph.* 993b).

A partir desse ponto, o léxico aristotélico começa a apresentar dificuldades à nossa interpretação, e é mister que tentemos resolver algumas ambiguidades antes de seguir. O primeiro problema que enfrentamos é a multiplicidade de termos para classificar estes saberes na própria *Metafísica*: *diánōia* (1025b)⁶⁶, *theoría* (1026b)⁶⁷ e *epistēme* (1025b⁶⁸ e 1026b⁶⁹), todas num leque

⁶⁶ “Do mesmo modo, essas ciências (*dianōias*) não dizem se realmente existe ou não o gênero de ser do qual tratam”; “Portanto, se todo conhecimento racional (*dianōia*) é ou prático ou produtivo ou teórico, a física deverá ser teórico.” (Trad. Giovanni Reale e Marcelo Perine).

⁶⁷ “Devemos tratar em primeiro lugar do ser como acidente e demonstrar que dele não existe nenhuma ciência (*theoría*).” (Trad. Giovanni Reale e Marcelo Perine).

⁶⁸ “Ora, também a ciência (*epistēme*) física trata de gênero particular de ser [...]” (Trad. Giovanni Reale e Marcelo Perine).

semântico e num contexto que permite sua tradução por “ciência”. O outro complicador é a existência, paralela à divisão tripartite das ciências, das cinco disposições para a apreensão da verdade discriminadas na *Ética a Nicômaco* (1139a-1141a). A alma, segundo o pensamento aristotélico, pode possuir a verdade através da ciência (*epistémē*), da arte (*téchnē*), da prudência (*phrónēsis*), da sabedoria (*sophía*) e da intuição (*noûs*). Note-se que o termo *epistémē* está presente nas duas classificações, o que gera mais um complicador.

Vamos tentar resolver o primeiro problema recorrendo aos usos que Aristóteles faz dos termos. Percebemos que *theoría* e *epistémē* encontram-se muito próximos e em frases reiterativas da negação da possibilidade de conhecimento estruturado, explanação, sobre o ser accidental. Defendemos que, então, os termos não se encontram em distribuição complementar, mas, antes, opõem-se à *dóxa* ou à razão calculativa, que é o campo possível do accidental. Por outro lado, encontramos uma distribuição diferente para *epistémē* e *diánōia*. Ambas aparecem no contexto em que as três ciências estão sendo definidas, mas percebemos que não se aplicam aos mesmos sintagmas. Enquanto *epistémē* é usada para determinar uma ciência específica, como a física, a matemática ou a teórica, quando o conjunto é referido sempre surge o termo *diánōia*. Endossado pela distinção que ocorre no *De Anima* (427a17), em que *diánōia* é distinguido como a forma de pensamento mais complexo, i.e., o pensamento discursivo (opondo-se à intuição e à prudência, ao perceber e ao entender), parece-nos muito mais coerente que as ciências teóricas, poéticas e práticas sejam *diánōiai*, discursos elaborados ao redor de um objeto, opondo-se aos modos de saber, ou disposições para a verdade.

Da dupla referência ao saber humano (as ciências e as disposições), gerou-se a possibilidade de entendimento duplo sobre a articulação entre esses dois eixos. Vamos apresentar a posição da qual discordamos, apontar os pontos que consideramos falaciosos e, por fim, apresentar as razões textuais que nos levam à segunda interpretação. Doložel (1990) faz uma combinatória cruzada dos eixos, gerando quinze saberes ou disciplinas potenciais, embora explore apenas duas. Seu raciocínio com a *Poética* – mas por analogia aplicável a qualquer outra – consiste em classificá-la segundo a disposição para a verdade e, em seguida, classificá-la segundo a *diánōia*. A primeira questão posta por Doložel (1990, p. 29) é: “A *Poética* é uma arte [*téchnē*] ou uma ciência [*epistémē*]?”. Uma vez que Aristóteles (*E.N.* 1140a) chama Fídias e

⁶⁹ “Temos uma prova de que nenhuma ciência (*episteme*) se ocupa dele: nem a prática, nem a poética, nem a teórica.” (Trad. Geovanni Reale e Marcelo Perine).

Policleto de “peritos em artes” e “os poeticistas dedicam-se, obviamente, a uma atividade diferente” (DOLOŽEL, 1990, p. 30), a *Poética* de Aristóteles teria de ser uma atividade científica (*epistème*), haja vista que enquanto Sófocles produzira o *Édipo Rei*, Aristóteles produzira comentários à obra.

Concluído isso, caberia determinar a qual das três ciências pertenceria o tratado. A resposta para isso é simples, uma vez que Doložel tem uma distinção muito “segura” das três ciências:

Apesar do caráter impreciso desta classificação, o seu princípio é claro: “fazer” é o domínio das ciências produtivas, “agir” o das ciências práticas e “natureza” o das ciências teóricas. (1990, p. 31).

Na interpretação de Doložel, as ciências práticas e as ciências produtivas seriam orientação para o agir e para o produzir, respectivamente. Algo que se separaria da *téchnē* que se restringiria ao campo da operação final da produção, despida da reflexão sobre este fazer.

Essa forma de pensar nos parece falaciosa por algumas razões. Em primeiro lugar, ela desconsidera a diferença entre *héksis* e *diánōia*. Deixando-se levar pela coincidência do termo *epistème*, ele deixa de lado não só a definição dos objetos como a distinção de que a primeira é a habilidade requerida para o desenvolvimento da segunda, de maneira distinta para cada *diánōia*.

Uma observação do conceito de *epistème* e seu objeto, dado por Aristóteles, exclui a possibilidade de o poético e o prático serem possuídos como *epistème*:

O objeto de conhecimento científico, portanto, existe necessariamente; por consequência, ele é eterno, pois todas as coisas cuja existência é necessária no sentido absoluto do termo são eternas. Além disso, considera-se que toda ciência pode ser ensinada, e seu objeto pode ser aprendido. (E.N. 1139b).

Ora, a dedução por exclusão que coloca a *Poética* como *epistème* não leva em consideração exatamente que a *epistème* é a disposição para apreensão das coisas eternas e necessárias em seu ser como verdade ou não-verdade. O objeto da poética trata das coisas artificiais, cuja natureza é a do poder ser e do poder-não-ser. Esta distinção gerou problemas também. Cruz (2013, p. 87) aponta para as ciências práticas e poéticas como as que tratam do acidental. Contudo, Aristóteles (*Metaph.* 1026b) afirma categoricamente, e por duas vezes, que não pode haver *diánōia* do que é acidental. Logo, a conclusão a que se poderia chegar é a de que

teriam, as ciências poéticas e práticas, também, por objeto, o necessário. Contudo, aqueles que seguem por essa linha ignoram o que argutamente aponta Porchat Pereira (2001, p. 272): entre o “acidental” e o “necessário”, Aristóteles (*Metaph.* 1026b)⁷⁰ abre uma categoria intermediária em que poderiam atuar as *diánōiai* práticas e poéticas, o “frequente”. Essa categoria exclui a necessidade de incluirmos a *episteme* como a *heiksis* que permite a existência da *diánōia* poética, uma vez que as poéticas voltam a ter seu objeto possível no campo das apreensões da *téchnē* da mesma forma que as práticas podem apreender a verdade de seus objetos pela *phrónēsis*.

Com efeito, é essa coincidência de objetos que encontramos nas definições de *téchnē* e *diánōia poiētiké*, “aquilo que pode ser e que pode não ser, e cuja origem está no que produz e não no que é produzido”, as definições das duas sendo feitas praticamente com as mesmas palavras, uma na *Ética* (1140a), outra na *Metafísica* (1025b). Sua diferença reside em que, enquanto uma é um modo de apreensão do seu objeto, a segunda é o discurso racional sobre o apreendido. De fato, a distinção entre “ciência poética” e “arte” parece não ser muito efetiva, a ponto de um comentador como McKeon (1941, p. XXIX) tratar ambas pelo mesmo vocabulário:

The arts, both the line and the applied, are included with ethics and politics among the practical sciences broadly conceived in contrast to the theoretic sciences, but in a stricter sense the arts are contrasted as “productive” with morals and politics, which are “practical.” The arts are, on the one hand, similar to morals and politics in that they treat, not of natural kinds of “things” such as are the subject matter of the natural sciences, but of skills and habits and of the causes and the consequences of actions and associations. On the other hand, they are like the theoretic sciences in that they have as subject matter not merely such status of men and consequences of their conduct as the associations and virtues treated in politics and ethics, but rather the artificial things produced by the arts which may be assembled, compared, and defined somewhat after the fashion of natural objects. Art is similar to the virtues in its mode of acquisition, for both skills and habits are produced by conduct and activity like those which they in turn cause; both are destroyed by the same causes that produce them; and both are directed to ends which are intermediate between two extremes. The similarity of art to physics is to be found in the likeness of their objects, for the objects of art are produced as nature would have produced them, and in the processes of production and the objects produced, art imitates nature.

Seja ao tratar do processo que cria objetos como também cria a natureza, seja para dizer respeito ao discurso paralelo à física, o termo “*ars*” é usado sem que haja pejo nessas considerações – apesar do estranhamento de Doložel (1990, p. 31-32), para o qual estaremos mais confortáveis a propor explicação um pouco mais adiante.

⁷⁰ “[...] chamamos acidente aquilo não existe nem sempre nem na maioria das vezes.” (Trad. Geovanni Reale e Marcelo Perine. Grifo nosso).

A equivalência ou coexistência entre *téchnē* e ciência poética é quase explícita se tomarmos o que diz Aristóteles (*Metaph.* 981b-982a) ao hierarquizar as formas de conhecimento:

E é por isso que, como dissemos acima, quem tem experiência [*empeiria*] é considerado mais sábio que quem possui apenas algum conhecimento sensível [*aisthesin*]: quem tem a arte [*tekhñites*] mais do que quem tem a experiência [*émpeiron*], quem dirige [*architékton*] mais do que o trabalhador manual [*kheirotéknou*], e as ciências teóricas [*theorētikai*] mais que as poéticas [*poietikôn*].

O arquiteto é a figura exemplar da *poiēsis* tanto na *Metafísica*, quanto no *De Anima*. Ele é, por conseguinte, o *téknites*. Assim, temos a ordem hierárquica: teórico, poético (*téchnē*), experiência, sentido (ligado à alma irracional). Se considerarmos a relação que existe entre *empeiria* e *práxis*⁷¹, podemos entender a hierarquia como a vida biológica abaixo do saber prático, por sua vez abaixo do saber poético e, acima de todos, o saber teórico. Consequentemente, fica muito mais clara a aproximação que fazemos entre *héksis* e *diánōia*.

Por fim, endossando o que já aponta Else (1957, p. 3), a integralidade da Poética como *ars*, a definição mesmo de *téchnē* – e isso ignoram os que cindem a ciência poética da arte poética – diz respeito não apenas à produção enquanto processo operacional, mas todo o processo criativo e sua compreensão: “Toda arte visa à geração e se ocupa em inventar e em considerar as maneiras de produzir” (*E.N.* 1140a). O ato do julgamento de todo um grupo tomado à unidade segundo à espécie também “é próprio da arte” (*Metaph.* 981a).

A *Poética* de Aristóteles, enquanto *Ars*, reúne em si os aspectos da totalidade do produzir, é uma real tentativa de se considerar a poesia à margem das preocupações educacionais e morais que Platão e, antes dele, Heráclito de Éfeso, manifestaram.

A distinção que encontramos em Aristóteles de *poiēsis* não é compatível com a distinção que hoje fazemos dos modos de atuar no mundo. Enquanto só podemos conceber a teoria como o saber com o fim em si ou como estabelecimento de premissas para o agir, toda a *téchnē* foi relegada ao espaço desse agir, para o espaço da *práxis*. Fica mais fácil compreender a leitura de Doložel estabelecendo, no interior do poético, a mesma cisão de nosso pensamento. A divisão

⁷¹ “A palavra *πρᾶξις* vem de *πείρω*, ‘eu atravesso’, e é etimologicamente conexa a *πέρα* (‘além’), *πόρος* (‘passagem’, ‘porta’) e *πέρας* (‘limite’). Há nela o sentido de *ir através*, de uma passagem que vai até o *πέρας*, até o limite. *Πέρας* tem aqui o sentido de fim, término, ponto extremo τὸ τέλος ἑκάστου (Aristóteles, *Metaph.* 1022a), isso em direção de que procedem o movimento e a ação; e esse término como vimos, não é externo à ação, mas é na ação mesma. Uma palavra italiana que, pensada em seu étimo, corresponde a *πρᾶξις* é *esperienza*, *ex-per-ientia*, que contém a mesma ideia de um *ir através* da ação na ação. A palavra grega correspondente a experiência – *ἐμπειρία* – contém, de fato, a mesma raiz de *πρᾶξις*: *περ*, *πείρω*, *πέρας*; é etimologicamente a mesma palavra.” (AGAMBEN, 2012a, p. 124).

entre ciência poética e arte poética não é mais que uma reduplicação do pensamento que, poderoso ainda no início do século XX, cindia o pensamento científico, encerrado em sua objetividade, do processo estritamente mecânico que se torna o fazer sob a lógica da *práxis*-trabalho.

Ainda hoje, a literatura encontra desconforto em determinar o seu lugar que não se encontra na nua existência biológica do agir sobre o mundo, nem na rigidez da ciência moderna. O próprio pensar sobre a literatura teve de tornar sua intradutibilidade, i.e., a natureza intersubjetiva de seus conceitos, em termos do modelo teórico. Mas, diferente das deduções da ciência matemática, o entimema ainda não é uma prova empírica, como cedo descobriram os humanistas, é só um jogo de palavras.

Após um longo percurso, chegamos ao ponto a que chega um crítico mais sagaz com muito menos esforço: “O corpo literário não pode ser entendido senão como um conhecimento histórico e teórico, seja ele tácito ou explícito” (MINER, 1996, p. 19). Embora possamos partir de um entendimento prévio de poética como toda a reflexão e propedêutica sobre o fazer literário e de teoria como o conhecimento fundado sobre a evidência com método e objetos bem definidos, qualquer discussão sobre o fazer poético ou sobre a poesia não deve deixar de levar em consideração os fatores históricos fundamentais para a sua formação.

Nosso trabalho, então, é mais que uma crítica a obras específicas – particularmente às principais obras do classicismo romano – mas a tentativa de (re)construção do complexo de pensamento estabelecido entre poetas e áreas circunvizinhas sobre o lugar da literatura, na fase que, logo após o pensamento poético grego e já distante de nossa concepção estético-científica de literatura, tem, no humanismo quase pragmático de Cícero e no academicismo ousado de Ovídio, seus limites.

3 ESCOMBRO PRIMEIRO: O POETA

Esta forma não se encontra no material; encontra-se no artista antes de penetrar a pedra.

- Plotino, *Enéadas V*, 8, 1.

3.1 Sacer poeta aut pedester vates

Num curto ensaio intitulado simplesmente *Rilke*, mas contido num volume de título bem mais sugestivo – *O divino ofício dos poetas* – o professor Haroldo de Almeida Marques tece um belo elogio ao fazer do poeta. Embora desde o título se anuncie tratar-se de um homem em especial, o ensaio acaba por tornar-se um grande epíteto do poeta, não este poeta em especial, mas todo “grande poeta”, falando no sentido mais lato que encontremos para a expressão. Suas primeiras palavras são, já, muito significativas, resumindo bem o espírito do texto:

Devemos consultar os poetas sempre que quisermos saber sobre a realidade, o momento em que vivemos e o que nos espera num futuro próximo. Os poetas são aqueles que sem perder o presente, sabem sobre o que virá. Feitos daquela substância que toca a eternidade, são capazes de nos colocar em contato com a face invisível do mundo. Dizer o indizível, eis a tarefa de todo grande poeta. Poesia é aquela arte que educa nossos sentidos, abala nossas convicções, refina nossa sensibilidade. A linguagem densa e hermética dos poetas consegue nos dizer mais e melhor que todos os analistas, comentadores e explicadores. Por não estarem presos às amarras do momento, encobertos pela facticidade ou limitados pelas coisas datadas, os poetas nos ajudam a entender as palavras e com elas o mundo. (in REZENDE, 2001, p. 17).

Ao longo dos tempos, no Ocidente, é recorrente (ainda que não contínuo) que, de uma maneira ou de outra, ao poeta seja dada a imagem de um ser humano acima de outros. Seja por ter sido a poesia comparada a certo tipo de conhecimento que transcenderia, ou, pelo menos, se diferenciaria da ciência (esse é o caso da citação anterior e de outros pensadores) ou pela idolatria ao poeta como o fizeram os românticos que o dotaram de gênio.⁷² Não é de se estranhar que até

⁷² O fazer do poeta é também problemático para crítico histórico-materialista, pois ora se esquivava ao fenômeno da mercadoria parecendo não encontrar nem valor de uso nem de troca, ora se apresenta como a mercadoria plena na sua condição de fetichização em que o valor de exposição suplanta qualquer possível valor de uso.

mesmo a pátria de algumas dessas personagens fosse motivo de litígio, como o caso de Cervantes, por cujo nascimento disputam sete cidades, e Homero, a quem são atribuídas nada menos que dez cidades natais, pelas mais diversificadas fontes (que parecem ter, com frequência, um certo tom de bairrismo).

Na era pré-escrita, ou melhor dizendo, pré-poiética, especula-se que a figura do portador da palavra extática, não se confundindo com o sacerdote, gozava de certa reverência entre suas comunidades. O ponto de partida mais consensual para esta dedução são os próprios textos homéricos (NADDAF, 2009; BRANDÃO, 2005; DESMOND, 1994), em especial, a *Odisseia*, em que não apenas podemos reconstruir a figura do cantor do poema, como encontramos uma importante representação do espaço simposial da Grécia arcaica. Não apenas de deslocamentos se faz a *Odisseia*, mas, não esqueçamos, de partidas e chegadas, estas, sobretudo, carregadas de marcas culturais e rituais antropológicos. Ao que nos interessa, neste ponto, observemos a figura de Demódoco, o cantor da corte dos feaces. Convidado pelo rei Alcínoo a cantar ao hóspede recém-chegado, ao personagem é dado em dois versos muito próximos e por vozes diferentes⁷³, o mesmo qualificativo: “divino aedo” [*theïon aoidón*]. Para que não nos deixemos levar pela coincidência de um termo tão usado por Homero a referir-se aos heróis mais insígnies⁷⁴, é mister ressaltar que Homero não está apontando, simplesmente, para as qualidades invulgares de Demódoco, como sói fazer o poeta, e uma leitura mais atenta do episódio nos dá pistas do porquê este caso difere dos demais. O período que compreende a primeira ocorrência da expressão é uma fala de Alcínoo que transcrevo: “Mandai vir o divino Demódoco / o aedo que obteve dos deuses poder deleitar com a música, / como lhe pede o furor, que no peito a cantar o estimula.” (*Od.* VIII, 43-45. Trad. Carlos Alberto Nunes). Somamos isso à passagem que introduz o canto do aedo: “A Musa logo o incitou a falar sobre os feitos dos heróis” (*Od.* VIII, 73. Trad. Carlos Alberto Nunes). Como é possível observar nessas passagens, entende-se o aedo como um homem tomado por alguma força divina, uma dádiva que lhe permite estabelecer uma ponte entre o espaço dos numes e o humano. Sendo humano, o aedo tem a capacidade divina de encantar com sua música e de dizer feitos que transcenderiam seu saber meramente humano. Somente pela interferência das Musas⁷⁵ ou algum outro deus⁷⁶, os cantos podem vir a realizar-se, o que justifica, não apenas a qualificação de Demódoco – *theïon* –, como a admiração de Odisseu:

⁷³ *Od.* VIII, 43 e 47. Primeiro por Alcínoo, em seguida pelo narrador.

⁷⁴ Aquiles em *Il.* I, 7, 131 e 292; *Il.* II 239. Odisseu em *Il.* II, 244. Heitor em *Il.* IV, 211.

⁷⁵ Sobre o papel das Musas no canto do aedo, ver Brandão (2005).

Mais que a todos os outros mortais, te venero ó Demódoco!
 Foste discip'lo das Musas, as filhas de Zeus, ou de Apolo?
 Tão verazmente cantaste as desgraças dos homens aquivos,
 quanto fizeram, trabalhos vencidos, e o mais que sofreram, (*Od.* VIII, 487-90. Trad. Carlos Alberto Nunes).

Ora, também os autores romanos trataram de reforçar a construção da imagem do poeta como um ser dotado de virtudes e dádivas que o colocariam nesse limiar entre o mortal e o divino (um verdadeiro “*buteur de quintessences, mangeur d’ambrosie*”). Podemos perceber essa construção tanto pela glorificação de virtudes essencialmente humanas de que o poeta dispõe como, no sentido em que observamos em Homero, pela construção de uma figura que ocupa essa posição limiar entre o humano e o divino, não se confundindo com os heróis, que se colocavam acima dos homens comuns por suas capacidades, sobretudo, guerreiras, mas por uma escolha da própria divindade, que os torna seus porta-vozes, protegidos e, por isso, merecedores da veneração dos homens. Encontramos a tópica tanto sob a forma do canto a que até os seres inanimados fazem reverência e, principalmente, sob a forma do poeta escolhido.

Em Ovídio, encontramos nos trechos dos mitos de Canente, a jovem rival de Circe pelo amor de Pico, e de Orfeu, mais emblemático⁷⁷ dos aedos que nos legaram os textos antigos, que carregam dois elementos comuns que nos chamam a atenção: o primeiro deles é exatamente o poder encantatório das personagens, a que não apenas homens, mas animais e, até, seres brutos se curvam⁷⁸. O segundo aspecto comum é que tanto Canente quando Orfeu se encontram numa oposição com o elemento mágico ou entusiástico de outra natureza do canto poético. A primeira, num confronto apenas tácito, uma vez que a graça de seu canto é o oposto às ervas de Circe – feiticeira, ligada a Hélios, e, em última instância, à potência desordenada (já que destituída do *nóos* de Zeus) dos Titãs (*Titanida Circen*)⁷⁹ – numa relação dialógica que também encontramos em Virgílio (*Buc.* VIII), Horácio (*Epod.* 5) ou Tibulo (I, 2). O segundo é confrontado, este sim fisicamente, pelas jovens Cícones em delírio báquico. Mas estas não são mostradas inspiradas

⁷⁶ “Disse. O cantor, por um deus inspirado, dá logo começo, / tendo tomado do ponto em que, entrados nas naus bem cobertas” (*Od.* VIII, 499-500. Trad. Carlos Alberto Nunes).

⁷⁷ Sobre Orfeu, como a corporificação mítica do poder compulsório do ritmo e do canto, ver Krauz (2007, p. 153-73).

⁷⁸ “Ela era de rara beleza, mas mais rara ainda era a arte do canto: / daqui chamar-se Canente. Bosques e pedras costumava / mover com a sua voz, amansar as feras e deter as águas / dos longos rios, e reter os vagabundos pássaros.” (*Met.* XIV, 337-40. Trad. Paulo F. Alberto). “Conduzia o vate da Trácia, com tais canções enfeitados, / os bosques, as mentes dos animais e pedras que o seguiam,” (*Met.* XI, 01-02. Trad. Paulo F. Alberto).

⁷⁹ *Met.* XIV, 376.

pelo deus, mas enlouquecidas, enfurecidas (*lymphata pectora*)⁸⁰, e não mostram-se divinas, como o aedo (*sacrorum vate*)⁸¹, senão exatamente o contrário (*sacrilegae*)⁸². Tanto Circe é desprezada (*despice*)⁸³ por Pico – e, apesar do casal encontrar um fim, as suas metamorfoses guardam sua fama com louvor à *fides* que os unia –, como as Mênades assassinas têm castigo pelas mãos do próprio Baco – que põe Orfeu como cantor dos seus ritos⁸⁴ – e Apolo intervém em seus restos, permitindo que o vate desça aos infernos e reencontre Eurídice.

Chamamos atenção para o fato que, em cada um dos casos, se confrontam duas manifestações sobrenaturais: uma marcadamente eufórica – representada pelos cantores – e uma marcadamente disfórica – os feitiços e a loucura báquica. A oposição em seu âmago parece ligada à oposição entre os poderes olímpicos e as demais entidades – os selvagens titãs, num caso e o espaço ctônico, no outro, o que nos remete aos pares ordem-desordem, *dikē-hýbris*, em que as divindades olímpicas, marcadas pelo grande *nóōs* de Júpiter, representam sempre o primeiro fator dos pares⁸⁵. Essa também não é uma imagem inédita, encontramos um paralelo muito afim já em Homero, especificamente no episódio das sereias. As sereias, como as Musas, também possuem o dom do canto encantatório⁸⁶, mas seu canto torna-se disfórico uma vez que não possuem o dom ordenador de Zeus⁸⁷ (neste caso, o “poder-não-ser” limitador da Memória que é, por natureza, “dever-ser”).

A aproximação do vate com o elemento divino (por extensão, ligado a um sentido de equilíbrio e de euforia) aparece não apenas alegoricamente ao longo dos poemas latinos, mas sob várias formas: o poeta, “íntegro e puro”⁸⁸ (*O. I, 22, 1*), parece ser dotado de uma aura que o

⁸⁰ *Met. XI, 03-04.*

⁸¹ *Met. XI, 68.*

⁸² *Met. XI, 41.*

⁸³ *Met. XIV, 376.*

⁸⁴ *Met. XI, 68.*

⁸⁵ Sobre as teofanias que culminam com o poder ordenador de Zeus e os deuses olímpicos a ele ligados, ver Torrano (2003).

⁸⁶ “Primeiramente, hás de ir ter às Sereias, que todos os homens / que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito. / Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto / delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos / hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa. / Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas.” (*Od. XII, 39-44*. Trad. Carlos Alberto Nunes).

⁸⁷ Brandão (2005, p. 81-90) destaca, ainda, a função do poeta como demarcador de limites para os cantos das Musas em oposição ao canto das sereias, cuja característica é, precisamente, o não ter fim.

⁸⁸ “*Aqui, Horacio parece identificar la virtud con la devoción a la Musa*” (BEKES . In HORACIO, 2005, p. 158). A imagem do poeta também é construída de modo a ser separada do vulgo por suas virtudes, não apenas técnicas, mas também morais, de que trataremos logo adiante.

manterá a salvo mesmo em regiões inóspitas e na presença de feras⁸⁹, e a seu caráter sagrado – *sacer poeta* (*A.A.* III, 403; *Rem.* 813) – deve-se render pias homenagens – *pia vota* (*Rem.* 813).

Contudo, ainda que Ovídio afirme um deus habitar os poetas e das planuras do éter lhes vir a inspiração (*A.A.* III, 549-50), há de notar-se que a Musa arcaica dá lugar a Apolo como deus dos poetas. Encontramos referências ao poeta como porta-voz ou sacerdote do deus, sempre marcado como portador da lira, em diversas passagens de diversos poetas: Tibulo (II, 5, 1-10) pede a benção de Apolo para que, novo sacerdote (*nouus sacerdos*), possa adentrar seus templos, i.e., proferir cantos como fizera Apolo ao clamar, com poemas e a cítara, a vitória de Jove sobre Saturno; Ovídio afirma seus conselhos e prescrições pela assistência de Apolo (*Rem.* 703-6) e por sua própria ordem (*Rem.* 489-90 e *A.A.* II, 493-8); Propércio (IV, 6) coloca seus ritos (*sacra*), um hino a Apolo, na posição central de seu livro mais meta-poético – um poema em que a Musa ainda se faz presente, embora apareça mais como uma interlocutora que como uma fonte de inspiração; mesmo Horácio, que se inclina com frequência a Mercúrio, se vê, infante, protegido das víboras e ursos pelo louro além de pelo mirto (*O.* III, 4, 16-20). Fazendo um parêntese para que não percamos o ensejo, Horácio se utiliza do recurso da guarda dos deuses não apenas na passagem já citada (*O.* III, 4), em que é guardado por Apolo e Vênus, mas também quando atribui a Mercúrio, por intermédio de Fauno, num poema a Mecenas, a salvação da árvore que desabara em sua casa (*O.* II, 17, 27-30). Tibulo também evoca a proteção divina de que dispunham os poetas, seja nesta vida⁹⁰, seja na outra, iniciado no amor e conduzido por Vênus aos campos Elíseos (I, 3, 57-8), como Mercúrio conduziria os iniciados nos cultos dionisíacos⁹¹.

Embora as Musas não sejam abandonadas nos textos, percebemos que elas ficam quase que relegadas ao texto épico e à lírica de caráter mais solene, em que, sem dúvida, pesam formas cristalizadas de invocação e o papel que a poesia herda do mito de livrar do esquecimento os entes e feitos que atualiza pela palavra (espaço em que as filhas da Memória têm primazia nas fórmulas e *tópoi* poéticos)⁹². Somos impelidos a pensar a relação que a campanha feita por Augusto, principalmente após a vitória em Áccio, de seu deus custódio possa ter com essa

⁸⁹ “Pois, na selva sabina, quando Lálage / eu cantava e, vagando, me perdia, / inerte e descuidado, - de mim foge / lobo portento,” (*O.* I, 22, 9-12. Trad. Bento Prado de A. Ferraz).

⁹⁰ “Mas tu, pois a proteção dos deuses guarda os poetas, / previno-te, menina, apieda-te de um vate sagrado.” (II, 5, 113-4. Trad. João B. Toledo Prado).

⁹¹ O Museo Nazionale di Villa Giulia possui em seu acervo um stamnos com figuras vermelhas datado do séc IV a.C., em que Mercúrio repele uma Fúria para passagem da defunta.

⁹² Exceção honrosa ao hino que Horácio escreve à Melpomene (*O.* IV, III), em que dirige à musa agradecimento por seus dons. Mas lembremos que Horácio também se dirige a Vênus, Apolo, Fauno e Mercúrio como deuses custódios e patrocinadores.

predileção por Apolo. Muito embora agradados ao *princeps* sejam recorrentes nos textos dessa época, consideramos mais pertinente que a escolha passe por razões menos extrínsecas ao fazer poético. Como trataremos com mais riqueza um pouco adiante, a dicotomia Musa x Apolo pode também ser lida como a dicotomia horaciana *ingenium* x *ars*. A palavra extática que corresponde à inspiração da Musa já não é compatível com a poética de esmero e polimento ativos que as doutrinas helenísticas propunham. Assim, Apolo, como um deus ligado a uma beleza harmônica e luminosa, representa uma solução mais ou menos eficaz para este que é um dos muitos conflitos que o classicismo romano precisa resolver: a manutenção do capital simbólico do *poeta sacer*, ou do *vates* – termo que fora abandonado em favor de *poeta* (MARTÍN, 2003, p. 38) mas que é retomado na época de Augusto⁹³ – contra a produção literária fruto de trabalho intelectual e estudo.

Ora, não é de se crer que, naquilo que Aldea Celada (2012, p. 51-70) chama de crise da religião tardo-republicana, em que até mesmo os livros sibilinos eram alterados para atender a interesses políticos, os poetas de fato acreditassem nesta fantasmagoria divina que lhes legara a tradição. No entanto, é perfeitamente aceitável que entre a grande massa da população e os romanos cultos houvesse um significativo abismo das crenças: se, por um lado, “o povo nunca deixou de crer e rezar” (VEYNE, 2009, p. 197), por outro, o leitor de Aristóteles ou Platão, que quatro séculos antes já não acreditavam nos deuses dos poemas, “não podia crer em nada” (*idem*). É plausível que um representante mais pio das camadas cultas de Roma acreditasse numa Providência, mas não é provável que acreditasse nos deuses de sua mitologia. Então, por que ainda estabelecer liames entre os deuses e o fazer poético, senão para complementar a construção do poeta como um ser superior aos demais (inclusive, até, aos governantes de Roma com quem tratavam, mas dos quais se distanciavam muitíssimo em poder e mesmo em influência), através desta espécie de capital simbólico que se alicerça na crença do vulgo e que remete às formalidades da religião tradicional (lembrando que, apesar da descrença nas divindades míticas, eram elas ainda as que recebiam os ritos oficiais do estado e até mesmo, por falta de uma outra institucionalização, quaisquer preces ou agradecimentos à Providência ou Acaso haveriam de seguir os modelos – até mesmo termos e nomes – da religião tradicional)⁹⁴?

⁹³ TIBULO, II, 5; PROPÉRCIO, IV, 6.

⁹⁴ VEYNE, 2009, p. 198.

Esse liame é apenas mais uma peça na montagem de um ser que deverá ser, além disso, dotado de virtudes mais mundanas, ainda que, aparentemente, avessas ao *Zeitgeist* dos amores venais, dos caça-testamentos, do enriquecimento de Trimalquiões, das propinas tabeladas, das cobranças governamentais ilegais e das *leges sine moribus*. O poeta destaca-se por caracterizar-se como homem que não é movido pela ganância, ambição ou riqueza⁹⁵ mostrando-se, com frequência, contrário aos riscos assumidos por seus contemporâneos a fim de ampliarem seus patrimônios, especialmente os da guerra e do comércio. Um dos tópicos do *Propemptikón* é o repúdio à viagem marinha, como um ato de impiedade, de desafio à natureza ou lugar do homem no mundo. O construtor e marinheiro são homens que buscam para si as desgraças em vez das delícias da casa (*O.* III, 7; TIBULO, I, 3 e PROPÉRCIO, I, 17)⁹⁶. Como “*chorus ante alios aptus amare*” (*A.A.* III, 534)⁹⁷, os poetas se colocam como pessoas cujo nome ressoará nos tempos de paz (PROPÉRCIO, III, 1, 17-8), e não pela guerra, em parte por sua inaptidão para a batalha (como trataremos melhor adiante), mas também, por não estarem, em geral, afins aos ideais que movem as guerras, costumeiramente, as disputas por riquezas e poder – “morram todos os avaros [*avari*] / que preferem a guerra ao leito fiel” (PROPÉRCIO, III, 12, 5-6. Trad. Guilherme G. Flores).

A uma vida erradia, a fuga para o campo constrói-se como uma opção para o prazer e arte:

Desde agora, possa eu já viver satisfeito com pouco
e não me entregar sempre a longas marchas,
mas evitar o nascer estival do Cão à sombra
de uma árvore às margens de regatos de água corrente;
e, contudo, não me envergonhe ter segurado por vezes a enxada

⁹⁵ “acresce que não existe perfídia entre os divinos poetas [*sacris uatibus*], / é que a nossa arte nos molda, também, à sua feição; / e não nos move a ambição nem o amor à riqueza” (*A.A.* III, 540-1. Trad. Carlos Ascenso André). “ao vate, avaro / ânimo é raro; ama os versos, só a isso se aplica; / ri-se de prejuízos, fugas de escravos, incêndios; / não medita qualquer dolo ao sócio ou ao jovem pupilo; vive de legumes e de pão de segunda.” [*uatis auarus / non temere est animus; uersus amat, hoc studet unum; / detrimenta, fugas seruorum, incendia ridet; / non fraudem upil pueroue incogitat ullam / upilo; uiuit siliquis et pane secundo;*] (*Ep.* II, I, 119-23. Texto estabelecido por José Dejalma Dezotti).

⁹⁶ A título de exemplos: “Em vão um deus prudente separou / pelo oceano, as terras, / se ímpias [*impiae*] naus atravessam esses mares, / que não deviam ser jamais tocados. / Tudo empreende, audaciosa, raça humana, / nem ante ao sacrílego [*nefas*] se detém.” (*O.* I, 3, 21-6. Trad. Bento Prado de A. Ferraz); “Morra o primeiro que inventou a vela e a barca / e construiu caminhos contra o abismo” (PROPÉRCIO, I, 17, 13-4. Trad. Guilherme G. Flores); “Mas a mim que me seja possível cultuar os Penates de meus pais / e oferecer ao antigo Lar seus incensos de todo mês. / Como se vivia bem no reinado de Saturno, antes que / a terra fosse aberta em longas estradas! / o pinho ainda não tinha desafiado as ondas cerúleas / nem oferecido aos ventos suas velas enfunadas, / nem o navegador errante, procurando riquezas por terras / ignoradas, carregara seu navio com mercadoria estrangeira.” (TIBULO, I, 4, 34-40. Trad. João B. Toledo Prado).

⁹⁷ “mais que outros, um coro apto ao amor” (*A.A.* III, 534. Texto estabelecido por David J. Califf).

ou ter estimulado com agulhão os bois lentos;
e não me incomode trazer de volta a casa, ao colo, uma ovelha
ou um cabrito, abandonado pela mãe esquecida. (TIBULO, I, 1, 25-32. Trad. João B. T. Prado).

Soa também como uma convenção poética este *fugit urbem* (*Ep.* II, 2, 77). Desde poetas em que isso soe de maneira mais discreta como Propércio, que cria uma sutil identificação na etiologia de um deus essencialmente campesino como Vertumno (IV, 2), ou Ovídio, que recomenda ao amante fugir ao ócio, entre outras coisas indo para o campo, onde “o pastor modula um canto ao som da flauta desigual” (*Rem.* 182), até uma visão menos idílica do campo, como a de Tibulo, em que o campo é, de imediato, trabalho, pele queimada e mãos feridas (II, 3, 5-10), se separa da corrupção, da ambição e de tudo o que o dinheiro degenera na alma dos homens. O campo é a imagem de uma simplicidade e de humanidade que só se gozara na idade de Saturno, e é essa a imagem com que Horácio se despede de seu primeiro livro de odes (*O.* I, 38, 7-8), e como Virgílio inicia suas écloas (*Buc.* I, 1-2): o modesto poeta, despido de luxos, sob a sombra de uma árvore.

Ao poeta não cabe a dura coroa, mas as leves guirlandas (PROPÉRCIO, III, 1, 19-20). Com efeito, a distinção que os poetas tentam construir para si é de uma natureza bem mais diáfana que o ouro ou o poder. Para além das virtudes morais, ele aparenta se distanciar do vulgo pela própria poesia⁹⁸, como se ela própria constituísse a materialidade de uma superioridade. Nenhum poeta mais que Horácio se dedicou à afirmação da poesia e do poeta e à restituição – ou, ao menos à reestruturação – do capital simbólico que eles perderam com a substituição do *vates*. Poucas imagens são mais significativas – e mais frutíferas – que a metamorfose do poeta em ave canora que sobrevoa a terra, distante da inveja e do mundo mortal (*O.* II, 20). Nesse sentido, Tringali (1995, p. 151) dá destaque a três causas defendidas por Horácio:

[Horácio] combate em três frentes – contra os antigos, os arcaicos que desfiguram as obras porque não obedecem devidamente às regras de cada gênero, faltando-lhes mais dedicação; – contra os vanguardistas de cunho surrealista, porque não admitem regras e trabalham ao acaso; – finalmente, contra os próprios parceiros clássicos, garante direitos de cidadania ao lirismo subjetivo e tenta vitalizar, sem sucesso, o drama satírico.

Embora, como afirma Tringali (*ibidem*, p. 142-3), alguns gêneros parecem ter alguma desvantagem em relação a outros em prestígio – trataremos mais adiante do assunto –, Horácio

⁹⁸ “os leves coros / das Ninfas me separam do profano” (*O.* I, 1, 31-32. Trad. Bento Prado de A. Ferraz).

não desvaloriza nenhum gênero em privilégio de outros⁹⁹. Não é exagero dizer que a defesa de Horácio é a própria poesia: para ele, contar entre os líricos, já basta para que se eleve aos astros (*O. I*, 1, 35-36)¹⁰⁰ e a conclusão de uma obra é encher-se de orgulho e glória (*O. III*, 30, 14-6). Também Propércio (*III*, 9, 45-6) dita ser proclamado deus e receber culto das moças e rapazes. Embora, resida aqui um certo tom de jocosa modéstia da *recusatio* a Mecenas, não deixa de ser coerente com a imagem que Propércio constrói do poeta e que viemos apontando já em algumas passagens.

Ovídio (*A.A. III*, 405) também demonstra sentir o desprestígio dos poetas de sua época, sobretudo se comparados aos poetas de outros tempos, dos quais Ênio parece ser o paradigma, gozando da intimidade (*familiaris noster Ennius*)¹⁰¹ de homens nobres e opositores como Catão e os Cipiões, a ponto, inclusive, de estar sepultado junto dos últimos¹⁰², enquanto, no tempo de Ovídio “a hera está por terra, sem honra, e a dedicação às sábias / Musas, em esforçadas vigílias, tem nome de indolência” (*A.A. III*, 411-2. Trad. Carlos A. André). Por mais que possa parecer incoerente o tom reprovatório do ócio poético numa sociedade em que só poderia ser considerado um homem livre em sua plenitude quem dele pudesse gozar, podemos partir deste ponto para tentar compreender mais um dos conflitos em que se encontram os lugares do poeta e da poesia.

Em primeiro lugar, é importante distinguir que o trabalho, tal como o pensamos sobretudo após a Revolução Industrial, Marx e a ética burguesa, não era compreendido por Roma. Devemos pensar as atividades daqueles que não dispunham de suficiente fortuna pessoal a partir de duas relações com seus patronos: de amizade ou de comando (VEYNE, *op. cit.*, p. 119). De início, o que temos é uma sociedade que distingue aqueles que detêm patrimônio o bastante para que não tenham de se ocupar de quaisquer tarefas que possam lhes tolher a liberdade, e aqueles que deviam “submeter-se à necessidade, e a submissão à necessidade, igualando o homem ao animal, forçado à perpétua busca da própria subsistência” (AGAMBEM, 2012a, p. 118). É assim que podemos pensar a relação entre os senhores romanos e seus servos: os segundos eram necessários

⁹⁹ Mesmo ao tratar do teatro, as críticas dirigem-se mais ao mau gosto do público de sua época que aos gêneros em si, que dispõem de autores elogiados por Horácio em diversas ocasiões.

¹⁰⁰ É irresistível aqui uma digressão: é difícil ao leitor dos textos desta época não recordar *Em. I*, 379 (“minha fama vai além do éter”) que por sua vez, já remetia à *Od. IX*, 20 (“minha fama vai ao céu”). Ainda que pese a diferença entre as palavras *ouranos*, *aethera* e *sidera*, é tentador cogitar a aproximação com as epopeias – e consequentemente com seus autores e suas personagens – notáveis (mais tentador ainda quando nos lembramos que Virgílio e Horácio compunham estas obras ao mesmo tempo sob o círculo de Mecenas).

¹⁰¹ *CM*, IV, 10.

¹⁰² Cícero (*Arch*, IX, 22) e Tito Lívio (XXXVI, 56) parecem desfrutar das mesmas fontes sobre Ênio e o sepulcro dos Cipiões.

para gerir as necessidades que rebaixariam o cidadão livre cuja ocupação deveriam ser as atividades que se ligariam à existência do homem como um ser político – Veyne (*op. cit.*, p. 118-9) destaca, a partir de Platão e Galeno, a política, as próprias tarefas econômicas e a filosofia. Entre esses extremos encontraríamos as classes mais baixas da sociedade, ainda que livres juridicamente, mas que dependiam das suas atividades – ordinariamente serviços manuais ou braçais – para amealhar o sustento do pagamento de patronos que, a esta altura, após muitas guerras civis e desteros, detinham o montante das terras; e uma outra categoria de homens que detinham uma educação liberal, mas que também dependiam economicamente de homens mais poderosos a quem prestavam algum tipo de serviço na casa, como a educação dos filhos. Os primeiros se assemelhavam a servos, pois estão na categoria dos que obedecem a ordens enquanto os segundos, dotados de *dignitas*, seriam chamados, de maneira, talvez, pouco própria, amigos.

A distinção entre essas duas categorias, embora a nosso olhar – e também de alguns antigos¹⁰³ – estejam elas muito próximas como prestadoras de serviço, advém de um reconhecimento não determinável exatamente pela atividade que exerce, mas pelo *status* que lhe é atribuído de fora e que incluiria fatores como clientela, patronato, notabilidade, origem. Assim, um senador jamais seria julgado um comerciante por exercer comércio – atividade condenável por se associar a vícios como cobiça ou avaréza –, ele seria apenas um nobre – essencial – que faz comércio – acidental (*ibidem*, p. 121).

No entanto, como é de se esperar num contexto de relações calcadas em categorias tão pouco transparentes, encontramos espaços de intersecção em que o julgamento externo tende a oscilar. Por um lado, a lógica de “riqueza é virtude”, permite que personagens como Trimalquião (PETRÔNIO, XXXVIIss), liberto que fizera fortuna através de comércio, receba os sinais de respeito exteriores dos seus concidadãos, que o tornam notável, reverenciando-o ao aceitar sentar-se à sua mesa; ou que Équion, “fabricante de colchas de retalhos”, demonstre a preocupação com a formação de seu filho e com seus interesses:

Mas, como eu ia dizendo, agora eu comprei para meu filho vários livros de Direito, porque eu quero pelo menos que ele tenha noções básicas de advocacia. Esse assunto garante o pão de cada dia. Mas a verdade é que ele está bastante estragado pela literatura. Se ele abrisse mão disso, eu faria com que ele aprendesse uma profissão,

¹⁰³ Luciano, por exemplo.

barbeiro, ou pregoeiro ou certamente advogado, que nada, a não ser o Orco, poderia tirar dele. (PETRÔNIO, XLVI. Trad. Sandra M. G. B. Bianchet).

A poesia não está incluída entre as atividades desejadas, uma vez que, nas palavras de Eumolpo, “o amor pela habilidade intelectual nunca fez ninguém ficar rico” (*ibidem*, LXXXIII), ou seja, quem a isso se dedica não pode desfrutar da liberdade plena e nem desfrutar do ocasional reconhecimento de que gozam os que amealharam fortuna o bastante para seu conforto e para a constituição de uma clientela.

Por outro lado, parece haver, para alguns, o gozo de uma fama e consequentes vantagens que atrairiam o olhar dos membros da sociedade, sobretudo, letrada. Horácio se refugia em sua vila para fugir à inveja [*invidia*] (*S. II, 3, 4-13*). A inveja, muito provavelmente, é de outros poetas, haja vista que o afastamento visaria escrever poemas que acabam por não serem concluídos (*idem*). No entanto, não é de surpreender que essa inveja adviesse de qualquer outro cidadão equestre ou plebeu. Lembremo-nos que o próprio Horácio conta ser atormentado por um acompanhante não desejado que espera se beneficiar de sua proximidade com o principado (*S. I, 9*) e também endereça uma carta a Júlio Floro em que faz referência ainda a um certo Tício, ambos poetas (*Ep. I, 3*). O chamativo dessa carta é que tanto Floro quanto Tício são poetas que compõem a corte de Tibério e, ainda que o primeiro se destaque como o “príncipe da eloquência gaulesa” (*Inst. Or. X, 3, 13*), de Tício não temos outra referência se não a de que era um poeta que bebera na fonte de Píndaro (*Ep. I, 3, 10*) depois de Bardou (1956, p. 58-9) contestar de maneira convincente a hipótese de que se trataria do filho de eminente político do fim da República. Sem nenhuma outra referência, cabe-nos apenas deduzir, pela carta de Horácio, que a pertença de Tício à clientela do futuro imperador deve-se unicamente a seu estro poético, assim como o é o caso de Horácio que gozava do patronato de Mecenas, e do próprio Augusto, apenas pela literatura. O exilado Ovídio, que abandonara logo o *cursus honoris*, dirige cartas mais ou menos íntimas a figuras bem próximas ao príncipe e, embora as razões de seu exílio tenham sido escondidas pelo tempo, qualquer especulação que o associe com eventos da corte é perfeitamente verossímil, pelas escassas referências que encontramos nas cartas. Sem dúvida, essa proximidade,

e até certas regalias¹⁰⁴ de que desfrutavam os poetas que caíam nas graças do público mais seletivo de Roma poderia ser alvo de inveja e meta de outros poetas.

Entre Tício e Horácio, de um lado, e Eumolpo e o filho de Équion, de outro, há a distinção alcançada pela fama de seus poemas. Ovídio (*Tr.* IV, 10, 56-7) afirma que a fama lhe veio ainda muito moço com os poemas de amor, Green (in OVÍDIO, 2011, p. 19) acredita que ainda antes da *toga virilis*¹⁰⁵. O mesmo Ovídio chama atenção para ser esta a notabilidade de sua casa, não destacada pela riqueza – “*Sit quoque nostra domus uel censu parua uel ortu*”¹⁰⁶ – mas por seu engenho – “*ingenio certe non latet illa meo*”¹⁰⁷ – que a fez famosa por todo o mundo letrado – “*grande tamen toto nomen ab orbe fero / turbaque doctorum Nasonem nouit*”¹⁰⁸.

Assim como em nossa época, além do reconhecimento dos leitores, haveria, ainda, a canonização institucionalizada das obras. Horácio aguarda que seu nome alcance ainda maior prestígio com sua obra “ensinando aos meninos o abecedário, nos bairros afastados” (*Ep.* I, 20, 18. Trad. Alexandre P. Piccolo.). Assim como Horácio aprendia as lições do severo Orbílio nas obras de Lívio Andronico (*Ep.* II, 1, 68-71), ele deseja que os meninos das gerações seguintes aprendam em seus textos, o que constituiria o reconhecimento de sua glória, e, ao mesmo tempo, seu papel cívico. Caso par ao das escolas é o ingresso na biblioteca criada por Otávio, em 28 a.C., como um templo dedicado a Apolo, saudada por Propércio (II, 31) e Horácio (*O.* I, 31). Como veremos adiante, os autores concorriam por meios às vezes contestáveis para que suas obras fossem aceitas nesta instituição, o que seria o sinal de distinção e valor da obra, e, conseqüentemente, da fama do poeta. Em linhas gerais, a fama acaba por apresentar-se como única moeda real dos poetas romanos¹⁰⁹.

Não por outra razão, “que buscam os divinos poetas, a não ser, apenas, fama?” (*A.A.* III, 403. Trad. Carlos A. André). É por ela que assumidamente dedicam suas vigílias¹¹⁰, é ela que dá

¹⁰⁴ Horácio (*S.* I, 3, 1) chama atenção para a licença de que gozam os poetas de se recusarem a cantar, mesmo a pedidos de Otávio ou Antônio. A *recusatio* tornou-se até um subgênero pelo qual os poetas fazem suas negativas aos pedidos para que eles componham tal ou qual texto.

¹⁰⁵ Marco de alcance da adolescência em Roma.

¹⁰⁶ (*Tr.* II, 115. Texto estabelecido por Arthur Leslie Wheeler, 1939). “Ainda que seja nossa casa modesta pelo censo ou pela origem”.

¹⁰⁷ (*Ibidem*, 116.) “ela não permanece nas sombras pelo meu engenho”.

¹⁰⁸ (*Ibidem*, 118-9) “contudo levo grande nome por todo o orbe e a turba dos doutos conhece Nasão.”

¹⁰⁹ “Assim [*compondo elegias*] eu passo a vida, assim é minha Fama [*Fama*], aqui desejo a glória dos meus cantos”. (PROPÉRCIO, I, 7, 9-10. Trad. Guilherme G. Flores).

¹¹⁰ “Que a glória [*Gloria*] vos estimule. Para que vossos poemas, ao serem recitados, obtenham aplausos, consagrai vossas vigílias aos coros das Piérides!” (*Pont.* I, 5, 57-8. Trad. Geraldo J. Albino). “Mas apraz-nos fazer vigílias pela fama [*famae*].” (*A.A.* III, 412. Trad. Carlos A. André).

força ao ânimo, e é o desejo de aplausos que faz os peitos mais fecundos (*Tr.* V, 12, 37-8). Chamamos atenção, neste momento, para uma oposição que não parece se fazer muito clara em nossos poetas: *fama* e *gloria*. A utilização dessas palavras não parece ocorrer indistintamente em todos os autores, em especial se tomarmos por termo os prosadores mais importantes deste século. Se observarmos ocorrências em Tito Lívio, veremos que o termo *fama* não remete mais que à esfera de um reconhecimento que pode ou não ser positivo. Assim, tanto podemos encontrá-la numa acepção positiva, como no episódio da dissenção entre os cônsules Quinto Fábio e Públio Décio, em que uma qualidade do povo romano é posta em destaque¹¹¹, quanto numa negativa, como no episódio da recepção dos signos de Cibele em que a reputação (*fama*) de Claudia Quinta é duvidosa¹¹². Por sua vez, *gloria* é um termo a que Cícero dedicou algumas linhas a fim de tornar seu campo semântico menos polissêmico. Inicialmente, encontramos uma definição clara e breve nas *Filípicas*:

[...] [*gloria*] é a fama [*laus*] pelos actos bons e grandes serviços para com a *res publica*, que se comprovam, quer pelo testemunho dos homens notáveis, quer pelo da multidão. (*Phil.* I, 29. Trad. M^a H. da Rocha Pereira).

Esta breve definição, que já distingue *gloria* de *fama*, é ampliada significativamente, distinguindo, inclusive, que a *gloria* seria de duas naturezas, segundo o primeiro elemento do par “quem reconhece” / “quem é reconhecido”:

Pois a glória palpável é uma coisa produzida, não fictícia; é ela o louvor unânime dos bons, a voz incorrupta dos que julgam bem a respeito da virtude [*virtute*] bem projetada, ela corresponde à virtude [*virtuti*] como uma imagem; e pelo fato de ser geralmente companheira dos atos corretos, não deve ser rejeitada pelos homens bons.
[4] Mas aquela fama popular, temerária, irrefletida e ordinariamente enaltecedora dos crimes e dos vícios, que quer ser imitadora dessa gloria, corrompe sua aparência e sua beleza pela simulação de honestidade. Devido a esta cegueira, alguns homens, embora desejassem algo até nobre, e o desconhecêssem, não sabendo nem onde estivesse nem qual fosse, arruinaram suas comunidades e outros destruíram a si mesmos. (*Tusc.* III, 2, 3-4. Trad. Bruno F. Basseto).

¹¹¹ “É por certo equitativo e um exemplo útil e é importante para o conceito [*ad famam*] do povo romano que seus cônsules sejam capazes, tanto um como outro, de bem conduzir a guerra da Etrúria” (*Liv.* X, 24. Trad. Paulo Matos Peixoto).

¹¹² “Ficou Célebre o nome de uma delas, Cláudia Quinta, diz-se que sua reputação [*fama*], outrora duvidosa [*dúbia*], ressaltou ainda mais sua castidade [...]” (*Ibidem*, XXIX, 14).

Chegamos a um conceito de *gloria* que se define por sua equivalência com a *uirtus*¹¹³, e que Cícero já invocara ao afirmar que a *uirtus* “não deseja outra recompensa das perigosas empresas que não seja esta do louvor [*laudis*] e da glória [*gloriae*].” (*Arch.* XI, 28. Trad. M^a Isabel R. Gonçalves). É importante destacar que a distinção da *uirtus* e, em consequência, da *gloria* não pode advir de qualquer um, mas somente dos “bons”.

Apesar da aparente variação, essa distinção certamente não passa despercebida pelos poetas. Catulo, Horácio e Ovídio deixaram testemunhos das tentações da glória fácil, não assentada na espécie de *virtus* que reclamam para o *sacer poeta*. É com tom muito crítico que Horácio se refere a uma espécie de febre poética de seu tempo, em que velhos e moços, néscios e doutos, de fronte enfeitadas, se põem a escrever versos, deixando de lado os negócios cotidianos¹¹⁴. O referido prestígio social de que gozavam alguns poetas – e que, estamos tentando demonstrar, constroem com alguma dificuldade – atraía diversas pessoas a buscar glória nas artes do engenho (*Pont.* II, 7, 52) e Ovídio fala sobre muitos jovens de obras inéditas (*ibidem*, IV, 16, 40) cuja avaliação ainda não poderia fazer. Mas como percebemos da passagem de Horácio, muitos deles não se dedicavam ao estudo, e buscavam a glória por caminho mais fácil, ou uma falsa glória, a que os poetas condenarão. Este seria o caso dos poetastros Sufeno, que ostentava seus muitíssimos maus poemas em volumes finos e luxuosos (CATULO, XXII, 1-9) – o que nos aponta para um certo prestígio social que poderia advir de boas edições para suas obras, como se a materialidade da obra pudesse, para certo grupo, ser uma extensão da obra propriamente dita; e Celso, a quem Horácio (*Ep.* I, 3, 16-20) orienta a abandonar a cópia das obras da biblioteca de Apolo Palatino, para que não findasse “como a gralha descoberta com penas coloridas roubadas” (*idem.* Trad. Alexandre P. Piccolo).

Se observamos as queixas dos poetas, em certa medida justificáveis, por sua perda de status no contexto da sociedade romana, por um lado, por outro, eles ainda buscam aquilo que lhes resta como capital, que é o prestígio que ainda advém da fama, pois “não produz encanto a lira desconhecida” (*A.A.* III, 400). A fama não apenas aproxima os poetas dos favores dos

¹¹³ Termo um tanto escorregadio, mas que o próprio Cícero definira como “o que denominamos honesto, reto, honroso.” (*Ibidem*, II, 13, 30).

¹¹⁴ “Longo tempo foi uso grato em Roma / logo ao romper da Aurora abrir-se a porta / os clientes instruir e aconselhá-los; / emprestar com fiança cautelosa, ouvir os velhos ensinar os moços / como a fazenda acrescentar se possa, / possa diminuir-se a ruim cubiça: / mudou de pensamento o instável povo; / a paixão por escrever o aquece agora; / e tanto os moços, como o ancião severo; / de folhas de hera guarnecida a frente / se recostão à mesa, e versos dictão. [...] Quem nautica não sabe o leme evita; / dar ao doente o abrótono receia, / quem não conhece as Machaonias artes; / só da musica os músicos se ocupão; / e só do seu mister o artista cuida. / mas versos faz a esmo o néscio e o douto.” (*Ep.* II, 1, 103-117. Trad. Antônio L. de Seabra).

detentores do poder político e econômico, ou faz com que o poeta satírico seja temido até por aqueles a quem não atacou (*S.* II, 1, 23), mas, também, numa inversão da função mnemônica da poesia – aquela que retiraria do esquecimento os feitos e entes narrados, e de que falaremos mais no próximo capítulo – agora, o poeta é o imortalizado pelo canto.

O túmulo de Hipônax poderia estar coberto de versos escritos pelos poetas que tinham sua acidez na memória. Leônidas de Tarento (*AP.* VII 408)¹¹⁵, Alceu de Messene (*AP.* VII, 536)¹¹⁶ e Teócrito (*AP.* XIII, 3)¹¹⁷ – todos helenísticos – dedicaram-lhe epigramas fúnebres, em que não se lembram quaisquer dos criticados pelo poeta, mas apenas a característica agressiva de seus poemas. Pouco mais de meio século após sua publicação, a *Eneida* era aclamada por Estácio, com a expectativa de que sua *Tebaida* poderia segui-la e receber honras que transcenderiam a vida do autor (*Th.* XII, 816-20). Na verdade, pouco há de mais recorrente que a aspiração dos poetas pela glória: Horácio (*O.* II, 20; III, 30; IV, 9.), Propércio (III, 2), Ovídio (*Tr.* III, 3; III, 7. *A.A.* III, 812. *Met.* XV, 875), os pontos de encerramento são explícitos na maioria dos casos, afirmam ou desejam a imortalidade de seus versos, quando não, sua duração pelo tempo por que se estendesse Roma. É tentador pensar que a imortalidade dos versos seria a grande busca dos poetas, mas na desgraça em que incorreu Ovídio, apesar da dedutível certeza de perenidade de suas obras, afirma: “nenhuma das minhas obras, quando as passo todas em revista, trouxe-me algum proveito – e oxalá alguma não me houvesse prejudicado” (*Pont.* I, 5, 26-29. Trad. Geraldo J. Albino). Embora a fama possa trazer imortalidade ao nome do poeta, pelo menos para Ovídio, esta é menos relevante do que o mínimo conforto que a vida longe dos getas poderia oferecer. Podemos deduzir daí que, apesar de ainda ser um ponto significativo para os poetas, a imortalidade perde em valor para o prestígio imediato que o reconhecimento poderia trazer.

As obras dos poetas romanos, em comparação com outros contextos em épocas e lugares diferentes, são relativamente abundantes em exemplos nos quais se torna explícita a busca e a disputa pelo posto de grande poeta latino.

¹¹⁵ “Passai sem tremer pela tumba para que não / desperteis aguda vespa que repousa em sono. / Pois há pouco a raiva de Hipônax, que latiu / mesmo contra os pais, foi descansar em paz. / Porém, acautelai-vos, pois suas palavras em / chamam sabem ferir mesmo no Hades.” (Trad. Alexandre Pinheiro Hasegawa).

¹¹⁶ “Nem mesmo morto o velho deixou crescer / sobre a tumba ramos cultivados de videira, mas / a sarça e a pereira sufocante irritam os lábios / dos viajantes e garganta seca de sede. Mas / quem passa pelo túmulo de Hipônax, rogue / que seu corpo repouse para ser benevolente.” (Trad. Alexandre Pinheiro Hasegawa).

¹¹⁷ “Aqui jaz o feitor-de-poema Hipônax. / Se és maligno, não venhas à tumba dele; / se, contudo, és correto e de honesta origem, / com coragem te senta; querendo, dorme.” (Trad. Alexandre Pinheiro Hasegawa).

Expusemos o autoelogio recorrente nas autoaclamações de imortalidade de suas obras, mas as citações a outros poetas também guardam o sentido de reconhecimento ou valor de um, ou, mesmo, dos dois termos do par. Ovídio finda o segundo livro de sua *Arte* clamando aos homens que o louvassem por todo o mundo (*A.A.* II, 738-9) e, quase vinte anos após (*Pont.* IV, 16), ele confirma seu vaticínio afirmando ter nome preclaro entre um número definido de autores – trinta, sobre os quais pouco sabemos além de seus nomes e das obras que Ovídio aponta neste e noutros poemas, como Sabino, que teria escrito respostas a algumas cartas das heroínas (*Am.* II, 18, 27-28) – e entre um número indefinido de jovens escritores desconhecidos. Se nos chama atenção o ostracismo em que caíram os tantos escritores contemporâneos de Ovídio, dentre os quais orgulha-se de achar leitores, o mesmo não ocorre de todo com a geração que lhe é imediatamente anterior, imediata o bastante para que com eles tenha convivido, ainda que pouco. Ovídio dedica uma nênia (*Am.* III, 9) a Tibulo, em que deixa clara sua admiração pelo poeta elegíaco a cujo trabalho de certa forma dá continuidade. Ovídio o coloca ao lado ainda de Calvo, Galo e Catulo. Dos dois últimos sabemos como certo terem escrito elegias, este por testemunho de sua própria obra (da qual os melhores exemplos seriam os poemas 66 e 68), aquele por estar no rol dos quatro elegíacos que se consagrou pelo menos desde o cânone de Quintiliano (*Inst. Or.* X, 93). Quanto a Calvo, que se tornou mais notório pela oratória (*ibidem*, X, 115), acompanhamos a opinião de Toledo Prado (1990, p. 67) e Bardon (1956, p. 302) de que o amigo a quem Catulo dedica seu poema 96 também se dedicara a elegias. Ora a hipótese é perfeitamente plausível com a passagem em que Ovídio estaria elencando seus antecessores mortos – lembrando que, se acrescentarmos Propércio, que viveria alguns anos mais que Tibulo, e o próprio Ovídio, completariamos a lista que nos chegou dos principais poetas elegíacos de Roma. Certamente o elogio e o apoio recíproco entre poetas ajudavam a demarcar a importância de uma visão de poesia e de poeta representada por eles e por seus círculos. Paralelamente, Ovídio (*Rem.* 369-70) proclama seu sucesso e a inveja que isso acarretaria – rivais poetas, possivelmente – e a rechaça mostrando-se ainda maior ao comparar-se a Virgílio, que dezesseis anos após sua morte, já aparece aclamado por seus contemporâneos como o maior dos poetas. Propércio também encerra seu segundo livro com um louvor a Virgílio, capaz de compor cantos como os de Apolo (II, 34, 79-80), e uma equiparação ao grande poeta, o “canoro cisne cedeu seu canto ao rude ganso”. Certamente, alinhar-se como epígono de Virgílio – “convertido poeta amoroso aos olhos de Propércio” (FLORES, in PROPÉRCIO, 2014, p. 379) – e mais, com quem poderia se igualar,

reforçaria a posição de Propércio no cânone dos poetas elegíacos, que ele, a exemplo do que também faz Ovídio, elenca nos versos seguintes. Observe-se que o desejo que expressa Propércio (II, 34, 85-94) é de que Cíntia seja lembrada, tal qual Licóris¹¹⁸, Quintília¹¹⁹, Lésbia¹²⁰ – hiperbolicamente tida como mais famosa que Helena – ou Leucádia¹²¹. Não há menção à contemporânea Délia de Tibulo, com quem, podemos deduzir, Propércio disputava a posição de principal poeta elegíaco de seu tempo e, podemos ainda aduzir do conhecido epicédio de Domício Marso¹²², a duras penas. Esta lacuna do rival mais imediato, que não encontramos no já consagrado Ovídio em fim da vida, não seria o único sinal da disputa do poeta com outros elegíacos. Propércio também se autoproclama o “Calímaco Romano” (IV, 1, 64) e é um pouco mais modesto numa passagem anterior, assumindo a posição de “primeiro sacerdote” de Calímaco, Filetas e seus Manes (III, 1, 1-4)¹²³, mais uma vez delimitando seu âmbito de maior elegíaco romano, certamente, opondo-se ao outro expoente do gênero, Tibulo. Essas marcas no discurso, um tanto sutis aqui, nos reforçam o que noutros autores parece mais claro.

Se encontramos expressão de admiração entre os poetas, mais frequentemente entre os mortos¹²⁴, o que é sintomático, e de autoelogio, também encontramos os sinais dos “combates samnitas”¹²⁵ que travavam os poetas. Na epístola a Floro, Horácio testemunha estas duas faces das relações entre os autores da época. O “gênio irascivo dos vates” (*Ep.* II, 2, 102) ainda enxerga vazios os espaços guardados aos poetas romanos (*ibidem*, 94) e, logo, disputa estes espaços. É assim que Horácio parece descrever seu litígio com um elegíaco¹²⁶ que à distância pode reconhecer como um Calímaco ou, ainda, um Mimnermo, enquanto ele mesmo poderia ser chamado, por seu companheiro/rival, um Alceu (*ibidem*, 99-101).

¹¹⁸ Musa de Galo.

¹¹⁹ Musa de Calvo.

¹²⁰ Musa de Catulo.

¹²¹ Musa de Varrão.

¹²² “*Te quoque Vergilio comitem non aequa, Tibulle, / Mors iuvenem campos misit ad Elysios / ne foret aut elegis molles qui fleret amores / aut caneret forti regia bella pede.*” (MARSO. *Frag.* Texto estabelecido por A. Baehrens, 1886). “A ti também, Tibulo, companheiro de Virgílio, injusta / morte enviou-te jovem aos campos Elísios / para que não existisse quem chorasse doces amores em elegias / ou cantasse as régias guerras em pé soberbo.”

¹²³ Há uma ambiguidade quanto a *primus* no verso 3. Opto pelo sentido mais figurado do termo, “o mais importante, mais destacado”, em detrimento da opção denotativa, “precedente”. A opção é por que, no poema imediatamente anterior, Propércio já enumerara a lista de seus antecessores ao associar as “orgias ítalas” aos “coros gregos”.

¹²⁴ Exceções importantes a Catulo que dirige muitas boas impressões a um pequeno círculo de poetas como Cina (*Cat.* 95) ou Cecílio (*Cat.* 35) cujas obras nos são quase completamente desconhecidas e o já citado Ovídio.

¹²⁵ Os gladiadores samnitas costumavam travar longas lutas esgrimadas.

¹²⁶ Tentador pensar que a carta possa fazer menção a um simpósio entre Horácio e Propércio pelas relações que os aproximavam e pelas aspirações e influências literárias que demonstram. Uma certeza que não poderemos ter, embora a hipótese possa se manter sem contradições.

A disputa pelo cânone ainda em formação dos romanos nos leva a outras reflexões, partindo, ainda, de Horácio, mas que poderíamos estender a outros casos menos explícitos. Em próprio louvor, Horácio afirma nas epístolas:

Eu primeiro pus minhas livres pegadas por veredas ainda vazias,
 não marquei alheias com meu passo. Quem em si confiar,
 como líder, conduzirá o enxame. Primeiro eu os Pários iambos
 apresentei ao Lácio, seguindo o ritmo e o espírito
 de Arquíloco, não os temas e as palavras agressivas a Licambes (*Ep.* I, 19, 21-25. Trad. Alexandre P. Piccolo).

e prossegue,

Esse Alceu, por outros lábios ainda não cantado, eu poeta-lírico
 latino propaguei. Alegra-me, ao trazer cantos desconhecidos, (*ibidem*, 32-33)

É curioso que Horácio reclame a precedência nos versos helênicos em Roma, como já o fizera anos antes ao reclamar os louros de Melpomene¹²⁷, sobretudo por que sabemos que Catulo já explorara desde o iambo¹²⁸ – em metro e espírito – até a estrofe sáfica ou o asclepiadeu. Tal é a estranheza que isso gera que chega a causar desconforto mesmo a um classicista experiente como Aires Couto, que não pode deixar de notar o desdém de Horácio pela obra do poeta veronense:

É certo que Horácio parece mostrar-se desdenhoso da obra de Catulo quando reivindica para si, nos versos 13-14 da *Ode* III.30, o mérito de ter sido o primeiro a latinizar o *Aeolium carmen*, ou quando, nos versos 21-33 da *Epístola* I.19, mostra em que medida foi inovador e original dentro da poesia de Roma, ao introduzir novos temas e novos metros e ao dar a conhecer Arquíloco de Paros e Alceu. [...] O Venusino parece também mostrar um aparente desdém pela obra de Catulo quando o nomeia uma única vez ao longo da sua obra, no verso 19 da *Sátira* I.10, e, essa única vez, num passo de interpretação um tanto ambígua, a propósito de uma invectiva a um tal Demétrio, que, em vez de imitar os autores da Comédia Antiga, não fazia outra coisa senão imitar Calvo e Catulo. (COUTO, 2002, p. 141-2).

Também não lhe parece natural encontrar uma acomodação para as afirmações de Horácio sem alguns volteios:

¹²⁷ “[...], a fiz, primeiro, a voz / latina ao metro grego, [...]” (*O.* III, 30, 13-14. Trad. Bento Prado de A. Ferraz).

¹²⁸ Inclusive, sobre este gênero, Quintiliano (*Inst. Or.* X, 1, 96) afirma que, embora não sendo cultivado pelos romanos (inclusive Horácio) como gênero autônomo fora praticado por Catulo, por Bibáculo – contemporâneo deste – e pelo próprio Horácio.

É claro que Horácio não fora o primeiro a introduzir em Roma a poesia lírica grega nem os iampos de Arquíloco de Paros, Catulo já tinha escrito várias composições em senários e quaternários iâmbicos e também dois poemas em estrofes sáficas (os poemas 11 e 51), outros em que se unem os glicónios e os ferecrácios de maneiras variadas (os poemas 17, 34 e 61), e outro em asclepiadeus maiores (o poema 30). Mas o que, provavelmente, Horácio pretendeu afirmar foi o facto de ele ter sido o primeiro poeta a introduzir, na poesia romana, a poesia lírica como género autónomo e com outra dimensão e outra grandeza. (*idem*).

Trataremos, no próximo capítulo, a questão da originalidade/*imitatio* com mais cuidado, mas por este momento é visível que, pelo menos a Horácio, a inovação tem um considerável grau de virtude, de que ele se orgulha a ponto de pôr em descrédito a obra dos *neóteroi*. Embora a nossa afirmação possa parecer um tanto insinuante, a própria justificativa que nos oferece Couto (2002, p. 141-2), que apresentamos, e que se erige sobre Quintiliano, que “não inclui Catulo no número dos poetas líricos, apenas indica Horácio”, mostra-se frágil por dever incluir os iampos na mesma lógica, haja vista que Horácio se coloca como introdutor de ambos na mesma passagem das epístolas. Consoante já apontamos, apesar de termos testemunho de poucas elegias¹²⁹, tanto Propércio quanto Ovídio o elencam entre seus predecessores, ao contrário de Horácio, apesar de os estudos contemporâneos nos induzirem a crer que Catulo estaria entre os modelos de Horácio (HASEGAWA, p. 102-7). Por sua vez, a passagem na sátira décima nos indica que Horácio não ignoraria a obra dos neotéricos, em especial Catulo, o que nos faz parecer verossímil que Horácio, deliberadamente, deixa de lado a obra destes poetas nas suas declarações de predecessores, de modo a, num contexto de rivalidade entre poetas, sobretudo os de gêneros semelhantes e inclinações ideológicas divergentes¹³⁰, diminuir-lhes a importância na história literária de Roma. Uma história que, apesar de já alcançar dois séculos – pelo marco da *Odisseia* de Lívio Andronico –, parece estar sendo escrita pelos intelectuais do fim da república e do início do império, dada a relativa abundância de discussões ao redor do tema se comparado aos séculos precedentes. A hipótese parece ainda mais verossímil, se nos lembrarmos que, nesta mesma sátira (I, 10, 42-49), Horácio elenca seu cânone, em que enumera seus poetas favoritos: Fundano na comédia, Polião na tragédia, Vário na épica, Virgílio na écloga, Ênio na sátira. Não apontando

¹²⁹ Em tema e metro só teríamos o *carmen* LXV.

¹³⁰ Não nos esqueçamos de que tratamos do poeta dos Jogos Seculares, de um lado, e de um poeta que dirigiu mais de uma invectiva contra César, do outro.

quem dentre os líricos seria digno da coroa – a qual, para os demais gêneros, Horácio aponta os donatários –, o poeta reserva o laurel para si¹³¹.

Estas discussões se travavam não apenas entre poetas, mas também entre outros membros da cultura letrada romana. Não podemos deixar de notar que entre Catulo e Cícero havia um conflito que ambos tornavam público em suas obras, rebaixando, com frequência, seu oponente. Cícero demonstra-se discreto no ataque, dirigindo uma palavra pejorativa a todos os *poetae noui* durante seu elogio a Ênio, reduzindo-os a imitadores de Eufóron [cantoribus euphorionis] (*Tusc.* III, XIX, 45). Já Catulo, no *carmen* IL, refere-se explicitamente a Cícero com uma douta ironia, embora não muito sutil, ao rebaixar a si mesmo, o que reforça uma certa rispidez do poema, ao se classificar como “*pessimus omium poeta*” (v. 5), uma modéstia, obviamente, falsa. Poder-se-ia dizer protocolar, se o poema não se iniciasse pelo aposto a Marco Túlio, “*Disertissime Romuli nepotum*” (v. 1). Em primeiro lugar, há de se destacar que Cícero nascera em Arpino, não em Roma, o que não seria significativo se não soubéssemos que Cícero era chamado de “inquilino” por seus adversários no fórum, como forma de diminuição por seu nascimento não-romano (SOARES PEREIRA, 2006, p. 85). Em segundo lugar, Catulo utiliza-se do adjetivo *disertus*, não de *eloquens*. Lembremos que o próprio Cícero (*Or.* III-V) relembra um livro de Marco Antônio em que este opõe as palavras, afirmando que jamais encontrara um orador *eloquens* (*idem*, 18), dentre os quais Cícero se enumerara parágrafos antes (*idem*, 12), mas apenas *diserti*.

O universo literário latino aberto – em grande medida, pelo esforço dos poetas daquele tempo que colocam em desconforto, sobretudo a partir dos *poetae noui* e o novo influxo helenístico em Roma, os valores sedimentados pela tradição romana – é também um palco de disputas éticas e estéticas que significariam a sobrevivência das obras e, em alguns casos, dos próprios poetas, levando-se em conta “o enorme abismo social que separava o mundo literário de Roma dos patronos poderosos, bem relacionados, geralmente aristocráticos, de cujo apoio e estímulo este mundo dependia.” (GREEN, P. in OVÍDIO, 2011, p. 31) e a gradativa política de controle ideológico do estado romano desde o fim da república. É preciso ter muito cuidado com declarações como a de Horácio (*S.* I, 3, 1-2) de que os poetas gozam de especial licença de cantarem, quando rogados, mas de o fazê-lo quando não, ou o simulado desdém de Propércio (II, 7, 5-6) quanto aos poderes de César nos assuntos do amor. Essa liberdade ou distanciamento

¹³¹ O que, de certa forma, a história referendará pelo testemunho de Quintiliano (*Inst. Or.* X, 2, 96) “Dentre os líricos, da mesma forma, Horácio é quase o único digno de ser lido.” [*At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus*”. (Texto estabelecido por Harold Edgeworth Butler, 1922)].

entre a produção poética – e seus agentes – e o poder econômico e, sobretudo, político não pode ser interpretado mais que como um subterfúgio retórico dos autores mais próximos ao poder instituído ou dos que desejariam esta proximidade, bastando um breve exame das obras da época para que isso seja percebido.

À parte da função celebratória e laudatória que a poesia traz desde uma fase bem mais arcaica, marcada pelos epicédios e epinícios, e que ainda encontramos nos poetas latinos dessa virada de era, os elogios aos aristocratas detentores do poder político-econômico em Roma é uma tônica quase constante na época imperial. Um poeta como Horácio, por exemplo, cujo estro poético permitiu desenvolver um leque de temas relativamente variado dentro do gênero das odes, tem 26 de seus *carmina* – i.e., um quarto do total – dominados pelos elogios a Mecenas, a Otávio, a sua política ou a personagens associados a estes. Esse número é de tal modo vultuoso que apenas se somarmos todos os temas filosóficos e existenciais de Horácio – a efemeridade da vida, a *aurea mediocritas*, o anti-belicismo... – sob o mesmo tópico este poderia superá-lo. Com efeito, o próprio Horácio relembra, naquela que deveria ser sua última obra, que por Mecenas iniciara e que por Mecenas encerraria (*Ep.* I, 1, 1-3). Na verdade, Mecenas figura no primeiro verso não apenas do livro I das *Sátiras*, mas também no primeiro verso das *Odes* e o terceiro dos *Epodos*, ocupando lugar de destaque em todas as obras de Horácio, que, antes de mais nada, presta homenagem a seu patrono, num gesto que nos faz lembrar a *salutatio*, ou visita protocolar de cumprimento que o cliente devia a seu patrono. Embora esta comparação possa soar pejorativa ao poeta, não a consideramos de modo algum exagerada, tendo em conta o conjunto de referências nas obras em que nos focamos. Ovídio (*Pont.* I, 1, 27-28; *Tr.* II, 79-80) afirma que todas as suas obras rendem homenagem [*honore*] a César, o que poderia soar hiperbólico para alguns, mas não a qualquer leitor mais assíduo que identificaria várias menções elogiosas aos Júlios: como o próprio autor recorda (*Tr.* II, 549-51), é sob o nome dos Césares que *Os Fastos* são compostos (*F.* I, 3); o último livro das *Metamorfoses* abunda de louvores aos Césares, sobretudo a Otávio – o Júpiter de um Saturno César (*Met.* XV, 857-60) – influenciando até mesmo a estrutura da obra, pois esta fecharia numa bem acabada estrutura circular com um belo epílogo de Pitágoras sobre a metamorfose – título e *leitmotiv* da obra –, não fosse o panegírico que encerra a obra. E não apenas as obras mais solenes de Ovídio tratam de agradecer ao *princeps*, mas mesmo suas elegias, tão pouco afins à campanha moral de Otávio, não deixam de prestar-lhe culto, o parentesco entre César e Cupido servindo de pretexto para clamar do *sancte puer* a

mesma *clementia* que o *princeps* demonstra a seus vencidos¹³² (*Am.* I, 2, 51-2), ou por meio de uma digressão para, entre as lições de amor, incluir um *propemptikón* ao jovem Gaio César (*A.A.* I, 177-228) e à família Iulia, na qual “a coragem chega antes do tempo” (*idem*, 184). Também as elegias de Propércio abrem espaços a um *aequo Haemonio* e lembram as tropas em batalha e os triunfos de seu general Augusto (II, 10). Retornando a Horácio, que, como apontamos, vai desde a exemplar alegoria *nauem pro republica* (*Inst. Or.* VIII, 6, 44)¹³³, na ode I, 14 – que se acomoda sem problemas ao tom dos demais poemas pelo desejo da paz em que poeta e poesia podem medrar – até o *dulce et decorum est pro patria mori* (*O.* III, 2, 13)¹³⁴ das “Odes Romanas”, que iniciam o terceiro – então, último – livro das odes e que soam tão inconformes a um poeta da paz, mas tão convenientes à revalorização do *mos maiorum*. Apesar da aura de relativa liberdade dos poetas, é crescente a necessidade dos poetas se resguardarem da inimizade dos poderosos. Na carta em que Horácio adverte Lólio dos perigos de evitar-se a bajulação e incidir na rispidez (*Ep.* I, 18, 1-4), o poeta também chama atenção de seu colega de pena para que atenda aos desejos do *princeps* (*idem*, 40). Se os Metelos já tiveram Lucílio sob sua proteção¹³⁵, antes, já encarceraram Névio e coibiram críticas políticas¹³⁶ por este fato com relativa eficiência, conforme nossa escassa documentação permite intuir. Pelo que percebemos da agressividade com que Catulo se refere a homens como César e Mamurra, o clima de instabilidade e diversidade política do fim da República teve o efeito diverso de dar aos poetas uma considerável liberdade e, inclusive, não vamos longe se considerarmos que estes versos faziam parte do jogo político que já se dava com cartas e outros opúsculos que circulavam em Roma atacando ou diminuindo figuras conhecidas da cena política (BARDON, 1952, p. 276-284), práticas que serão cada vez mais controladas a partir da consolidação do poder imperial.

Uma passagem de Cícero (*Rep.* IV, 12) sobre o assunto causa grande estranheza. Nela, Cícero, incomodado pelas críticas que sofria Péricles dos poetas, demonstra a diferença das leis romanas:

¹³² Inusitado testemunho de que Augusto ainda seguia a proverbial prescrição que seu antepassado Anquises deixara a Enéias (*En.* VI, 852-4).

¹³³ “[...] aquela passagem de Horácio em que diz nave para República, correntes e tempestades para guerras civis, porto para paz e para concórdia.” [“*ille Horati locus, quo nauem pro reublica, fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus, portum pro pacem atque concórdia dicit*”. (Texto estabelecido por Harold Edgeworth Butler, 1922.)]

¹³⁴ “É doce e decente morrer pela pátria.”

¹³⁵ SEABRA HORÁCIO, s/d, p. 161. Nota à *Sátira* II, 1.

¹³⁶ GIL, 1961, p. 171-2.

[XII] Do contrário, as nossas dozes tábuas, como tivessem estabelecido por poucas vezes a pena capital, julgaram haver de estabelecer nestes casos: quem cantasse ou produzisse cantos, que causasse infâmia ou risco aos outros.¹³⁷

A estranheza é a de que um poeta cômico seja punido com uma pena tão desmedida quanto a morte, quando danos físicos poderiam ser resolvidos com acordos ou com a lei de Talião prevista na *Tabula VIII*. Mas o contexto em que Plínio (*Nat. H.* XXVIII, V,17) discute o poder dos augures e magos, cita a passagem das Doze Tábuas, então associando *carmen* não a poemas, mas a encantos ou maldições. Isso solidifica o argumento de Gil (1961, p. 169) de que, primitivamente, estava-se tratando de “*un delito de magia punible com tan gran rigor, habiéndose equivocado Cicerón sobre el significado del término, tal vez por culpa de una interpretación errónea anterior*”. Interpretação anterior é chave para o ponto em que esperamos chegar. A partir de 181 a.C., como resposta ao conservadorismo contra a *humanitas* nascente, após as influências gregas, representado por Catão, intensifica-se a rigidez dos magistrados com os textos escritos que poderiam conter qualquer subversão à religião (*ibidem*, p.154). É com Sula que temos uma virada significativa. A breve ditadura de Sula foi tempo o bastante para que duas leis fossem criadas, a *lex Cornelia de iniuriis* e a *lex Cornelia maiestatis*, ambas com significativo potencial de controle de ideias: a manutenção de um poder centralizador exigiria a coação de quaisquer oposições circulantes. Cícero consta o *lesae maiestatis* em seus apontamentos na construção dos argumentos (*Inv.* II, 52), o que quer dizer que as leis mantinham sua funcionalidade mesmo após a restauração da democracia republicana, mas o que nos chama atenção é o registro de Tácito:

Esta lei [*lesae maiestatis*] tinha para os antigos o mesmo nome, mas os atos chamados a juízo eram outros; punia os que atraíam o exército, os que agitavam com sedição a plebe, e os que por criminoso administração ofendiam a majestade do povo romano: castigava as ações, mas as palavras eram impunes. Augusto, como primeiro, aplicou esta lei ao conhecimento de uns libelos escandalosos de Cássio Severo, em que infamava homens e mulheres ilustres. (*An.* I, 72. Trad. Leopoldo Pereira).

Se o testemunho de Tácito estiver correto, e nada encontramos que o contrarie, um tirano recorreu à legislação criada por outro para controlar as ideias e tirar de circulação aqueles que não se deixassem seduzir por medidas como a criação da Biblioteca de Apolo Palatino, como Propércio (II, 31) e Horácio (*O.* I, 31), ou pelas benesses de Mecenas. Temos referências a, pelo

¹³⁷ “[12] *Nostrae contra duo decim tabulae cum perpauca res capite sanxissent, in hishanc quoque sancendam putaverunt, si quis occentavisset sive carmen condidisset, quod infamiam faceret flagitiumve alteri.*” (Texto estabelecido por C. F. W. Mueller, 1889).

menos, três intelectuais cassados por suas obras – Cássio Severo¹³⁸, Labieno¹³⁹ e Cássio Etrusco¹⁴⁰ –, além do caso de Ovídio, de cuja condenação não sabemos a razão, sob o império de Otávio. Numa leitura de Dion Cássio, Gil (*ibidem*, p. 207) afirma: “*Y entre las muchas providencias de orden práctico para llevar a efecto este novo tipo de ‘democracia’, esboça Mecenas toda una política de censura estatal religiosa y política.*”. Em três passagens (S. II, 1, 2 e 83. *Ep.* II, 1, 151-2), Horácio faz menção a leis que limitariam a liberdade, todas entre 30 e 29 a.C., logo após as dissensões entre Otávio e Antônio resultarem na vitória definitiva do primeiro.

Acreditamos ter apresentado dados bastantes para deixar clara a relação, não apenas de dependência material, mas até de subordinação política em que se encontravam os poetas após a queda da República. Se, por um lado, a prática literária oferece, com o prestígio, uma série de privilégios e a sedução da proximidade com os detentores do poder, o não alinhamento com estes, por outro lado, pode significar o ostracismo ou punições jurídicas. Não é coincidência que os melhores poetas que aquele período nos legou foram exatamente os que em algum grau se associaram ao círculo de Mecenas – ou, quando muito, ao círculo de “centro” de Messala, e que outros poetas, mesmo recebendo louvores de seus sucessores, desapareçam após a inimizade do *princeps*, como é o caso de Cornélio Galo, cujas elegias se perderam no tempo. Horácio demonstra estar ciente dos riscos que corriam os poetas que granjeavam inimigos influentes o bastante para sobrepujar sua própria influência. Restava-lhes, então, para seu próprio bem, manter a amizade dos patronos que poderiam não apenas lhes oferecer o prestígio, mas mantê-los a salvo de uma ação por *actio iniuriarum* ou *lesae maiestatis*. Por isso, devemos considerar como restrita a liberdade de que dispunham os autores na composição de suas obras e a consciência que esses poetas demonstram disso, como deixa claro Horácio (S. I, 4), ao apontar a liberdade maior de que gozavam os poetas gregos e tentar justificar que o uso do particular é apenas um meio para se chegar ao humano; o mesmo poeta assume os riscos da poesia, apontando que apenas a pobreza valeria a assunção do perigo de desagradar alguém (*Ep.* II, 2, 51-52).

Exemplificamos os efeitos desta configuração nas obras de Ovídio e Horácio, mas nem mesmo o maior poeta de Roma de todos os tempos, Virgílio, estava acima dessas pressões. Os comentários de Sérvio às *Geórgicas* chamam atenção para alteração que Virgílio fizera em sua obra, acrescentando a história de Orfeu (*G.* IV, 325-565) em substituição ao louvor a Cornélio

¹³⁸ SÊNECA, *Controversiae*. 10, 8.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ S. I, 10, 62.

Galo, em desgraça com o *princeps*¹⁴¹. Em outro trabalho (FERREIRA LIMA, 2007a), nos esforçamos em demonstrar como Virgílio, através de uma estrutura de significantes bastante refinada, burlava este modelo repressivo e vinculava em sua obra algumas referências, no mínimo, ambíguas sobre a trajetória do *princeps*.

Dado o contexto de claustrofobia social em que os poetas viviam, é ainda mais compreensível a sua tentativa incessante de construir a imagem do poeta que paira sobre o mundo, intelectual e sensivelmente superior a todas as ambições e outros mesquinhos conflitos humanos. Uma claustrofobia que conta, ainda, com a imagem contrasensual do poeta na sociedade romana. Já citamos o lamento de Ovídio pelo seu *Zeitgeist* que chama a dedicação à musa de indolência (*A.A.* III, 411-2), da mesma forma que a avaliação que o plebeu de Petrônio tem da poesia como uma perda de tempo em oposição à prática rentável do direito (*Sat.* XLVI). O mesmo Ovídio, após sua desgraça, dá razão ao povo que considera os poetas insensatos (*Pont.* I, 5, 31) e lamenta ter-se dedicado a inúteis estudos (*ibidem*, 41-42) e, mesmo no início de sua carreira, ao enumerar as maneiras pelas quais o amante evitará a ociosidade [*otia*], não consta a atividade literária (*Rem.* 130-213). Também já chamamos atenção para o contra-argumento de que a poesia, este ócio, é obra para imortalidade, diferente do fórum e da batalha (*Am.* I, 15), mesmo, que a poesia exigisse estudo e vigília cujo prêmio seria a fama (*A.A.* III, 403).

Não bastasse a censura oficial e o desdém do pensamento pragmatista ao seu ofício, que precisam ser superados, os poetas, sobretudo os líricos, mas também os iâmbicos e satíricos, precisam enfrentar a resistência que o conteúdo de boa parte de suas obras causa em muitos cidadãos, seja por sua imoralidade, seja por sua mordacidade. O que poderia haver de mais contrário à *uirtus* e ao *mos maiorum* que a elegia II, 4 de Tibulo, em que o amante vê prontos para si a escravidão [*servitium*] e uma senhora [*dominam*] (vv. 1-2) cujos desejos exigem que ele saqueie as oferendas dos templos, a começar pelo de Vênus (*idem*, 21-24)? As marcas de uma moral dominante, no entanto, aparecem aqui e acolá, como uma espécie de autocensura à voz elegíaca ou lírica dominante nos poemas. Catulo (LI) introduz, em sua versão do poema ao ciúme de Safo, uma estrofe em que a ecoa esse *modus vivendi* antipoético do *negotium* romano. A

¹⁴¹ “Na primeira edição do poema, segundo Sêrvio, o IV canto de *As Geórgicas* se encerrava com os louvores de Cornélio Galo, elevado, depois do desabamento do reino de Cleópatra, à dignidade de primeiro *praefectus Aegypti*. Porém, atesta ainda Sêrvio que, em 25 a.C., Cornélio Galo foi forçado ao suicídio por Augusto, em virtude das honras excessivas que lhe tinham sido prestadas no Egito, o que o havia posto sob suspeita. Daí, a pedido do príncipe, ter Virgílio, no IV canto, substituído o elogio a Galo pela narrativa do mito de Orfeu e Eurídice.” (SANTOS, 2003, p. 129).

segunda pessoa, *tibi*, domina esses últimos quatro versos em oposição à primeira pessoa, *mihi*, dos demais. A mudança de voz, juntamente com o reforço do vocativo, *Catulle*, reforça a idéia de um Outro – o senso comum – que introduz seu discurso antilírico exatamente por *otium*. Esse também é o recurso de Virgílio: a segunda bucólica salta de uma neutra não-pessoa, a terceira pessoa narrativa (*Buc.* II, 1-5), à primeira pessoa inflamada do errático discurso do Eros (*idem*, 6-55) e, daí, para a mesma segunda pessoa usada por Catulo, que, da mesma forma, interpela o amante, num vocativo que, também, se encerra na primeira cesura, num ardiloso discurso a abandonar o *otium* (*idem*, 56-73). Ardiloso, pois afirma a “errância”¹⁴² do discurso amoroso por sua negativa: “Se Aléxis te desdenha, encontrarás um outro Aléxis.” (*Buc.* II, 73. Trad. Péricles E. da Silva Ramos), o que soa sutilmente contraditório à voz do senso comum que o profere. Esses poemas expõem um jogo de Eu-Outro em que o Eu, indivíduo, se encontra acuado por este Outro, coletivo.

Ovídio, ciente da antimoral de sua *Arte*, acautela-se logo em seus primeiros versos:

Ficai longe daqui, fitas inocentes, emblemas de pudor,
E vós, longos mantos caídos, a cobrir metade dos pés!
Eu, uma Vênus vivida em segurança e amores secretos consentidos é o que canto,
E nos meus versos crime algum há de haver. (*A.A.* I, 31-34. Trad. Carlos A. André).

Ovídio faz uma defesa prévia, praticamente uma autocensura, dos ataques de que demonstra ter ciência sua obra ainda sofrerá pela moralidade romana. A mesma consciência também demonstra Tibulo, igualmente, nos primeiros versos de sua obra, ao se adiantar às críticas que um poeta de versos de amor poderia sofrer. Diferente de Catulo – XVI, 1-4 –, que os responde visceralmente, Tibulo reforça a distância entre os dois discursos, o elegíaco, de um lado, e o senso comum, por outro. Há neste outro mundo, um outro sistema de valores, em que o choro de uma *puella* se sobrepõe à busca por glórias e riquezas (I, 1, 51-2) e em que a má fama entre seus contemporâneos [*segnis inersque*]¹⁴³ é até desejada [*quaeso*]¹⁴⁴ para se estar com a amada (I, 1, 57-8). Retomaremos isto pouco mais adiante.

¹⁴² “A errância amorosa tem seus lados cômicos: parece um balé, mais ou menos rápido conforme a velocidade do sujeito infiel; mas é Wagner também uma grande ópera. O Holandês maldito é condenado a errar sobre o mar até encontrar uma mulher de uma fidelidade eterna. Sou esse Holandês Voador; não posso parar de errar (de amar) por causa de uma antiga marca que me destinou, nos tempos remotos da minha infância profunda, ao deus Imaginário, que me afligiu de uma compulsão de fala que me leva a dizer ‘Eu te amo’, de escala em escala, até que qualquer outro escolha essa fala e a devolva a mim; mas ninguém pode assumir a resposta impossível (que completa de uma forma insustentável), e a errância continua.” (BARTHES, 1990, p. 87).

¹⁴³ “fraco e preguiçoso”.

Já demonstramos como Horácio precisa ser precavido com suas *Sátiras*, para que seu *acetum* não ultrapasse os limites da *seueritas* romana, e precisa mesmo se defender desta censura que faz soar hipócrita quando comparados, na visão do poeta, os poemas a hábitos sociais romanos¹⁴⁵. Os poetas latinos sentiam não gozar da mesma liberdade de que gozavam os gregos, como a comédia velha (*S. I*, 4, 1-5) certamente por estarem imersos num ambiente bem menos permeável que a democracia ateniense.

A estratificação social romana demonstra-se mais acentuada e o poder – e a tolerância – de sua aristocracia precisam ser sempre levados em consideração durante a composição de um poema. Inclusive as tendências políticas não são ignoradas pelos poetas sob constante atenção da tradição romana e da crescente censura jurídica. Não se estranha que sejam coincidentes a virada de gênero e de moralidade de Ovídio¹⁴⁶ com sua adesão ao círculo de Mecenas, assim como, obviamente, não causa estranhamento a ninguém a oscilação do autor na sua postura quanto às elegias quando no exílio (*Pont. I*, 1, 11-12; *Tr. IV*, 1, 30; *IV*, 10, 1), entre a assunção orgulhosa e a rejeição.

Apesar de sua situação ambígua nesta Roma, entre a fama possível e um certo prestígio imaterial, aurático, e uma carência material, entre o poder da palavra imortalizadora e a opressão da censura formal ou consuetudinária – que poderiam levar à morte ou ao ostracismo – e, sobretudo, entre dois mundos, o poeta deseja que numa velhice sem carências, não “venha a faltar jamais a lira.” (*O. I*, 31, 19-20). Esta existência dúbia abre espaço para uma nova discussão.

3.2 Car je est un autre

Trazer à cena a discussão sobre o sujeito do discurso poético tornou-se importante neste ponto de nossa reflexão. Até aqui, tentamos destacar a construção de uma mitologia do poeta de forma universal. Mas é inevitável a interrogação sobre o “Eu” que domina o discurso literário,

¹⁴⁴ “peço”.

¹⁴⁵ “Banqueteando-se em leitos três, mil vezes / A doze convidados terás visto; / Há sempre entre eles um que os mais velisca, / E somente da casa o dono poupa; / Mas quando, já bebido, Lieu sincero / Começa de lhe abrir o íntimo peito, / Nem esse mesmo acata; e tu que folgas / De mostrar-te aos malélicos averso, / O tens por jovial, urbano e franco; / E eu por me rir de que o sandeu Rosilo / Cheire a pastilha, e Gorgônio a bode, / de invejoso e mordaz serei tachado.” (*S. I*, 4, 86-93. Trad. Antonio L. Seabra).

¹⁴⁶ A voz do senso comum que reprimia as vozes dominantes nos poemas de Catulo, Virgílio, Horácio, Tibulo e do próprio Ovídio passa a ser cada vez mais incorporada pelo discurso nas *Metamorfoses* (*Met. X*, 305; *XV*, 865) e *domina Os Fastos*.

predominantemente poético, da Roma Clássica. As narrativas em terceira pessoa estiveram confinadas ao discurso histórico, e só, paulatinamente, vão migrar para o ficcional no momento em que observamos, sem citações significativas por outros autores. Embora tomemos, para este ponto, como pedra fundamental abstermo-nos de uma posição em que se relacione arte à ficção de maneira inexorável, desde o início excluimos a narrativa histórica de nosso corpus de trabalho, por ampararmo-nos numa ideia que remonta a Aristóteles, Heródoto e Tucídides de que a aporia da história constitui, de antemão, a investigação pela verdade, com a qual a poesia não estabelece, aprioristicamente, nenhum compromisso, embora o factual não esteja, da mesma forma aprioristicamente, descartado de sua matéria, como qualquer elemento.

Retomando, a maior parte dos diferentes gêneros e obras com que nos confrontamos até aqui têm a primazia da “voz do poeta”. *Ego* e seus equivalentes oblíquos ocorrem quatrocentas e sessenta vezes em Horácio, trezentas e noventa e cinco vezes nas elegias de Propércio, e cento e quarenta e nove vezes nos pouco mais de mil versos de Catulo. Mesmo a epopeia inicia seus relatos sempre pela voz que canta (Virgílio) ou diz (Ovídio) o discurso que se sucederá. A indeterminação do “Eu” proferido no texto escrito foi alvo de explicações que variaram aos extremos. Esse significante que tem na comunicação oral seu referencial garantido pela presença daquele que o diz, no discurso escrito representa o perigo do significante vazio a que se juntou, de início, o sujeito empírico que dá nome ao livro que se revela como uma alegoria de sua vida¹⁴⁷, até o movimento inverso que reforça esta lacuna que só poderia ser preenchida pelo próprio discurso. Não incorporando nenhum dos discursos – mas, por outro lado, não os tomando por descartáveis – de antemão, por julgá-los como construções históricas adequadas ao período em que foram produzidos, tentamos, como o temos feito até aqui, explorar o que nos deixaram os próprios poetas, antes de nos inclinar a qualquer outra aproximação.

Concentremo-nos em textos em que o problema referencial do “Eu” se faz mais complicado, i.e., os textos em que Sujeito da Enunciação (SE) e Sujeito do Enunciado (Se) coincidem. Ora, estes são evidentemente os casos em que estaríamos mais tentados a buscar o poeta, ser empírico, nas linhas do texto, uma vez que nos demais casos o discurso se desdobraria sobre outros autores. Uma característica que salta aos olhos ao problema é o nome próprio. Há uma importância no nome próprio que ainda não observamos nos comentadores dos autores

¹⁴⁷ Apuleio (*Apologia*, 33) já oferece uma lista de pseudônimos às amadas dos poetas, oferecendo subsídios para diversas outras concatenações.

antigos. O nome de Horácio surge uma vez em cada um de seus livros; Tibulo consta três vezes nas elegias; Propércio, oito vezes em seus três livros; Nasão aparece quarenta e seis vezes ao longo dos *Amores*, da *Arte*, dos *Tristes*, das *Pônticas* e dos *Remédios*; Catulo, novamente numa proporção maior, vinte e cinco vezes ao longo dos *Carmina*. Ora, de imediato estabelece-se, se não um pacto com, ao menos uma expectativa no leitor, um espaço de interpretação em que este espera no texto encontrar-se com aquele que constituirá o referencial do nome. Isto porque é no nome próprio que se espera desfazer a indeterminação do “Eu”.

É no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pela criança. A criança fala de si mesma na terceira pessoa, chamando-se pelo próprio nome, bem antes de compreender que também pode utilizar a primeira pessoa. Em seguida, todos utilizam “eu” para falar de si, mas esse “eu”, para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio. (LEJEUNE, 2008, p. 22).

Mesmo na oralidade, é no nome próprio que se dá integralmente a presença pelo ato da “apresentação” – “eu sou fulano”, “este é beltrano” –, que complementa a presença física através de uma denominação. Daí a importância do nome e do pacto de identidade que se estabelece pela coincidência entre nome do autor, SE e Se. Uma vez estabelecida a relação de identidade, a dimensão de algumas passagens é medida a partir do conhecimento ou de uma expectativa da persona empírica de um autor. A identidade é índice de verdade – qual a assinatura que garante a legitimidade de um documento – para a afirmação de Horácio (*S. II, 1, 30-34*) de que seguirá Lucílio, cuja vida, nos livros, “qual votivo painel estampou” e a eles confiou seus segredos “qual a fiéis sócios”. O efeito é ainda amplificado: “*grata tua pietas est, sed carmina maior imago / sunt mea, quae mando qualiacumque legas, / carmina mutatas hominum dicentia formas*” (*Tr. I, 7, 11-13*. Texto estabelecido por Arthur Leslie Wheeler)¹⁴⁸. Os poetas apresentam seus poemas como reflexos de si mesmos, reforçando o pacto com o leitor: deixam explícitos, em seus poemas penosos, que estes refletem o espírito de seus autores, assim como o foram nas épocas felizes de suas vidas (*Tr. I, 5, 5; Pont. I, 5, 14; III, 9, 35-6. CATULO, 68, 15-19*).

Mas, uma armadilha: se o nome constitui o referencial do “Eu”, o que pode constituir o referencial do nome, num veículo de comunicação em que forma, corpo, imagem não se

¹⁴⁸ “é grata tua piedade, mas imagem maior são meus cantos, que mando tal como lês, os cantos que contam as formas mudadas dos homens”.

manifestam? O discurso criaria, ele próprio, uma referencialidade para o nome para o qual aponta o SE, num círculo que se retroalimenta como na proposta estruturalista, dominante, sobretudo, nos anos 80 e 90? Novamente, vamos buscar uma outra opção: a construção de um espaço autobiográfico (LEJEUNE, 2008) que o texto constrói não a partir de si mesmo, mas remetendo-se a outros textos que também recebem o nome do autor e através dos quais o nome pode construir seu âmbito de realidade. As obras já conhecidas – e mesmo aquelas de que o leitor terá notícia pelos versos do poeta – remetem a uma exterioridade que pode identificar o autor como alguém que existe além daquele ato de enunciação. E os leitores reconheciam estas obras e estes autores, cuja identidade espera que se reproduza em cada obra, como esperaria o leitor de Ovídio, advertido que o que tem nas mãos difere do que era o autor das elegias eróticas¹⁴⁹. Neste aspecto, nenhum autor foi tão direto na construção deste espaço quanto Ovídio.

Ovídio faz referência frequente e inequívoca às suas demais obras em cada livro. Os poemas do exílio têm destaque pela constante remissão, principalmente, às elegias da juventude (*Tr.* I, 1; III, 1; IV, 10. *Pont.* I, 1; I, 4)¹⁵⁰, mas não apenas: os *Amores* apontam para a construção das *Heroides* (*Am.* II, 18); a *Arte* sugere a leitura dos *Medicamentos* (*A.A.* III, 205); e os *Remédios* invocam os *Amores* (*Rem.* 3-4) e a *Arte* (*Rem.* 44-45). Horácio também cria este espaço de forma eficiente, embora mais discreta: já no primeiro livro das *Odes*, há menção dos iambos da juventude (*O.* I, 16, 23-4); uma década depois da publicação dos primeiros livros de odes, Horácio inicia seu último livro com uma re-“invocação à velha guerra” (*O.* IV, 1), uma vez que sua segunda carta despede-se do jogo de “adaptar palavras à lira latina” para “dedicar-se à cadência da vida humana” (*Ep.* II, 2, 141-5) e já recusara, na obra imediatamente anterior, “retornar ao antigo jogo” por “a idade já não ser a mesma” (*Ep.* I, 1, 1); isso, excluindo-se as referências apenas a leitores mais atentos, como o antigo gosto por Falerno e por Cínara (*Ep.* I, 14, 33-4) de outras obras. Até mesmo Catulo, de quem apenas um livro dispomos, faz com que os poemas remetam-se uns aos outros (5 ao 3, 16 ao 5), o que nos leva, inclusive, a crer, que esses poemas tenham ido a público separadamente, e só depois foram reunidos num volume.

¹⁴⁹ “*delicias siquis lascivaque carmina quaerit, / praemoneo, non est scripta quod ista legat, / aptior huic Gallus blandique Propertius oris, / aptior, ingenium come, Tibullus erit.*” (*Tr.* V, 1 15-18. Texto estabelecido por Arthur Leslie Wheeler). “Se alguém busca delícias e lascivos cantos, advirto, que não leia estes escritos / melhor aquele Galo, Propércio de doces lábios, melhor seria Tibulo, largo engenho.” Observe-se que a realidade expande-se neste trecho, não apenas pela remissão às antigas obras, mas também a outros poetas com quem dialoga.

¹⁵⁰ Observe-se que até mesmo a dimensão temporal é construída pela oposição juventude das elegias x maturidade das cartas do exílio.

Enfim, para concluir a exploração desta linha de pensamento, resta uma última relação estabelecida pelo poeta entre seu texto e o contexto. Não são escassos os testemunhos deixados nos poemas de fatos empiricamente comprováveis sobre as vidas dos poetas. Horácio indica suas origens entre a Lucânia e a Apúlia (*S.* II, 1, 35-37)¹⁵¹, às margens do Rio Áufido (*O.* IV, 9, 2); Ovídio faz saber de seu nascimento peligno (*Am.* III, 15, 1-3); Propércio ordena que se orgulhe a Úmbria, “pátria do Calímaco romano” (IV, 1, 63-4). A viagem de Catulo, a apresentação de Horácio a Mecenas por Virgílio, a presença de Propércio na inauguração da Biblioteca do templo de Apolo... Os poemas abundam de exemplos que seriam submissíveis a provas de verificação relativamente simples por parte dos leitores. Esses elementos, a exemplo dos textos históricos, têm como marca uma semelhança com o verdadeiro, não simplesmente com o verossímil. Estabelece-se, então, com o leitor, um terceiro pacto, o de referencialidade, que, coextensivamente ao espaço autobiográfico, composto pelas obras e à relação de identidade do nome, completa um perfeito pacto autobiográfico, pelo menos em Propércio, Ovídio, Horácio e Catulo.

Observe que não afirmamos que as obras destes poetas compõem autobiografias, mas que o dado autobiográfico nessas obras nos parece inegável. A afirmação pode soar ousada se pensarmos que parte importante da crítica no Brasil e no exterior das últimas décadas se esforçou a combater a leitura biográfica da obra lírica de poetas como Horácio e Catulo¹⁵². Contudo, estes índices autobiográficos abriram espaço para verdadeiras fantasmagorias sobre as vidas dos autores a partir de outros elementos que não se submetem a um pacto autobiográfico, pelo contrário, se esquivam dele. Já citamos anteriormente a lista que Apuleio (*Apologia*, 10, 3) oferece de mulheres reais que seriam as amadas que figuram nos poemas de Catulo e dos elegíacos. Um século – mais em alguns acasos – separa Apuleio dos poetas contemporâneos a César e Otávio, e não temos conhecimento de fonte mais próxima ou de pista que confirmasse sua lista, embora alguns esforços ainda continuem sendo feitos¹⁵³. Também se esforçou para enxergar em Tíro (*Buc.* I) uma alegoria do próprio Virgílio¹⁵⁴ – de quem não rastreamos sinais para um pacto autobiográfico com o leitor. É contra essas tentativas de leitura pouco sustentáveis

¹⁵¹ Mote autobiográfico que Seabra (apud HORÁCIO, s/d, p. 159) acredita ter sido tomado de Lucílio. O que parece perfeitamente plausível pelo que dizem os versos anteriores.

¹⁵² Esta crítica, em sua maior parte influenciada pelo Estruturalismo, conta com nomes respeitáveis dos Estudos Clássicos como Paulo Sérgio Vasconcellos, Francisco Achcar e Francis Cairns.

¹⁵³ Ver Rebello (2003).

¹⁵⁴ Ver Mendes (1858, p. 62) para uma breve revisão de autores.

que se armam os críticos contra o biografismo. A condenação ao biografismo parte de algumas passagens dos próprios poetas, por onde começaremos, mas não nos limitaremos a elas.

O mesmo poeta que mais marcas deixou para a construção de um pacto autobiográfico com o leitor é também aquele que mais repetiu o distanciamento entre o poeta e seus *carmina* – é certo que o fizera já durante o exílio, mas, também, durante este período estão suas obras mais confessionais, como pode ser observado pelo que levantamos páginas atrás. Já no primeiro livro em exílio, Ovídio afirma, invocando seu anônimo destinatário por testemunha, que “hábitos de seu autor eram distantes daquela *ars*”¹⁵⁵; e continua nos livros seguintes, em tom semelhante com “Crê em mim, os hábitos distam de nossos poemas: / minha vida é respeitável, a Musa é jocosa;”¹⁵⁶ ou separando o destino do autor e de sua obra (*Tr.* III, 14, 9).

Catulo, de sua parte, cuida de afastar o poema de seu autor, ou pelo exemplo de Sulfeno (XXII), que é “mordaz, gracioso e urbano” [*venustus, dicax et urbanus*], mas seus muitos [*plurimos*] escritos são “mais sem sabor que a rusticidade” [*infacetior rure*]; ou quando escreve versos ferozes dirigidos a certos Aurélio e Fúrio (XVI), que confundiram seus versos “suaves e delicados” consigo, poeta, a quem “convém ser casto ele mesmo”, enquanto “aos versos não há lei”. Ora, o mesmo Catulo, em que o “Eu” e o nome próprio são mais usados, é o mais agressivo na separação entre este “Eu” e o sujeito empírico, assim como o autor em que mais percebemos o pacto autobiográfico construído é o que mais reitera a independência dos hábitos do autor em relação ao conteúdo das obras. Certamente, isto não é mera coincidência.

Ao lado de autores em que o pacto autobiográfico se manifestou em todas as suas relações – i.e., *identidade, espaço, semelhança* –, observamos pelo menos um poeta próximo¹⁵⁷ em que o pacto não ultrapassa a primeira relação: Tibulo. O pouco que nos legou a história sobre o autor Tibulo nos permite concluir que este levaria uma vida bem mais abastada¹⁵⁸ que o que nos narra o SE dos poemas. Contudo, uma parte não insignificante dessa obra ampara-se na temática da venalidade do amor e nas dificuldades que um pobre amante tem de realizar seus desejos. Com efeito, o Tibulo que fala nas elegias afirma, desde os primeiros versos, sua satisfação em viver

¹⁵⁵ “*scis artibus illis / auctoris mores abstinuisse sui*” (*Tr.* I, 9, 59-60).

¹⁵⁶ “*crede mihi, distant mores a carmine nostro — / vita verecunda est, Musa iocosa mea*” (*Tr.* II, 353-4). Esta passagem é praticamente motejada, anos mais tarde, por Marcial (I, 4, 8), que afirma “*lasciua est nobis pagina, uita proba*”, na tradução de Cairrolli: “lascivo é meu papel, a vida é proba.”

¹⁵⁷ Deixamos de lado Virgílio cujas composições têm a característica primeira de não coincidir SE e Se, o que faz com que as conjecturas biográficas em suas obras limitem-se ao que chamamos de fantasmagorias, por se concretizarem apenas nos esforços dos leitores, não encontrando um referente em que a imagem pudesse se amparar.

¹⁵⁸ SUETONIUS. *De poetis*. Vita Tibulli. Ed. Rolfe, 1914.

com a pobreza (I, 1, 25), no contra-senso da opinião comum de que disso pudesse envergonhar-se, o que soa como um lugar-comum da poesia augustana e pré-augustana. Propércio (III, 2, 11-15) opõe a modéstia de sua casa à beleza de seu canto¹⁵⁹; Ovídio – completando a tríade elegíaca – declara orgulhosamente: “Eu sou o poeta dos pobres, pois foi pobre que amei;” (A.A. II, 165. Trad. Carlos A. André) e, para além da elegia, Catulo (XIII, 8-10) opõe “o que há de suave e elegante” que pode oferecer a seu bolso “cheio de aranhas”. Já chamamos atenção para a construção, empreendida pelos poemas, do poeta como um ser acima dos outros, querido aos deuses, e dotado de virtudes. De um plano menos conceitual para um plano, digamos, mais narrativo, este poeta é desenhado como o homem modesto, amigo do vinho, do amor e do campo (não necessariamente do *otium*) e inimigo das velas e das armas. “Seja rico, por direito, quem suportar a violência do mar”, “ganhem butins os que merecem” ecoam Tibulo (I, 1, 49-50) e Propércio (III, 4, 21-2), feridas e riquezas aos ambiciosos, ao poeta, o amor enquanto permitem os fados (TIBULO, I, 1, 69-70; CATULO, V, 1-6), o que só pode acontecer nos períodos de paz, adorada pelo poeta (*Am.* III, 2, 49-50)¹⁶⁰. Da mesma forma, a vela, de que já tratamos ao associá-la ao comércio e à cobiça, é sempre criticada como num mote invertido a Pompeu Magno: “*naugare non necesse*”. Horácio (*O.* I, 3), Tibulo (I, 3) e Propércio (I, 17) amaldiçoam vela e barco por *pietas* divina, familiar ou amor de uma mulher que chorará a distância ou cujo regaço será abandonado.

Isso se soma com o aquilo para que chamamos atenção algumas páginas atrás: para a construção de uma imagem de proximidade poeta-campo, especialmente em Horácio e Tibulo. Horácio constrói uma relação bastante convincente com sua Vila Sabina, a ponto de immortalizar o *fugere urbem* repetido por nossos neo-classicistas. Tibulo, por sua vez, dentre os elegíacos, foi o mais frequente na repetição de uma vida no campo, inclusive com mais elementos realistas ou verossímeis com relação ao trabalho do campo do que idílicos. Mas, da mesma forma que a pobreza, o trabalho camponês é uma necessidade estrutural para a construção dos poemas de amor de Tibulo; e mesmo o decoroso Horácio deixa escapar um acorde dissonante em seu louvor à vida simples do campo: imediatamente após um dos poemas em que o poeta associa um feliz

¹⁵⁹ “Eu não tenho coluna Tenária em meu lar, / nem tetos de marfim com áureas vigas, / meu pomar não se iguala às florestas Feácias, / nem tenho uma águia Márcia em minhas grutas; / porém meu canto agrada, e as Musas são amigas” (Trad. Guilherme G. Flores).

¹⁶⁰ A elegia I, 10 de Tibulo nos parece a mais completa expressão do antibelicismo que encontramos na literatura da época. Nela, encontramos não apenas a crítica ao crime dos homens que viraram uns contra os outros o que haveriam de usar contra as feras por ambição do ouro, mas também uma sensível simulação de piedade filial e uma retomada do tema da efemeridade da vida humana, tudo justaposto de maneira bastante suave ao tema principal.

tempo em que a “raça dos mortais” “via as manadas de um afastado vale” ou dedicava-se à agricultura (*Epod.* 2, 1-22), ele se refere “ao duro ventre dos que trabalham na sega” (*Epod.* 3, 4) após se alimentar de algum prato servido com alho. O destaque aqui é a explicitação de uma relação de alteridade entre Horácio e o homem do campo, que abala a construção de vida simples que é arquitetada em outras passagens. Uma construção que se completa com as cenas de uma vida pessoal ou cotidiana que cada poeta espalha pelas obras, causando uma brilhante impressão de que realmente adentramos sua intimidade através delas.

As poesias lírica, satírica ou elegíaca distanciam-se dos outros gêneros praticados à época por estarem carregadas de cenas bastante cotidianas, frequentemente tendo o “Eu” como SE e Se. A cotidianidade e o tom confessional, com que várias passagens se dão, tornam ainda mais verossímil o pacto-ilusão autobiográfico. A descrição das atividades do dia do SE na *Sátira* I, 6 (113-124) é perfeitamente coerente com a moderação do resto da obra que recebe o nome de Horácio, no título e em seu interior (*S.* II, 1, 18-19): por que não crer que tratar-se-ia de uma cena fiel da vida do poeta? De maneira semelhante, não seria verossímil a noite de amores de Propércio (II, 15), a beleza e os dons da amada (II, 3, 9-22) que é a fonte do engenho que gera seu livro (II, 1, 1-4) e seria seu fado até sua morte (II, 1, 71-8) se a morte não lhe chegasse antes (IV, 7)? há, mesmo, uma canção de rompimento carregada de rancor (III, 25)? Se o tradutor brasileiro de Propércio nos afirma que “sobre a vida de Propércio, temos pouquíssimas informações, e a maioria derivada da sua própria poesia” (FLORES, 2014), que passagens seriam realidade e quais ficção? E as poesias de Horácio e Ovídio que criam um jogo de diacronias em que um poema remete a uma cena passada em outro numa sucessão temporal quase narrativa? Horácio – que, uma vez estabelecido o pacto autobiográfico em suas obras, não apresenta nada para desfazê-lo – escreve uma ode (II, 12) cujo motivo é uma árvore que teria tombado e colocado em risco sua vida. Em outros dois poemas (II, 17, 27-8; III, 4, 27) faz menção a este dia. Ovídio – que, por outro lado, apresenta várias marcas autobiográficas, mas renega este traço nos *Tristes* – conecta um poema de defesa das acusações de Corina (*Am.* II, 7) por sua traição a um poema em que expõe seu caso com Cipasse (*Am.* II, 8), o que soa até mesmo jocoso, mas, se pensarmos em perspectiva, uma confissão não acarretaria maiores prejuízos após o término de um relacionamento. De forma semelhante, a uma súplica pela vida de Corina que corre risco por um aborto (*Am.* II, 13), segue-se um poema de imprecações contra os abortos (*Am.* II, 14). Tibulo

simula também uma intimidade nas cenas de seus amores, embora, como já tocamos no assunto, não estabeleça uma relação de semelhança que confirme o pacto autobiográfico.

Certamente, os contemporâneos de Catulo, Propércio e Ovídio haveriam de estabelecer (ou de não estabelecer, de acordo com o texto e as circunstâncias) com eles um pacto autobiográfico pela possibilidade de confirmação da relação de semelhança entre texto e modelo (real), mas certamente o jogo é menos objetivo. Desde o mais ficcional Tibulo até o mais autobiográfico Horácio, os poetas utilizam elementos biográficos e inventados num pacto em que o biografismo não é tão relevante. Como afirma Brandão (2005, p. 79), “mesclar coisas autênticas aos *pseúdea* é uma maneira eficaz de torná-los semelhantes aos fatos”. Tal qual a Memória gerara as Musas “misturada” [*μυεῖσα*]¹⁶¹ a Zeus¹⁶², os autores mesclam suas vidas à sua imaginação, daí que ambas posturas críticas a que nos referimos, aquelas como a de Joseph A. Casazza, que encontra o percurso da vida de Ovídio ao longo de seus poemas, ou a dos semioticistas, que enxergam estruturas e convenções genéricas nas passagens, aparentemente, memorialísticas ou confessionais dos mesmos poemas, podem, cada uma, mostrar-se convincentes a seu modo, e, também, inexaustivas dos textos. Os poetas parecem ter como norma de seus gêneros uma certa indistinção entre o papel do eu empírico como suporte da invenção ou como fonte de experiências a transmitir¹⁶³ – exceto no caso de Horácio, em que a segunda parece se destacar. É neste ponto que se revela o descompasso entre o leitor – pelo menos algum deles – e o poeta que, por vezes (*Tr.* I, 9; CATULO, XVI), precisa chamar o leitor de volta a seu código, já que esse, aparentemente, começa a se inclinar ao segundo papel do “eu”. Consoante temos dito desde o início deste capítulo, este período se nos mostra como uma fase de muito mais tensões que o aparente equilíbrio de suas formas com que nos acostumamos nas leituras tradicionais do classicismo romano.

¹⁶¹ *Teo.* 53.

¹⁶² Em outro trabalho (FERREIRA LIMA, 2013), nos esforçamos para mostrar que o *noós* de Zeus consistia sobretudo no *poder-não-ser*, o que impunha sua vantagem a outros deuses cuja natureza estava restrita ao *não-poder-não-ser*, como a Memória, que não possui alternativa a não ser lembrar. Somente misturada a Zeus poderia resultar nas Musas que não estão presas ao que aconteceu, mas também ao que *pode-não* ter acontecido.

¹⁶³ Esta é a distinção apresentada por Costa Lima (1986, p. 300) para autobiografia e ficção, uma questão que retomaremos após a discussão sobre o leitor, uma vez que, no pensamento deste autor, a recepção tem uma importância que, se não ignoramos, ainda não tratamos especificamente.

3.3 Ars, Ingenium et Humanitas

É evidente, nos autores de nosso recorte, sua percepção de que a prática mimética a que hoje chamamos, *lato sensu*, literatura – e para a qual, em sua totalidade, ainda não encontravam termo abrangente (*Po.* 1447a-1447b) – teria sua origem no cotidiano das pessoas. Para Tibulo (II, 1, 51-4),

Cansado do constante arado, o camponês primeiro
cantou rústicas palavras em pés determinados
e, após comer, foi o primeiro a modular com um caniço seco
um poema, para cantá-lo diante dos deuses enfeitados. (Trad. João B. Toledo Prado).

Não seria difícil chegar a esta ideia ou crer nela. A primazia entre os mitos sobre a poesia ou a música cabe a Orfeu, cuja associação com os bosques e o pastoril é quase imediata. A ligação da poesia/música ao pastor parece, mesmo, ser sedutora não apenas na Europa. A lira está nas mãos do mais famoso pastor da tradição do Oriente, Davi, na imagem de seu descanso cotidiano, (I *Samuel*, 18, 10). Ribeiro (2005) acredita que as origens do bucolismo estejam intimamente ligadas às festas das colheitas das vindimas, às festas dionisíacas e fállicas que se davam nos campos. Não estaríamos muito distantes disso, pela proximidade de Dioniso, ao mito de Orfeu. Também não seria um exercício de se causar estranheza uma suposição de que os mesmos pastores que entoavam as canções rituais e tocavam os instrumentos que as acompanhavam pudessem exercitar essas canções, suas melodias e seus instrumentos enquanto executavam os trabalhos braçais ou nos raros momentos de ócio. De fato, a imagem da poesia e da lira aquém de suas propriedades místicas ou religiosas, como uma atividade recreativa, apenas, nos é dada em Homero (*Il.* IX, 186-191), que nos apresenta Aquiles, fora da batalha, “alegrando o coração”, legando à poesia uma função que prescinde da Musa ou do aedo (BRANDÃO, 2005, p. 73).

Por extensão, podemos tomar como verdadeiro que a poesia fosse praticada por várias pessoas com finalidades menos específicas que o poeta propriamente dito. O marinheiro e o viajante cansados cantariam a amiga ausente (*S.* I, 5, 16) e a fiandeira canta enquanto ressoa o tear com as batidas do pente (TIBULO, II, 1, 65-66). E não apenas cantos, mas o narrar *pseúdea*

ou mitos¹⁶⁴ é forma de amenizar o trabalho em curso. Assim, as filhas de Míniades encurtavam o passar das horas, levando conversas úteis ao trabalho (*Met.* IV, 39-42), que não são, senão, a narrativa das histórias de Píramo e Tisbe, dos Amores do Sol, da aventura amorosa de Marte e Vênus, de Leucótoe e de Hermafrodito. Diferente de Orfeu, cujo canto se liga ao entusiasmo, ao numinoso, as miníades entrelaçam episódios da mesma forma que entrelaçam os fios no seu trabalho, mas, embora fiadas na sua *melior dea* (*Met.* IV, 38), “serão punidas de modo horrível, com a metamorfose em morcegos, pelo deus que não conhece o trabalho, mas a embriaguez, que não ouve os contos, mas o canto arrebatador” (CALVINO, 2004, p. 36). Entre a defesa de Orfeu dilacerado pelas ménades e o castigo das miníades está a oposição entre o poeta e o que tece mitos ou apenas canta poemas.

Mas num contexto em que, como já apontamos, a religião tradicional não encontra muitos adeptos entre as camadas cultas, o que significaria esse entusiasmo? Apenas isso diferiria o poeta do nauta, do pastor ou de qualquer outro?

Nos principais pensadores que nortearam o pensamento grego sobre literatura, destaca-se uma oposição: se, por um lado, em Aristóteles, o poeta é aquele dotado do saber *poético*, desdobrado numa *tékhné* – i.e., um saber passível de ser aprendido e ensinado –, em Platão, por outro, poetas e rapsodos estão ligados numa cadeia de entusiasmados [*enthéous*] (*I.* 533d-e), sem qualquer técnica ou ciência [*tékhné è epistéme*] (*I.* 532c). Quase meio milênio após, ainda que o pensamento desses filósofos mantivesse muita importância para seus sucedâneos latinos, as significativas mudanças do pensamento levarão a que essa oposição se dissolva numa comunhão em que apenas uma parte do par original é mantida e a noção de entusiasmo é repelida por um outro atributo, digamos, mais humano: *ars e ingenium*.

A passagem mais célebre em que este duplo se nos mostra é, sem dúvida, aquela em que Horácio afirma sua interdependência¹⁶⁵, mas o par é recorrente, e, sempre que citado, seus termos são colocados em complementaridade. Horácio o retoma nas *Odes* (*O.* IV, 6), em que *Ars* e *Ingenium* são atributos do poeta que, juntamente com o renome, completam as dádivas de Apolo. Também Propércio (II, 24, 23) propõe-se a contender com o rival em *ingenio et arte*. Ovídio é ainda mais preciso na relação que estes dois termos desempenham: o engenho é suavizado pela

¹⁶⁴ Ver capítulo 1.

¹⁶⁵ “Tem se perguntado se um poema se torna digno de louvor pela natureza ou pela arte. Eu não vejo do que serve o trabalho sem uma veia fértil nem de que serve o engenho rude, assim uma coisa reclama o auxílio da outra e conspiram amigavelmente.” (*Pis.* 408-11. Trad. Dante Tringali).

arte (*A.A.* III, 545) ou a arte é como o freio que reprime o cavalo a correr (*Pont.* III, 9, 25-26). Desnecessária uma demonstração de como Horácio (*Pis.* passim) deixa explícito que *ars* é um fruto do trabalho, “suando, sofrendo o frio, abstendo-se do amor e do vinho”, “estudando e temendo o mestre” enquanto, como atesta a passagem citada, *ingenium* é um dom da natureza. Em outra passagem (*Ep.* I, 3, 21), Horácio substitui *Ars* [*non incultum est et turpiter hirtum*]¹⁶⁶ por termos mais abrangentes, menos especializados, digamos, que são mais próximos ao ideal de *humanitas*.

No capítulo 1, nós chamamos a atenção para a *paideia* importada pelos romanos a partir do século III a.C., mas não é supérfluo destacar algumas diferenças da *humanitas* latina para a *paideia* helenística. O ensino secundário romano tem origem tardia com relação aos registros de uma alfabetização primária (MARROU, 1990, p. 387-8) e é helenístico inclusive nos nomes de seus mestres mais famosos – Lívio Andronico e Ênio, ambos originários da Magna Grécia – e da disciplina *grammatica*. A principal atividade dessa fase é o *praelegere* (a explicação do texto), uma atividade que consiste na explanação taxonômica exaustiva, verso por verso, palavra por palavra, das obras de uma determinada seleta de poetas. Ressalte-se que os prosadores não são da conta dos *grammatici*, mas dos retores, enquanto qualquer homem culto romano deveria ter em mente versos dos grandes poetas (Homero, Terêncio e, depois, Virgílio) como um cofre compartilhado de saber e beleza do qual qualquer um pode sacar e ter a moeda anuída pelos demais. Não descartando a retórica – da qual ainda vamos tratar –, é neste ponto que ocorre a primeira e, muito provavelmente, a mais importante educação literária do jovem romano.

Horácio avalia a precedência grega numa frase que se fez célebre – “*Graecia capta ferum victorem cepit, et artes intulit agresti Latio*.”¹⁶⁷ – e prossegue numa passagem menos comentada em que não apenas avalia como tardio o conhecimento dos clássicos gregos, logo após as Guerras Púnicas, mas também levanta a voz contra as traduções demasiado servis dos textos gregos, já que a “natureza sublime e o acento” romano o permitiam, mas “ignorante” não faziam correções. Dotado do engenho necessário para a altivez dos textos gregos, o romano ainda não tinha educação para a crítica nos parâmetros que Horácio espera em seu tempo. Os romanos passarão por mudanças relativamente rápidas, se comparados aos gregos, para que cheguem à poesia como um produto da cultura e educação. À época de Horácio, o *studium* tornou-se condição *sine qua*

¹⁶⁶ “Não é (*teu engenho*) inculto nem torpemente áspero” (Trad. Alexandre Piccolo. Acréscimo nosso).

¹⁶⁷ “A Grécia capturada capturou o feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio” (*Ep.* II, 1, 156-7).

non para a escrita. Ovídio afirma, já na sua maturidade, que o engenho precisa de exercício para não se deteriorar (*Tr.* V, 12, 21-22) e, ainda em sua mocidade, que “a prática faz o artifício” (*A.A.* II, 676); a imagem da produção do poema é a do trabalho árduo, de quem “rói as unhas, esfrega a testa e revolve o estilo” (*Sat.* I, 10, 70-72), a que o poeta dedica seu tempo quase integralmente (PROPÉRCIO, II, 1, 46). Temos pistas da natureza do trabalho a que se dedicam os poetas.

Primeiramente, consoante a educação literária, devemos crer que, para aqueles autores, a criação literária não prescinde do estudo de outras obras. Catulo, na elegia-epístola a Álio, justifica a falta de poemas ao amigo ao luto e à falta de muitos livros em Verona, onde estaria (LXVIII, 31-36). Fora de Roma, distante de sua biblioteca, a produção de Catulo estaria comprometida. Mesmo tendo carregado “uma caixa de muitas” obras, Catulo dá a entender¹⁶⁸ que o trabalho poético parte da (re)leitura de outros autores. Também testemunha Ovídio não ter, entre os getas, abundância de livros com que se motive e se alimente (*Tr.* III, 14, 37-8).

Mas que livros são esses de que os poetas precisam para compor suas obras? Uma leitura despreocupada dos textos dos principais autores do classicismo romano talvez não baste para que os reconheçamos, mas, a cada leitura mais atenta desses textos, perceberemos frases já ouvidas em outras liras e nos veremos muito próximos à atividade de boa parte dos estudiosos contemporâneos das letras clássicas: a literatura comparada que se ocupa de entender as tradições e os diálogos entre os escritores antigos¹⁶⁹.

Encontramos diversas passagens de poetas antigos nos poetas augustanos. Um leitor mais atento e, principalmente, bem educado não deixaria de lembrar de Sófocles (*Oed.* 1529-30)¹⁷⁰ ou de Homero (*Il.* II, 489-90)¹⁷¹ ao encontrar as sentenças novamente em Ovídio¹⁷²; ou de reconstruir as peregrinações de Ulisses na *Odisseia* ao ler a breve sinopse que Propércio (III, 12,

¹⁶⁸ Não entramos no debate sobre a simulação meta-poética de uma realidade ou uma autobiografia (OLIVA NETO. In CATULO, 1996, p. 233) por considerarmos que isso não nos importa aqui e por acreditar termos estabelecido uma posição no último item. Interessa, aqui, a cena em segundo plano do poeta em seu ato de produzir a partir de outros textos, preferencialmente em abundância.

¹⁶⁹ Devemos esta última observação a Henrique Cairus, que a proferiu como observação à conferência de encerramento do “V Encontro Nacional do PROAERA de Pesquisa”, ministrada pelo Dr. João Camilo Penna em 10 de maio de 2013.

¹⁷⁰ “É portanto este último dia que um mortal deve considerar. Guardemo-nos de chamar um homem feliz, antes que ele tenha transposto o termo de sua vida” (Trad. Paulo Neves).

¹⁷¹ “nem que tivesse dez bocas e dez também línguas tivesse / voz incansável e forte, e de bronze o infrangível peito.” (Trad. Carlos A. Nunes).

¹⁷² “Mas é bem certo que o último dia / de um homem deve ser guardado, ninguém / deve ser dito feliz antes da morte e das derradeiras exéquias.” (*Met.* III, 135-7. Trad. Paulo F. Alberto); “Se voz infrangível, meu peito mais firme que o bronze, / e muitas bocas com muitas línguas tivesse,” [*“si vox infragilis, pectus mihi firmissus aere, / pluraque cum linguis pluribus ora forent,”*] (*Tr.* I, 5, 54-5. Texto estabelecido por Arthur Leslie Wheeler, 1939).

25-36) faz; Catulo (LI e LXVI) chega a, não apenas, fazer citações, mas até a traduzir o Frag. 2 de Safo e o Frag. 110 dos *Aitia* de Calímaco. Não encontramos apenas citações diretas, mas também abundam referências a personagens de outros autores, não míticos, como Licambes e Búpalo (*Epod.* 6, 13-14), e os das narrativas homéricas, hesiódicas ou das tragédias – encontramos, o *carmen* LV de Catulo e em *Am.* II, 8, exemplos excelentes de enumeração de personagens que pululavam das narrativas mitológicas dos poetas gregos¹⁷³. Aliás, os latinos ainda se dedicavam a narrativas mitológicas enciclopédicas como Ovídio, nas *Metamorfoses*, mas, além das pesquisas literárias e mitográficas que esta prática obrigaria, Ovídio ainda vai além, aludindo a outros poetas e a outros gêneros¹⁷⁴, como o faz em X, 148-150, em que ecoam os primeiros versos do hino às Musas que inicia a *Teogonia* de Hesíodo. E não ignoremos que o mesmo Ovídio é bastante cuidadoso com a geografia dos lugares em que se passam as suas narrativas,

é com precisão de um cartógrafo que o poeta situa as histórias e os personagens. [...] As viagens dos deuses pelos ares são descritas com rigor, assinalando-se os pontos de referência principais vistos do ar, como ilhas ou montanhas, o que nos permite ainda hoje seguir os trajetos olhando para um mapa ou imagens de satélite. (ALBERTO, P.F. in OVÍDIO, 2007, p. 21-22).

Embora trataremos de intertextualidade mais adiante, tudo isso já aponta para o fato de que o estudo da história literária precedente é uma marca fundamental na formação dos poetas que até nós chegaram¹⁷⁵. Além disso, o conhecimento técnico não é ignorado mesmo pelos poetas que se dedicam a textos diversos da literatura didática – gênero cujos limites entre técnica e expressividade tenderiam a ser um tanto diáfanos –, o que sugere que o estudo se estendia para saberes circunvizinhos à temática da obra a ser produzida.

Coerente com o estudo das obras precedentes, a produção de uma obra deveria ainda contar com um rigoroso trabalho de correção, a ponto de levar à exaustão do poeta e ao abandono do trabalho por perda de forças (*Pont.* I, 5, 18-19; III, 9, 18-19). É parte do processo produtivo, o recorte e a seleção de parte mínima dos escritos produzidos (*Pont.* I, 5, 16-17; *Tr.* V, 12, 61-2), o

¹⁷³ “*la mitología era una ciencia grata, un juego de pedantería entre iniciados, e ese juego los divertía mucho*” (VEYNE, 1991: p.165)

¹⁷⁴ Trataremos disso mais longamente no próximo capítulo.

¹⁷⁵ Horácio (*Pis.* 295-9) nos dá um testemunho dos poetas que, seguindo o pensamento de Demócrito, desdenhavam da *ars* e seguiam o gênio pela ebriedade. A ausência de qualquer herança destes poetas – cujos nomes, até mesmo, nos seria muito difícil determinar – nos atesta que esta corrente, além de marginal, teve pouquíssimos adeptos e público.

que nos remete a uma primeira avaliação do próprio autor, que, podemos deduzir, se relaciona ao produto do trabalho, não quanto a aplicação das técnicas – para o que se espera ter atentado o poeta no ato da produção –, mas pela perspectiva de um leitor. Reforça essa ideia, a prática dos poetas de leitura e correção mútua, como nos atesta Ovídio (*Pont.* IV, 12)¹⁷⁶, ao lembrar a mútua correção com Tuticano e, da mesma forma, Catulo (L), quando descreve suas trocas de versos com Licino. Horácio chega a prescrever os ouvidos do crítico antes que quaisquer escritos venham a público (*Pis.* 386-8). Essas afirmações começam a nos remeter a um papel pouco lembrado ao tratarmos dos textos antigos – talvez em razão do tripé *poiéma-poiésis-poiétes* –, o leitor, de que trataremos no capítulo 5, mas que, mais uma vez, observamos estar previsto desde a concepção até a publicação de uma obra.

Observamos, ainda, num sentido próximo, as experiências prévias de público dos poemas por duas vias: primeiramente, a observação de poemas como *Am.* III, 2 e *O.* I, 21 nos faz crer que se trata de ensaios para textos seguintes. O primeiro deles, descreve o amante que se aproxima da amada no estádio, aproveitando-se do pouco espaço entre os assentos (v. 19) ou recolhendo a borda de seu manto do chão (vv. 25-27), assim como reproduzirá como o *praeceptor amoris* em *A.A.* I, 145s. Em *O.* I, 21, experimenta seu primeiro *Hymnus ad Apollinem et Dianam*, o que fará novamente em *O.* IV, 6. Ambos se mostram como variações reduzidas do importante *Carmina Saeculare*¹⁷⁷, o que permite inclusive a suposição de que serviriam de protótipos para este último.

Em segundo lugar, Ovídio nos dá notícia das pré-edições das *Metamorfoses* que já circulavam quando do seu degredo (*Tr.* I, 7, 24) ou do bom número de jovens poetas de obras inéditas que havia em Roma nesta mesma data (*Pont.* IV, 16, 40). Ora, o conhecimento desses poetas não nos dá outra margem a pensar senão que eles colocavam a circular suas obras antes da publicação definitiva, muito provavelmente à cata da crítica de seu público, mesma razão que podemos imaginar para que cópias das *Metamorfoses*, ainda inacabadas, pudessem circular em número bastante para que Bruto pudesse fazer-lhe a edição após o exílio do autor – sobretudo se

¹⁷⁶ Nosso leitor vai perceber que as menções são recorrentes em Ovídio. Com efeito, nenhum poeta nos oferece tanto sobre a criação entre suas obras, se excetuarmos a *Epístola aos Pisões*, que a toma como tema central, lembrando-se que *Pônticas* e *Tristes* se debruçam sobre a pena do poeta em Tomos e não se propõe uma obra meta-poética.

¹⁷⁷ Embora a publicação do quarto livro das *Odes* seja cerca de 4 anos mais recente que o *Carmina*, não seria inverossímil, pelo ritmo de produção de Horácio, que não é tão veloz, que *O.* IV, 6 tenha sido escrita à mesma época, retomando o motivo não tratado, em algum momento entre 30 e 23 a.C. (mais provavelmente próximo a 30 a.C.), e que aguardasse para a reunião de novas odes para uma publicação.

acreditarmos no relato de que Ovídio teria lançado seus manuscritos ao fogo ao receber a notícia de sua condenação (*Tr. I, 7, 15-16*)¹⁷⁸.

O pentâmetro “*A Musa invocada não vem aos duros Getas*”¹⁷⁹ deve ser interpretado para além da mera vontade do autor de retomar os escritos distante da cidade que fora o tema de seus versos – até mesmo nas narrativas mais irrealistas das *Metamorfoses* abundam senados, edis, vias Ápias e outros elementos essencialmente romanos – mas, sobretudo, porque a Cítia não tem “quem leve a arte apolínea” (*Tr. III, 3, 10*). Em outra passagem, Ovídio demonstra seu esforço para manter seu *studium* e os empecilhos para fazê-lo:

mas, julgo, se demente permaneça no fatal estudo
este lugar me oferecerá armas para os cantos?
não há livro algum aqui, nem quem me empreste ouvidos
e que soubesse o que minha palavras signifiquem.¹⁸⁰

Não temos dúvida de que, acima de quaisquer outros fatores, é o conhecimento e o contato com outras obras literárias, bem como uma relação com um leitor-crítico que o autor antevê e com o qual trava um processo dialógico de composição se sobreponha às fórmulas retóricas. Mas estaríamos apequenando o papel da educação retórica nesta produção poética?

Um dos alvos deste trabalho é tentar não incidir na falácia que permeia muitos textos de estudiosos, muitas vezes justamente eminentes, mas cujos trabalhos não se preocupavam, por diversas razões, em explicitar as diversas nuances de pensamento que a Antiguidade, mesmo se restringirmos à romana, desfrutou ao longo tempo. Não se pode supor que a enorme extensão temporal do império romano tenha desfrutado de estruturas homogêneas, muito menos supor que os romanos simplesmente tenham dado seguimento às ideias e ideais que receberam da Grécia – e que Grécia seria essa? a de Pitágoras? a de Platão? a dos Ptolomeus? Então, neste recorte de pouco mais de meio século que nos propomos, cabe fazer uma avaliação criteriosa do papel da retórica.

Inicialmente, há de se lembrar o caráter genérico que domina a produção literária romana. Mas, atravessando os tradicionais gêneros formais com que qualquer leitor, de literatura antiga ou

¹⁷⁸ No caso de Ovídio, cujo nome já era reconhecido, podemos somar, ainda, a existência de um público ávido o bastante para requerer versões inacabadas dos novos trabalhos do autor.

¹⁷⁹ “*nec venit ad duros Musa vocata Getas.*” (*Pont. I, 5, 8*. Texto estabelecido por Arthur L. Wheeler, 1939).

¹⁸⁰ “*at, puto, si demens studium fatale retemptem, / hic mihi praebebit carminis arma locus. / non liber hic ullus, non qui mihi commodet aurem, / verbaque significant quid mea, norit, adest.*” (*Tr. V, 12, 51-54*. Texto estabelecido por Arthur L. Wheeler, 1939).

não, está habituado – épica, elegia, epístola... – encontramos classes a que os antigos gregos chamavam *géne* ou *eíde* e compunham uma outra natureza de gêneros, não só formais, mas, também, de conteúdo. Assim, encontraremos na literatura latina de que tratamos neste trabalho *palinódias*¹⁸¹ (*Epod.* 17; *O.* I, 16), *propemptikói*¹⁸² (*O.* I, 3; PROPÉRCIO, III, 12), *prosphonétikói*¹⁸³ (*O.* I, 36; CATULO, IX), *paraklausíthira*¹⁸⁴ (*O.* III, 10; TIBULO, II, 2; PROPÉRCIO, I, 16; CATULO, LXVII), *recusationes*¹⁸⁵ (*O.* I, 6; PROPÉRCIO, II, 1; III, 9), *genethiliaka*¹⁸⁶ (*O.* IV, 11; TIBULO, I, 7; II, 2; PROPÉRCIO, III, 10; III, 11; III, 12; *Tr.* III, 13; V, 5) ou *epicédios*¹⁸⁷ (PROPÉRCIO, III, 18), para citar os mais comuns. Ora, a maior parte destes encontravam seus equivalentes na prosa oratória – como nos testemunha a obra posterior de Menandro, o Retor, ou o que sabemos sobre o desenvolvimento de Górgias nos discursos epidícticos –, o que pode remeter a que a construção destes poemas, sobretudo haja vista sua estrutura a partir de um determinado número de *tópoi* – uma técnica de composição sofista que estabelece uma espécie de grade textual cujos espaços estão predeterminados a serem preenchidos cada um por um *tópos* específico – se dê a partir da educação e dos modelos retóricos.

Somemos isso à abundância de personagens que se usam a título de *exempla*, personagens que se tornarão mais que exemplos, significantes de um significado complexo que incluem em si um feixe de atributos que se constroem numa narrativa, i.e., *imagines*. Por último, Ovídio, que mais que qualquer outro poeta, lança mão destes *exempla*, faz com que suas *Heroides* – e, em certa medida, o discurso de Circe (*Rem.* 273-285)¹⁸⁸ – se assemelhem demasiado a exercícios de *suasoria*¹⁸⁹.

Contudo, acreditamos ter razões válidas para crer que essa forma de composição possa se dar a partir do estudo e da imitação de outros poetas, sobretudo, gregos. Em primeiro lugar, podemos considerar que a escrita literária divide seus gêneros, tipos ou classes a partir de

¹⁸¹ Pedido de desculpas.

¹⁸² Despedida encomiástica.

¹⁸³ Boas vindas encomiástica.

¹⁸⁴ Lamento do amante diante da porta.

¹⁸⁵ Recusa a executar uma obra.

¹⁸⁶ Canto natalício.

¹⁸⁷ Canto fúnebre.

¹⁸⁸ Ainda que se leve em consideração a brevidade da passagem, não deixa de seguir o modelo, e nisso subscrevemos a posição de Antônio da Silveira Mendonça (in OVÍDIO, 1994, p. 16).

¹⁸⁹ Nestes casos, mais especificamente, etopeias: exercícios praticados na escola de retórica que consistiam em fazer um discurso de um personagem histórico ou mitológico em algum momento especialmente dramático.

elementos constitutivos diferenciais que são variáveis no tempo, mas que, em determinado recorte, desempenham a mesma *função* (TYNIA NOV, 1976, p. 109-11). Assim sendo, podemos entender que, ao buscar a identidade com outros poetas gregos, como faziam os latinos, eles buscassem repetir os elementos constitutivos primários ou secundários dos textos daqueles. O próprio Horácio oferece uma lista dos tópicos da poesia erótica num de seus poemas (*O. I, 5*)¹⁹⁰.

Em seguida, precisamos ter em consideração que os *exempla* são Ajazes, Cassandras, Ariadnes (*Am. I, 7*), Dânaes, Ios (*Am. II, 19*), Pílades (*Pont. II, 6*), Ulisses, Filoctetes (*Pont. III, 1*) e outros tantos personagens que saem das histórias de Homero, de Hesíodo e outros tantos poetas.

Mas, por último e mais importante, é fundamental que atentemos para o percurso da educação retórica em Roma. Barthes (2001, p. 14) afirma que a fusão entre Retórica e Poética se dá na Roma de Horácio a Tácito: “isso se dá aproximadamente na época de Augusto (com Ovídio, Horácio) – e um pouco depois (Plutarco, Tácito) – embora Quintiliano ainda pratique uma poética aristotélica.”. Não deixemos de observar que, embora contemporâneos, Horácio dista de Ovídio em vinte anos, e um século e meio separa as obras de Horácio das de Plutarco, e a meio do caminho haveria uma resistência à mudança de paradigma. Sem nos esquecermos de que Barthes desenha uma retórica como uma teoria da literatura *avant la lettre*, entre a poética aristotélica – cujo alcance em Roma não pode ser muito bem dimensionado¹⁹¹ e cujo sentido original pode ter-se tornado incompatível com o academicismo helenístico – e a retórica do Baixo Império e Idade Média, havendo um período fundamental de tensões a se resolver.

Marrou (1990, p. 438) faz uma afirmação bastante dura – “A retórica é inteiramente grega” – mas que precisa ser compreendida à luz de algumas observações. A primeira delas é que os conceitos e a terminologia apresentada pelos retores latinos são traduções ou transliterações dos termos já usados pelos gregos. Mas, a partir daí, é preciso fazer uma cuidadosa observação da retórica latina e entender no que ela se torna na época sobre que estamos nos debruçando. O primeiro manual de retórica latino de que temos notícia é o *Rethorica ad Herenium*, provavelmente da segunda metade da década de 80 a.C., e, por muito tempo, atribuído a Cícero. Nele, já temos uma amostra clara do que vai diferenciar o ensino retórico latino dos primeiros anos do ensino grego. Os problemas que a obra toma para ilustrar suas pautas não são os

¹⁹⁰ O leito de rosas, o arranjo simples dos cabelos, a inconstância do amor, a metáfora da tempestade e o voto do naufrago socorrido.

¹⁹¹ Ver Capítulo 1, a *Cave de Scépsis*.

tradicionais problemas gregos de Helena ou Orestes, mas a lei frumentária (I, 21), a herança por agnação (I, 23), a culpabilidade de Cepião (I, 24), os lesas majestade de C. Pompílio (I, 25) e de Q. Cepião (II, 17), a ofensa de Lucílio (II, 19), ou o direito de cidadania a aliados (III, 2)¹⁹². Diferente da disciplina especulativa dos gregos, a retórica romana se constitui, desde sua origem, como um discurso voltado para a prática, em especial do direito. O direito é a forma pela qual o romano traduz o ideal de Isócrates de sabedoria.

O homem que conhece o direito, que sabe a fundo as leis, os costumes, as regras processuais, o repertório da “jurisprudência”, conjunto dos precedentes a que determinados casos se pode referir para invocar autoridade da analogia, da tradição; o homem que “diz” o Direito, que sabe pôr em execução, em determinado caso, este vasto conhecimento, todos os recursos que lhe fornecem sua erudição, sua memória, que individualiza o caso, sabe propor a elegante solução que triunfa sobre a obscuridade da causa e a ambiguidade da lei. A sabedoria do prudente não é constituída apenas pela trapaça: apoia-se sobre o elevado sentido do justo, do bem como da ordem. Esta sabedoria, cediçamente intuitiva, torna-se refletida, consciente e irá alimentar-se de toda a contribuição formal do pensamento grego, da robusta armadura lógica do Aristotelismo, assim como da riqueza moral do estoicismo. (MARROU, 1990, p. 443-4).

Cícero foi o primeiro autor conhecido – desconhecemos o autor da *Rethorica ad Herennium*, mas seria contemporâneo a este, o que não interfere em nossa hipótese – a se dedicar a fundar uma retórica sistematizada em Roma. A breve passagem em que Cícero nos dá conta de sua educação retórica ou superior nos aponta um jovem aprendiz que segue o mestre Scévola em suas ocupações, procurando “levar na memória” as sentenças que proferia o mestre e aprender com sua prudência e experiência (*Lae. I.*). Podemos deduzir daí que a educação *post grammaticam* só toma o modelo sistemático-escolar a partir da geração seguinte à de Cícero – ou além¹⁹³. Não nos espanta que, dos autores de que tratamos, Ovídio seja aquele em que os estudos retóricos se manifestem mais obviamente, seja de maneira implícita nas passagens e obra que citamos – sobretudo sob o aspecto da estrutura do texto –, seja ao recomendar a educação nas “*levis artes*” a quem deseja cativar com a narração de histórias (*A.A. II, 121-8*), ou ao considerar o célebre orador Valério Messala um dos guias do seu engenho [*dux ingenii mei*] (*Pont. II, 3, 78*). Poderíamos afirmar sem muitas objeções que Ovídio pertence à segunda geração após Cícero, e

¹⁹² Diz nosso autor desconhecido “Já que neste livro, Herênio, escrevemos sobre a elocução e, quando foi preciso usar exemplos, usamos nossos próprios – contra o hábito dos gregos que escreveram sobre o mesmo assunto [...]” (*Her. IV, 1*. Trad. Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra).

¹⁹³ A figura de mestre de que se recorda Horácio ainda é o gramático (*Ep. II, 1, 71*).

sua famosa educação retórica foi muito mais significativa para sua obra poética que a dos anteriores¹⁹⁴.

Devemos ter em mente que houve, sim, manuais de retórica que exploraram a literatura e a oratória, chegando ao ponto a que Barthes remete, mas nenhum anterior a Tibério: Sêneca só escreve suas *Controversiae* no fim de sua vida, mesma época em que Valério Máximo também escrevera seu elenco de *imagines*. Em suma, parece-nos muito mais provável que a influência da retórica – salvo a exceção de Ovídio – tenha se dado de maneira indireta, através da leitura dos poetas mais antigos, sobretudo os gregos, mas também alguns latinos. Se a composição se dá de maneira semelhante aos processos retóricos, isso ocorreria, neste momento, muito mais pelo estabelecimento das regras do gênero entre os poetas, do que pelo fortalecimento de uma técnica da boa escrita.

Os poetas dão mostras constantes de sua admiração por ou de sua emulação a outros poetas. Propércio deseja agradar junto aos “livrinhos” de Calímaco e Filetas (II, 1; III, 9); Horácio busca “conservar o ritmo de Lesbos” (*O.* IV, 6) na “lira de Alceu” (*O.* I, 32) e segue respeitoso os louvores de Píndaro (*O.* IV, 2)¹⁹⁵, e já citamos que Catulo faz traduções, até bastante fiéis, de Safo e de Calímaco, ou remete à moral da fábula esópica (XXII, 20-1). Esta imitação dos poetas gregos – sobretudo – vai além do verso e do poema. A própria organização das obras pode fazer menção a um modelo anterior. Hasegawa (2010) é bastante convincente em apontar como o livro de *Epodos* se calcaria numa disposição à semelhança de Calímaco¹⁹⁶, dividindo-se em duas seções métricas.

¹⁹⁴ O diálogo entre a retórica e a obra de Ovídio é muito significativo. Sêneca, o Velho, repete esta frase de Céstio: “Esta ideia é daquele que não só proviou este século de artes amatórias mas também de sentenças de amor.” [“*iste sensus eius est, qui hoc saeculum amatoriis non artibus tantum sed sententiis implevit.*”] (*Contr.* III, 7. Texto estabelecido por Angus Graham, s/d.). E, em outra passagem, atesta a posição de Públio Vinícius: “Públio Vinícius, grande amante de Ovídio, afirmava que esta ideia estar posta de maneira muito loquaz em Ovídio Naso, e afirmava haver de tê-lo na memória para compor sentenças semelhantes” [“*P. VINICIVS, summus amator Ovidi, hunc aiebat sensum disertissime apud Nasonem Ovidium esse positum, quem ad fingendas similes sententias aiebat memoria tenendum.*”] (*Contr.* X, 4, 25. Texto estabelecido por Angus Graham, s/d.).

¹⁹⁵ Horácio, aliás, é talvez o poeta que mais deixa marcas em suas obras de suas leituras, há muitas alusões de outras obras em seus poemas, como observa Lowrie (1995, p. 35), “*In each ode a single lyric poet predominates; in C.1.16 and 1.17 an additional non-lyric poet is set against the lyric. In order, Horace alludes to Pindar in C.1.12, Sappho in C.1.13, Alcaeus in C.1.14, Bacchylides in C.1.15, Stesichorus and Archilochus in C.1.16, Anacreon and Homer in C.1.17, Alcaeus again in C.1.18. Archilochus and Homer contribute to Horace's lyric definition by the contrast first with iambic poetry, stylistically lower than lyric, secondly with epic, stylistically higher.*”. Como ela observa, não apenas líricos, mas outros como Homero e Ênio vagam pelos versos altamente eruditos de Horácio.

¹⁹⁶ “Ora, também no livro de Calímaco havia seções métricas: a primeira (*Iambos* de 1 a 4, mais invectiva), sobre a qual não paira dúvida, em colíambo, metro característico da poesia de Hipônax, poeta eleito como modelo por Calímaco; havia, em seguida, parte epódica, menos invectiva (de 5 a 7 - encerrando, por exemplo, αἴτια (7 e 10), προπεμπτικόν (6) e ἐπινίκιον (8).), em que o Iambo 5, assim como o *epod.* 11 de Horácio, funciona como poema de

Se compararmos com as gerações imediatamente seguintes à nossa escolha, os comentários explícitos sobre a imitação são relativamente escassos. M. Sêneca (*Suas.* III, 4-7), Quintiliano (X, 2, 1), L. Sêneca (*Luc.* LXXIX, 5-6) e Longino (*Subl.* XIII-XIV) expressam posições relativamente elaboradas sobre a *imitatio* e seus procedimentos. Encontraremos a passagem mais direta da época de César e de Augusto em Horácio, que, apesar da fama, nos damos o direito reproduzi-la:

É difícil dizer de modo próprio o que é comum e tu, com mais segurança, reduces a atos o poema Ilíaco, do que, se por primeiro, publicasses o que é desconhecido e inédito. Matéria pública virá a ser de direito privado se não te retardares em redor de um círculo batido e aberto a todos, nem te empenhares, como tradutor fiel, em verter palavra por palavra; nem caíres, como imitador, em um buraco estreito, de onde a vergonha e as leis da obra te impedem tirar os pés. (*Pis.* 128-135. Trad. Dante Tringali).

De início, ressalta-se a dificuldade de dar forma pessoal ao assunto já comum, mas ainda é um caminho mais seguro que se aventurar no novo. Mas, ainda assim, se destaca que a imitação não deve ser servil ao modelo, o próprio termo *imitator* (*idem*, 134) sendo explicitamente pejorativo. A própria escolha por seguir os passos de outros segue como mais segura, não como melhor, quanto mais tendo em vista o contexto em que Horácio se preocupa com a fidelidade do poeta a suas limitações de estro. Neste ponto, faz-se mister discordar da posição de nomes como Tringali, para quem “Não tem a menor importância ser o primeiro a apresentar um assunto” (TRINGALI, 1993, p. 57). Há mais de uma passagem em que encontramos a afirmação do contrário: Ovídio (*Met.* IV, 284) dá à história de Hermafrodito as qualidades de doce [*dulci*] e de novidade [*novitate*]; o mesmo poeta também faz uma defesa prévia de seu panegírico ao triunfo de Tibério, por este tardar a chegar a Roma e “a novidade é o que mais apraz em tudo” (*Pont.* III, 4, 51), subentendendo que o público já lera e se enfastiara dos demais poemas sobre o triunfo; e não é outro se não o mesmo Horácio que escreve aos Pisões, o que escreve a Mecenas, orgulhando-se de ser “*primeiro* por pegadas livres por veredas ainda vazias” (*Ep.* I, 19, 21, grifo nosso), por “*primeiro* apresentar ao Lácio os iambos de Paros” (*idem*, 23-24, grifo nosso), ou que, anos antes, encerrando sua mais significativa obra, vangloriava-se de “*primeiro* ter levado os cantos gregos aos ritmos latinos” (*O.* III, 30, 13-14, grifo nosso); glória semelhante a que reclama Propércio (III, 1, 1-4): ser o primeiro [*primus*] a levar *italas orgias per choros graios*. Retomando

transição, já que se inicia por colíambo, metro da primeira parte da obra, seguido por dímeter iâmbico. Os Iambos 6 e 7 são formados por dístico formado por trímetro seguido por itifálico. Sobre os Iambos 8 e 10 há dúvida se eram *katásticos* ou epodos” (HASEGAWA, 2010, p. 101).

a passagem da *Arte Poética*, não se espera um tradutor fiel [*interpres fidus*], mas alguém capaz de fazer do objeto *iuris privati*, ou seja, capaz de lançar sobre ele seu direito de propriedade, sua assinatura! Quando Ovídio se dedica à elegia erótica romana, encontra um terreno já pisado em demasia. Em vez de simplesmente repetir os modelos do gênero, busca variações. Somente a título de ilustração, observem-se as variações que ele cria do *Paraklausityron* nos *Amores* (I, 11; II, 2 e 3).

A passagem citada não é a única em que Horácio condena os imitadores: ele também os classifica como “rebanho servil” [*seruom pecus*] (*Ep.* I, 19, 19), ridiculariza os que buscam a imitação fácil de seus hábitos (*idem*, 10-14), recusa glória de uma palma usada (*Ep.* II, 1, 180-1), e já tocamos no caso de Celso (*Ep.* I, 3, 16-20) e a fábula da gralha. É neste ponto que toma lugar o *ingenium*. Os poetas líricos em suas diversas *recusationes* – e em outros versos –, insistem no estro do poeta, em sua aptidão natural. “As frágeis velas” de Horácio não suportariam cantar “as cidades vencidas e os combates” (*O.* IV, 15, 1-4), sua “lira jocosa atenua o grandioso” (*O.* III, 3, 69-72) e seu estro pedestre não se dá à majestade de Augusto (*Ep.* II, 1, 257-9); se os Fados [*Fata*] o permitissem, Propércio escolheria “as guerras e os feitos de César” (II, 1, 16-25), mas seus versos não se “banham nas fontes de Ascra, mas no Permesseo”¹⁹⁷ (II, 10, 25-6); o *ingenium* de Ovídio seria “suficiente para assuntos de pouca relevância” (*Pont.* II, 25-6), o poeta é apto (*aptus sim*) para a “poesia mais leve” (*Tr.* II, 331-2). Destaca-se sempre uma faculdade nata em oposição a qualquer aplicação técnica. A poesia depende de um fator de personalidade que alguns¹⁹⁸ não se pejam em chamar *subjetividade*, enquanto outros preferem usar os termos *personnel*¹⁹⁹, ou ainda cunhar o conceito de *subjetividade semiótica*²⁰⁰.

A imprecisão terminológica só nos remete a mais uma tensão que experimenta a literatura clássica latina e que se reflete nos estudos contemporâneos. A produção latina se equilibra entre o “Eu”, que incorpora convenções, na sua inegável composição genérica, logo, um processo que conserva um certo grau de coletividade e um outro “eu” que, ainda, pode ter sua intimidade estampada nos versos. Não nos esqueçamos do aparente paradoxo dos *Tristes* de Ovídio, que

¹⁹⁷ O Permesseo corria à base do Hélicon, uma metáfora de uma poesia mais modesta em comparação à Ascra, pátria de Hesíodo, uma poesia mais elevada. Esta metáfora já fora utilizada por Virgílio (*Buc.* VI, 64-6) para apontar uma ascensão de Galo.

¹⁹⁸ FLORES in PROPÉRCIO, 2014, p. 14; TOLEDO PRADO, 1990, p. 48, 75, 155 (seguindo SOBRINO, 1983, p. 33).

¹⁹⁹ GRIMAL, 1978, p. 116.

²⁰⁰ ACHCAR, 1994, p. 37. Conceito desenvolvido a partir do estudo de Roman Jakobson e Käte Hambúrguer, que pensa o Eu como a construção do discurso a despeito de qualquer sujeito empírico.

num momento afirma *magnaue pars mendax operum est et ficta meorum*²⁰¹ (Tr. II, 355), mas ressalva que *flebilis ut noster status est, ita flebile carmen, / materiae scripto conveniente suae*.²⁰² (Tr. V, 1, 5-6). Também Catulo expressa a ligação do estado de espírito do autor com sua produção²⁰³ em dois poemas bem próximos, ambos contextualizados em uma viagem ao Oriente. Não necessariamente precisamos interpretar a maior parte dos cantos como um dado numérico. Por que não qualitativo? Se grande parte da obra é fruto do trabalho de criação, uma pequena parte ainda brota do sujeito empírico que assina a obra.

Não apenas a natureza é fator para a escrita, mas a experiência individual. Mais uma vez Ovídio lamenta não ter experimentado o triunfo de Tibério para escrita de seu *epinício* (Pont. 4, III, 25-31), o que nos revela um processo mimético que ultrapassaria a disposição mais ou menos criativa de lugares-comuns numa estrutura pré-estabelecida (do que a literatura aproximar-se-á no Baixo Império), mas uma relação com o real intermediado por sujeito empírico, que oferece não um retrato, mas algo que “é em grande parte mentira e ficção”.

²⁰¹ “A maior parte das minhas obras é ficção e mentira”.

²⁰² “lamentável é nosso estado, assim é lamentável o canto, o escrito é conveniente a seu assunto”

²⁰³ “Embora ilhado em mágoa, uma dor sem fim / me afaste, ó Hortálo das virgens dotas / nem bons frutos das Musas possa o pensamento / gerar [...]” (LXV, 1-4. Trad. João Ângelo de O. Neto). “No tempo em que vesti a toga branca, quando / a vida em flor trazia primaveras, / muito me diverti com versos [...] perdoarás se o que este luto me tomou - / meus dons – não te conceda” (LXVIII, 15-17, 35-6. Trad. João Ângelo de O. Neto).

4 RESTOS: A OBRA

Não se pode qualificar um livro de moral ou imoral.

Ele está bem escrito ou mal escrito. Apenas isso.

- Oscar Wilde

4.1 A matéria do poeta

Falar sobre o texto resultante do processo produtivo dos poetas é tão mais fugidivo quanto mais o texto brilha no seu parecer. Faz algum tempo que sacrificamos o autor à obra e libertamos o sem número de fios condutores que a compõem aos leitores – a multiplicidade do sentido. O estruturalismo, por exemplo, se colocou como uma oposição à centralidade do sujeito²⁰⁴: o arcabouço de métodos e ferramentas e o rigor teórico e científico deveriam ser a garantia de uma leitura isenta, livre de afetos e ideologias. O texto então se traduziria num complexo de funções que, numa reviravolta, recolocava o sujeito como produto do significante e não a origem do significado. Os textos que lemos estão atravessados por muitas leituras pré-estabelecidas pelo pensamento que nos antecedeu.

Dessa forma, o primeiro axioma de nossa tarefa é o reconhecimento de que a busca do texto em sua ipseidade é um trabalho de circunscrição que tem como perímetro externo todo um supratexto produzido *a posteriori* pelos leitores do texto *ab origine*, um supratexto do qual estamos todos, em medidas diversas, impregnados. Portanto, tentaremos encontrar o estatuto da obra literária na Roma Clássica a partir de seus autores, mas sem desconsiderar que esses autores fazem parte de uma reconstituição feita pelo presente de uma construção recebida em ruínas de diversas camadas estratigráficas. Invertendo a lógica mais óbvia, não é o passado que nos constrói, mas nós construímos o passado a partir do ponto em que nos colocamos a observá-lo.

É evidente que essa consideração também está aplicada ao capítulo anterior, como anunciamos no capítulo precedente, mas não nos furtamos de reiterá-la uma vez que, sobre a

²⁰⁴ “Percorrendo rapidamente a obra de Barthes, por exemplo, é possível encontrar em seus textos de 60, uma tentativa de eliminar esse sujeito através de uma leitura da narrativa, que vai privilegiar, não as personagens-pessoas, pretendidas encarnações de essências psicológicas, mas as diversas funções que ocupam na sequência do narrado.” (BRANDÃO, R., 1985, p. 119).

obra, pode imperar, mais que sobre qualquer tema, a falácia de que temos o mesmo objeto produzido há dois mil anos em sua materialidade fundamental, i.e., o verbal, esquecendo-nos que o constituinte verbal da linguagem é apenas um dos elementos que participam do sistema da significação. Dessa forma, as páginas que seguem tentam reconstruir, a partir das considerações dos poetas e de seus objetos em si, o lugar que o artefato verbal ocupava no sistema simbólico, tendo a consciência de que nosso resultado será uma perspectiva do lugar de onde estamos, e não um artefato completo.

Encerramos o último capítulo discutindo a origem da criação poética, sua *causa material*. Continuemos deste ponto. Ovídio opõe os versos dos seus amores aos outros assuntos [*materiam*] (*Tr.* II, 321) que lhe eram dados a cantar: as desditas de Tróia, as batalhas de Tebas, os altos feitos da belicosa Roma, as virtudes de César. No livro anterior, acresce ainda que “minha melhor imagem são os meus cantos, que envio para que leias todos” [*sed carmina maior imago / sunt mea, quae mando qualiacumque legas,*] (*Tr.* I, 7, 11-12). Nos carmina do exílio, como se percebe, é mais frequente a reflexão, ou a expressão, de Ovídio pela natureza da matéria que canta. A monotonia de seus poemas (*Pont.* III, 9, 35-43) derivaria de seus infortúnios serem o tema principal de seus versos (*Tr.* I, 5). Observe-se que a matéria dos poemas oscila entre os fatos da vida pessoal ou coletiva e as narrativas da tradição mítico-literária – esta última, que antes de ser literária era o testemunho verbal dos feitos cujos entes existentes eram a prova material, portanto, testemunhos de verdade. Peter Green e Joseph Casazza (1979) levantam a hipótese de que o livro dos *Amores* poderia ser a reprodução de uma relação amorosa cotidiana, possivelmente, os primeiros anos da relação conjugal do jovem Ovídio – se, em todo caso, essa hipótese não é comprovável, não deixa de ser defensável em seus argumentos centrais. Também já nos referimos à recorrência de um episódio, narrado em perspectiva de tempo, em três odes diferentes de Horácio (*O.* II, 13; II, 17; III, 8): a árvore que teria tombado e colocado em risco a vida do poeta. A repetição do episódio e a perspectiva de tempo criam a percepção da realidade empírica que pré-existe à obra e se associa à declaração de que, como Lucílio, Horácio “estampa” [*pateat*] sua vida qual painel votivo em seus poemas (*S.* II, 1, 33). Contudo, “um livro não é signo da alma” [*nec liber indicium est animi*] (*Tr.* II, 357), pois se o fosse, “Áccio seria um desumano e Terêncio um parasita” [*Accius esset atrox, conviva Terentius esset*] (*idem*, 359). O texto literário romano é tomado como um produto mimético, não um quadro do real como já fora interpretado – o *ut pictura poesis* – ou uma construção que toma o real para, conscientemente, gerar uma

ficção, mas uma produção em que o empírico e a ficção se misturam de maneira que não podem, e nem precisam, ser separados. O discurso de Pitágoras chama de “assunto de poetas” [*materiem vatum*] e “mundo ilusório” [*falsi mundi*] (*Met.* XV, 155) as histórias sobre o Estígio e o Orco; de maneira semelhante, “a maior parte dos trabalhos de Ulisses é ficção [*ficta*]”, enquanto “nenhuma fábula” há nos males de Ovídio (*Tr.* I, 5, 79-80). A fala de Ovídio sobre os trabalhos de Ulisses nos reenvia à afirmação sobre suas elegias eróticas (*Tr.* II, 355): a maior parte é ficção [*ficta*]. Há uma pequena diferença, nos *Amores*, a *magna pars*, enquanto, em Ulisses, temos o superlativo *maxima pars*. Há mais ficção nos trabalhos de Ulisses que nas aventuras amorosas da elegias ou apenas a necessidade de um dáctilo? Mas, no caso positivo, o que não seria ficção? Seu retorno a Ítaca? Seu naufrágio?

Numa passagem logo após o discurso de Pitágoras, Ovídio descreve uma “gigantesca estrutura”, onde as Parcas guardam o “arquivo do mundo” (*Met.* XV, 808-10) como as Vestais guardavam os arquivos dos cônsules. O texto das *Metamorfoses* coloca no universo dos deuses o Capitólio (I, 561), o Palatino (I, 176) e outras formas do cotidiano romano. O empírico e o fictício se misturam. É tentador pensar que os romanos pudessem ser herdeiros da *mimesis* aristotélica, que enxerga a *poiēsis* como a imitação de homens em ação, isso não está manifesto nos textos, e tampouco temos indícios de que a *Poética* tenha chegado aos latinos do período clássico, como encontramos indícios de outras obras nos escritos de Cícero – que permitem afirmar, com relativa segurança, ter ele lido ao menos a *Ética a Nicômaco* e a *Retórica*. Como já apontamos capítulos antes, parece haver um certo hiato na transmissão do corpus aristotélico e não conseguimos ter certeza de que as obras que receberão muita atenção após o século II estivessem disponíveis nos séculos I d.C. e, principalmente, I a.C..

Verdade e ficção não são categorias relevantes para a definição da literatura daqueles autores. A poesia pode ter “as dores próprias por matéria” (*Tr.* V, 1, 28) ou pode não ser digna de crédito, se o espírito nela achar deleite [*mulcebult mentes*] (*Met.* X, 302), aí parece residir um distintivo para a literatura daquela época²⁰⁵. Retomaremos este ponto mais adiante. Aproveitemos este momento para aprofundarmo-nos um pouco mais na questão das *materiae* da poesia.

Se o empírico e o ficcional não parecem estabelecer uma distinção, mas antes se associar e se combinar livremente na composição das obras, numa espécie particular de *mimesis*, em que

²⁰⁵ Não apenas o canto deleita [*delectat*]. A narrativa também é aprazível [*iuvat*] (*Met.* XII, 157-162). Lembremos que as primeiras narrativas de ficção em prosa são, muito provavelmente, contemporâneas à produção ovidiana.

*veritas e mendacium*²⁰⁶ se encontram misturados, os temas, em si, não encontram uma ordem de valoração. Em trabalho anterior (FERREIRA LIMA, 2007b), nos dedicamos a compreender de que maneira a narrativa de Teseu e Ariadne, extraída da tradição mitográfica, se inseria no poema de Catulo. O que encontramos foi uma alegoria que reproduzia uma dicotomia poética entre o épico e o lírico-elegíaco, em que o primeiro elemento apresentava o disfórico como uma de suas marcas enquanto o segundo era distintamente eufórico. Metonimicamente, o que chamamos de épico era representado pelo ideal cívico e heróico e por um tom mais grandiloquente, enquanto o que tomamos por lírico-elegíaco se constituía por um estilo mais intimista e por um ideal menos coletivo em que a felicidade do indivíduo, ordinariamente, pela realização conjugal ou amorosa, sobrepõe-se a quaisquer outros valores, como a *pietas* filial ou pátria. A um par central – Ariadne e Teseu – se espelha um par às margens – Peleu e Aquiles – que duplica a euforia de uma vida venturosa distante das armas e dos feitos heróicos, em oposição à disforia da vida cheia de privações de um herói cívico ou cheia de mortes e lamentos de um eversor de cidades (CATULO, LXIV). O motivo da jovem que trai sua pátria por amor a um jovem é retomado em outro dois autores – Propércio (IV, 4) e Ovídio (*Met.* VIII, 6-151) –, além de encontrar uma variação mais madura em Virgílio (*En.* I, IV e VI). Os poemas de Ovídio e de Propércio pouco acrescentam à tradição no que tange ao tema. Cila e Tarpeia recebem, cada uma, um castigo por seu abandono aos deveres pátrios e filiais, não encontrando, senão, o desprezo de seus pretendidos. Não encontramos nesses dois o conflito como posto em Catulo. Neles, o exercício da reescrita da tradição apenas serve, por um lado, como exercício da escrita do sentimento pessoal expressado em primeira pessoa pelas jovens amantes, mas, por outro, secundária ou inconscientemente, talvez como uma espécie de reforço à mensagem de consolidação das funções sociais que o mito veicula²⁰⁷. Antevendo o chiste de Lorde Henry Wotton, paixões e corações partidos eram temas muito caros aos poetas e, muitíssimo provável, a seus públicos. Os mitos abundavam de histórias de amores infelizes que se prestaram à poesia dos elegíacos. As escolhas de Propércio e Ovídio não deixam de ter um que de astuciosas. Se as *Metamorfoses* e o IV livro das elegias representariam uma elevação de tom²⁰⁸, a história das jovens desditosas pelo amor é um aviso para os valores pátrios, sem deixar de ser uma ocasião para se versejar as paixões e seus efeitos.

²⁰⁶ Numa versão latina do hesiódico *alethéia e pseúdea*.

²⁰⁷ Sobre esta função do mito como uma espécie de cimento social, ver Malinowski (1970).

²⁰⁸ Falaremos disso algumas linhas adiante, mas, neste momento é mister ter em vista este juízo aparente.

O texto de Virgílio, por sua vez, é mais afim ao texto de Catulo, porém, carregado de uma maior complexidade de atores. A relação de amor de Dido e Eneias é bastante elaborada, mas é indubitável que o conflito entre a realização amorosa e os deveres cívicos de ambos é posto em primeiro plano. A cidade virgiliana é uma metonímia de seu senhor, a próspera Cartago (*En. I*) dá lugar a uma cidade languidescida pelo amor de Dido²⁰⁹, e a nova Roma, da decisão de seu líder. Mas, o que nos chama atenção é que a escolha de Eneias não é disfórica apenas para a personagem Dido, que perde sua vida, mas, também, em certa medida, ao herói. Sua última expressão pessoal, não como chefe dos troianos, é feita no livro VI, perante a sombra de Dido, querendo-a “embrandecer com pranto e mágoas”²¹⁰. Os feitos que seguirão serão sempre a glória de Roma, não há menção à ventura de Eneias. Este abandona sua felicidade – o que reforça a mensagem de um pio homem abnegado que coloca o dever e a nação acima de si – abandonando Dido. Não são necessárias explanações sobre tão importante episódio da mais famosa obra da língua latina para que cheguemos onde queremos: assim como no texto de Catulo²¹¹, o episódio de Dido e Eneias nos revela, por mais paradoxal que possa parecer, uma tensão entre o sujeito e o indivíduo. Paradoxal, pois, se suas nações são extensões dos indivíduos, a opção por elas é também uma opção de sacrifício da própria individualidade, que não se apaga, mas continua latente no caso de Eneias e, no caso de Dido, se firma de tal modo que o confronto com o seu lugar social leva à aniquilação do ente pela violência operada pelo cumprimento desse papel ao desejo e à expectativa do indivíduo. A complexa trama virgiliana não simplesmente opõe, como Catulo, um ideal de euforia do indivíduo em relação ao disfórico do coletivo, mas mostra a ferida deixada pela sociedade na carne viva do homem em sua ipseidade.

Esse conflito entre o indivíduo e o coletivo não encontra solução numa leitura mais cuidadosa dos poetas, exclusivamente, mas uma tensão se mantém no período clássico romano, por mais que sejamos induzidos a pensar que os motivos do segundo seriam sobre-valorizados, noutra ilusão de homogeneidade desta fase literária. É certo que palavras do campo semântico do grandioso – *gradia* (*Am. II*, 18, 4), *consurgere* (*Pont. III*, 3, 31), *magno ore sonandus* (*A.A. I*, 206) – se apresentam quando um poeta resolve tratar ou refere-se a poemas que encomendam vitórias, que consagram um voto, que proclamam homens ilustres ou exortam os esquadrões

²⁰⁹ “Não medram torres, de armas cessam os moços, / diques, molhes, baluartes, fortalezas, / impendentes merlões, fábricas param; / já não labora a machina altaneira.” (*En. IV*, 86-9. Trad. Manuel Odorico Mendes).

²¹⁰ “Rainha, aos céos to juro, / no imo centro se há fê, larguei teu porto / a meu pezar: forçaram-me os Supremos” (*idem*, VI, 458-60).

²¹¹ E que se insurge desde, pelo menos, a obra de Eurípedes.

(PROPÉRCIO, II, 1). De forma inversa, quando se dedicam a cantar paixões mais íntimas, eis que o campo semântico que se nos apresenta é o do pequeno: *nugas* (CATULO, I, 4), *leviore* (*Met.* X, 152), *gracilis* (PROPÉRCIO, II, 13, 3). Somemos a isso o valor da *gravitas*, que muito se cristalizou no conceito de *vir gravis*, homem dotado de seriedade o bastante para desempenhar suas funções públicas sem que nenhuma contestação possa ser feita a seu comportamento. Cícero (*Sest.* 67, 141)²¹² coloca a *gravitas* como mais uma das qualidades que distanciavam os romanos dos Atenenses, homens gregos – portanto, *leviores?* –, o que distingue Helonius como cliente (*Att.* V, 12). Cícero ainda estende a *gravitas* para as letras, considerando qualidade a gravidade de Ácio (*Planc.* 24)²¹³ ou de Platão (*Leg.* II, 14)²¹⁴. Contudo, é importante pensar como o segundo dado pesou sobre nossa percepção do primeiro. Se pudermos falar de uma ideia de que os assuntos mais graves têm precedência de valor sobre os temas mais leves, isso só pode ser dito de discursos de fora da literatura, não dos textos que tecem os próprios poetas. E mesmo o ideal da *gravitas* é um ideal que sofre uma espécie de hiato na época clássica:

Verifica-se que sua [*da gravitas*] importância entra depois em declínio. Hiltbrunner já só conta sete exemplos na acepção em Tito Lívio, nenhum em Virgílio (que só emprega *gravis*) e uma aplicação diferente em Horácio, no campo literário (para qualificar o estilo sublime). (ROCHA PEREIRA, 1984, p. 345).

A *gravitas* será recuperada como um valor a partir do século II, com Plínio, o Jovem, e mais fortemente com o cristianismo, que a coloca como elemento importante da teologia (*idem*).

A partir de Rocha Pereira e Hiltbrunner, propomos uma leitura diferente para a primeira observação que poderia indicar uma valorização dos temas cívicos em detrimento dos pessoais. *Gravis, maior, grandia, levis, minor* dizem respeito a um estilo, que é um atributo distintivo, não classificatório como o vocabulário talvez pudesse sugerir. Horácio invoca a nobreza advinda do *Aeolio carmine* (*O.* IV, 3, 12)²¹⁵, Propércio compara Mimnermo a Homero (I, 9, 11), Sócrates e Sófocles a Filetas e Calímaco (II, 34, 25-32), pois que, se estão distantes na matéria, estão próximos no mérito.

²¹² “[141] *quod si apud Atheniensis, homines Graecos, longe a nostrorum hominum gravitate diiunctos,*”.

²¹³ “*nonne, quae scripsit gravis et ingeniosus poeta,*”.

²¹⁴ “*Sed ut vir doctissimus fecit Plato atque idem gravissimus philosophorum omnium,*”.

²¹⁵ Lembrando que o poema éolico é o que se identificou com os poetas Alceu e Safo, de poemas mais pessoais, em oposição ao poema dórico, identificado com os epinícios corais de Baquilides, por exemplo.

Encerrando este ponto por onde começamos, Propércio também retoma a oposição cívico x erótico em seu último livro. Neste, que se propõe logo de início traduzir a etiologia romana num verso calimaquiano, Cíntia volta a surgir interrompendo o projeto *gravior* do poeta. Após o tema de amor aparecer na história de Tarpeia (IV, 4) e da Lena (IV, 5), eis que Cíntia ressurgue para o poeta de seu túmulo (IV, 7). Este poema encontra um paralelo no de Cornélia, a *regina elegiarum* (IV, 11). Cíntia é, ainda, naquele poema, o modelo da amante das elegias: que se dá a amores furtivos (vv. 15-20), que reclama mais de seu amante (vv. 23-34) e vitupera contra rivais (vv. 39-48). O que chama atenção é a leveza que a sombra Cíntia demonstra na morte: se “dois lugares são possíveis” (v. 55), Cíntia não segue o mal de Clitemnestra ou Pasífae, mas “num batel florido” levada, na companhia de Hipermnestra e de Andrômeda, firma “o Amor da vida em prantos mortos” (vv. 56-70). Mesmo numa espécie de Campos Elísios, Cíntia ainda espera visitar seu amado como sombra, nas noites em que as portas do Orco se abrirem e que Cérbero vagar. Cornélia, de sua parte, é a encarnação dos valores da matrona romana, “exemplo, mesmo em nobre lar” (v. 44): jovem, deixou a toga virginal para receber os fochos nupciais, e de um só homem foi (vv. 33-36), recebeu as leis “no sangue” ainda de seus insignes antepassados (vv. 45-50), dedica suas derradeiras preocupações aos filhos e à velhice do esposo, sem maldizer – pelo contrário – uma possível sucessora na casa que fora sua (vv. 73-94). Apesar disso, diferente do *post mortem* de Cíntia, que lhe propicia companheiras de aventuras amorosas e a possibilidade de ainda fazer suas visitas furtivas, cruzando os portões dos infernos, “a porta negra nunca se abre” para Cornélia e “a estrada é de adamante inexorável” (vv. 1-4). Nem fiéis companheiras encontra Cornélia, apenas o frio julgamento de Éaco (vv. 19-54). Se a gravidade e a seriedade de um canto fúnebre a uma personagem da qual há testemunhos de existência exigiria determinados cuidados, não há necessidade para colocá-la novamente sob provação, em vez de na ventura, com seus antepassados ou outros exemplos de nobreza feminina como Clélia ou Lucrecia. Há uma escolha do poeta. E nessa escolha voltamos a encontrar o elemento eufórico do viver para o indivíduo, e o disfórico do viver para o social. A indefinição do valor do tema, que poderia ser determinante em épocas anteriores e o será novamente, reflete, mais uma vez, uma tensão de uma época, uma tensão que aqui deixa emanar um profundo desequilíbrio entre o eu – lírico, passional, erótico, individual – e um nós – épicos, virtuosos, cívicos, romanos –, que se resolverá em favor do segundo, não por sua força, mas pelo apagamento do primeiro, a partir do século II.

4.2 Ars e acumulação da cultura

Pelas últimas considerações, não se deve supor que o período de Catulo a Ovídio seja uma época de frouxos juízos de valor. Muito pelo contrário, as principais ideias que tentamos defender aqui se amparam exatamente nas percepções de valor para as obras de arte, em específico, a poesia. Mas não nos adiantemos às conclusões.

Numa das muitas defesas que Ovídio faz de suas elegias, há uma significativa lista de obras e autores cujo conteúdo seria, de alguma forma, ofensivo ao *mos* romano: os amores proibidos ou os “risos obscenos” [*obscenos risus*] das tragédias; a efeminação e a covardia do herói; os vícios de Mileto ou os excessos de Síbaris; o manual de abortos de Eubio [*impurae historiae*]; os amantes que proclamaram seus gozos [*non tacuere concubitus*]; a licenciosidade dos poemas de seus antecessores, Catulo, Calvo, Tibulo, Galo, Propércio e até Varrão; e livros que dispõem sobre as técnicas de jogos de azar (*Tr.* II, 381-486). A estes se seguem outras obras de neutralidade, como os jogos de bola, a construção de vasos de barro, ou os mimos, ainda mais licenciosos, como sinais de que sua época se dava a passatempos [*luduntur*] de todo o tipo.

Observemos que tudo isso é usado em sua defesa e Ovídio não faz juízos negativos à maior parte deles, pelo contrário, seus modelos são elogiados – Propércio é terno e Tibulo agrada antes mesmo que Otávio fosse príncipe. Mas, há duas condenações explícitas: a primeira, ao livro de Eubio – cujo apostrofo qualificativo fizemos questão de transcrever – e um segundo caso, de certa forma, surpreendente, dado o que está sendo tratado na passagem: Ênio. Num momento em que Ovídio abre um parêntese para os temas instrutivos de que a literatura latina lançara mão, o que soaria como um elogio a Ênio, *ingenio maximus*, deixa escapar uma crítica que ecoa outras passagens²¹⁶: *arte rudis*.

Observe-se o descompasso entre o que os romanos poderiam considerar bom e o que o poeta pode valorizar na arte. Se os poemas podem conter temas que não são bem vistos como prática, a sua escrita não é fator determinante para o mérito de um poema. É claro que o conteúdo de uma *Ars Corruptoria* é reprovado por Ovídio, assim parece ser, de maneira mais discreta, o caso dos jogos de dados, no entanto, estes poemas, como os outros, não são condenáveis na sua integralidade.

²¹⁶ Novamente, num elogio à fama de Ênio, Ovídio lembra antes de sua deficiência que de suas qualidades “*Ennius arte carens*” (*Am.* I, 15, 19). É muito sugestivo que Ovídio, talvez, levante objeções ao prestígio de que Ênio goza em sua época.

O assunto de um poema não é o parâmetro central para a valorização das obras – embora sua relação com o gênero e a ocasião possam estar incluídas neste juízo –, mas retornamos a ter destaque sobre o par *ars/ingenium*, que traz aqui uma avaliação sobre a obra a partir de critérios que parecem ser mais intrínsecos à obra – tomamos aqui, até pelo longo período que separa Ovídio de Ênio, que não é ao poeta que cabe o julgamento, mas que Ênio diz respeito à obra do poeta. De maneira análoga, Horácio defende seus poemas mais invectivos. Há leis [*ius iudiciumque*] contra versos maus [*in quem mala carmina*], mas se alguém elogiado por César [*laudatus Caesare*] os faz bons [*condiderit bona*], então quebram-se as tábuas. Observe-se o trocadilho que faz Horácio: versos “maus contra alguém”, versos injuriosos, maledicentes, em oposição a fazer “versos ruins” ou “maus versos bons” injuriosos, porém versos que sejam bons por critérios propriamente poéticos.

Esses critérios não são tão evidentes, embora possamos circunscrever alguns parâmetros pelos textos dos próprios poetas. As obras trazem muitas referências a outros autores e, não raras vezes, essas referências contêm juízos de valor. Algumas um tanto vagas, mas que, ainda assim, nos permitem pensar possíveis parâmetros de valor destes poetas. É dessa forma que Virgílio aparece como uma espécie de referência de gosto para seus sucessores. Ovídio o chama de *summo vati* (*Pont.* III, 4, 83-84) e Propércio (II, 34, 77-82), um pouco mais específico, nos aponta os méritos desse poeta: “cantar os preceitos do velho poeta Ascreu” (v. 77) com “poema de culta lira” [*carmen docta testudine*] (v. 79), o que agradaria a todos que o leem. Temos dois elementos a considerar: a *imitatio* de um poeta anterior tomado como canônico e um fator que está, de certa forma, ligado ao primeiro, uma vez que se refere à instrução²¹⁷. Guardemos esta informação por ora para continuar a observar os juízos que nosso pequeno *corpus* de autores faz de seus pares.

Ovídio encerra o quarto livro dos *Tristes* com alguns dos poetas que aplaudiu [*fouit*] (*Tr.* IV, 10, 41-55) em juventude: Mácer, Propércio, Pôntico, Baso, Horácio, Virgílio, Tibulo. Pouco sabemos sobre Mácer além do que o próprio Ovídio diz²¹⁸ e que em pouco nos ajuda a não ser intuir que se tratava, muito provavelmente, de poemas didáticos; caso muito parecido com o de

²¹⁷ Lembremos que o adjetivo tão cristalizado no uso é o Participípio Passado do verbo *doceo*, daí, instruído, ensinado. O adjetivo mantém a transitividade do verbo na maior parte dos contextos: “*doctus autem Graecis litteris*” (*Brut.* 168); “*doctus ex disciplina stoicorum*” (*Brut.* 25); “*docte sermones utriusque linguae*” (*O.* III, 8, 5). Assim, *doctus* diz respeito àquele que detém um saber ou habilidade que adquiriu por um processo de aprendizagem em vez de ser naturalmente desenvolvido.

²¹⁸ “O velho Mácer leu para mim muitas vezes que serpente é nociva, que erva é útil” [*legit mihi grandior aevo, / quaeque nocet serpens, quae iuvat herba, Macer*].

Pôntico e de Basso²¹⁹; de Tibulo e Virgílio, Ovídio não nos deixa mais que notas afetivas – “os avaros fados tomaram minha amizade” e “só o vi” –; de Propércio, além de uma referência à amizade que os unia, deixa um qualificativo – *ignes* – provavelmente referente ao conteúdo erótico de seus versos, que podemos intuir ser uma marca positiva uma vez que elogia àqueles que lhe parecem deuses. Apenas para Horácio, temos marcas mais inequívocas sobre os méritos de seus poemas: “*et tenuit nostras numerosus Horatius aures; / dum ferit Ausonia carmina culta lyra.*” (*Tr.* IV, 10, 49-50)²²⁰. Novamente o adjetivo utilizado para qualificar os cantos remete ao trabalho de aprendizagem: *cultus* é o particípio passado de *colo*, logo, aquilo que é cultivado, esmerado. Compartilha a mesma raiz de *cultura*, que, se inicialmente tinha o sentido de “lavoura” na pastoril língua do Lácio arcaico, logo avança para o sentido de instrução na letrada Roma²²¹. Eis que estamos muito próximos ao campo semântico de *doctus*. O adjetivo *numerosus* é, relativamente, um problema a se resolver, uma vez que o sentido óbvio – “numeroso”, “abundante” – não parece muito cabível ao poeta Venusino. No entanto, se nos lembrarmos que *numerus* é também o compasso musical²²², temos mais clareza do sentido de *numerosus Horatio*, como um poeta cujos poemas são dotados, efetivamente, de cadência ou ritmo, um critério muito aparentemente eufônico.

A limitação de Ênio é destacada não apenas por Ovídio, mas também por Horácio, numa comparação com Lucílio, que lhe parece “mais limado” [*limatior*] que o inventor da sátira (*S.* I, 10, 64-66). Esta comparação é tanto mais pejorativa quanto mais temos em vista que Lucílio é tido como um poeta mais artificioso no âmbito específico da “turba dos poetas antigos”. Horácio especula que Lucílio deveria “corrigir muitos de seus versos” e submeter-se a cansativo trabalho na escrita (*idem*, 68-72). Horácio inicia esta sátira exatamente por criticar-lhe o defeito de ter *incoposito pede* (v. 6), i.e., versos de ritmo descompassado – novamente, o ritmo parece ganhar importância no julgamento dos poemas. Acrescentamos que Horácio reconhece aqui a natureza contingente de uma crítica literária ou, ao menos, da recepção dos textos, uma vez que os poetas que eram tomados como grandes no seu passado são alvos de repreensão pelos critérios dos poetas de sua época – muito embora, como fica explícito na sátira, ainda conservem número

²¹⁹ Sobre Pôntico há ainda uma referência em Propércio (I, 7, 1) que lhe atribui um poema sobre o ciclo tebano.

²²⁰ “e o harmonioso Horácio encantou nossos ouvidos / enquanto feriu a lira Ausônia com cultos cantos”.

²²¹ Horácio expressa o ato de educar-se por “empregar paciente ouvido à cultura” [*culturae patientem commodare aurem*] (*Ep.* I, 1, 40).

²²² Este sentido consta em Gaffiot (1934, p. 1045) e Saraiva (2006, p. 792) e podemos atestar a utilização da palavra nesse sentido, no século I a.C., em Cícero [*non modo numerosa oratio sed etiam versus*] (*Or.* 166).

relevante de admiradores, o que nos remete a um descompasso, ao menos parcial, entre o juízo dos poetas e o do público leitor. Retomaremos este tópico no capítulo seguinte.

A passagem de Ovídio sobre Ênio, a que fizemos rápida menção (*Am.* I, 15) ainda pode nos oferecer algumas reflexões. Metade dos versos deste poema (vv. 9-30) é dedicada a traçar, a exemplo do que fará nos *Tristes*, o elenco de um pequeno cânone de poetas já mortos. Entre os gregos, Homero, Hesíodo, Calímaco, Sófocles, Arato e Menandro. Entre os romanos, além de Ênio – *arte carens* –, Ácio, Varrão, Lucrécio, Virgílio, Tibulo e Galo. Ovídio não tece juízos sobre estes poetas além de afirmar a imortalidade de suas obras²²³, quando muito temos indicações sobre a natureza das obras ou citações mais diretas. Há duas exceções: o já comentado Ênio e Calímaco. A oposição entre os dois é bastante sugestiva: enquanto o primeiro, juntamente com Ácio, “possuem um nome que em tempo algum há de perecer” (v. 20. Trad. Carlos A. André), “o filho de Bato há de por todo sempre ser cantado [*cantabitur*] no mundo inteiro / embora não tenha valia seu engenho, tem valia sua arte” [*ingenio non valet, arte valet*]²²⁴ (*idem*, v. 13-14). Primeiramente, Ovídio põe em relevo unicamente a carência de Ênio, enquanto, no que diz respeito a Calímaco, sobrepõe sua virtude imediatamente a sua deficiência. Além disso, enquanto Ênio terá apenas seu nome repetido, são os poemas de Calímaco a serem cantados por todo o mundo. Ora, a poética de Calímaco renuncia à grande inspiração poética e põe em relevo o trabalho do detalhe, nas palavras de Acosta-Hughes (2002, p. 289) sobre o *propemptikon* de Calímaco (frag. 196):

As far as we can see there is a little poetic inspiration here: the object is the display of a great deal of erudite detail as a peculiar sense of humour in setting that kind of material in immaculate verse. [...] The poet indulged in a tour de force, putting into verse some paragraphs of Baedeker, displaying τέχνη rather than ενθουσιασμός, and admirably illustrating the criticism of Ovid in Am. I, 15, 14.

Embora a disposição de um motivo que escape ao trivial seja um mérito para a obra, Ovídio demonstra certa predileção pelo poema enquanto exercício de *arte*, pelo retrabalhar um motivo corriqueiro. Com efeito, esta é uma tônica das críticas feitas pela maioria dos autores em seus poemas. Retomando os questionamentos que Horácio levanta à qualidade da obra de Lucílio, percebemos que o modo de apresentação de um motivo ocupa lugar de privilégio no pensamento de Horácio, em detrimento do próprio motivo. Se Horácio reconhece méritos em Lucílio, “que

²²³ O que em alguns casos, infelizmente, para nós, não se concretizou.

²²⁴ Numa tradução mais literal, “se não prevalece pelo engenho, prevalece pela arte”.

criticou a Urbe com muito sal” (S. I, 10, 5.), só por esses méritos, ele deveria ser comparado ao pouco prestigiado Labério (*idem*, v. 6) e continua: “não basta conduzir ao riso, ainda que nisso haja alguma virtude” (vv. 7-8), “brevidade para que a sentença corra e não se embarcem os ouvidos que se cansam com palavras pesadas” (vv. 9-10), “o discurso ora triste, sempre jocoso” (v. 11), “ora do orador e do poeta, às vezes do cidadão” (vv. 12-13). Inicialmente, fica explícito que o poema se beneficia, segundo Horácio, da capacidade de expor os vícios através de humor, mas isso não o definiria. A comparação com Décimo Labério, de quem temos alguns fragmentos e algumas informações, pode nos permitir avançar um pouco mais na questão. Labério e Públio Sírrio são os grandes representantes do mimo, gênero cômico-dramático que ascende ao gosto do público das últimas décadas da república em detrimento da comédia.

“*Ecrire un mime est une occupation d’homme du monde: le jurisconsulte L. Valerius en compose*” (BARDON, 1952, p. 329). Labério também não era poeta de ocupação, mas um cavaleiro, que, segundo Macróbio (II, 7, 8), recebera o anel de ouro de César. Esses dados, associados aos fragmentos de que dispomos, fazem com que haja uma relativa concordância de que o mimo fosse um texto de uma simplicidade que beirasse o improvisado e que visaria o espetáculo popular. Esse é um indício forte de que, nas gerações que antecederam Horácio, as manifestações literárias eram muito mais valorizadas por sua interação com o contexto em que se inseriam que nos primeiros tempos do Império²²⁵. Em contrapartida, o passar do tempo mostra uma ascendente especialização do trabalho poético. O que sabemos da vida de Horácio, Ovídio, Virgílio ou Propércio é que eles abandonaram as atividades laborais que desenvolviam ou mesmo as carreiras para que estavam sendo preparados. Isso não quer dizer, no entanto, que a profissionalização do trabalho poético significou a dependência financeira desse trabalho. As rendas hereditárias e o mecenato sendo a principal forma de subsistência dos poetas, o que faz com que sua dedicação aos textos não precisasse obedecer nem mesmo a regras do público, como o caso de Públio Sírrio, liberto de cujo sucesso dependia sua renda. Cada vez mais isolado de outros sistemas, o trabalho poético passa, na mesma proporção, a atender regras especificamente criadas para si mesmo.

²²⁵ O mimo, aparentemente, ocupa uma importante função reguladora dos hábitos, apontando aquilo que se distanciaria do *medium* aceitável para os paradigmas romanos – “*ridendo castigat mores*”. Isso justifica que seus motivos ultrapassassem a esfera do obscuro e do escatológico: “*l’intérêt n’est plus dans les seules obscenités: des allusions politiques abondent dans le mime*.” (BARDON, 1952, p. 159); “atesta-se nos fragmentos supérstites a temática relativa à feitiçaria e a conjuração de espíritos e demônios” (MEDEIROS; CARDOSO, 2009, p. 426).

Aqui nos aproximamos das prescrições que Horácio faz e que, possivelmente, eram ignoradas pelos poetas romanos anteriores, cuja percepção do lugar da poesia – e de outras produções humanas como a escultura e a pintura – distanciava-se da dos tempos de Horácio ou de Ovídio²²⁶. A precisão de sentido num significante mais conciso é tomada como um mérito. Horácio também condenará o inchaço [*turgidus*] de um certo Alpino²²⁷ e a tediosa *Amazônida* de Domicio Marso. Antecipando o que deixará explícito na *Arte Poética* (19-21), a expressão do detalhe não deve se sobrepor ao sentido do todo, que deve ter sua mensagem central preservada, em detrimento de qualquer destaque de virtuosismo. Certamente, como observamos nesse Alpino – quiçá, Fúrio Bibáculo –, havia em Roma uma espécie de asianismo literário, do qual Lucano seria um expoente mais talentoso, que impregnou também a obra de Valério Flaco, e que se opunha ao pensamento de Horácio, no outro extremo, como maior defensor do análogo aticismo poético.

Retomando a passagem de que partiu essa digressão sobre a *brevitas*, Horácio ainda recomenda a variedade do discurso. E ali encontramos uma distinção em três tipos, e um quarto que fica subentendido como tema da discussão: o poético, o oratório, o urbano e, do que está se tratando, o irônico ou cômico. Horácio vai distinguir a comédia da poesia, como trataremos mais adiante, mas aqui já está uma indicação de que o discurso que ele desenvolve nas Sátiras – convenientemente chamadas *Sermones* – tem como mérito e recurso a variedade que pode prender a atenção do leitor por uma passagem mais *pathética*, relaxá-lo numa passagem mais

²²⁶ A exibição de mimos adaptados das obras de Virgílio, nesta época, nos induz a acreditar que as regras da literatura chegam aos mimos que passam a receber um julgamento para além de seu efeito cômico e de sua função reguladora de costumes.

²²⁷ Infelizmente, até mesmo a determinação de quem seria este Alpino é controversa. Cruquius (in HORÁCIO, 1858, p. 402-3) inicia a tradição de que Alpino seria um gentílico, e se referiria a Cornélio Galo. Objetando-se ao nome por seu suposto talento na escrita, Seabra (*op. cit.*, p. 154-5) defende Alpino tratar-se de o nome de um poeta que teria composto uma tragédia sobre o tema de Memnon. Consideramos frágil a argumentação de Seabra sobre este ponto, haja vista que a elegia de Galo é com frequência associada como continuadora de Catulo, e dois outros neotéricos foram criticados no mesmo poema por Horácio, Calvo e o próprio Catulo – em sua única aparição em toda obra horaciana – e o estilo dos neotéricos, sobretudo no que tange aos *carmina docta* é passível, sim, da reprovação de Horácio por seu “excesso”; em segundo lugar, uma busca nas principais fontes de que dispomos não resulta em nenhum registro de Alpino como nome próprio, além desta passagem de Horácio. No entanto, não temos nenhum registro de que Cornélio Galo tenha redigido um texto sobre a morte de Memnon ou sobre suas batalhas, o que também não nos permite seguir seguramente pelo caminho de Cruquius. Em edição recente (HORÁCIO, 2013, p. 74), Edna Ribeiro aponta, seguindo a hipótese do gentílico – que nos parece mais segura –, tratar-se do cremonense Fúrio Bibáculo. Contudo, mesmo esta hipótese é somente uma hipótese. Bibáculo é lembrado ao lado de Catulo, Horácio e Lucílio como um poeta jâmbico (*Inst. Or.* X, 1, 96), e não há referência a um poema mitológico como aponta o escoliasta do poema – *Alpinus hic Memnonis bella descripsit* (Ps-Acr. I, 10, 36). No entanto, é possível que se siga a proposta de Bardon (1952, p. 349-50) – bastante convincente, a propósito – de que a crítica possa se dar por uma evocação erudita do Egito contida nos seus (prováveis) anais da guerra da Gália.

prosaica e prendê-lo novamente pela plasticidade do poema. Mas, o principal destaque é que reforçamos o que já apontamos anteriormente: que o discurso oratório e o poético, i.e., poética e retórica, não são ainda um só.

Vale ressaltar, ainda que aparente rebaixar os gêneros cômicos a uma sub-literatura, Horácio não permite que este se entregue ao simples objetivo do riso. O poeta (*S. I, 2, 1-4*) faz uma severa crítica aos autores que buscam apenas o riso sem se atentar para os meios, que, até então defendemos ser o foco do pensamento de Horácio sobre valor literário. Sobre isso, Miotti (2010, p. 188) vai ainda além, apontando para uma percepção de objetos e de objetivos com que o humor liberal de Horácio comungaria:

Todos os que “a essa cáfila pertencem” (*hoc genus omne*), da qual Horácio evidentemente se exclui, têm em comum a péssima reputação, resultado de uma certa inobservância da *dignitas* que quadra ao cidadão. No caso específico das *mimae* e dos *balatrones*, a que se deve esta condenação? Basicamente ao tipo de humor que estes personagens buscam suscitar. Ora, sendo essa a sua profissão, vincula-se ao risível a obrigatoriedade e a frequência que subtrai às pantomimas e aos bufões a dignidade do humor realizado em benefício próprio, pois o fazem exclusivamente para proveito de outros. Assim, as opiniões de Horácio, Cícero e Quintiliano estão conformes também quanto à tipologia de riso (equilibrada, não viciosa) digna de um cavalheiro, sendo ele poeta ou orador.

Afim ao que desenhemos até aqui, o trabalho literário que encontramos defendido nas linhas de Horácio deve ser mais voltado para si e menos para a realização de uma ação extralinguística ou pragmática, deve encontrar no próprio discurso sua razão de ser.

Horácio também diz, na carta a Otávio, que se os autores gregos antigos são superiores aos gregos seus contemporâneos, o mesmo não se dá com os romanos, que se encontravam, nos tempos de Horácio, no seu auge – *uenimus ad summum fortunae* – “mais doutos [*doctius*] que os opulentos gregos pintamos, tocamos e lutamos” (*Ep. II, 1, 28-33*). Em primeiro lugar, há de se observar que a percepção de uma literatura nacional existe para Horácio, que opõe a produção grega à produção latina em detrimento do muito que as une dos pontos de vista histórico e estilístico. Essa ideia já fora expressa pelo mesmo Horácio muitos anos antes, quando opõe sua tentativa de escrever em grego à produção no “vernáculo de seus pais” (*Sat. I, 10*). No entanto, a língua é o fator determinante, não a pátria do poeta. Horácio “leva lenha ao mato” por se propor a escrever em grego, língua cuja produção poética já é abundante, mas não há impeditivo por ser um romano.

De maneira semelhante, mas com valor inverso, Ovídio avalia a produção em gético: “Roma não deve me pôr junto de seus poetas / entre os Sármatas era engenhoso [*ingeniosus*]”²²⁸. Mas, a escrita em língua geta não é como escrever em grego, o poeta envergonha-se da musa [*ignoscite, Musa*] e de que haja barbarismos [*non pauca barbara*] em suas cartas [*Tr. III, 14, 49-50; V, 7, 55-60*]. Propomos interpretar esta reação à língua geta por outra passagem:

[...] a ninguém foram os escritos
 nossos perniciosos senão a seu autor.
 “mas são ruins” furto-me. Quem te força lê-los ruins?
 ou, decepcionado, quem impõe pô-los à mão?
 não os corrijo, mas como escritos aqui sejam lidos
 eles não estão mais bárbaros que seu lugar²²⁹

Ovídio não se dá ao trabalho de lapidar os versos que compõe entre os getas, de modo que os poemas são um reflexo da terra em que se encontra. O vocábulo *barbarus*, -a, -um já alcançara no latim de Ovídio um sentido bastante pejorativo. Cícero utiliza-o com sentido de “rude”, “grosseiro”, “sem educação” (*Phil. III, 6, 15*), “selvagem” (*Ver. II, 3, 23*). Ora, os versos bárbaros de Ovídio são exatamente os que não passam por correção, ou seja, os que não recebem os freios da *ars*.

O mérito que Horácio atribui aos romanos é estarem mais doutos [*doctius*] que os gregos; a crítica que Ovídio faz a Ênio – ao lado do mérito de seu engenho – é exatamente a falta de *ars*. Assim também, por extensão, a língua grega se separa da língua geta pela *ars*. Perceba-se que a nossa proposta de entendimento de *ars* se distingue ligeiramente da *tékhné* aristotélica. Enquanto esta seria um modo de atuar no mundo que diz respeito aos processos produtivos e de compreensão daquilo que pode-ser ou pode-não-ser à margem das questões formativas, a *ars* latina é o domínio de um *agere* a partir de uma complexa aprendizagem histórico-discursiva, i.e., uma série de competências que estão indelevelmente associadas à noção romana de *Humanitas*. Assim, enquanto o grego é uma língua de extenso tratamento literário-discursivo, o geta, por sua historicidade distante da educação verbocêntrica latina, é, por conseguinte, uma língua inculta, sem *ars*.

²²⁸ “*nec me Roma suis debet conferre poetis: / inter Sauromatas ingeniosus eram.*” (*Tr. V, 1, 73-74*. Texto estabelecido por Arthur Leslie Wheeler, 1939).

²²⁹ “[...] *ulli nec scripta fuerunt / nostra nisi auctori pernicioso suo. / ‘at mala sunt.’ lateor. quis te mala sumere cogit? / aut quis deceptum ponere sumpta vetat? ipse nec emendo, 10 sed ut hic deducta legantur; / non sunt illa suo barbariora loco.*” (*ibidem*, 67-72).

A percepção de *ars*, por que ordinariamente traduzimos *tékhné*, não nos parece mais um modo de apreensão da realidade pela qual o homem chega ao saber das coisas que podem ser produzidas (no caso que nos interessa, a poesia), i.e., que têm seu princípio “naquele que produz” (*Metaph.* 1025b.), mas o próprio conhecimento adquirido de um processo sócio-histórico de acumulação de formas escritas que deve se refletir na escrita de novos textos. Já observamos que Propércio expressa sua disposição em ser um continuador das obras de Calímaco de Cirene e de Filetas de Cós (III, 1; III, 9; IV, 1) ou mesmo dos romanos Catulo e Calvo (II, 25). De maneira semelhante, Horácio apresenta seus modelos nominalmente nas obras mesmas em que estes modelos são retomados, o que faz com Alceu (*O.* I, 32) e com Píndaro (*O.* IV, 2), além de, noutro contexto, remeter ao autor modelo de uma obra já conhecida, o que faz numa das cartas, ao afirmar: “Primeiro eu os Pários iambos / apresentei ao Lácio, seguindo o ritmo e o espírito / de Arquíloco, não os temas e as palavras agressivas a Licambes” (*Ep.* I, 19, 21-25. Trad. Alexandre P. Piccolo). Ovídio se nomeia sucessor de Catulo, Calvo, Galo, Tibulo e Propércio (*Am.* III, 9; *Tr.* II, 445-65).

Como é de se esperar, os novos autores retomam as formas e motivos dos autores anteriores. O símile homérico tornou-se um elemento recorrente das epopeias, uma espécie de recurso estilístico que se torna característico daqueles que se propõem a emular aquele que era considerado o grande poeta da Antiguidade. Podemos contar pelo menos 108 símiles – entendidos como um excursão da narrativa que estabelece termos comparativos que não poderiam se dar precisamente por uma única palavra ou sintagma não verbal – na *Eneida* de Virgílio e 38 nas *Metamorfoses* de Ovídio, em sua esmagadora maioria utilizados com relação às forças da natureza ou animais. Outras estruturas se repetem. Os *adynata* – ou *impossibilia* – são fórmulas que se tornarão recorrentes, sobretudo, na poesia amorosa (*Buc.* I; VIII; *Tr.* I, 8). E já nos referimos aos lugares-comuns de que se compunham os textos elegíacos, em que o mesmo motivo se trataria de maneira variada pela recombinação de elementos mais ou menos fixos.

Na escrita da epopeia, até na de formas mais inovadoras como *Metamorfoses* – e esta observação ganhará maior importância algumas linhas adiante –, o descritivismo multissensorial que marcava as epopeias homéricas ainda encontra lugar, ainda que não possamos afirmar que o mundo de Ovídio e de Virgílio fosse tão sensível em suas concepções materiais e espirituais.

O realismo homérico não pode ser equiparado, certamente, ao clássico-antigo em geral; pois a separação de estilos, que se desenvolveu só mais tarde, não permitia, nos limites

do sublime, uma descrição tão minuciosamente acabada dos acontecimentos quotidianos; sobretudo na tragédia não havia lugar para isto; além disso, a cultura grega logo encontrou os fenômenos do desenvolvimento histórico e da multiplicidade de camadas da problemática humana e os atacou à sua maneira; no realismo romano aparecem, finalmente, novas e peculiares maneiras de ver as coisas. (AUERBACH, 2007a, p. 20).

Apesar disso, a forma de descrição de Homero ainda é perceptível quando nos é apresentado o combate de Perseu e Fineu (*Met.* V), a caça ao javali de Cálidon (*idem*, VIII) ou até o palácio do Sol (*idem*, II). As formas em muito se assemelham, mas as imagens parecem nos sugerir uma mudança de percepção e sentido, que endossam o que Auerbach já percebera – retomaremos este ponto algumas linhas adiante.

Outras passagens, no entanto, nos chamam atenção por, de um lado, remeterem especificamente a um autor ou obra modelos (diferente das fórmulas modelares que estão na base da *imitatio*), e por outro, por não o fazerem de maneira explícita, através de seus nomes ou de alguma antonomásia. Assim ocorre nesta passagem de Horácio:

De outro lado, o que pode a virtude, o que pode a sabedoria,
 ele nos propôs – como um útil exemplo – Ulisses,
 que, domador de Tróia, previdente, as cidades de muitos
 e os costumes dos homens observou, pelo amplo pélogo,
 enquanto a si, enquanto aos sócios prepara o retorno, agruras muitas
 sofreu, insubmergível às ondas adversas da ventura.” (*Ep.* I, 2, 17-22. Trad. Alexandre P. Piccolo. Grifo nosso)

Ao leitor atento e frequentador de Homero, não escapará que os versos 19 a 22 são uma tradução para os versos 2 a 5 da *Odisseia*. Mas a um leitor menos informado ou imêmore, nada há que o oriente. O próprio sentido dos versos se torna polissêmico após o reconhecimento. De início Homero é apenas um repositório de sabedoria muito melhor que a Stoa ou a Academia (*idem*, 1-4) e Ulisses é um exemplo disso, a partir do momento em que reconhecemos em Horácio as palavras de Homero, estas próprias palavras (sua própria materialidade) podem se tornar o útil exemplo que nos deixara Homero. As palavras de Homero também se repetem em Virgílio de maneira quase imperceptível, se não o confrontarmos com o olhar armado – apropriando-nos da expressão de Murilo Mendes: “Sou o pio Eneias, que os penates tomados das hostes inimigas trago comigo, minha fama vai além dos astros.”²³⁰, que apresenta Eneias à rainha

²³⁰ [*Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penates / classe veho mecum, fama super aethera notus.*] (*En.* I, 378-9. Texto estabelecido por J. B. Greenough, 1900)

Dido, é uma variação bastante sugestiva da revelação de Odisseu ao rei Alcínoo²³¹, por substituir cuidadosamente os qualificativos de modo que a fama de Odisseu, que “vai até o aether” se apequene. Mais adiante, assim como apresenta Eneias fazendo menção a Odisseu, vai ele apresentar Lauso fazendo referência ao homérico Nireu²³², mas, ainda, aproveitando para emparelhar Turno a Aquiles na construção de sua narrativa, o que não seria perceptível sem o reconhecimento do leitor das passagens citadas. Chamamos atenção também para as citações de Sófocles (*Oed.* 1529-30)²³³ e de Homero (*Il.* II, 489-90) em Ovídio (*Met.* III, 135-7. e *Tr.* I, 5, 54-5) e a estas ainda poderíamos somar a hipérbole catuliana (VII, 3-10) nos *Tristes* (V, 2, 24-6) ou quantas outras os estudiosos da literatura clássica têm levantado ao longo dos muitos anos que se dedicam a essa tarefa²³⁴.

Aqui chegamos num ponto em que se faz necessário destacar o que se nos mostra como uma tensão subterrânea ao pensamento que preside os tipos diferentes de citações. Por um lado, as referências não mediatizadas aos seus modelos, uma prática que não é comum na literatura moderna, nos remetem a um espaço em que a própria transmissibilidade é o valor da obra, vincular-se a uma Tradição²³⁵ já seria a justificativa fundamental da obra de arte.

De uma outra parte, as muito frequentes citações de autores e obras anteriores sem quaisquer índices indicativos remetem a uma outra leitura. Num artigo de 1942, que, sem risco de exagero, tornou-se um dos mais influentes textos para os estudos da literatura latina, Giorgio Pasquali cunha o conceito de Arte Allusiva. Aqui, a citação de outro autor deixa de ser um ato de simples transmissibilidade²³⁶, a citação se constituiria num jogo com o leitor cujo resultado é, quando o leitor reconhece o texto citado, uma operação de geração de novo sentido. Este

²³¹ “Sou Odisseu laerciada, conhecido entre os homens por suas astúcias, e minha fama vai ao aether” (*Od.* I. 19-20. Trad. Paulo S. Vasconcellos).

²³² “Lauso, que em beleza / de corpo a todos excedia, exceto / o laurentino Turno” (*En.* VII, 649-50. Trad. Barreto Feio) e “Nireu, que era o homem mais belo entre os Dânaos / que vieram para debaixo de Ilion, salvo o irrepreensível Pelida” (*Il.* II, 674-5. Trad. Frederico Lourenço).

²³³ “É portanto este último dia que um mortal deve considerar. Guardemo-nos de chamar um homem feliz, antes que ele tenha transposto o termo de sua vida” (Trad. Paulo Neves).

²³⁴ Uma breve passagem pelos bancos de dados de teses nos apresentam um grande número de trabalhos que contemplam este aspecto da literatura, a título de ilustração: MIOTTI, Charlene Martins. *Ridentem dicere verum – o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio*. (2010); PICCOLO, Alexandre Prudente. *O Homero de Horácio – intertexto épico no livro I das Epístolas*. (2009); PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. (2007); VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. (2001); ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar Comum*. (1994).

²³⁵ “Antes, para ser mais preciso, em um sistema desse tipo não se pode falar de uma cultura independentemente de sua transmissão, porque não existe um patrimônio cumulativo de ideias e de preceitos que constitui o objeto separado da transmissão e cuja realidade é em si mesma um valor.” (AGAMBEN, 2012, p. 174).

²³⁶ “L’allusione solo in rari casi consiste nella pura e semplice ripresa di un verso o di un’espressione di un modello” (PAQUALI apud FEDELI, 2003, p. 349).

procedimento artístico que os romanos herdaram dos alexandrinos é um significativo desvio da percepção de literatura. O texto fonte (T1) deixa de ser um tesouro de formas e imagens de patrimônio comum do qual o autor seguinte pode efetuar recortes (t1) e reinserir num texto alvo (T2), a fim de que, embora em novo contexto, o fragmento (agora t2) mantenha ainda seu sentido original. Isso só é possível se a relação estabelecida for de T1~T2, ou seja, o T2 estabelece uma relação unicamente de identidade com T1, como seu continuador. No processo alusivo, $t1 \neq t2$, embora seu significante seja semelhante. Arrancado de seu contexto original, t2 não possui mais o significado que possuía por seu sintagma de origem, mas, paradoxalmente, embora adquirindo um novo sentido por T2, ele mantém o liame com T1, não integralmente, mas na medida que é o signo de sua ausência. Ou seja, do ato da transmissão, o foco passa ao objeto transmitido que, deslocado de seu lugar, ganha um certo valor aurático, um estranhamento estético. Deixamos o campo da Poética, da Tradição, para o campo da Estética, do Passado²³⁷.

O grande empecilho à lógica que acabamos de propor seria o da natureza bastante formular da literatura latina. Sem dúvida, como já observamos, as formas pré-estabelecidas têm um papel importante na composição romana, mas não anulam o que acabamos de propor. Em primeiro lugar, há de se destacar que, enquanto alguns gêneros são bem distintos em suas características, alguns não são tão bem determinados. Os autores romanos antigos citam os gêneros com frequência nos textos, embora não encontremos definições de fato, como podemos observar em Aristóteles. Martin e Gailard (1990) partem de um ponto que parece ser o mais seguro, ao tomar a distinção genérica a partir da avaliação de Quintiliano (X, VI), muito embora, talvez, por um certo desconforto dos textos não contemplados, sejam obrigados a ampliar seu leque a uma classificação epistemologicamente diversa²³⁸. O retor distingue sete gêneros latinos: épica, elegia, sátira, iambo, lírica, tragédia e comédia. Horácio (*S. I*, 10) traça uma lista de

²³⁷ Numa muito feliz comparação entre o *Angelus Novus* de Klee, sob a ótica de Benjamin (1994), e o anjo de *Melancolia I*, de Dürer, Agamben (2012, p. 177) situa-nos esta categoria: “O passado que o anjo da história perdeu a capacidade de entender, reconstitui a sua figura diante do anjo da arte; mas essa figura é a imagem estranhada na qual o passado reencontra sua verdade apenas sob a condição de negá-la e o conhecimento do novo é possível apenas na não verdade do velho. A redenção que o anjo da arte oferece ao passado, convocando-o a comparecer fora do seu contexto real no último dia do Juízo estético, não é portanto, nada além de sua morte (ou melhor, sua impossibilidade de morrer) no museu da esteticidade.”

²³⁸ Sobre isso, recebem a crítica de Stefania (1985, p. 55): “*Hacer una clasificación sin establecer previamente una teoría literaria, como hacen Martin y Galiard no aclara en absoluto o problema*”. A discordância entre os autores contemporâneos a respeito da questão do gênero é proporcional às suas inclinações teóricas, i.e., às percepções contemporâneas que tivemos sobre gênero.

gêneros um pouco mais breve, em que cita: comédia, tragédia, epopeia, égloga e sátira²³⁹. Propércio (II, 34) também faz uma lista dos gêneros que rejeita em favor da elegia. Nela figuram a tragédia, a epopeia, a égloga, e a didática²⁴⁰. Encontramos, ainda, a lista de Ovídio, um tanto mais propedêutica:

*Mede cada coisa de acordo com seu próprio metro*²⁴¹. As façanhas bélicas se satisfazem com a narrativa no metro de Homero; que lugar podem ter aí os prazeres? De grandeza deve ser o tom dos trágicos; a ira se afina com os coturnos da tragédia. A comédia deve ocupar-se da vida comum. O jambo, livre, seja empunhado para enfrentar inimigos, ou bem em ritmo rápido, ou se arrastando em seu último pé. Que a meiga elegia cante os Amores com suas aljavas e que a volúvel amiga se divirta a seu bel-prazer. (*Rem.* 373-80. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Grifo nosso)

Chama atenção que nenhum dos três poetas faça menção à lírica do tipo horaciana. Possivelmente porque a lírica sáfica e alcaica de que se vale Horácio também se prestava à temática amorosa, no caso do silêncio dos elegíacos. Mas também porque, no contexto da *Sátira* I, 10, distribui as coroas de cada gênero e, como buscamos apontar no capítulo anterior, constrói sua obra de modo a reclamar este laurel. A sátira tem seu estatuto poético posto em dúvida mesmo por seu principal cultor (*S.* I, 4), talvez, por isso, Ovídio e Propércio a deixem de fora. O mais importante é que Ovídio, sobretudo, e seus companheiros nos oferecem não apenas uma enumeração como também elementos definidores de cada gênero.

Apesar das diferenças que temos entre os *Anais*, a *Eneida* e a *Farsália*, elas são facilmente agrupáveis pela narrativa de façanhas bélicas [*arma violenatque bella*] (*Am.* I, 1, 1). Seu estilo, para Propércio, é *durus* (II, 34, 44) ou pede “ânimo elevado” e energia [*uires*] (II, 10, 11), enquanto, para Horácio (*S.* I, 10, 43), é *forte*²⁴², e, nesta grave cadência [*grave numero*] (*Am.* I, 1, 1), não encontram lugar os prazeres (*Rem.* 374). Vale chamar atenção para o fato de que a

²³⁹ Lembrando que o mesmo Horácio (*S.* I, 4) questiona o status poético da comédia e da sátira. O que nos faz pensar que, neste ponto, esteja concorde a um certo senso comum.

²⁴⁰ Não é simples decidirmo-nos se Propércio considera as *Geórgicas* como poesia didática, como nós usualmente a classificamos. Devemos intuí-lo pela não óbvia estrutura da elegia II, 34. Ele classifica a obra apenas por *praecpta Ascraei* (v. 77), termo que nos sugere a classificação por seu campo semântico. Propércio também distingue as *Geórgicas* das *Bucólicas*. Duas estrofes bem definidas pelo sintagma *Tu canis ...* (v. 67 e 76) tratam de cada obra. Ainda assim, a opção por classificá-la por didática não é segura, ainda que tenhamos convicção de que, pelo menos a Propércio, constitua um gênero diverso dos anteriores.

²⁴¹ Uma variação de “*materia conveniente modis*” (*Am.* I, 1, 2).

²⁴² *durus*, -a, -um: pode ser facilmente traduzido por seu cognato e, como no português, tem um eixo semântico que vai desde o denotativo “firme” até o figurado “valente”, passando por “áspero”, “robusto” e “desumano”. *Fortis*, -e – “forte”, “vigoroso”, “firme”, “valente” – não se distancia muito deste eixo, podendo frequentemente estar em distribuição livre, embora, em alguns contextos, *durus* possa ter uma acepção negativa não contida em *fortis*, compreensível já que Propércio está opondo a aspereza da epopeia à suavidade da elegia (*mollis choros*).

prosa já rivaliza com a epopeia na época de Horácio: “Tu, em pedestres / histórias dirás as guerras de César, / Mecenas”²⁴³. Tocamos brevemente na questão da memória enquanto função e a retomaremos mais adiante, mas basta, por ora, apontar para a história como sua rival nesta ocupação.

A tragédia deve ser de tom elevado, mas não é o gênero para ira (*idem*, 375). A todos deve exceder em *gravitas* (*Tr.* II, 381), o que explica que a temática ordinária das tragédias se concentre em poucas casas aristocráticas da mitologia, os *facta regum* (*S.* I, 10, 42), num tom que Ovídio classifica por *sublimia regia carmina* (*Am.* III, 1, 39-40).

A comédia, como fica explícito (*Rem.* 376), tem como tema a vida comum. Horácio vai mais longe, ao afirmar, invocando outros anônimos, que a comédia mais ainda se aproxima da vida cotidiana: “Sendo mera conversação, só se diferencia da prosa por um ritmo próprio” (*S.* I, 4, 47-48. Trad. Edna R. de Paiva).

O iambo não recebe muita atenção dos poetas²⁴⁴. Além do motivo do gênero, Ovídio deixa escapar apenas uma referência à sua variação rítmica e o adjetivo *liber*, provavelmente, com referência às leis que limitavam o alcance dos poemas.

Os elegíacos foram bem mais generosos com relação ao seu *métier*. A elegia nascera “alcoviteira e companhia de Vênus” (*Am.* III, 1, 46). O amor também é apontado como tema das elegias por Propércio (II, 34, 93-4). Ela é *blanda* (*Rem.* 379), *mollis*, *angusta* (PROPÉRCIO, II, 34, 41-42. *Pont.* III, 4, 85), sem *severitas* (*Tr.* II, 241), imprópria ao peso das batalhas dos heróis e aos triunfos.

Não nos alongamos neste ponto tentando esmiuçar possíveis regras de cada gênero ou buscando o que os poetas silenciam a respeito das élogos ou das sátiras porque não são nossos objetivos, a anatomia ou a taxonomia dos gêneros. O que os poetas põem em relevo basta para que possamos tirar algumas premissas sobre o papel dos gêneros nas obras. Observemos que três aspectos são combinados para a composição de um gênero: metro [*modo*], assunto [*materia*] e tom [*verba, scripta*]. Mas eis que nos deparamos com um pequeno desconforto para qualquer que acredite nas fórmulas e formas cristalizadas como princípio inviolável da literatura clássica. Por que Propércio anunciaria, num livro de elegias, uma poesia etiológica patriótica, em que uma

²⁴³ [*tuque pedestribus / dices historiis proelia Caesaris / Maecenas,*] (*O.* II, 12, 9-11).

²⁴⁴ Há uma passagem bastante lembrada da *Gramática Latina* Diomedes (I, 10, 1-2) que conceitua “Iambo é o poema de maldizer e normalmente composto de verso trímeter e epodo seguinte” [*Iambus est carmen maledicum plerumque trimetro versu et epodo sequente compositum*]. Observe que saímos dos poetas para recorrer a um comentador das obras bastante além do nosso recorte temporal.

matrona substitui a amante (IV, 3; IV, 11)? Um projeto que não se concretiza plenamente, uma vez que o antibelicismo reaparece num outro hibridismo, dessa vez, formal, numa epístola de Aretusa a Licotas. Tibulo utiliza-se de fórmulas religiosas nas suas elegias amorosas (I, 10; II, 1). Ovídio desenvolve os traços de poesia didática que já apareciam em Tibulo (I, 4, 15-18) e Propércio (IV, 5, 29-34) e que experimentara nos *Amores* (I, 4), para compor duas obras em que o didático e o elegíaco se misturam. Há obras em que ainda encontramos estruturas de outros gêneros literários e não literários, como a epopeia (*A.A.* II, 15-18)²⁴⁵ ou tratados hipocráticos (*Rem.* 795-810). E, o maior de todos os exemplos, as *Metamorfoses*. Qualquer leitor mais ou menos inteirado da variedade dos textos antigos é confrontado com a variedade de registros que pululam nesta obra²⁴⁶.

Aqui chegamos ao ponto: os gêneros são reconhecíveis por suas funções e, sem dúvida, desempenham um importante papel na poesia e na literatura latina clássica de modo geral, no entanto, os poetas demonstram a flutuabilidade dessas funções nos processos compositivos, a dominante²⁴⁷, inclusive, podendo ser a substituição de funções secundárias que ordinariamente ancoram o texto em determinado gênero. Ovídio foi o grande mestre desse recurso, tensionando a experiência do seu leitor quanto à sua percepção de gêneros até os limites possíveis em seu tempo, embora possamos encontrar a experiência já em Virgílio, Horácio, Tibulo e Propércio. Daí nossa conclusão sobre o gênero literário e suas fórmulas derivadas: antes de um código normativo, o gênero para estes poetas se definiria como um código de regras explicativo, pelo qual emissor e receptor estabeleceriam premissas fundamentais das quais derivar-se-iam as expectativas do leitor em relação ao texto. Mas, diferente de um código cotidiano em que as regras devem ser respeitadas a fim de se evitar equívocos no processo interacional, os poetas fazem do desvio calculado das regras um efeito estético resultante do estranhamento do leitor pelas estruturas deslocadas no sistema ordinário do gênero.

Embora a retomada de modelos seja um princípio para a composição, isso não implica em simples repetição, pelo contrário, a expectativa da *imitatio* é a de geração de novo sentido pelo

²⁴⁵ Ovídio faz uma invocação à musa nos exatos modelos homéricos: o imperativo, a musa e o assunto que se segue.

²⁴⁶ “*Así, el poema incluye muestras de todos los géneros importantes, aunque cambiados, por así decirlo, en el lenguaje particular de las Metamorfosis: comedia, elegia pastoril, tragedia, oratoria, didáctica, himno, sin olvidar la épica misma*” (KENNEY, 1989, p. 477). “Para a variedade multifacetada deste fluir ininterrupto, muito contribui a invulgar diversidade de gêneros e registros que Ovídio emprega. Estão quase todos presentes, da comédia à elegia erótica, da oratória à tragédia, do hino à epopeia.” (ALBERTO in OVÍDIO, 2007, p. 22).

²⁴⁷ Mais uma vez, utilizamos os termos função e dominante, consoante Tynianov (1976).

rearranjo dos significantes, inclusive, como observou Prata (2007, p. 37), numa observação bastante borgiana, implicando novas leituras a T1:

[...] as leituras estão sempre em aberto e se influenciam, o novo texto ressignifica o modelo e este influencia a leitura do novo texto. Desse modo, temos apenas interpretações e leituras que cabem a ambos os textos e que variam conforme o leitor que as estabelece, sem haver valoração de uma em detrimento da outra.

Esta observação é fundamental para que reforcemos a perspectiva de que a Roma dos tempos helenísticos não constitui uma sociedade tradicional, *strictu sensu*, mas uma sociedade em que prevalece o acúmulo de cultura, e a própria percepção do passado é construída a partir do ponto em que se fala, através das eleições que o presente faz do passado, e não o inverso.

É nesta perspectiva que a inovação ganha importância. Horácio, na mesma passagem que recomenda o tratamento de “*publica materies*”, condena a tradução [*fidus interpres*] ou a imitação [*imitator*] (*Pis.* 131-5). Se, por um lado, o autor deve estar atento ao patrimônio cultural acumulado representado pelo universo literário – e, mesmo, não literário – dominado por seu leitor potencial, o espaço literário romano do século I a.C. abre caminho para a criação individual como um novo valor. O novo texto pode e deve experimentar novos arranjos das formas já utilizadas e criar novas formas da metamorfose de outras²⁴⁸. Várias passagens atestam o valor da inovação para as obras²⁴⁹: a história de Hermafrodito é apresentada como uma história doce e inédita [*novitate*] (*Met.* IV, 284); Horácio deseja dizer um poema não dito [*indito ore alio*] à glória de César (*O.* III, 25, 7-8); Ovídio lamenta o tardar da chegada de seu epicéδιο a Roma, pois a novidade é o que mais apraz em tudo [*Est quoque cunctarum novitas carissima rerum*] (*Pont.* III, 4, 51)²⁵⁰.

Do ponto de vista da forma, podemos perceber que as obras se utilizam de inversões de lugares comuns ou outras quebras de expectativa do leitor. Tibulo cria o efeito do inesperado com pequenos subterfúgios como secção do poema por hipotaxe (I, 2) ou a transgressão da tópica do *locus amoenus* em privilégio das agruras e dos trabalhos do campo (II, 3). O *parakalusithyron*

²⁴⁸ Este não é apenas o próêmio do texto de Ovídio, mas seu manifesto. Sua epopeia é uma reconstrução das formas já experimentadas pela tradição escrita e que já entravam num processo de exaustão, como comprova o declínio da epopeia e da elegia nas décadas que sucedem Ovídio.

²⁴⁹ Já comentamos no capítulo anterior que Horácio (*Ep.* I, 19) e Ovídio (*A.A.* III, 346) reclamam para si glória de serem introdutores de gêneros desconhecidos em Roma.

²⁵⁰ No campo da oratória, que diversas vezes Ovídio aproxima da prática literária, o autor ainda aponta que um discurso encanta [*placent*] pela força [*uiribus*] ou pela novidade [*novitate*] (*Pont.* III, V, 13-14).

receberá inúmeras variantes, como a dialógica versão de Catulo (LXVII), e mudanças significativas em que podemos identificar apenas a estrutura que se conserva quando as tabuinhas substituem a presença do amante e o emissário cumpre a função do portão fechado (*Am.* I, 11), ou apenas o motivo quando as trancas se tornam o mote para uma invectiva (*O.* I, 25). A inversão também é um recurso para a quebra de expectativas da forma, como o *propemptikón* que deseja viagem infausta²⁵¹ (*Epod.* 10), ou o *praeceptor* que se percebe vítima de seus ensinamentos (*Am.* II, 5), ou a alcoviteira que se porta como uma *praeceptor* às avessas (*Am.* I, 8). Até mesmo chistes nas bocas de deuses são quebras sensíveis de expectativas que podem ser recurso estético (*Met.* II, 422; IV, 186-7).

Enfim, a ligação dos textos com seus antecessores é uma operação que não põe em relevo a afirmação de uma tradição, embora ainda possamos perceber que a transmissibilidade não perdera todo o seu valor. Os abundantes estudos que tomam as relações intertextuais nos textos latinos clássicos se divergem quanto ao papel do autor, mas são concordes em compreender a alusão ou a intertextualidade como um jogo de re-significação em que o leitor toma papel fundamental, uma vez que dos reconhecimentos dele dependem as operações finais do significado e do efeito estético. O deslocamento para as operações do leitor e a mudança do poético para o estético exigirão dispositivos que validem os produtos segundo critérios outros que não sua ação no seu espaço cultural.

4.3 O poema como um artefato estético

Nas últimas linhas, chegamos ao cerne de nossa hipótese como um desdobramento de um recurso material da obra e da afirmação de que as estruturas materiais da obra, afastando-se do mundo empírico e espiritual dos romanos, convertiam-se em recursos estéticos. No entanto, apenas nos dedicamos a um desses recursos, que consideramos privilegiado por sua grande recorrência em todas as obras, o que o colocou, como demonstramos, no centro de muitas das discussões sobre a literatura latina clássica. Tentaremos, brevemente, percorrer a materialidade

²⁵¹ O poeta inverte a tópica da bela morte e promete sacrifícios às Tempestades, em vez de aos Dióscuros ou ao Lápigé.

das obras a fim de delimitar melhor a percepção de literário presente implícita e explicitamente naqueles textos.

Começemos por uma passagem que comentamos muito brevemente e que merece um pouco mais nossa atenção.

Por este motivo, alguns indagaram se a comédia seria ou não um poema, visto que o espírito agudo [*acer spiritus*] e a força [*vis*] não inexistem nas palavras [*verbis*] e nos assuntos [*rebus*], senão que, mera conversa [*sermo*], se diferencia da prosa [*sermoni*] por certo ritmo²⁵²

Essa passagem nos apresenta dois pares, cujos termos se opõem, mas não se excluem, o que distingue a poesia da prosa cotidiana. A literatura se contrapõe ao *sermo* por temas distintos do cotidiano – como a tragédia e a epopeia que tratam de temas [*facta regum*] que, por seu sentido exemplar, seja mítico ou histórico, devam ser memorados – ou pelas palavras, leia-se significantes, que se distinguem do uso corriqueiro da língua, seja por sua energia [*vis*] ou por seu espírito agudo [*acer spiritus*]. Embora não seja completamente óbvio o sentido que essas duas categorias possam ter, uma vez que a precisão vocabular da filosofia não precisava ser aplicada na sátira ou nas demais obras de Horácio, o excuro que temos feito até aqui nos permitiria afirmar sem grandes titubeios que estamos no campo, novamente, de *ars* e de *ingenium*. *Verba e res* literárias se distinguiriam da fala cotidiana seja por um tipo de *pathos* que as palavras ou sentenças pudessem carregar ou por um tipo de escolha e arranjo diferenciado das formas. Quaisquer que utilizem uma linguagem corriqueira e que tratem de assuntos cotidianos não deveriam merecer a alcunha de poeta (*idem*, 39-42). A observação dos textos nos dá uma ideia bastante clara do que os autores tomavam por literatura. As escolhas que fazem e a maneira com que trabalham os assuntos e a matéria linguística são os produtos destas premissas.

O narrar surge em algumas passagens como um prazer. E nisso se apoiarão os narradores da prosa que começa a se desenvolver²⁵³. Ovídio explora muito o prazer da narrativa. Personagens que folgam com o narrar e ouvir as histórias são um dos principais conectores dos episódios das *Metamorfoses*. Mas antes da ousada empresa, Ovídio experimentara narrar na elegia. Um epílio se encaixa como o maior dos *exempla* de Ovídio na *Arte* (*A.A.* III, 686-746). A historietta de Céfalos e Prócris, na elegia-didática, muda o andamento do poema mantendo seu

²⁵² [*idcirco quidam comoedia necne poema / esset, quaesivere, quod acer spiritus ac vis / nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo / differt sermoni, sermo merus.*] (*S.* I, 4, 45-8. Texto estabelecido por Jacobus Cruquius, 1578).

²⁵³ O prazer de contar e ouvir histórias é tema de Luciano n' *As histórias verdadeiras* e n' *O Amante das mentiras*.

tema, o que soa como um ensaio do que seria a tônica das *Metamorfoses*. Pouco antes, Ovídio já destacara que o simples narrar precisaria ser acrescentado, pelo menos, de variedade: o *facundus* Ulisses seduzia Calipso, contando-lhe “a mesma [*idem*] história de forma diferente [*aliter*]” (*A.A.* II, 123-8). O recurso mais evidente no poema narrativo de Ovídio é a variedade que consegue com o encadeamento das histórias, e não, como é de se esperar, um encadeamento paratático ou em relação causa-consequência, mas criando estruturas inesperadas de narrativas encaixadas²⁵⁴ em que até a identidade do narrador se perde. Os mitos, até os de povos distantes, têm status privilegiado e são buscados como temas pelos poetas, como os dos getas (*Tr.* III, 14). Além disso, Ovídio também converte sua *recusatio* numa fábula da tragédia e da elegia; como já fizera Platão, ele cria mitos que nunca pertenceram a tradição alguma (*Am.* III, 1). Propércio e Catulo também lançam mão de narrar mitos em dísticos ou hexâmetros, apropriando-se não apenas do que há de comovente nas histórias, mas de um sentido subjacente, frequentemente moral, que está presente nos mitos. Os mitos e a quase mitologização da história romana ainda se prestam para que o poeta possa “colher de temas elevados exemplos para as coisas banais” (*A.A.* III, 525), e os poetas nos oferecerão *exempla* de praticamente qualquer coisa que demandem seus poemas: mulheres não venais (*Am.* I, 10, 47-9), heróis que amaram servas (*idem*, II, 8, 11-4), amores difíceis (*idem*, II, 19, 27-30), loucura (*S.* II, 3). Os símiles e as comparações oferecidos pela mitologia compõem não apenas um recurso de linguagem, materialmente falando, mas oferecem ainda um jogo estético de valor aurático. Se Propércio põe em dúvida as histórias dos mitos como “farsas para o povo” (III, 5, 45-6), por que ainda contá-las? A resposta foi muito bem formulada por Veyne (1991, p. 165-6): a mitologia tornou-se um jogo para iniciados, um conjunto de referências e alusões que poderia expor o grau de educação de uma obra e de seus leitores. Mas ainda há mais. O mito remete a um tempo inconsistente, a uma distância incalculável, mas cada nome citado rasga o “abismo dos tempos como um aerólito”. O Pélion em que Quíron trotara ainda estava à vista de qualquer um, assim como a ilha em que Ariadne fora deixada por Teseu e encontrara Baco, ou o túmulo de Aquiles ou, ainda, a Ainos fundada por Eneias. A comparação com o aerólito é das mais felizes, por que o mito remete a algo que não é mais e que está perdido, mas cuja presença ainda pode ser sentida de alguma forma. Assim como o aerólito que vem do imponderável e se apresenta a nossos olhos como a prova de sua existência, mas apenas pode nos

²⁵⁴ A história de Atalanta e Hipómenes, por exemplo, está encaixada na de Vênus e Adônis, que, por sua vez, já é uma digressão da história de Orfeu constituída pelo canto do vate (*Met.* X).

fazer imaginar o que não podemos saber. É o passado com o qual não mais nos identificaríamos, mas que ainda se amontoa às nossas costas e cujos fragmentos a arte ainda insiste em recuperar.

Mas é certo que o estudo de que falam Ovídio (*Tr.* IV, 10, *passim*) e Propércio (II, 3; 7) não se restringiria aos mitógrafos alexandrinos ou os anais romanos. Se o fosse, desnecessários seriam os trabalhos de revisão a que já nos referimos no capítulo anterior. Os poetas experimentavam motivos para formas que se desenvolveriam depois²⁵⁵. Há um trabalho mais cuidadoso na escrita literária que impede a abundância. Os escritores liposos são rechaçados como maus poetas: Crispino (*S.* I, 1, 120 e 4, 13-9), Volúcio, Antímaco²⁵⁶, Hortêncio (CATULO, XCV) e quem quer fizesse duzentos versos por dia ao meter qualquer coisa em seis pés (*S.* I, 10, 59-61). Se Propércio (III, 1, 8) e Catulo (I, 2) apenas referem-se a polir os versos em pedra-pomes²⁵⁷, Horácio é menos parcimonioso em sua recomendação numa das cartas a Floro (*Ep.* II, 2, 111-23):

[...] Affeito expulse
 todo termo [*verba*] sem brilho [*splendoris*], graça [*pondere*] ou força [*honore indigna*],
 Inda que violentado se retire,
 e ao sanctuátio de Vesta se socorra.
 Com bom juízo indague, e tire a lume
 preciosos vocábulos, que outr'ora
 Entre Catões e Cetegos brilharão,
 e que hoje a solitária antiguidade
 em montões de poeira ao povo esconde.
 Mas não recuze de ajuntar-lhe aqueles
 que o uso, pay legitimo, formára.
 Como fluente rio, claro e puro,
 fertilize, enriqueça o pátrio idioma.
 Reprima o nímio viço, a nímia pompa [*luxuriantia*];
 As asperezas [*aspera*] suavise, adoce [*cultu*];
 O que achar sem vigor [*virtute*] cerceie, extirpe. (Trad. Antônio L. Seabra).

A obra deve buscar palavras que possam reluzir [*splendor*], que tenham peso, autoridade [*pondus*] e distinção [*honor*]. Para isso, Horácio recomenda que se utilize palavras raras, que podem ser buscadas nos textos de outrora, ou, ainda, neologismos formados pelo uso. Podemos supor que o incomum dessas palavras poderia dar brilho ao texto, enquanto sua referência ao

²⁵⁵ *Am.* III, 2 contém o gérmen do *praeceptor Amoris* que será desenvolvido na *Arte*, assim como *O.* IV, 6 é uma variação mais curta do *Carmina Saeculare*, para um gozo distante do festival.

²⁵⁶ Cujas *Tebaida* teria 24 volumes antes mesmo de chegar aos 7 contra Tebas. Ver Porphirio, *Escólio a Ars poética*, 146.

²⁵⁷ A pedra-pomes era usada para retirar as asperezas do livro físico. Pensar a polissemia para representar o livro (construto de linguagem) também livre de asperezas nos versos de Catulo é inevitável.

passado possa determinar sua distinção e sua autoridade. No entanto, prescreve que se previna o exagero [*luxuria*], o que nos aponta que existe um limite entre a gravidade e o empolamento que deve ser respeitado – já chamamos atenção para o mau juízo ordinário que se manifesta sobre os poetas “liposos”²⁵⁸.

Horácio faz ainda uma observação bastante interessante: a oposição entre aspereza e cultura. A frase que Seabra altera por razões de estilo e metro diz, numa tradução, mais literal “o demasiado áspero suavizará com sadia cultura”. Embora o sentido denotativo de *sano* não seja exatamente um complicador para a compreensão da frase, percebamos que tanto Saraiva (2006) quanto Gaffiot (1934) também registram o significado de “bom gosto” para o termo²⁵⁹. Já defendemos a relação entre cultura, educação e *ars*, e aqui ela se manifesta como o instrumento necessário para o *expollire*, o polir, dos versos. A descrição dos recursos formais de que lançam mão os autores clássicos – e que foi feita exaustivamente nesses poetas pelos filólogos, num momento, e pela escola estruturalista depois – demonstra que este processo acrescenta muito à citação dos poetas anteriores ou ao jogo dos gêneros. O valor da inovação a partir do modelo, em vez da simples cópia, leva ao acúmulo das experiências formais que resulta numa vasta gama de recursos estilísticos de composição. Vejamos, por exemplo, o uso das palavras raras, a que acabamos de nos referir, em Tibulo:

Dá-me mais vinho e, com vinho, faze cessar as dores recentes,
e que o sono domine os olhos vencidos deste amante fatigado,
e ninguém acorde que foi atingido nas fontes pelo álcool. (I, 2, 1-3. Trad. João Batista T. Prado).

Prado traduz por “vinho”, no primeiro verso, as palavras *merum* e *vinum*, respectivamente, e por “álcool”, à palavra *baccho*. Ora, as três palavras fazem referência a um objeto semelhante no mundo empírico, mas a mudança de vocabulário implica, também, uma mudança no seu referencial no mundo cultural. Se *merum*, *vinum* e *baccho* usados isoladamente, podem significar a bebida do fermento da uva, postos em mesmo contexto eles se opõem mutuamente, e especificam os seus significados: *merum* tem ressaltado sua relação com “*merus*, -a, -um, puro, não misturado”, enquanto *vinum* se cristaliza na bebida devidamente preparada para

²⁵⁸ Destaque-se que não encontramos qual é este limite em autor algum. E essa é uma questão que deverá ser observada no próximo capítulo. Por ora, basta que ressaltemos que as palavras – e devemos expandir isso a sintagmas – raras são bem vindas na poesia.

²⁵⁹ Este sentido parece confirmado por Cícero (*Br.* 51) ao tratar do asianismo e do aticismo ou ao elogiar a oratória de Cota (*Br.* 202).

servir-se à mesa – nove partes de vinho para três de água (*O.* III, 19) – e, por último, o termo que remete ao deus que criara o vinho, um movimento que vai de +selvagem a +cultura.

Os recursos de som e sentido abundam e têm seus modelos desde Homero, e ecoam no “*Tytire tu patulae*” (*Buc.* I, 1), que nos remetem às altas notas da flauta do pastor; ou no novo metro trímero + elegíambo (hemiepes + dímero iâmbico), que marca a mudança, afirmada no mesmo verso, do abandono aos temas anteriores (escritos em trímero + dímero) (*Epod.* 11, 2); ou o *monstrum horrendum informe ingens* (*Aen.* III, 658), cujos espondeus se arrastam pesadamente como o ciclope que descrevem. Além de efeitos mais específicos, os poetas parecem valorizar determinadas equivalências som-sentido, como a valorização das palavras no quarto verso da estrofe sáfica ou no coríambo que medeia o asclepiadeu maior, ou, em geral, nas marcas das cesuras, ou, ainda, no fim do pentâmetro elegíaco em dissílabos como forma de suavização do verso²⁶⁰.

Os poetas também não se descuidariam de pensar a edição de suas obras. Se as obras narrativas ou dramáticas, por sua natureza, *grosso modo*, unitárias, já têm sua organização e edição, pelo menos desde a época clássica grega, quando Pisístrato teria editado Homero pela primeira vez (*De Or.* III, XXXIV, 137), o mesmo não aconteceu com os hinos, monodias, iambos, enfim, textos de mais curto fôlego, que só vêm a ter edições reunidas pelo trabalho dos helenísticos. Contudo, nesta época, já percebemos uma preocupação com a edição dos próprios livros. As referências à materialidade do livro, objeto físico, já aparecem na *Guirlanda*, que no primeiro epigrama dedica a obra a um certo Díocles (*A.P.* IV, 1, 1-3), e a encerra com referência à corônide que marcava, fisicamente, o fim do livro e com nova dedicatória a Díocles²⁶¹. A marca do veículo material da obra continuará aparecendo nos poetas romanos, como no já citado exemplo de Catulo (I, 1-2), em Propércio (II, 1, 6) – que menciona as vestes do seu *volumen*²⁶² – ou em Ovídio, que não deseja nenhum luxo nas tintas, nas folhas ou no acabamento de seus rolos,

²⁶⁰ Uma enumeração exaustiva destes elementos é desnecessária haja vista os objetivos deste trabalho. Convinha-nos expor aqui apenas a natureza dos recursos de som e sentido que são de grande importância na produção latina. Estudos mais aprofundados do tema estão disponíveis, inclusive, em língua portuguesa, como os trabalhos de DONÁ, Tarsila de Oliveira Delfine. *Métrica e ritmo das "Odes" de Horácio*. (2014); PENNA, Heloisa Maria Moraes Moreira. *Implicações da métrica nas Odes de Horácio*. (2007); ou PRADO, J. B. T.. *Poesia e métrica: tempo estruturado nas palavras*. (2004).

²⁶¹ “Eu a *coroa* que anuncia a última página, / guardiã fiel das *colunas escritas* / digo que quem terminou este trabalho / reunindo neste livro todos os poetas / em uma única obra foi Meleágro e ele entrelaçou perene guirlanda poética / de flores em memória de Díocles. / E eu, espiralada e curvada como o dorso de uma serpente / sento no trono no fim desta obra.” (*A.P.* XII, 257. Trad. Flávia Vasconcellos Amaral).

²⁶² Atenção para, como em Catulo, a utilização polissêmica de “vestes de Cós”, que tanto pode fazer referência ao tecido de que é feita a veste de Cíntia como a um dos dois modelos de Propércio.

para que o veículo não destoe das palavras que porta (*Tr.* I, 1, 5-14). Essa preocupação com o veículo é muito importante não apenas pelas implicações que podemos fazer sobre a circulação das obras, mas também para confirmarmos a preocupação com a edição que os poetas demonstram implicitamente²⁶³. Ovídio afirma que as *Pônticas* não foram escritas a fim de [*propositum curaque*] se compor um livro, mas foram reunidas, depois, aleatoriamente [*sine ordine*] (*Pont.* III, 9, 51-3). Mais que um objetivo, Ovídio nos aponta para o cuidado de se compor um livro. A obra, mesmo composta de pequenas composições, tem um valor pelo conjunto e pela articulação de suas partes. Horácio é, sem dúvida, o poeta em que esta preocupação é mais evidente. Há uma divisão clara nos livros dos *Epodos*, que usam do dístico trímero + dímero jâmbico nos poemas de 1 a 10 e, a partir de 11, poema em que anuncia a mudança (*Epod.* 11, 1-2), passa a usar metros variados, mas não retornando ao jâmbico²⁶⁴. Os três poemas que encerram cada um dos três primeiros livros das *Odes* demonstram como o conjunto é parte da preocupação do autor na composição das obras. Os poemas encerram cada um dos livros num *crescendo* que vai da vida modesta do poeta no campo (*O.* I, 38), seu abandono da terra (*O.* II, 20), e, por fim, a perenidade da obra e do nome (*O.* III, 30). O IV livro das *Odes*, a exemplo do que acontece na *Guirlanda*, mas de maneira mais elaborada, também se encerra em círculo, com Vênus ordenando o retorno às armas (“*Intermissa, Venus, diu*” - *O.* IV, 1, 1) e dando origem aos romanos (“*progeniem Veneris canemus*” - *O.* IV, 15, 32), na segunda e na penúltima palavra do livro. A sucessão dos poemas também aparece como um recurso a ser observado, seja uma sucessão quase narrativa com os poemas de Cipasse (*Am.* II, 7 e 8) e do aborto de Corina (*Am.* II, 13 e 14), ou que se ligam pelas ideias, como ocorre com a eternidade das obras de Homero e dos líricos (*O.* IV, 9) e a fugacidade da beleza do jovem vaidoso (*O.* IV, 10). Mas nada é mais significativo para exemplificar a *dispositio* poética, que a construção das *Bucólicas* ou das *Odes Romanas*.

Na década de 40, Paul Maury propôs a construção esquemática das duas obras através de seu número de versos, em esquemas que tentamos traduzir na página seguinte. A estruturação tão calculada destes poemas demonstra-nos não apenas que mesmo as obras de pequena extensão tinham sua disposição pensada também considerando os efeitos do conjunto ali reunido, para a um leitor ideal, para além do ouvinte ideal.

²⁶³ Salles (2010, p. 158-9; 175-6) chama atenção para a preocupação que os autores da segunda metade do século I e início do II tinham de acompanhar até mesmo a produção e a circulação de suas obras.

²⁶⁴ Para um estudo detalhado das implicações da divisão do livro dos *Epodos*, ver Hasegawa, (2010).

Bucólicas

| | | | |
|---------------------------|---------|-------|--------------------|
| | 5ª | | Apoteose |
| | 4ª | 6ª | Cantos Divinos |
| | | | |
| 3ª----- | - 333 - | ----- | 7ª Cantos humanos |
| | | | |
| | 333 | 333 | |
| | | | |
| 2ª----- | - 333 - | ----- | 8ª Amor |
| | | | |
| 1ª | | 9ª | Trabalhos do campo |
| | 10ª | | Morte |
| 5ª + 10ª = 167 vv (333/2) | | | |

Odes Romanas (O. III, 1-6)

| | | | |
|--------------|----------------|-------|---------|
| | 1ª (48 versos) | | |
| | | | |
| 2ª (32)----- | 128----- | ----- | 6ª (48) |
| (104) | | | (104) |
| 3ª (72)----- | 128----- | ----- | 5ª (56) |
| | | | |
| | 4ª (80) | | |

Com efeito, Áulio Gélíio (*Noct. XIX, 9*) nos dá o testemunho de que, ainda em sua época, meados do século II d.C., a prática da declamação simposiástica era comum. Não conhecemos razões para crer que a tenha tido algum hiato durante as épocas de Cícero e Augusto, pelo contrário, Ovídio refere-se como a performance de um poema, de boa ou má qualidade, por uma voz doce [*dulci*], pode dar-lhe valor (*A.A. II, 283-4*). Nesta passagem, ele utiliza-se do vocábulo *lector*, que supõe que o fizesse com o livro em mãos, talvez, até, para si mesmo. Mas, em outra passagem (*A.A. III, 344-5*), distingue as duas formas de se performar o poema, lendo (*legas*) ou cantando (*cantetur*), nos sugerindo duas ocasiões distintas. Além do mais, a *docta puella* de Propércio era douta no éolio cantar e na lira de Aganipe (I, 2 e II, 3). Não nos esqueçamos das declamações públicas a que Horácio faz referência (*S. I, 4, 75-6*), que ocorreriam nos banhos ou no Fórum. Lembremos ainda a prática das *recitationes* que teriam sua origem ligadas a Asino

Pólio, na primeira metade do século I a.C. (SALLES, 2010, p. 98). No entanto, que Horácio recusa essa prática (*Ep.* I, 19, 41-2), atribuindo a seus versos o qualificativo *nugis*, mesmo termo de que Catulo também se utiliza para seus poemas (I, 4), e que João Ângelo de Oliva Neto (in CATULO, 1996, p. 35) afirma designar a poesia calimaquiiana, i.e., uma poesia que privilegia o diminuto e o detalhe. A profissionalização da atividade livreira nessa época deve ter influenciado de maneira significativa a poesia. O aumento da leitura do livro, em vez da mera audição dos poemas, provavelmente esparsos, permite que as obras líricas, elegíacas, iâmbicas ou quaisquer outras de menos fôlego pudessem ser apreendidas no seu conjunto e em inter-relações, sobretudo as mais discretas.

Horácio, numa passagem da sua *Arte Poética*, também se utiliza de termos que chamam a atenção, por serem usados em juízos de outros poetas, mais especificamente os líricos e elegíacos, mas que ocuparam também os retóricos em algum momento. A passagem é curta:

Por outro lado, os vossos antepassados louvaram os ritmos e os gracejos [*sales*] de Plauto, admirando-se de uma e de outra coisa com excessiva indulgência, para não dizer com estultícia, se pelo menos eu e vós saibamos distinguir um dito espirituoso [*lepidus*] duma grosseria [*inurbanum*] e reconhecer com os dedos e com os ouvidos uma cadência de acordo com as regras. (*Pis.* 270-4. Trad. Dante Tringali).

Catulo (XVI, 7) faz uso dos mesmos termos, *sal* e *lepor*²⁶⁵, para designar bons versos e acrescenta (XXII, 2) *venustus*, *dicax* e *urbanus*, como qualidades de um poeta cujo verso *infaceto est infacetior rure* (*idem*, 14). Logo, percebemos que entramos num labirinto terminológico para o qual podemos não encontrar uma Ariadne. Observemos que, para Horácio, parece não haver uma cisão significativa entre *sal*, *urbanitas* e *lepor*, uma vez que todos deveriam significar um humor elaborado, enquanto, para Catulo, *sal* e *lepor*, como ocorrem no sintagma, devem conservar algum tipo de distinção que justifique a presença de ambos, da mesma forma que acontece com *venustus*, *dicax* e *urbanus*. Ainda, somando-se a isso, Catulo (XXXVI, 17-19) avalia os *Anais* de Volúcio *inlepidum*, *invenustum* e *pleni ruris et inficetiarum*, donde podemos concluir que: se *pleni ruris* = *inurbanum*, logo *urbanum*, *venustum*, *dicax*, *lepidus*, *facetus* e *salsus* a isso se opõem de alguma forma e constituem, todos, qualidades de um bom poema. Catulo parece estar em acordo com Cícero – de quem é tido, ordinariamente, como antagonista –, que estabelece as formas de lazer [*genus jocandi*]:

²⁶⁵ Lembrando que *lepidus*, -a, -um é a forma adjetiva do substantivo *lepor(s)*, -oris.

São dois os tipos de diversão: a ignóbil [*illiberale*], petulante [*petulans*], vergonhosa [*flagitiosum*] e obscena [*obscenum*]; a elegante [*elegans*], urbana [*urbanum*], inteligente [*ingeniosum*] e graciosa [*facetum*]. Desta estão repletos não só o nosso Plauto e a antiga comédia dos áticos, mas também os livros de filosofia socrática. Muitas de suas tiradas que se denominam *apophthégmata*, são verdadeiramente espirituosas, como as recolhidas pelo velho Catão. Nada mais fácil, portanto, que distinguir a diversão recatada da dissoluta. Uma, se praticada no momento certo e com espírito calmo, é digna do mais sério dos humanos; a outra, uma vez que a obscenidade das palavras reveste a torpeza das coisas, sequer é aceitável no homem livre. (*Off.* I.104.1-12. Tradução de A. Chiappetta).

Elegans também não é uma palavra estranha ao vocabulário de Catulo. Ele qualifica as delícias *inlepidae atque inelegantes*, dignas de serem cantadas (VI, 2), o perfume [*suavius elegantiusve*] que acompanhará o jantar com “vinho e graça”²⁶⁶ [*vino et sale*] (XIII, *passim*), ou o que falta ao hábito de Egnácio de rir em qualquer situação [*neque elegantem neque urbanum*] (XXXIX, 8).

Observemos que *elegantia* e *urbanitas* não dizem respeito unicamente a um valor de discurso, mas também a práticas de comportamento social, as quais, no entanto, podem nos sugerir, por analogia, o que podem significar na crítica linguístico-literária dos autores. *Elegans* deriva do verbo *lego*, e remete “ao que é escolhido adequadamente”. A analogia para o discurso é compatível, se tomarmos a passagem:

A elegância [*elegantia*] faz com que cada tópico pareça ser dito correta e claramente. Divide-se em vernaculidade e explanação.

A vernaculidade conserva a fala pura, afastada de todo o vício. Os vícios da linguagem, que depreciam o vernáculo, podem ser dois: solecismo e barbarismo. O solecismo ocorre quando, em meio a um grupo de palavras, uma delas não concorda com outra que a precedeu. Há barbarismo quando algo de vicioso se manifesta nas palavras. Por quais métodos podemos evitar esses vícios, esclareceremos na arte gramática.

A explanação torna o discurso claro e inteligível. Proporciona-se por dois meios: por termos comuns e por termos especializados. Comuns são os que costumam estar presentes na fala cotidiana; especializados são os que pertencem ou podem pertencer ao assunto do qual falamos (*Her.* IV, 17. Trad. Ana Paula Faria e Adriana Seabra).

Na passagem do tratado *Dos Deveres*, Cícero opõe *elegante* a *illiberale* e lembremos que a oratória e a literatura são classificadas como as *liberales artes*. Desta forma, se levarmos a analogia para o campo do literário, temos quase um círculo tautológico: é *elegante* em poesia o que elege palavras adequadas à poesia.

²⁶⁶ Na tradução de Oliva Neto.

O significado de *urbanitas* também se liga e se opõe em alguma medida a uma certa graça ou humor expressos por *venustum* e *dicacem* em Sêneca, o Jovem, ao apontar a auto ironia de Vatínio [*venustum ac dicacem*] como defesa para a *urbanitatem* de Cícero (*Const.* 17, 3.). Numa passagem de época mais próxima, Cícero nos dá pistas mais claras para a circunscrição dessas categorias.

Eu julgo esta ser a forma do orador modesto, mas ainda grande e efetivo ático; por que o que há de *salsum* ou *salubre* no discurso é próprio dos áticos. Dos quais, ainda, nem todos são *faceti*: Lísias e Hipérides, muito; Demades se eleva mais que outros, Demóstenes é tido menos, para mim ninguém parece mais *urbanum*, mas não foi tão *dicax* quanto *facetus*; aquele por sua vez é de engenho mais agudo, este de maior arte.²⁶⁷

Isto é o mais próximo que Cícero chega de conceituar *urbanitas*, embora nos aponte para o sentido de *salsum*, *facetum* e *dicax*. Linhas antes, ele apontava as formas de se utilizar do humor [*sales*]: por meio de narrações [*narrando aliquid venuste*], a *facetia*, ou por meio de ridicularizar algo, *dicacitas*. Fica claro que o *facetus* e o *dicax* estão encerrados no âmbito do *salum* como aquilo que pode levar ao riso, que a *dicacitas* liga-se ao chiste espirituoso que é obra do engenho, enquanto a *facetia* liga-se à técnica de narrar de maneira *venusta*²⁶⁸ e a *urbanitas* está mais próxima desta que daquela.

Seria demasiado pretensioso acreditar que a tarefa a que ora nos propomos já não tivesse sido proposta antes. E muito mais cedo do que poderíamos pensar. Quintiliano (*Inst. Or.* VI, 3) se colocou na difícil tarefa de sistematizar estes termos e, deixando de lado algumas diferenças que não nos parecem significativas agora, extrai dos dados de que dispomos uma homogeneização que se prestará ao espírito do tempo em cujo liminar se encontra. O texto é demasiado longo para uma citação integral, por isso nos reservamos a licença de alguns recortes:

Com efeito, quando se fala de urbanidade [*urbanitas*], vejo indicar-se com esta palavra precisamente um certo gosto cidadão [*gustum urbis*] que é manifestado no discurso através dos vocábulos, da pronúncia e de seu uso particular, bem como um alto nível de cultura não ostentada, extraída das conversas entre pessoas instruídas; numa palavra, tudo o que é contrário à rusticidade. [...] É evidente o significado de elegante

²⁶⁷ “[90] *hanc ego iudico formam summissi oratoris, sed magni tamen et germani Attici; quoniam quicquid est salsum aut salubre in oratione, id proprium Atticorum est. E quibus tamen non omnes faceti: Lysias satis et Hyperides, Demades praeter ceteros fertur, Demosthenes minus habetur; quo quidem mihi nihil videtur urbanius, sed non tam dicax fuit quam facetus; est autem illud acrioris ingeni, hoc maioris artis.*” (*Or.* 26, 90. Texto estabelecido por A. S. Wilkins, 1911).

²⁶⁸ Chamo a atenção do leitor para a reinserção de um dos termos de que partimos na definição de outro de seus pares.

[*uenustum*]: tudo aquilo que é dito com graça e com uma certa malícia. [...] será picante [*salsum*] o que não for insípido e, da mesma forma que um simples tempero [*condimentum*] no discurso é percebido pela razão discretamente (como percebemos um sabor com o paladar) [...] Creio que o conceito de faceto [*facetum*] não se atenha estritamente à esfera do ridículo, senão Horácio não diria que a Virgílio foi concedido pela natureza um estilo faceto nos poemas. Creio que esse termo se refira mais à beleza e a uma certa elegância refinada. É por isso que nas cartas Cícero reporta as seguintes palavras de Bruto: Por certo aqueles pés não são facetos e mais delicados [*mollius*] por causa dos seus caprichos [*deliciis*] ao caminhar. O que converge com a observação horaciana: A Virgílio a doçura [*molle*] e graça [*facetum*] deram. (*Inst. Or.* VI, 3, 17-21. Trad. Charlene Miotti).

Quintiliano tenta dar forma ao que recolhemos em Cícero, Catulo e Horácio fragmentariamente, mas, no labirinto conceitual em que se encontra, só percebe uma saída, uma que já fora apresentada por Horácio: a percepção do leitor. É *urbanus* o que está em acordo ao “gosto da cidade”, tem *sal* o que é julgado [*iudicio*] como é sentido pelo palato. Anteriormente, chamamos atenção para a distinção que Horácio e os Pisões poderiam fazer entre *lepidus* e *inurbanus*, que não era feita pelos anteriores. A criação paulatina de uma terminologia cada vez mais fina para dar conta dos valores da literatura clássica, à época, nos soa fortemente como uma reação natural à posição de que determinado padrão de gosto precisava de algum tipo de formulação que o justificasse, i.e., os autores romanos criavam, fragmentariamente, uma rede conceitual que substituiria a poética original e que buscaria dar sentido ao gosto do indivíduo²⁶⁹. O que temos aqui é o *germen* de uma estética como a conhecemos, i.e., um discurso que pudesse dar conta deste “outro mundo” que a literatura se tornava ao deixar de ter lugar na vida da *urbs*.

4.4 Os poetas desejam ser úteis ou agradar

Em nenhum outro momento da Antiguidade houve tanta preocupação com a função da literatura como no helenístico romano. Homero ou Hesíodo não se perguntavam sobre a função de seus poemas na sociedade em que nasceram. Nem Safo ou Ésquilo precisavam fazê-lo. A literatura tinha seu lugar estabelecido na vida e nos hábitos de seus contemporâneos. Os versos daqueles poetas eram parte de um todo mais orgânico de que participavam também política e religião e que, *grosso modo*, poderia ser resumido como o *ethos* de cada época.

²⁶⁹ Cf. nosso comentário aos versos finais da *Sátira* I, 10, (p. 131). O determinante para a qualidade ou não dos versos, por fim, recai sobre a autoridade de um César, validando um valor de gosto aristocrático e palaciano em oposição às manifestações literárias como os mimos ou, mesmo, o *Satyricon*.

Entre essa arte e aquela que se tornará parte de uma etiqueta protocolar a partir do século II (SALLES, 2010, p. 49), a arte, especificamente, em nosso recorte, a literatura da virada da era cristã, tateia procurando pelo espaço que ocupa. Num trecho da carta a Augusto (II, 1, 126-139), Horácio faz um catálogo de todos os papéis que a literatura ainda tentava exercer: ornar a boca do menino balbuciante; precaver os ouvidos das frases obscenas; formar contra a rudeza, a inveja e a ira; cantar os feitos retos; instruir com exemplos às novas gerações; consolar da dor e da miséria; ensinar preces; fazer súplicas e aplacar os deuses e os Manes; descansar o corpo e o espírito. De fato, todas estas atribuições serão dadas à poesia em algum momento, ora complementando-se, ora excluindo-se mutuamente.

Horácio ressalta com frequência o papel educador da literatura, não apenas no letramento dos jovens, mas como mestre de sabedoria. Assim é ao antepor o saber transmitido por Homero às lições de Crisipo ou Crantor (*Ep.* I, 2, 1-4), ao apontar a lição de moral no comportamento de Telêmaco (*Ep.* I, 7, 40-3), ao realçar os conselhos que Mimnermo oferece sobre como levar a vida (*Ep.* I, 6, 65), ou mesmo ao sobrepor os ensinamentos das cantigas infantis à Lei Róscia²⁷⁰ (*Ep.* I, 1, 62-9). Não nos esqueçamos que Horácio não se furtou ao papel de poeta-filósofo, tendo como tema central de pelo menos vinte e nove peças de sua obra mais poética – em sua própria avaliação –, as *Odes*, à sua propedêutica da *aurea mediocritas*. Até mesmo os elegíacos, cuja obra tem a natureza tão díspar do *mos maiorum*, não se furtavam ao tom de ensinamento de valores, como vemos em Tibulo (I, 3; II, 5), mas também no reformado Ovídio, na composição dos *Fastos*, e em algumas passagens das *Metamorfoses*, em que se aproveita da narrativa para um julgamento moral das personagens (*Met.* I, 414; X, 305-7)²⁷¹. Cícero faz um belo louvor à atividade educadora da poesia, ao afirmar “não ser para os já régios, mas para nos inspirar ao trabalho e ao louvor, o que o engenhoso e grave poeta escreve”,²⁷².

Notemos que Cícero segue uma tradição de pensamento em que o louvor aos *facta regum* é propedêutico para que os contemporâneos espelhem-se para buscar seus feitos – Horácio (*S.* II, 1, 10-6) põe na boca de Trebácio a advertência: “se o cantar é irresistível, vá cantar os feitos de César, como Lucílio cantou Cipião”. Embora o contexto seja muito diverso, os poetas espelhar-

²⁷⁰ A lei que reservava à classe equestre lugares privilegiados no anfiteatro.

²⁷¹ E já mencionamos como todos os poetas, inclusive Virgílio, reservam espaço em seus poemas para veicular sua defesa antibelicista.

²⁷² “*quae scripsit gravis et ingeniosus poeta, scripsit non ut illos regios pueros qui iam nusquam erant, sed ut nos et nostros liberos ad laborem et ad laudem excitaret?*” (*Planc.* 24, 59. Texto estabelecido por Albertus Curtis Clark, 1909)

se-ão nos modelos de Baquilides e Píndaro (*O.* IV, 2) para tecer versos aos triunfos dos Césares e seus generais²⁷³. A leitura da carta de Ovídio a Rufino (*Pont.* III, 4) nos mostra como essa era uma prática corriqueira, adotada mesmo pelos que não se dedicariam exclusivamente à poesia, haja vista a preocupação do poeta com a redundância de seu poema, quando chegasse ao endereçado, já após muitos poemas triunfais lhe terem sido dedicados. Uma observação que nos remete à prática protocolar que se fará cada vez mais importante no contexto literário e que foi entendida pela crítica dos séculos XIX e XX como uma das marcas da decadência da literatura romana, que estaria menos afeita à criação literária. Com efeito, o que nos afirma Ovídio mostra que a prática de se fazer poemas para cumprir cerimônias sociais era bastante frequente, embora uma mínima parte figure nas edições. Encontramos, é certo, alguns poemas que se propoiam algum tipo de etiqueta social, como os *propemptiká* ou os *prophetiká* que aparecem em certo número, mas costumam ser interpretados, mais que como fórmulas protocolares, mas como estruturas que são remodeladas a propósitos estético-semióticos, como o *propemptikón* de Horácio a Virgílio (*O.* II, 1), que logo se desvia para um poema sobre a ousadia humana, ou o *prophetikón* a Corina, que pode nunca ter sido usado para louvar o retorno de alguém, mas que compõe bem as miríades de situações entre amante-amada de que se constroem os *Amores*. Restam-nos alguns poemas como as saudações a Sexto Pompeu por seu consulado (*Pont.* IV, 4 e 5), o hino pelas armas de Augusto (*O.* I, 35), pela reforma dos templos (*O.* III, 6), ou as *consolationes*, de que, outra vez, nesta época, temos mais menções (*Pont.* I, 3 e 7) do que poemas – podemos considerar *Pont.* IV, 11, um dos poucos exemplares deste período, mas o gênero se tornará cada vez mais frequente a partir do século I. É sintomático que Ovídio faça menção aos hinos e nêias, mas não as figure na edição de suas obras. Mais que por um possível caráter pessoal que pudesse haver nestas obras, uma vez que os hinos triunfais e outros elogios têm seu caráter integralmente público, só podemos concluir que a maioria desses não compunha a seleção que os poetas faziam para a edição de suas obras, por terem um caráter de sub-literatura advindo exatamente das limitações à criação literária em prol de uma etiqueta protocolar. Não é, certamente, coincidência que a última obra de Ovídio, em que o tom bajulatório se sobrepõe a toda a criatividade, seja a obra em que as variações desses subgêneros estejam mais presentes.

²⁷³ Encontramos versos às vitórias de Otávio (*Epod.* 9; *O.* IV, 2; PROPÉRCIO, III, 4), a Cláudio Druso Nero (*O.* IV, 4), a Messala (TIBULO, I, 7; II, 1, 31-37); a Messalino (TIBULO, II, 5) e menção de um a Tibério que teria acompanhado a carta de Ovídio a Rufino (*Pont.* III, 4).

Associa-se a isso uma função que mostra sinais de fraqueza nesta época, ao passar a literatura por um exame mais cuidadoso: a de immortalizar a quem se nomeia. “Com a poesia, a virtude se torna duradoura” (*Pont.* IV. 8, 47) e com ela os poetas sugerem immortalizar o centurião Vestal (*Pont.* IV, 7), o nobre Lamia (*O.* I, 26), ou o plenipotente Pólio (*Buc.* IV)²⁷⁴. Embora encontremos estas referências na poesia clássica, é preciso observar que elas são de duas naturezas.

A primeira delas é a dos *facta regum* para a qual há uma baixa recorrência, a qual podemos explicar sem muito embaraço. Desde Tucídides e Heródoto, a poesia conheceu um discurso rival que se formula a partir da necessidade de retirar os feitos e seus agentes do esquecimento. A partir daí, história e poesia definir-se-ão, antagonicamente, num processo que levaria séculos, mas cujos princípios são claros de Aristóteles a Luciano: a história deveria dar conta dos fatos documentados e testemunhados, sem espaço para a imaginação criativa ou para a apologia política. Os poetas demonstram consciência de que o âmbito da poesia é limitado pela história e vice-versa. É pela prosa histórica [*pedestribus historiis*] de Mecenas que os feitos de Augusto deverão ser cantados (*O.* II, 12, 9-12), segundo Horácio, e Ovídio relembra a vasta matéria dos poetas como uma fecunda liberdade [*facundia licentia*] sem qualquer compromisso com a histórica [*historica fide*], por isso seus louvores deveriam parecer falsos [*debuerat falso laudata videri*] (*Am.* III, 12, 41-44). Ora, o discurso que não se pretende verdadeiro não pode tirar do esquecimento o que aconteceu, por que a memória é o compromisso com o que, necessariamente, aconteceu.

Neste ponto, devemos observar a segunda natureza das menções à perenidade, estas sim, abundantes na poesia. Este segundo tipo diz respeito à immortalidade da própria poesia. São os escritos que ultrapassam as pirâmides ou quaisquer outros monumentos (*O.* III, 30; *Tr.* III, 3, 77-8; PROPÉRCIO, III, 2). A fonte que se fará imortal é a fonte do poeta que canta [*dicente*] (*O.* III, 13, 14), não necessariamente qualquer fonte que encontre existência no mundo empírico, embora possa ela ser encontrada. Leucádia, Lésbia, Quintília, Licóris e Cíntia é que têm sua immortalidade proclamada (PROPÉRCIO, II, 34), e como não o seria, se elas habitam os versos que tornaram famosos Tântalo, Níobe ou Aquiles, mesmo que não passem de obra da imaginação do poeta ou fabulação (*Am.* III, 9; III, 12; PROPÉRCIO, II, 25; II, 34)? A poesia não se relaciona mais com o

²⁷⁴ Novamente, a única obra em que abunda a afirmação da função immortalizadora da poesia são as *Pônticas*, como uma forte moeda de troca do poeta pelos favores que pleiteia dos destinatários das cartas e dos membros da nobreza a quem faz louvores e elogios nas mesmas.

mundo empírico senão através da estrita relação material que resta entre autor-leitor-obra, assim, a função mnemônica da poesia se perverte e o único ser empírico a ter supervivência garantida pelos versos é o próprio poeta. Todos os outros entes que se materializam apenas em grafemas – garantias da materialidade unicamente de um emissor – e sons terão sempre sua existência num fio que atravessa verdade e mentira, absorvendo-os de tal forma que se tornem tão inseparáveis quanto menos prestáveis a objeto da memória.

Essa nossa última constatação nos oferece ainda explicações para os hinos cléticos e votivos que encontramos em Horácio, Ovídio, Propércio e Tibulo, quando defendemos que a crença em Ísis, Belona, Ceres ou Netuno era substituída por uma crença numa Providência ou na Fortuna. A tradição oferecera diversas formas poéticas sobre as quais os poetas poderiam trabalhar seus poemas. É ordinário que esses poemas se desviem para experiências de sentido diverso pelo trabalho que os poetas lhes dão, seja opondo a disforia da mágica estrangeira à euforia dos ritos nacionais, como faz Tibulo (I, 3 e I, 6), ou compondo um quadro de desespero pela expectativa da morte da amada (*Am.* II, 13). De forma semelhante, os panegíricos e invectivas anônimas que encontramos nestes poetas só se justificam pela própria experiência da reescrita de formas pré-existentes²⁷⁵. Essa literatura constitui o *iocandi genus* de que Cícero faz apologia (Cf. p.156). Com efeito, o prazer sensível e o *pathos* têm mais menções que qualquer outra ideia na escrita de nossos poetas. Quando Córidon embate-se com Tírsis, ou Menalcas com Dametas, o que determina o julgamento não é a utilidade ou as personagens de seus cantos, é a doçura [*dulcis*] dos versos. Os versos de Ovídio são para deleite dos ócios do leitor [*legentem otia delectent*] (*Rem.* 363. *Tr.* I, 7, 25-26; II, 223-4 e 307). Já chamamos atenção para como, nas *Metamorfoses*, as narrativas aparecem como fonte de prazer aos ouvintes (*Met.* IV, 40; VIII, 725) e é no canto dos antigos poetas que Catulo (LXVIII, 8) busca deleitar-se [*oblectant*]. Como a dança e o canto, e qualquer outra arte, a poesia deve encantar [*placere*] (*A.A.* I, 593-4). Essa é uma concepção para as artes que representa uma mudança muito significativa no pensamento que as tinham dentro de determinados contextos. Passamos a uma arte que é recreativa e tem como objetivo o gozo, pretensamente, intelectual do receptor.

²⁷⁵ E ainda podemos estender esta ideia às cartas que, endereçadas a determinadas personagens, contêm vocativos a outras, o que mostra seu intento de publicização sob forma de livros de poesia antes que uma missiva específica. Esta prática, comum a Ovídio e a Horácio, não substituída a função das cartas em prosa que eles se utilizavam para a correspondência usual.

Mas, se o prazer do leitor parece estar no cerne da poesia, o processo da escrita constitui para o poeta também um tipo de entretenimento²⁷⁶ e um alívio [*requies*] para suas preocupações. Se retornarmos, mais uma vez, às primeiras manifestações da poesia descolada daquele magma mítico, *mnemosyne* e *lesmosyne* – memória e esquecimento – foram colocadas em destaque na pauta deste novo discurso. Se história e, em certa medida, a filosofia reivindicam a primeira enquanto fiel repositório dos fatos e discurso pedagógico autorreflexivo, a poesia não abre mão de todo espaço da memória, pois ainda conserva um saber que escapa aos discursos da história e da filosofia, mas, sobretudo, conserva para si o espaço do esquecimento. A poesia é um discurso único por poder conservar exatamente a tensão entre um dever-ser e um poder-não-ser. Catulo (LXVIII), Virgílio (*Buc.* IX), Horácio (*Epod.* 13), Tibulo (I, 2) e Ovídio (*Pont.* IV, 2) destacam o poder de alívio e consolação que a poesia pode oferecer por um *pathos* que se proporciona pela doçura [*mollis, dulcis*] de suas palavras [*uerba*] e ritmos [*numeri*]. Um prazer sensível, intelectual e *pathético* – até as Eumênides choram com o canto de Orfeu (*Met.* X, 45-6) – é experienciado pelo leitor no contato com este outro mundo que a arte se tornou.

Por isso, as definições de valor são tão difíceis de se determinar na literatura clássica romana. Se o valor dos poemas de Alcman, por exemplo, poderia se verificar pela eficácia na apresentação de suas coristas, os poetas romanos, embora dispusessem de procedimentos de composição mais ou menos definidos pela tensão forma-inovação, teriam sua valorização não só na utilização desses procedimentos, mas pela recepção de sua utilização destes procedimentos. Entra em cena uma categoria muito pouco observada pelos tratados, mas que se torna fundamental no jogo, o receptor.

²⁷⁶ *lusi* (*Tr.* III, 2, 5), *ludicria* (*Ep.* I, 1, 10).

5 VESTÍGIOS: O LEITOR

*Não fosse o olho de natureza solar,
 Não poderia nunca o sol contemplar.
 Não fosse em nós o vero poder de Deus,
 Como poderia o sagrado nos arrebatrar!*

- J. W. Goethe

A tarefa de encontrar para os leitores da Roma Clássica um estatuto ou um lugar é, sem dúvida, das mais ingratas. Os documentos que nos restam daquela época não se ocupam especificamente dessa parte do processo comunicativo. Como já apontamos, as *artes rethoricas* (por extensão, as *artes poeticas*) pós-helenísticas ocupavam-se antes de um tripé: *ars-opus-artifex*: o famoso livro X de Quintiliano não discute a formação mínima de um leitor, mas as leituras mínimas para o escritor. Nem tampouco o trabalho histórico pode nos oferecer informações abundantes o bastante para que tivéssemos uma ideia acabada sobre quem eram os leitores das obras que Virgílio, Horácio ou Propércio conceberam.

Doutra parte, a ausência de qualquer tentativa de teorização mais explícita sobre o leitor não quer dizer que seja uma entidade completamente ignorada pelo pensamento literário da virada da era cristã. Há várias menções aos leitores potenciais das obras, que vão desde pseudo-destinatários específicos até o público geral que poderia ter acesso às obras por aquisição, em bibliotecas ou, ainda, por leituras públicas, além de certo número de leitores privilegiados por determinada formação ou posição.

Quando, no capítulo anterior, sublinhamos o *placere* como objetivo crescente da poesia romano-helenística, já anunciamos a importância de se considerar a literatura pela ótica do receptor, i.e., a literatura paulatinamente caminha de um *ato ilocucionário* para um *ato perlocucionário de linguagem* (KOCH, 1995, p.19) uma vez que começa a deixar de ser um ato que acontece na linguagem (cujo extremo era a hipertrofia do ato no mito, em que o dizer era um acontecer), para um fazer que acontece através da linguagem, uma ação sobre o receptor: “Escrever sem leitor é como dançar no escuro” (*Pont.* IV, 2, 34).

A mudança do paradigma de valor da obra leva a uma explicitação rapidamente mais frequente do leitor potencial. Não nos seria fácil imaginar uma dedicatória prévia a qualquer obra homérica como Catulo ou Horácio fazem, elegendo seus leitores privilegiados, Mecenas e Cornélio. Poucos anos após Horácio, pela primeira vez temos, num poeta latino, a informação sobre uma reedição da obra e a explicação sobre sua nova organização, quando Ovídio compõe um epigrama introdutório à versão de seus *Amores* em três livros. Esse epigrama não é apenas uma introdução do leitor ao livro, mas também uma advertência a esse leitor sobre uma outra edição, mais antiga, e sobre o prévio juízo do seu autor sobre a superioridade da nova versão. De maneira semelhante, Ovídio (*Tr.* I, 1 e 7) anuncia as *Metamorfoses* ao leitor, preparando-o para o tema distinto com relação às elegias e advertindo-o do inacabamento da obra, o que deve servir de premissa à leitura. Observamos a prática de um diálogo entre o leitor e a obra que ora lhe oferece premissas, ora se antecipa a seus questionamentos. Esse diálogo se dá ou explicitamente, como Propércio²⁷⁷ e Ovídio²⁷⁸ o fazem ao se dirigirem diretamente ao leitor, ou mais implicitamente, quando os juízos do leitor se fazem ouvir nos versos dos poetas, atendendo às suas expectativas²⁷⁹.

Também um público leitor, mais ou menos específico, de acordo com o autor e a obra, fica manifesto, demonstrando não apenas a consciência, mas, inclusive, em alguns casos, um direcionamento da obra a leitores de determinadas características. Iso acontece de maneira positiva, como quando Ovídio, ao abrir o segundo livro de sua *Arte*, afirma a primazia de seu livro entre os amantes (*A.A.* II, 3-4) ou endereça a obra às “belas e feias mulheres, / e são sempre as mais reles que as de boa qualidade, / as formosas não buscam ajuda ou os preceitos da arte” (*A.A.* III, 255-7. Trad. Carlos A. André). E, de maneira mais discreta, podemos perceber como as obras elegem ou preparam a fatia do público leitor que lhe cabe. Catulo (XIVb), após os primeiros poemas, de um lirismo quase idílico, dirige-se ao leitor ordenando-lhe afastar a severidade [*ponite sevetitatem*] para prepará-lo para os versos “mais picantes” [*proteruiros*] que se seguirão. Ovídio, por sua vez, repelindo de suas lições “os mantos de matrona” (*A.A.* II, 600) e

²⁷⁷ ‘Mais seis versos’ A ti, coorendo ao tribunal, / não prendo: eis minha linha de chegada.” (IV, 2, 57-8. Trad. Guilherme G. Flores)

²⁷⁸ “Ide filhas e pais ou se o espírito achar deleite nos cantos” (*Met.* X, 300-1. Trad. Paulo F. Alberto)

²⁷⁹ CATULO LI, 13-16; *Buc.* II, 69-72; *Met.* X, 304-7.

o didatismo de Tibulo (I, 4), nos sugere fortemente o direcionamento deste poema a determinado grupo²⁸⁰.

Mesmo quando os poemas recebem um pseudo-destinatário, como Válgio (TIBULO, I, 10), Hórtalo (CATULO, LXV) ou Suílio (*Pont.* IV, 8), as marcas de que estes não são, de fato, os leitores-alvo dos poemas, mas apenas uma função do texto, são abundantes. Os poemas que simulam algum grau de interpessoalidade, como os epistolares, por exemplo, desviam-se de seu destinatário explícito e dirigem-se vez ou outra a outras personagens, no caso de Ovídio, ordinariamente alguém que tem o perdão como prerrogativa, ou mesmo a um leitor anônimo. Quando Ovídio escreve a Suílio (*Pont.* IV,5), faz súplicas a Germânico, quando escreve a Grecino (IV, 9), Tibério é tratado pela segunda pessoa. Não é preciso muito, também, para estarmos certos de que Horácio (*Ep.*I, 14) não escreve a seu caseiro, mas sim aos cidadãos ávidos dos prazeres e vícios da Urbe. “O livro louva o público” (*Ep.* I, 20, 4), sua finalidade é a fama por agradar ao leitor (*Tr.* I, 1, 49-50), logo o autor prevê que grande número de pessoas deve ler sua obra e até quem não se espera – Ovídio precisa se defender após o desagrado dos getsas com o tratamento de Tomos em seus poemas de exílio.

Não é simples definir quem é o público leitor daquela Roma. Há motivos para crer que ele possivelmente tenha sido maior que o que pode supor o senso comum. Horácio nos dá testemunho do comércio livreiro profissionalizado em sua época e dos autores que levam suas obras até os editores ou diretamente ao comércio (*Sat.* I, 4, 20; *Ep.* I, 20, 1-2). A partir deste ponto, é difícil saber a que mão os livros concretamente chegariam. Ovídio faz referência a um “amante de novos poetas”, “pontífice de homens doutos” (*Tr.* III, 14, 1-2), o que nos sugere um bibliófilo ou, ao menos, um intelectual que acolhia muitos livros. De outra parte, ao encaminhar o terceiro de seus *Tristes*, negados os edifícios públicos, asila suas obras em casas particulares e, mesmo, em mãos plebeias. Isso pode nos mostrar como também os plebeus tinham acesso à compra de livros. Já nos referimos a como o camponês Équion adquirira obras de direito para o filho (PETRÔNIO, XLVI), mas Ovídio nos faz pensar que também o comércio de literatura poderia estar acessível a uma classe de menores posses. Se tomarmos o caso de Horácio como exemplo, observaremos que, embora não havendo nenhum tipo de incentivo estatal, pelo menos até Vespasiano, que oferece isenções a professores, algum nível de educação estava disponível a

²⁸⁰ Já o observara PRADO (1990: p.104) “[...] Tibulo os escreveu tendo em vista um público-alvo de cortesãos, que se entregavam ao amor galante, tanto a mulheres quanto a homens, [...]”.

uma classe média que pudesse pagar pelos serviços. Podemos supor também que o vanguardismo romano sob o império de Augusto em adotar autores contemporâneos, como Virgílio, em sua cátedra escolar (SALLES, 2010: p. 204), pode ter sido um impulsionador para este mercado livreiro – especula-se que determinados títulos chegassem a tiragens de mil exemplares (LE MOS, 2010: p. 5). Não ignoremos, ainda, a importância das leituras públicas para o alcance das obras e alargamento do público: o *Monobiblos* teria sido lido em todo o fórum romano (PROPÉRCIO, II, 23), conhecidos de Horácio liam suas *Sátiras* nos banhos públicos (*Sat.* I, 4), até os getas teriam se comovido numa audiência pública (*Pont.* IV, 13) e nem faltaram versos de Ovídio, Virgílio, Catulo e Propércio entre os grafites encontrados em Pompeia (FEITOSA, 2002: p.93), apesar do trabalho dos *dealbatores* em limpar as paredes.

As mulheres, também, não estavam à parte da cultura escrita. Catulo (XXXV, 16-7), Propércio (II, 24, 21) e Ovídio (*Am.* II, 4, 19-22) mencionam as *doctae puellae*, o último, inclusive, destaca a habilidade crítica destas jovens cujo conhecimento era extenso o bastante para compará-lo a Calímaco pelos critérios formais a que fizemos menção no capítulo anterior. Ovídio (*A.A.* III, 329-46), anos mais tarde, recomendará uma lista de autores para a formação de uma mulher sedutora – Calímaco, Filetas, Anacreonte, Safo, Menandro, Propércio, Galo, Tibulo, Varrão, Virgílio e Ovídio –, em que não podemos deixar de notar um certo generalismo, uma vez que as escolhas se estendem desde a elegia até a épica heroica, passando pela lírica e pela comédia. A este cânone somaríamos apenas a tragédia ao que hoje ensinamos nas escolas para a formação do leitor médio.

Ora, à medida que o leitor, enquanto alvo e experimentador do texto, ganha importância, aumenta, também, sua influência sobre a poesia. O impacto visível seria o grande número de poetas que encontraremos em Roma na época de Ovídio. O poeta nos dá testemunho de muitos poetas já conhecidos em Roma e outros tantos jovens que começavam a colocar suas obras em circulação. Tal quantidade de poetas publicando suas obras só se justificaria por um público leitor que as consumisse de alguma forma, mesmo que isso não significasse sucesso financeiro. Os gostos desse público logo estarão na pauta dos escritores. Ovídio não deixa de estar atento à predileção pelo Livro IV da *Eneida* (*Tr.* II, 533-6), assim como Propércio (II, 34, 80) observa a aceitação de Virgílio pelo público “*in Amore rudis siue peritus*”.

Não é de se supor que esses gostos não se tornariam demandas e logo incidissem sobre a produção dos poetas, e demandas das mais variadas, como podemos deduzir da gama de assuntos

elencados por Ovídio (*Tr.* II, 421-92) à disposição em livros: guerras, cosmogonias, paixões lícitas e adúlteras, aventuras míticas, política, jogos de dados, jogos de tabuleiro, esportes, venenos... Em posições opostas, Horácio, em mais de uma passagem da Epístola aos Pisões, confronta a questão das predileções do grande público (leia-se, da plebe) e gramáticos, e parece esquivar-se para soluções que agradem a um público seletivo, a corte de Augusto, enquanto Ovídio anuncia que publicará o último livro da sua *Arte* por demanda das mulheres que leram os dois primeiros (*A.A.* II, 745). As expectativas dos leitores ou dos grupos de leitores são, agora, não apenas uma consciência, mas uma preocupação dos autores. Propércio (II, 34, 25-54) aconselha “seu Linceu” – seja lá quem for – a deixar a poesia épica para educar-se em versos mais suaves, que mais agradariam às moças, repetindo o que já aparecera em I, 9, 11-15. Catulo (XXXVIII), de forma semelhante, testemunha a expectativa de que os poemas ofereçam algum tipo de consolo. Ovídio se adianta a essas expectativas, fazendo a defesa de suas *Metamorfoses* e de seus *Tristes*: solicita a indulgência do leitor para o inacabamento do primeiro (*Tr.* III, 14, 21-22) e justifica a monotemática dos últimos por sua situação (*Tr.* V, 1, 47). Lembremos que, nas *Pônticas* (III, 4), ele já defendera seu panegírico a Tibério, por chegar ao leitor quando o assunto já não fosse mais novidade. Ovídio só precisa defender suas obras por saber das exigências a que serão submetidas por seus destinatários e já estabelece uma réplica antecipada para o diálogo que ainda há de se estabelecer entre leitor e obra.

As expectativas do leitor a que os autores atentam não se limitam a um conceito geral de literatura. Os poemas do exílio já se iniciam com a precaução de não se confundirem com o *praeceptor amoris* (*Tr.* I, 5, 62-7) e, ao retomar o trabalho lírico, Horácio re-invoca os “ritmos de Lesbos” (*O.* IV, 6, 33-6). Na segunda coletânea de cartas do exílio, Ovídio (*Pont.* I, 1, 1-10) contrapõe seu nome ao conteúdo não obsceno de suas *Pônticas*, no prólogo dessas cartas. Os autores estão atentos ao pré-texto constituído por seus nomes e que o leitor utilizará como uma chave de leitura. O leitor romano, educado pelo *grammaticus*, deveria estar habilitado a distinguir as nuances de estilo de um autor para outro. O mesmo Ovídio chama atenção para essa habilidade, destacando a escrita do rei Cótis dos demais jovens trácios (*Pont.* II, 9, 50-52) ou afirmando o reconhecimento de Caro na Heracleida sem a necessidade do frontispício com o nome do autor, apenas pelos traços característicos deste poeta. O leitor Ovídio demonstra possuir uma pequena enciclopédia de estilos que o permitem associar textos a autores específicos. Mas, numa leitura inversa que propomos, o pré-texto que anuncia o nome do autor e, com frequência,

as marcas genéricas, acionaria essa enciclopédia construída pelas experiências acumuladas de cada leitor e o “verbetes” evocado seria a premissa de leitura do texto em mãos. Isso implica numa participação mais ativa do conhecimento acumulado pelo leitor na leitura da obra e justificaria a variação de gostos que é assunto recorrente em Horácio. Retomaremos isso em ponto mais oportuno da argumentação. Mas já nos aproveitemos de um aspecto importante que isso nos levanta: que leitor o autor pressupõe ao compor sua obra?

Ovídio tem dificuldade em escrever entre os gets por não haver em Tomos quem pudesse compreender [*intellecturis*] seus poemas (*Tr.* III, 14, 39-40). Se a composição, como destacamos no capítulo 3, é tomada como um processo dialógico entre autor e público, espera-se que este público possa cumprir determinados requisitos, i.e., que seja dotado de determinada gramática poética ou determinado *repertório* que corresponda às exigências do texto. Como em outros aspectos, isso se revela em passagens mais ou menos explícitas, mas de maneira inequívoca. Ovídio é bastante direto em sua demanda por um leitor que “ainda dê atenção às artes liberais” (*Am.* III, 8, 1) num poema em que questiona a venalidade e de seu tempo e a ambição do ouro sobre todas as coisas, seja o talento, a beleza ou até mesmo a vida de outros homens, assim também como considera que sua *Arte*, não é adequada ao *princeps*, por carecer de gravidade (*Tr.* II, 239-40) e ser mais adequada a quem possa dedicar-se a divertimentos (*idem* 223); Propércio (I, 7, 21-4) espera ser lido pelos jovens que se dedicam ainda ao amor – o que dá uma dimensão não apenas intelectual à percepção dos leitores, mas também *pathetica*. Catulo, no meio termo entre o explícito e o implícito, opõe os homens *uenustiorum* (III, 2) aos *seueriorum* (V, 2). Apesar de se encontrarem em poemas distintos, os termos os aproximam de maneira muito clara por ocuparem o mesmo lugar, a mesma medida métrica, no mesmo verso (hendecassílabo falécio). Só os homens dotados de graça poderiam experimentar o que Catulo expressava, enquanto a opinião dos homens de *seueritas* não poderia ser compatível com as paixões a que se propunha. Os poetas fazem ainda outras indicações de que leitor é demandado pela obra: quando Catulo (LXVIII, 18) afirma ter-se divertido com a “deusa que mistura doce e amargo”, é criada uma lacuna de sentido para que seja preenchida pelo leitor. Seja um leitor dotado de sensibilidade, que relacionará, de maneira mediata ou por outros poemas do livro – LXXXV, por exemplo –, as antíteses ao amor, ou ainda, o que é mais sugestivo, o leitor que tenha na memória o mesmo “doceamaro” [*glykypikron*] do fragmento 18 de Safo, com quem Catulo dialoga na forma e nos temas. Essa lacuna de sentido ganha então um caráter muito mais polissêmico: a

deusa é Vênus ou é Safo, que une doce e amargo num abraço de linguagem? O leitor também está em vista quando os poetas aproximam seus universais dos particulares que cercam o público: se nos versos de Catulo (LXVII) gravitam a volubilidade amorosa das pessoas, Balbo, Cecílio e Bríxia são lacunas a serem preenchidas por um número restrito de pessoas, enquanto, na mesma via, mas em sentido inverso, Ovídio (*Met.* I, 168-75) traz o celeste inefável aos sentidos do leitor, colocando o Olimpo na geografia urbana de Roma.

Chegados a este ponto, temos melhores condições para retomar a questão sobre a oposição popular x equestre no juízo da literatura. Horácio despreza o *malignum uolgus* (*O.* II, 16, 38-40); por extensão, repudia a cena em que domina a *plebecula*, os incultos e estúpidos que são em maior número e de menor virtude (*Ep.* II, 1, 183-6). Até mesmo a opinião dos mestres-escola não importa a Horácio, mas apenas a dos *equites* (*Sat.* I, 10, 76-7). Talvez aqui tenhamos uma pista para distinguir um pouco melhor o que diferenciava o leitor da plebe daqueles que estiveram com os melhores *grammatici* e nos círculos mais cultos de Roma. Horácio contesta a predileção do povo pelo que é antigo (*Ep.* II, 1, 18-26), os antigos cuja qualidade literária, comparada à sua e de seus contemporâneos, Horácio não cansava de colocar em xeque. Podemos atribuir isso a uma educação mais conservadora ou mesmo em defasagem às produções de sua época. O melhor testemunho da provável formação e do gosto da plebe de que dispomos encontra-se nos limites do período que nos propomos avaliar, mas, pelas referências, pode-se aplicar à época de Augusto de modo geral. O banquete de Trimalquião desfila libertos e plebeus de *gentes* sem renome e, por várias ocasiões, podemos perceber sua inabilidade com autores como Homero ou Virgílio. No entanto, quando mudados os interesses, eis que um surpreendente conhecimento se nos apresenta:

Lorsqu'ils évoquent le théâtre et plus particulièrement les mimes et les attelanes qui sont leurs genres favoris, ils sont d'une grande précision et, en general, d'une grande exactitude. ils connaissent bien les auteurs des mimes, tels Publilius Syrus ou le cithariste Ménécrotès, compositeur de chansons de scènes. Ils peuvent facilement faire référence à des acteurs vivants (le mime Syrus ou le tragédien Ephesus) ou morts (le tragédien Apelles. Ils sont capables de citer de mémoire des extraits de mimes: Trimalcion écorche des passages du Marchand de Laserpicium et des Tisserands; il recite une quinzaine de vers qu'il attribue à Publilius Syrus; il imite les contorsions du mime Syrus pendant que ses esclaves l'accompagnent en chantant un refrain mytérieux, 'Madeia Perimadeia'. L'esclave de Habbinas, Massa, est capable de réciter des passages d'attelanes et le mime du Muletier. Même le vocabulaire technique du mime est parfaitement assimilé par cette assemblée d'affranchis. (SALLES, 2010: p. 211)

Os membros da plebe demonstram ter um repertório literário bastante preciso, ainda que totalmente diverso do que os autores clássicos representam. Massa, que Catherine Salles menciona no fim da passagem, ainda nos fornece uma informação suplementar: sua educação advém unicamente dos *circulatores*, dos artistas de rua que vagavam declamando poemas ou contando histórias (PETRÔNIO. LXVIII). É aqui que tocamos o ponto mais sensível para compreendermos a relutância de Horácio: a literatura oral não está submetida às regras da literatura romana clássica, helenística, herdeira direta do academicismo alexandrino.

Se Horácio orgulha-se de “levar cantos desconhecidos a olhos e mãos nobres” (*Ep.* I, 19, 34), assim como Ovídio aos juízos de Fábio Máximo (*Pont.* I, 2, 133-6) ou dos “doutos ouvidos do cônsul” (*Pont.* IV, 5, 1), não é apenas pelas relações econômicas e sociais com os donatários do poder político de Roma de que dependia a maioria dos poetas, mas porque é nos círculos nobres que está legitimado o padrão clássico de gosto e escrita. E, numa via de mão dupla, este saber também distingue a aristocracia. Já mencionamos como, de maneira geral, o comércio, e outras formas de enriquecimento distantes da posse da terra, não era visto de maneira positiva. O banquete de Trimalquião apresenta algumas personagens, como o próprio Trimalquião e Habinas, que fizeram fortunas através de comércio e outros negócios não ligados à sua *gens*. As reconfigurações de poder político e econômico após as guerras civis e suas consequências abriram espaço para o advento de uma nova classe de endinheirados em Roma, advindos das camadas plebeias, que, no entanto, não dispunham do prestígio dos *equites*. Há seguidas tentativas de coerção dos casamentos entre as ordens equestre e senatorial, pela *lex Iulia et Papia Poppaea* (9 d.C), pela *lex Iulia de maritandis ordinibus* (18 a.C.), e por uma primeira, de 28 a.C., de que só temos notícia por Propércio (II, 7), que o separaria de sua Cíntia, obrigando-o a tomar uma esposa, lei revogada, como a seguinte, possivelmente por descontentamento das partes afetadas. Não haveria a insistência de legislações sobre as uniões dos nobres romanos, legislações que representariam, inclusive, barreiras sociais, se o trânsito entre classes não fosse comum a ponto de incomodar a aristocracia. Nesse contexto de oposição social, o domínio da tradição escrita é mais uma distinção dos aristocratas. O tom jocoso com que as tentativas de erudição de Trimalquião são tratadas por Petronio dá lugar a uma crítica muito mais ácida por Sêneca (*Luc.* III, 27, 4-6). Ele nos apresenta uma espécie de Trimalquião real, Calvício Sabino, um liberto “exageradamente favorecido pela sorte”. Embora dotado de fortuna, Calvício não distinguiria os nomes de Aquiles, Ulisses ou Príamo, a quem os romanos nobres “conheceriam tão bem quanto

os nomes de seus pedagogos”. A solução de Calvíbio para sua deficiência, ridicularizada por Sêneca, foi a aquisição e formação de uma tropa de escravos – cada um encarregado de um poeta – que lhe assoprasse, ao modo dos *nomeclatores*, os versos com que pudesse exhibir-se nos banquetes. Embora soe anedótico, o caso de Calvíbio expressa de maneira bastante ilustrativa a pressão que o conhecimento da tradição literária exercia para uma aceitação social plena. Embora Propércio (II, 13) afirme não lhe importar *forma* ou *gens*, mas se a menina é douta [*docta*], é inevitável que tenhamos em vista que isso representa um determinado padrão de gosto que detém um status privilegiado dentre as variações possíveis e que corresponde, *grosso modo*, ao *medium* da formação cultural da aristocracia romana.

Com efeito, *doctus* e *peritus* são definidores muito comuns para abranger o universo dos leitores da poesia clássica, romanos ou provincianos. A Urbe não limita o universo do público como a antiga pólis grega, a identidade se dá por um ideal que transcende virtualmente as fronteiras, mas se prende por uma base cultural comum. O nome Nasão pode ser conhecido em todo o orbe (*Tr.* II, 119-20) ou Horácio pode ser lido desde o Ibero até o Ródano (*O.* II, 20, 17-20), mas estão sempre restritos aos *docti*. Quando Ovídio (*Met.* IX, 182-198) narra os doze trabalhos de Hércules por uma série de referências indiretas, quando Propércio (I, 7) faz alusões ao ciclo tebano sem nomear sequer os heróis ou quando Horácio faz lembrar o poema de Alceu na abertura de seu poema (*O.* I, 37), um círculo de leitores é restringido pelo domínio dessas referências e, independente de colocarmos em jogo a questão da intencionalidade, o que não é nosso objetivo, os poetas demonstram consciência dessa restrição.

Tema dos mais queridos aos Estudos Clássicos, a relação entre os textos, independente de sua inclinação, seja pela *arte allusiva* de Pasquali, seja pela *intertextualidade* de Hinds, de Fowler ou de Barchiesi, a participação ativa do leitor para o processo de significação do texto é uma constante:

Tarefa do leitor, que, por sua vez, é uma pluralidade de textos, será a de individuar as justas relações entre a obra literária e os textos que nela confluem como memória (e são, por sua vez, fruto de uma longa série de textos), de modo a colher-lhe os traços significativos graças aos quais se organiza o verdadeiro sentido da obra mesma. (FEDELI, 2010. p.396)

Se não podemos afirmar que conceitos como *leitor ideal* ou *leitor implícito* possam ser considerados plenamente em sua complexidade teórica, podemos pensar que entre autores e

leitores havia o consenso de um *repertório* tomado como uma memória compartilhada e que precisa ser posta em ação pelo leitor. Um repertório que ultrapassa o estritamente literário e abrange a biografia de figuras de grande renome como Filipe, (*O.* III, 16) ou Pitágoras (*O.* I, 28), ou de figuras menos famosas como as cortesãs helenísticas (PROPÉRCIO, II, 6), oficiais de guerras (*O.* III, 16), o conhecimento sobre artistas de outras artes (PROPÉRCIO, III, 9), práticas militares (*Rem.* 224) ou, até mesmo, questões intrincadas de filosofia (*O.* I, 13, 16)²⁸¹.

E devemos entender que esse repertório não é apenas de conteúdo, mas de procedimentos também. A tomarmos pelo testemunho dos poetas, até os tempos de Catulo a antiguidade de um poema era tida como critério mais que suficiente para dar-se um texto como importante. Mesmo Propércio (III, 1, 33-6) e Ovídio (*Pont.* IV, 16, 2) sentem, não sem um certo tom de desagravo, a valoração do poeta pelo tempo. Mas nenhum poeta se posicionou mais claramente contra esta prática que Horácio.

Numa cultura tradicional, isso não seria motivo de questionamento. O presente poderia sentir-se numa relação de perfeita continuidade com o passado e sua permanência seria mais que evidente e indispensável, melhor dizendo, qualquer outra possibilidade beiraria o impensável, uma vez que todo o sistema de pensamento deveria estruturar-se pela *auctoritas* do antigo. No entanto, a Roma da virada da era cristã não poderia ser considerada uma sociedade tradicional, nestes termos. Horácio não se entende meramente como um continuador de Ênio ou Lucílio. Diferente disso, ele estabelece uma postura em que o rompimento e o olhar contestador suplanta a continuidade com aqueles poetas. Retornando a Alceu, Safo e Arquíloco, Horácio elege um outro passado, se volta para os escombros de um tempo e espaço que melhor atendem ao espírito da sua época. Mas, enquanto tal, o que ele recupera são fragmentos despidos de contexto e que comporão um novo mosaico, ao associar-se às novas peças com que se relacionarão.

Numa longa passagem contra o espírito gerontocrata que ainda restava em Roma – mas de que, por tudo que vimos até agora, os poetas que nos restaram certamente não compartilhavam – Horácio (*Ep.* II, 1, 45-91) inicia por declarar tentar “desmornar a razão de quem mede a virtude em anos” e termina por louvar o espírito de inovação dos gregos. Mas com que segurança seria possível afirmar que algum espírito de inovação movia Safo, Alceu, Arquíloco ou Alcman? As inovações literárias que Roma experimenta em ritmo acelerado na Grécia acompanharam uma

²⁸¹ A passagem “*Venus quinta parte sui nectaris imbuit*” é razão de inquietação para a crítica contemporânea, que não goza do mesmo *repertório* dos leitores de Horácio. Optamos em alinhar-nos às leituras mais comuns que associam o verso a esta ou aquela doutrina filosófica em detrimento de leituras que optam pelo jogo de palavras.

lenta mudança na percepção de mundo. Na Roma Clássica, por outro lado, a escrita literária parece construir um conjunto de regras presas a juízos dos pequenos círculos privilegiados dentre os que a produziam e a consumiam.

Ora, não munidos mais da tradição que percebia o valor dos textos por sua ancoragem histórica, é preciso que sejam instituídos procedimentos que justifiquem os novos juízos de valor emitidos. Horácio sugere a marcação rítmica para a apreciação da obra (*Ep.* II, 1, 45-91). Numa manifestação de sua prática de leitor, Ovídio (*Tr.* II, 241-256) faz uma citação direta do texto que estuda a fim de demonstrar sua hipótese. Quando Horácio questiona a qualidade dos poemas de Fábio e Crispino (*S.* I, 1) é também para uma avaliação da forma dos seus textos, embora a avaliação, neste caso, demande uma certa pessoalidade: a sua falta de brevidade. O leitor também deveria ser mais ou menos indulgente com a expressão do poema de acordo com o assunto, requerendo assunto menos grave maior rigor no juízo (*Ep.* II, 1, 167-70). As condições de escrita devem ser levadas em consideração no julgamento das obras, repete Ovídio ao longo de todos os livros do exílio, oferecendo diversas informações extra-literárias que permitam ao leitor situar o ato da composição.

Essas são indicações de procedimentos mais ou menos objetivos, de métodos mais ou menos claros, mas cuja proposta é estarem disponíveis e serem efetivos para qualquer leitor de formação literária mediana, de modo a comprovar que o juízo se estabeleceria a partir de critérios palpáveis e razoáveis. Ovídio, no entanto, nos oferece ainda uma constatação que é especialmente interessante para a hipótese que tentamos sedimentar ao longo destes últimos três capítulos: a de que a construção de formulações teóricas tem sua razão exatamente na crise de indefinição do lugar da literatura na transição entre a tradicional sociedade arcaica republicana e a sedimentação do império, da educação retórica e do cristianismo: a dependência inexorável que a interpretação da obra tem da subjetividade do leitor. No principal poema escrito em defesa da *Arte de Amar*, Ovídio afirma: “mentes perversas podem corromper a todas [estátuas das deusas] / todas elas, no entanto, permanecem firmes em seus lugares”²⁸². Versos antes (*Tr.* II, 275-6), ele argumenta que não pode causar mal o livro lido com mente sadia [*recta mente*]. Ora, à parte a materialidade da obra e todas as indicações que os autores possam fazer circunscrevendo as possibilidades de

²⁸² “*omnia perversae possunt corrumpere mentes;/ stant tamen illa suis omnia tuta locis,*” (*Tr.* II, 301-2. Texto estabelecido por Arthur Leslie Wheeler, 1939)

leitura, resta um espaço do imponderável, que corresponde à liberdade de intervenção do indivíduo no processo de recepção e significação da obra.

A variação de gosto de cada época é um fato consensual entre os diversos testemunhos de que dispomos, ainda que possa pender para um ou outro lado. Cícero aborda isso no detalhe da ortoépia refletida na composição poética:

Agora também o que parece rústico, outrora ao contrário era polido, das palavras, cujas duas últimas letras eram as que estão em *optimus*, eliminavam a última letra se não seguida de vogal. Assim não havia aquele troço nos versos de que fogem os *poetae novi*.²⁸³

O juízo sobre Lucílio que faz Horácio é diverso dos de seus antecessores (*S. I, 4 e I, 10*) e Quintiliano (*X, 1*) oferece uma opinião divergente de ambos meio século mais tarde. Mas é relevante que a variação dos juízos sobre a literatura seja percebida de indivíduo para indivíduo: “Tantos são os homens, quanto são os gostos” ecoam em expressão muito próxima Ovídio (*Rem. 425*) e Horácio (*S. II, 1, 27*). Que haja leitores mais difíceis ou obstinados, a quem só os melhores poetas podem agradar (*Pont. III, 4, 9-10*), ou que alguns prefiram *carmines aut iambi aut Bioneis sermones* (*Ep. II, 2, 59*) são variações dentro de um campo de previsibilidade. Um leitor mais experimentado pode ser mais exigente por comparar os textos a um rol mais amplo, ou os gêneros podem agradar mais a determinado grupo por sua idade (*Rem. 49*). Mas como se podem tecer opiniões divergentes sobre o mesmo poema, uns achando-o acre demais, outros, sem nervo (*S. II, 1, 1-2*)? Este é o problema derradeiro a que as formulações tentam dar solução, mas acabando por recorrer, ao fim e ao cabo, a uma solução, apesar de todo o malabarismo discursivo que tentamos expor em algumas dezenas de páginas, também subjetiva.

Horácio recomenda a Floro que se deve buscar um censor honesto a fim de compor uma obra como devido (*Ep. II, 2, 109*). Mas quem seria o censor adequado? Ovídio não toma em consideração os juízos de um geta e menospreza os que taxam seus cantos do exílio de monótonos (*Pont. I, 5, 62-3 e III, 9, 1-4*). Melhor seria a posição de Cota Máximo, que escolhe os amigos para juízes de seus escritos (*Pont. III, 5, 39-41*) ou da Biblioteca de Apolo, que tem juízes profissionais?

²⁸³ “*Quin etiam, quod iam subrusticum videtur, olim autem politius, eorum verborum, quorum eadem erant postremae duae litterae, quae sunt in optimus, postremam litteram detrahebant, nisi vocalis insequebatur. Ita non erat ea offensio in versibus quam nunc fugiunt poetae novi.*” (*Or. 161*. Texto estabelecido por G. L. Hendrickson, 1939)

Lembre-mo-nos que os poetas enviam seus poemas para a avaliação de pares com frequência: Catulo (L), trocava poemas com Calvo, que também os recebia de seus clientes (*idem* XIV, 6-7); Tibulo foi crítico das sátiras de Horácio (*Ep.* I, 4, 1); Ovídio trocava sugestões com Fábio Máximo (*Pont.* I, 2, 133-6) e com Tuticano (*Pont.* IV, 12, 25-8). Os poetas, por seu ofício, são tomados como bons árbitros para o texto, assim como o são os gramáticos e retores. A entrada de um livro no acervo do Templo de Apolo ou a aprovação das peças teatrais requeria o consentimento de um *grammaticus*, como foi Mécio Tarpa (*S.* I, 10, 38), assim como as opiniões de Ático (*Pont.* II, 4) ou Salano (*Pont.* II, 5) são valorizadas por Ovídio. Mas haverá alguém que julgue que um bom poema aos olhos de Propércio necessariamente o seria aos olhos de Tibulo? O livro sugerido pelo gramático Sila é violentamente criticado por Catulo (XIV). Horácio também diminui a disputa pela aprovação dos gramáticos (*Ep.* I, 19, 37-40).

A eleição de autoridades e sua discordância é um processo perfeitamente coerente com a tentativa de se criar um discurso que possa justificar e ordenar a poesia num espaço em que a ligação com a tradição deixa de ser sua justificação natural e em que *práxis* e *poiésis* se reduziram a *agere*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conta-nos Plínio (*Nat. H.* XXXV, 8, 24) que, na segunda metade do século II, o general L. Múmio, tendo um espólio de guerra a dispor, recebeu, do rei Átalo, a oferta de 600.000 sestércios por uma pintura de Baco feita por Aristides. Surpreso pela vultuosa oferta, o general retirou a obra do saque e a enviou a Roma, acreditando que ela deveria possuir alguma virtude [*virtutis*] que ele desconhecia. Pela primeira vez, um romano era confrontado com o incorpóreo valor de uma obra de arte deslocada de seu contexto original.

Quando Cícero vocifera no fórum romano contra Verres (II, 4), Cícero fala sobre uma casa de Messana em que um antiquíssimo sacrário, com estátuas e altares de variados deuses, era espaço de reverência de pretores, cônsules e quaisquer que visitassem a cidade por seu caráter sagrado [*consecratus*]. Verres toma para si quase todas as estátuas e é, até onde pudemos averiguar, o mais antigo colecionador de objetos de arte documentado em Roma. A ele, sucederam-se outros, como o próprio imperador (*Tr.* II, 521-4), e logo, pelos esforços de Agripa, Roma teria suas *pinacothecas* acessíveis, também, à plebe romana, como a que serve de palco ao encontro de Encólpio e Eumolpo (PETRÔNIO, LXXXIII).

A mais antiga cópia de uma estátua do período clássico grego é a *Diadoumenos*, datada de fins do século II a.C. e encontrada numa rica casa de Delos. Dois navios naufragados nas proximidades de Anticítera, na mesma época, mostram que um mercado de arte era ativo pela demanda das novas elites romanas.

Ela indica o nascimento de uma atividade produtiva, organizada e sistemática, apta a satisfazer uma demanda de bens artísticos de parte da abastada burguesia tardohelenística. Ao ingressar na esfera do privado, altera-se o significado da escultura: não mais obra de arte de per se, mas elemento decorativo subordinado ao mobiliário e à arquitetura residencial. De seu emprego estão ausentes motivações ideológicas ou políticas, restando apenas a intenção de evocar célebres obras primas do passado, de tornar manifesta a pertinência do proprietário a um definido horizonte cultural. (GASPARRI, 2008, p. 30).

Diferentes das obras que lhes serviam de modelo, estas obras não tinham um significado representativo para a comunidade, não serviam de monumento celebrativo ou donário. Elas foram arrancadas de seu lugar e trazidas para um outro espaço em que adquirem um sentido diverso.

Mas, num aspecto, diferentemente do que avalia o eminente arqueólogo, a obra não perde seu valor de arte *per se*, pelo contrário, é neste contexto que ele se amplifica.

O terror que Platão tem dos artistas é perfeitamente compreensível. Se Platão teme que os cidadãos interpretem peças (*Legg.* VII, 817) ou deseja expulsar os artistas da cidade (*Rep.* X), é por se espantar que a arte afetava diretamente as pessoas e suas vidas. Perante Dionísio, Ésquilo exibe o poder de suas palavras capazes de fazer todos os espectadores arderem em fúria destruidora (*Ran.* 1021). Górgias também exprime, não sem encantamento, o poder da poesia:

Toda a poesia, eu creio e defino “palavra com metro”. Aqueles que a escutam, um frêmito de terror os invade, uma piedade cheia de pranto, e uma ansiedade que se compraz na dor; [...] Efetivamente, assim como há tais ou tais remédios que eliminam do corpo tais ou tais humores, e alguns que põem fim à doença e outros à vida, assim há as palavras que afligem, as que deleitam, as que aterrorizam, as que influem audácia nos ouvintes, e, enfim, as que envenenam e enfermam a alma. (*Helen.* 8-10. *passim.* Trad. Eudoro de Sousa).

A poesia, como a escultura, a arquitetura ou a pintura, estava ligada ao *continuum* que abrangia *eidos* e *ethos*. A arte só poderia fazer sentido como um prolongamento do mundo que a cercava e com o qual era indissociável. No espaço cívico da polis arcaica e, mesmo, em certa medida, na clássica, a arte está submetida a normas que lhe são extrínsecas, como a religião ou a moral, com as quais co-participa. No entanto, a arte manifesta um outro poder, que apenas ela poderia exercer, e, somente quando retirada dessa esfera pública, evoca algo do passado que já não se faz presente, porque perdido, e não possível ao discurso histórico, porque intangível.

A arte das coleções e das pinacotecas romanas da República Tardia e do primeiro Império é a mesma da poesia. Se espera-se que leitor e obra compartilhem um *repertório* comum, este só existe no mundo da arte, a obra não tem mais o poder de afetar o mundo empírico ou o leitor. A mulher honrada pode ler o que não pode fazer, um espírito reto não se afeta pelo que a poesia lhe diz, enquanto um espírito perverso corromperá as estátuas das deusas, que, no entanto, continuarão imóveis. A poesia, como as artes plásticas, abre-se à contemplação desinteressada, ao espaço do prazer sensível e intelectual e se autonomiza das instituições que lhe são extrínsecas. Pelo menos, por um curto espaço de tempo. Logo, a educação retórica, vinda do direito ciceroniano, robustecida pela lógica aristotélica e da moral estóica – e pelo cristianismo num outro momento –, se apresentará como a nova ligação do homem com a tradição e incorporará a literatura em suas fórmulas, protocolos e procedimentos.

O novo espaço da arte obriga os poetas a buscarem um novo estatuto que os distinga do vulgo, mesmo que não mais dotados do *entusiasmo* dos vates. A base desse estatuto é dada pela própria poesia, que é construída como um valor por si mesma, independente de sua ligação com a política, com a moral ou com a geração de riquezas. Não é por acaso que a intensa atividade da crítica textual, que buscava editar e reunir os textos sob o frontispício de um autor, encontra um solo tão fértil entre os helenísticos. O autor, seu estilo e suas virtudes são moedas na nova economia de avaliação dos textos. Também não é coincidência que a atividade censora se intensifique neste momento. A *lex Cornelia* foi uma reação natural das instituições controladoras do estado e da circulação de ideias a uma instância que se autonomizava perigosamente. Todos deveriam temer a “coroa de câncer”²⁸⁴, como lembra Propércio, mas os poetas reagirão diretamente pela liberdade da poesia como Propércio e Ovídio o fazem, ou utilizando-se da polissemia dos versos como o principal poeta de Roma o fará²⁸⁵.

Enquanto ligada à vida, a poesia submetia-se apenas à *Poética*, cujo modo era a *tékhné*, uma vez que qualquer juízo sobre ela ou qualquer lei estaria dado por seu valor de contexto. No entanto, a arte autônoma precisa de um novo discurso que a justifique e que lhe ofereça leis.

Há pouco, começou a nos chegar ao conhecimento, graças ao trabalho da equipe liderada pelo Prof. Richard Janko, ainda que muito fragmentado, o trabalho de Filodemo de Gadara, que vivera em Roma até o segundo triunvirato e de quem sabíamos a influência pelas referências de outros autores. O tratado *Sobre os poemas* [*Peri Poématôn*], ao menos o que temos, aborda alguns autores anteriores sobre suas ideias a respeito de poesia e expõe ideias do próprio autor em contraste. Encontramos pensamentos extremamente divergentes como a posição de Megáclides, que considera que o ouvido é o único juiz possível para a poesia sem contrapartida racional, e a de Pausímaco, que busca uma espécie de gramática do som em que vogais longas são mais prazerosas que as breves, que por sua vez são mais que as consoantes. O texto de Filodemo, que também escreveu epigramas, é muito importante para que percebamos o tamanho do esforço que o século de Cícero e Augusto fazia para compreender a literatura por leis próprias, diversas da filosofia ou, ainda, da gramática. E não deixa de ser sintomático que quanto mais recuamos no tempo, mais as inclinações tendem a uma capacidade nata do ser, uma faculdade irracional de que se é, ou não, dotado para avaliar a poesia, e, quando avançamos para os tempos de Virgílio, o

²⁸⁴ O áureo de Augusto, cunhado provavelmente em 19 a.C., tinha o caranguejo em seu verso.

²⁸⁵ Ver Ferreira Lima (2007a).

esforço para que a poesia possa ser compreendida como um objeto para o qual cabe estabelecer as regras e universais que o regem se acentua.

Tentamos demonstrar que os poemas estabelecem um discurso teórico, não só poético, que busca determinar leis e normas desse objeto. Um discurso que se construísse através de uma *ratio* e que permitisse criar juízos sobre os textos produzidos. A *Poética*, conhecimento e regras para que algo possa vir a ser, não dá conta de um problema que só se instaura quando a arte, retirada de sua co-existência no mundo, adentra a dimensão estética do gosto subjetivo – em que cada um se considera bom sob seus próprios critérios (*Pont.* III, 9; *Ep.* II, 2, 101; *Tusc.* V, 63; *Pis.* 465) – e é necessário, então, que se produza um outro discurso, que se proponha estabelecer, nos termos aristotélicos, uma ciência da literatura que se proponha a compreender uma ordem que esteja subjacente aos efeitos da poesia nos indivíduos.

Ao declínio desse breve período teórico da literatura latina, quando nas escolas de retórica for reposicionado o fazer literário, a crítica literária dos séculos XIX e XX chamará de “o período de decadência da Literatura Latina”. A época que engloba Catulo, Virgílio e Propércio cristalizou-se como a época de ouro da Literatura Latina por um olhar de Narciso que reconheceu que nenhum período da nossa história literária nos foi tão familiar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.

_____. *A ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino J. Assman. Belo Horizonte: UFMG, 2007a.

_____. *Bartleby – Escrita da potência*. Tradução de Pedro Paixão). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007b.

_____. A Potência do Pensamento. Tradução Carolina Pizzolo Torquato. *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, Niterói, v. 18, n. 1, jan.-jun. 2006.

AGOSTINHO Sto.. *A doutrina cristã*. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

_____. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ALDEA CELADA, José Manuel. Crisis and decline of the Roman religion in the late republic. *Studia Histórica. História Antigua*, n. 30, p. 51-70, 2012.

ALMEIDA, Olavo Vinícius Barbosa de. O Brutus de Marco Túlio Cícero: estudo e tradução. 2014. 200 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2014.

AMARAL, Flávia Vasconcelos. *A guirlanda de sua Guirlanda: epigramas de Meleagro de Gadara – tradução e estudo*. 2009. 243f. Dissertação (Mestrado em Letras: Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

APULEIUS. *The apologia and Florida*. Tradução de H. E. Butler. Oxford: Claredon Press, 2009.

AQUINO, S. Tomás de. *Suma de Teología*. Tradução de José Martorel Capó. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001. 1 v.

ARISTIDES, Elio. *Discursos*. Tradução de Fernando Gascó e Antonio Ramirez de Verger. Madrid: Gregos, 1987.

ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2004.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. *Metafísica*: vol II. 3ª ed. Trad Geovanni Reale; Marcelo Perine. São Paulo, Edições Loyola, 2013.

_____. *De anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Metafísica*. Tradução de Geovanni Reale e Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2001. 2 v.

_____. *Retórica*. Tradução de Quintin Racionero. Madrid: Gredos, 1994.

_____. Analíticos Primeros. In: _____. *Tratados de Lógica (Organon)*. Tradução de Miguel Candel Sanmantín. Madrid: Gredos, 1988. 2 v.

_____. Ética a Nicômaco. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: _____. *Metafísica (livros I e II) – Ética a Nicômaco – Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Poética*. Tradução, notas e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ARNOLD, E. Vernon. *Roman Stoicism*. Cambridge: University Press, 1911.

ARQUÍLOCO. *Fragmentos Poéticos*. Tradução de Carlos A. Martins de Jesus. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

ATKINS, John William Hey. *Literary criticism in antiquity*. Londres: Methuen & CO. LTD., 1952. v 2

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007a.

_____. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007b.

BAEHRENS, Aemilius. *Fragmenta Poetarum Romanorum*. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1886.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.

BARDON, Henry. *La Littérature Latine Inconnue – Tome I*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1952.

_____. *La Littérature Latine Inconnue – Tome II*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1956.

BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose*. Paris: Pocket, 1998.

BELLIDO, Antonio Melero (org.). *Sofistas – testimonios e fragmentos*. Madrid: Gredos, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994. 1 v.

BENJAMIN, Walter et al. *Ensaio Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERRIO, Antonio García; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Poética: tradição e modernidade*. Tradução de Denise Radanovic Vieira. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

BIAGINI, Emilio. Roman Law and Political Control - from a Primitive Society to the Dawn of the Modern World. *Geo-Journal*, v. 33, n. 4, p. 331-340, 1994..

BLOOMER, W. Martin.. *Valerius Maximus and the Rhetoric of the new Nobility*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.

BOBES, Carmen et al. *Historia de la Teoria Literária I*. Madrid: Gredos, 1995.

_____. *Historia de la Teoria Literária II*. Madrid: Gredos, 1998.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte poética*. Tradução de Célia Barrentii. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O narrador-tirano: notas para uma poética da narrativa. *Gragoatá*, Niterói, n. 28, p. 11-26, 2010.

_____. *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

_____. Do Épos à Epopéia: sobre a Gênese dos Poemas Homéricos. *Textos de Cultura Clássica*, Belo Horizonte, n. 12, 1990.

_____. Por que o Édipo?. in _____ (org). *O enigma em Édipo Rei*. Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 1985.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Falto eu mesmo e esta lacuna é tudo. In: MARI, H.; DOMINGUES, I.; PINTO, J. *Estruturalismo – Memória e Repercussões*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

BUNGE, Mario. *Teoria e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAETANO, Andreza. Hero e Leandro de Museu: uma lenda e uma arte que ultrapassam o tempo. *Ronai*, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 18-34 2013.

CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Michigan: Michigan Classical Press, 2007.

CAIROLI, Fábio P.. *Marcial brasileiro*. 2014. 498f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental I: A Antiguidade greco-latina*. São Paulo: Leya, 2012.

CASSIN, Bárbara. *O efeito sofisticado*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira et al. São Paulo: Editora 34, 2005.

CASTRO, Manuel Antonio de. Crítica e Poética no *Laocoonte* de Lessing. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 9-29, 1999.

CATULLE. *Catulle – Poésies*. Tradução de Georges Lafaye. Paris: Les Belle Lettres, 1932.

CATULO. *O Livro de Catulo*. Tradução comentada de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CHAPANSKI, Gissele. *Uma tradução da Tékhne Grammatiké, de Dionísio Trácio, para o Português*. 2003. 190f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

CHKLOVSKI, V. et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

CHIAMPI, I. (coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CÍCERO. *Discussões Tuscianas*. Tradução de Bruno F. Basseto. Uberlândia: Edufu, 2014.

_____. *Em defesa do poeta Árquias*. Tradução de M^a Isabel R. Gonçalves. Lisboa: Inquérito, 1986.

_____. *Obras completas de Marco Tulio Cicerón*. 6 vols. Buenos Aires: Grandes Librerías Anaconda, 1946.

_____. *Librorum de Re Publica Sex*. C. F. W. Mueller (ed.). Leipzig: Teubner, 1889.

CITTI, Francesco. *Studi Oraziani – Tematica e intertestualità*. Bologna: Pàtron Editore, 2000.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria* (frag). In: LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 1 v.

_____. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 2 v.

_____. *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COUTO, Aires. *Horácio crítico literário*. *Mathesis*, v. 11, p.125-163, 2002.

CRUZ, Arthur Piranema da. *Ethica Nichomachea: uma leitura particularista*. Pelotas: Nepfil online, 2013.

CULLER, J. *Teoria Literária: uma Introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

CURTIUS, Ernest. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DESCARTES, René. Discurso do método. Tradução de Enrico Corvisieri. In: _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

_____. *Meditações*. Tradução de Enrico Corvisieri. In: _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

DESMOND, Marilyn. The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek. *Comparative Literature*, v. 46, n. 4, p. 398-400, Autumn, 1994.

DIAS, Carolina Kesser Barcellos. Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos: a atribuição e a análise iconográfica. *Revista do Eletrônica Antiguidade Clássica*, n. 004, sem. II, p. 47-65, 2009.

DIBBERN, Cynthia Helena. *O êthos de Aníbal em Tito Lívio e Cornélio Nepos: imagens*. 2013. 170f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DINUCCI, Aldo Lopes. A Sedução do Logos no Discurso de Helena de Górgas. *Artefilosofia*, n. 6, p. 135-146, 2008.

DIÓGENES LAERTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução de Mário da Gama Kury. 2. reimpr. Brasília: Ed. UnB, 2008.

DIÓGENES LAERCIO. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Tomo I. Tradução de D. José Ortiz y Sanz. Madrid: Luiz Navarro, 1887.

DOLOŽEL, Lubomír. *A Poética Ocidental: tradição e inovação*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

DOMINGUES, Ivan. *Epistemologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

EASTERLING P. E. & KNOX B. M. W.. *Historia de la Literatura Clásica*. Tradução de Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos, 1990. 1 v.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Tradução de Marina Leivas Bastian Pinto. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1950.

ELIOT, T.S. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *Ensaaios Escolhidos*. Tradução de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

ELSE, Gerlad F.. *Poetics: the argument*. Londres: Oxford University Press, 1957.

ESTRABÃO. *Geografia: Libros XI-XIV*. Tradução de M^a. Paz de Hoz García-Bellido. Madrid: Gredos, 2003.

FEITOSA, Lourdes M. G. Conde. *Amor e sexualidade no popular pompeiano: uma análise de gênero em inscrições parietais*. 2002. 185f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

FERREIRA LIMA, Wellington. Zeus/Prometeu ou o contingente e o necessário. In: ZANIRATO, Tatiana Franca. *Interseções nos estudos de linguagem, cultura e sociedade*. Jataí: Ed. Digital Books, 2013.

_____. Valores de um herói: mito e política na poesia épica de Virgílio. *Letras & Letras*, v. 23, n. 1, p. 201-212, 2007a.

_____. *Labirinto: A representação do mito de Teseu no carmen doctum de Catulo*. 2007. 163f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007b.

FILÓSTRATO. *Vidas de los sofistas*. Trad. María Concepción G. Soria. Madrid, Editorial Gredos, 1999.

FLORES, Guilherme G. Sexto Propércio. *R. Nott Magazine: Revista Virtual de Arte e Cultura*, n. 9, 2014.

GAFFIOT, Félix. *Dictionaire Illustré Latin Français*. Paris: Librairie Hachette, 1934.

GALÁN, Lia. *El Carmen 64 de Catulo*. La Plata: Igitur, 2003.

GASPARRI, Carlo. O Clássico copiado. In: MARQUES, Luiz (org). *A fábrica do antigo*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2008.

GAY, Peter. *O Coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GIL, Luis. *Censura en el mundo antiguo*. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

GOETHE, J. Wolfgang. *Novela*. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

GOLDMANN, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Tradução de Reginaldo e Célia di Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GRANAROLO, Jean. *D' Ennius a Catulle*. Paris: Les Belles Lettres, 1971

_____. *L'Oeuvre de Catulle*. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

GREDOS EDITORIAL. *Resúmenes críticos: volúmenes 1-150*. Madrid: Gredos, 1991.

GRIMAL, Pierre. *Le lyrisme à Rome*. Vêndome: Presses Universitaires de France, 1978.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. *Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso*. 2010. 227f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: _____. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2010a.

_____. “... poeticamente o homem habita...”. In: _____. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2010b.

_____. *Ser e Tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *A Essência do Fundamento*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

HERODOTO. *História- o relato clássico da guerra entre Gregos e Persas*. Tradução J. Brito Broca. São Paulo: Prestígio Editorial, 2001.

_____. *História – I-II*. Tradução de Carlos Shrader. 2. reimpr. Madrid: Gredos, 1992.

_____. *História – III-IV*. Tradução de Carlos Shrader. Madrid: Gredos, 1979.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Peguin/Companhia da Letras, 2013.

_____. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

HORÁCIO. *Sátiras*. Tradução de Edna Ribeiro de Paiva. Niterói: Eduff, 2013.

_____. *Odas*. Tradução de Alejandro Bekes. Buenos Aires: Losada, 2005.

_____. *Odes e Epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Satyras e Epistolae*. Tradução de Antonio L. de Seabra. Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1846.

_____. *Obras de Horacio principe dos poetas latinicos lyricos*. Lisboa: Ed. Joam da Costa, 1668.

_____. *Opera*. Ed. Jacobus Cruquius. Antuérpia: Of. Christophori Plantini, 1578.

_____. *Sátiras*. Tradução de Antônio Luis Seabra. Rio de Janeiro: Ediouro/Technoprint, s/d.

HUENEMANN, Charlie. *Racionalismo*. Tradução de Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2012.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Essais Aesthetiques – 1^a partie: sur Hermann et Dorothee de M. Goethe*. Brunswick, Frédéric Vieweg, n. 8, 1799.

ISÓCRATES. Contra os Sofistas. Tradução de Marcos S. Pagotto-Euzebio. *Mirandum*, v. 12, 2001.

_____. *Discursos II*. Tradução de Juan Manuel G. Hermida. Madrid: Gredos, 1980.

JIRMUNSKI, Viktor. As tarefas da Poética. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KENNEY E. J. & CLAUSEN W. V.. *Historia de la Literatura Clásica – II*. Tradução de Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1989.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. Johann Wolfgang von Goethe: arte, natureza e ciência. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 13, supl. 0, 2006.

KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Edusp, 1998.

KOCH, Ingedore V.. *A Inter-ação pela Linguagem*. São Paulo: Contexto, 1995.

KRAUSS, Manfred. Teorie dell'entimema nell'Antichità. *Pan - Rivista di Filologia Latina*, Palermo, n. 1, p. 17-30, 2012.

KRAUSZ, Luis S. *As Musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

LA BRUYERE, Jean. Des Ouvrages de l'Esprit. In: _____. *Les caracteres*. Cranberry: Archive.org, 2008.

LEIBNIZ, G. Wilhelm. *Teodiceia* (frag). Tradução de Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza (Trad. inédita).

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita M^a. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEMONS, M. S.. Cultura escrita, público leitor e censura no Império Romano. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-BAHIA, 5., 2010, Bahia. *Anais...* Vitória da Conquista: ANPUH-BA, 2010.

LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LOPES, Cecília Gonçalves. *Confluência Genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a Elegia erótica em elevação*. 2010. 161f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

LOVEJOY, Arthur. 'Nature' as Aesthetic norm. *Modern Language Notes*, v. 42, p. 444-450, 1927.

LOWRIE, Michele. A parade of lyric predecessors: Horace "C". 1.12-1.18. *Phoenix*, v. 49, n. 1, p. 33-48, 1995.

LUDWIG, C. R.. Arte Poética de Ronsard. *Revista Idéias* (UFSM), Santa Maria, v. 1, n. 18, p. 82-90, 2003.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

MACROBIO. *Sartunales*. Tradução de Fernando N. Antolín. Madrid: Gredos, 2010.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Uma Teoria Científica da Cultura*. Tradução de José Auto. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

MARROU, Henri-Irénée. *História da educação na Antiguidade*. Tradução de Mario Leônidas Casanova. 5. reimpr. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1990.

MARTIN, Thais Morgato. *Tradução anotada e comentários da Ars rhetorica de Caio Julio Vitor*. 2010. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MARTIN, René; GAILARD, Jacques. *Lês Genres Littéraires à Rome*. Paris: Nathan/Scodel, 1990.

MARTÍN, M^a Nieves Muñoz. O Poeta em Roma. *Ágora: Estudos Clássicos em debate*, n. 5, p. 31-41, 2003.

McKEON, Richard. *The Basic Works of Aristotle*. Nova York: Random House, 1941.

MEDEIROS, Gabriel Morais; CARDOSO, Isabella Tardin. O riso em fragmentos – mimos literários latinos de Décimo Labério e Públio Sírío. *Língua, Literatura e Ensino*, v. 4, 2009.

MENANDRO (el rétor). *Dos tratados de retórica epidíctica*. Tradução de Manuel G. García e Joaquín G. Calderón. Madrid: Gredos, 1996.

MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*. Paris: Typographia W. Remquet, 1858.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MINER, Earl. *Poética Comparada*. Tradução de Angela Gasperin. Brasília: Ed. UnB, 1996.

MIOTTI, Charlene Martins. Ridentem dicere verum: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio. 2010. 224f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MUCCI, Latuf Isaiás. A concepção romântica da arte. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 117-131, 1999.

NADDAF, Gerard. Algunas reflexiones sobre la nocion griega temprana de inspiracion poetica. *Areté*, v. 21, n. 1, jan. 2009.

NATIVIDADE, Everton Silva. *Os Anais de Quinto Ênio*: estudos, notas e tradução. 2009. 255f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NEWMANN, Alfred R. Gottsched versus the Opera. *Monatshefte*, Wisconsin, v. 45, n. 5, p. 297-307, 1953.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ed. Loyola, 2012.

OLSON, Elder; McKEON, Richard et al. *Critics and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1952.

OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

_____. *Cartas Pônticas*. Tradução de Geraldo José Albino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo F. Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

_____. *Os Remédios do Amor & Os Cosméticos para o rosto da mulher*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. *Tristia*. Ed. Arthur Leslie Wheeler. Cambridge: MA-Harvard University Press, 1939.

_____. *Ex Ponto*. Ed. Arthur Leslie Wheeler. Cambridge: MA-Harvard University Press, 1939.

PAGOTTO-EUZEPIO, Marcos Sidnei. Isócrates – Contra os Sofistas. *Mirandum*, São Paulo, v. 12, 2001.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa, S.J.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica - I*. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, 1987.

_____. *Estudos de história da cultura clássica - II*. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, 1987.

PEREIRA, Oswaldo Porchat. *Ciência e dialética em Aristóteles*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Sandra M^a. G. B. Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PHILODEMUS. *On Poems: book 1*. Trad R. Janko. Oxford, Oxford Press, 2003.

_____. *On Poems: books 3-4*. Tradução de R. Janko. Oxford: Oxford Press, 2011.

PICCOLO, Alexandre Prudente. *O Homero de Horácio: intertexto épico no livro I das Epístolas*. 2009. 476f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2^a. Edição. Belém: EDUFPA, 2007

_____. *Górgias*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002.

_____. *Mênon*. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2001.

_____. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PLINIO. *Historia Natural*. Tradução de Josefa Cantó et al. 2. ed. Madrid: Ediciones Catedra, 2007.

PLOTINO. Sobre la Belleza inteligible. In: _____. *Enéadas V-VI*. Tradução de Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1998.

_____. Sobre la Belleza. In: PORFÍRIO; PLOTINO. *Vida de Plotino - Enéadas I-II*. Tradução de Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1982.

_____. *Enneade 5*. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0204-0270__Plotinus__Enneade_5__GR.pdf.html>. Acesso em: 17 nov. 2014.

PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. 2007. 421f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Tradução Guilherme G. Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

PUCHEU, Alberto (org). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

QUINTILIEN. *De l'Institution Oratoire*. Paris: M. Nisard, 1881.

RAGUSA, Giuliana. *Lira Grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra Literária*. 4. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

RAULET, Gerard. Aura e *actoritas*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: aura, rastro e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

REBELLO, Ivone S. *Lésbia: a inspiração romântica de Catulo*. In: VII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia Língua e Cultura, 2003, Rio de Janeiro. Anais do VII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia Língua e Cultura. Rio de Janeiro, 2003. v. 12. p. 173-188.

REZENDE, Antonio Martinez. *Rompendo o Silêncio: A construção do discurso oratório em Quintiliano*. 2009. 280 f. Tese (Doutorado em Linguística) – FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2009.

REZENDE, Antonio Martinez et al (org). *O divino ofício dos poetas*. São Paulo: Edições Loyola/UFMG/PUC, 2001.

RIBEIRO, Marcos L. Moitinha. A poesia pastoril na Grécia e em Roma: histórico. *Philologus*, n. 32, 2005.

RICOER, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo I*. Tradução de Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA DE OLIVEIRA, Emília M.; NUNES TORRÃO, João Manuel. A influência do *pater familias* na educação da elite política romana de finais da República: o exemplo de Marco Túlio Cícero. *Diacrítica*, Minho, v. 2, n. 24, p. 237-271, 2010.

ROSS, David O. *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, elegy and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

ROUSELLE, Aline. *Pornéia: sexualidade e amor no mundo antigo*. Tradução de Carlo N. Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RUTILIO NAMACIANO et al. *El retorno - Geógrafos latinos menores*. Tradução de Alfonso Garcia-Toraño Martinez. Madrid: Gredos, 2002.

SAFO. *Safo de Lesbos*. Tradução de Pedro Alvin. São Paulo: Ars Poética, 1992.

SALLES, Catherine. *Lire à Rome*. Paris: Editions Payot, 2010.

SANTOS, Elaine Cristina I.. Tradução e Notas do mito de Orfeu no IV canto de As Geórgicas. *Todas as Letras*, n. 5, p. 129-136, 2003.

SARAIVA, F.R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 12. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SARIAN, Haiganuch. *Poieîn - Gráphein: O Estatuto Social do Artesão - Artista de vasos Áticos*, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 3, p. 105-120, 1993.

SCHLEGEL, Friedrich. *Athenaeum* (frag). In: LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SÊNECA (“el Viejo”). *Controvérsias I-V & Suasorias*. Tradução de Esther A. Álvares et al. Madrid: Gredos, 2005.

_____. *Controvérsias VI-X & Suasorias*. Tradução de Esther A. Álvares et al. Madrid: Gredos, 2005.

SÊNECA, L. Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução de J. A. Segurado e Campos. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

_____. *De Constantia*. Texto estabelecido por John W. Basore. Londres/New York: Heinemann, 1928.

SERVIUS. *Comentary on book four of Virgil's Aeneid*. Tradução de Cristopher Michel McDonough et al. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publ., 2004.

SINKEVISQUE, Eduardo. Estilo agudo em História: Ciceronianos & anticiceronianos do século XVII. *Sibila* (Cotia), 2012.

SOARES PEREIRA, Virgínia. Plínio e a sombra tutelar de Cícero. *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*, v. 8, p.79-104, 2006.

SOCAS, Francisco (org. e trad.). *Antología Latina*. Madrid: Gredos, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STATIUS. *Tebhaid*. Texto estabelecido por John Henry Mozley. Londres: William Heinemann; Nova York: G.P. Putnam's Sons, 1928.

STEFANÍA, Dulce N. Epopeya heroica, poema historico, panegírico poético: un intento de definición. *Los generos literários: Actes de VII Simposi D'Estudi Clàssics de 1983*, Bellaterra, p. 55-72, 1985.

SUETONIUS. *De poetis*. [s.l.]: Ed. Rolfe, 1914.

TEÓN; HERMÓGENES; AFTÓNIO. *Ejercicios de retórica*. Tradução de M^a Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

TERÊNCIO. O Eunuco. Tradução de Agostinho da Silva. In: PLAUTO; TERÊNCIO. *A Comédia Latina*. São Paulo: Ediouro, s/d.

TITO LIVIO. *Historia de Roma desde su fundacion – XXXVI-XL*. Tradução de José Antonio V. Vidal. Madrid: Gredos, 1993.

_____. *História de Roma*. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1990. 2 v.

_____. *História de Roma*. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1990. 4 v.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

TOLEDO PRADO, João Batista. *Elegias de Tibulo*. 1990. 325f. Dissertação (Mestrado em) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

TORRANO, Jaa. O Mundo como função das Musas. In: HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

TRINGALI, Dante. *Horácio, poeta da festa: navegar não é preciso*. São Paulo: Musa, 1995.

_____. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.

TYNIANOV, Juri. Da Evolução Literária. In: CHKLOVSKI, Victor et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Tradução de Ana Mariza R. Filipouski et al. 2. ed. Porto Alegre: Globo. 1976.

VALÉRIO MÁXIMO. *Hechos e dichos memorables - Libros I-VI*. Tradução de Santiago López Moreda, M^a Luisa Harto Trujillo e Joaquín Villalba Alvarez. Madrid: Gredos, 2003.

_____. *Hechos e dichos memorables - Libros VII-IX*. Tradução de Santiago López Moreda, M^a Luisa Harto Trujillo e Joaquín Villalba Alvarez. Madrid: Gredos, 2003.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Clássica*, v. 26 n. 2, p. 239-260, 2007.

_____. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas-FAPESP, 2001.

VENDOME, Mathew of. *Ars Versificatorie: The art of the Verse-maker*. Tradução de Roger P. Parr. Wisconsin: Marquette University Press Milwaukee, 1981.

VEYNE, Paul (org). *História da vida privada*. I: do império ao ano mil. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VEYNE, Paul. *La Elegia Erotica Romana*. Tradução de Juan José Utrilla. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

VIRGILIO. *Bucólicas*. Tradução de Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.

WIMSATT, William K.; BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária: breve história*. Tradução de Ivette Centeno e Armando Morais. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 1980.

APÊNDICE

(Passagens referenciadas ao longo de texto.)

pág. 9

Po. 1447b: “Efetivamente não temos denominador comum que designe os mimos de Sófron e de Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trimeros ou versos elegíacos ou outros versos que tais.” (Trad. Eudoro de Sousa)

pág. 17

Po. 1447b: “[...] nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de poeta, e este de fisiólogo. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Querémon no Centauro, que é uma rapsódia tecida de toda a casta de metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de ‘poeta’.” (Trad. Eudoro de Sousa)

pág. 21

Po. 1447b: “Fiquem assim determinadas as distinções que tínhamos de estabelecer. Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos, a tragédia e a comédia — só com uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, de cada um por sua vez.” (Trad. Eudoro de Sousa)

Po. 1449b: “A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopéia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopéia não tem. limite de tempo.” (Trad. Eudoro de Sousa).

pág. 22

Po. 1449a: “A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.” (Trad. Eudoro de Sousa).

Po. 1453a: “Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro;” (Trad. Eudoro de Sousa).

Po. 1449b: “E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter;” (Trad. Eudoro de Sousa).

Metaph. A, 983a: “(3) num quarto sentido dizemos que causa é o oposto do último sentido, ou seja, é o fim e o bem: de fato este é o fim e a geração de todo movimento.” (Trad. Marcelo Perine)

E.N. 1139b: “Dê-se por estabelecido que as disposições em virtude das quais a alma possui a verdade, quer afirmando quer negando, são em número de cinco: a arte, o conhecimento científico, a sabedoria prática, a sabedoria filosófica e a razão intuitiva (não incluímos o juízo e a opinião por que estes podem enganar-se).” (trad. Eudoro de Souza)

pág. 26

Po. 1456b-a: “Há quatro tipos de tragédia, pois quatro também são as suas partes, como dissemos: a tragédia complexa, que consiste toda ela em peripécia e reconhecimento, a tragédia catastrófica, como as do tipo) de Ajax e Íxion, a tragédia de caracteres, como as Ftiótidas e Peleu, e, em quarto lugar, as episódicas, como as Filhas de Fórcis, Prometeu e quantas se passam no Hades.” (trad. Eudoro de Souza)

pág. 37

Pis. 372-3: “mas nem os homens nem os deuses, nem as colunas (dos livreiros) permitem que os poetas sejam regulares” (trad. Dante Tringali)

Pis. 453-476: “Os que têm bom gosto temem tocar o poeta vesano e fogem-no, como fugiriam a quem atormenta a sarna maligna ou a doença real ou o delírio do crente ou a iracunda Diana. Os meninos o provocam e incautos o seguem. Se esse tal, enquanto, de cabeça no ar, arrota versos e anda ao léu, vem a cair em um poço ou em uma armadilha, como um passarinho caçando melros, embora grite por muito tempo: “socorrei-me! olá cidadãos!”, que não haja quem se preocupe de tirá-lo. Se alguém se preocupar em dar-lhe auxílio e lançar uma corda, direi: “como sabes se não se jogou lá de propósito e se não deseja ser salvo?” e narrarei a morte do poeta siculo. Empédocles, desejando passar por deus imortal, friamente saltou no Etna ardente. Que os poetas tenham o direito e lhes seja licito morrer. Quem os salva contra a vontade, faz o mesmo que quem os mata. Não tentou isso uma só vez nem, se for retirado desde logo, se tornará um homem e desistirá do anseio de uma morte famosa. Nem é bastante claro por que razão verseje, talvez porque urinou nas cinzas paternas ou talvez porque impuro revolveu o sinistro lugar onde caiu o raio. Em todo o caso, está louco e como um urso que conseguiu quebrar as grades colocadas diante da jaula, o declamador massante afugenta doutos e indoutos; a quem, na

realidade, apanhou, segura e mata-o á força de ler, sanguessuga que não larga da pele senão farta de sangue.” (trad. Dante Tringali)

Pis. 265-7: “Por isso vou andar ao léu e escrever sem regras? Ou, por pensar que todo mundo observará as minhas faltas, ficarei a coberto dentro dos limites do que não precisa esperar perdão?” (trad. Dante Tringali)

pág. 40

Rep. 598c: “O Pintor, diremos nós, por exemplo, nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou outro artesão qualquer sem ter nenhum conhecimento do ofício deles; entretanto, se for um bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens privados da razão, porque terá dado à sua pintura a aparência de um autêntico carpinteiro.” (Trad. J. Guinsburg)

pág. 55

Il. IX, 186-9: “Quando chegaram às tendas e naves dos fortes mirmídones, / aí, enlevado, encontraram-no tangendo uma lira sonora / de cavalete de prata, toda ela de bela feitura, / que ele do espólio do burgo de Eecião, para si sepearara. / O coração deleitava, façanhas de heróis decantando.” (trad. Carlos Alberto Nunes)

pág. 59

Noct. VI, 13: “*Classici* (clássicos, pertencentes a uma classe) eram chamados não todos os que estavam nas cinco classes, mas somente os homens da primeira classe que tinham sido recenseados por cento e vinte cinco mil asses ou mais” (trad. José Rodrigues Seabra Filho)

pág. 70

Met. XI, 03-04: “Quando eis que, do cimo de um outeiro, as jovens Cícones, / de peitos possessos, cobertos de peles de animais avistam” (trad. Paulo F. Alberto)

Met. XI, 68. “Magoado pela perda do vate dos seus rituais sagrados” (trad. Paulo F. Alberto)

Met. XI, 41. “as sacrílegas matam-no. E através daquela boca (ó Júpiter!)” (trad. Paulo F. Alberto)

Met. XIV, 376. “não sejas insensível desdenhando de Circe, filha de um Titã” (trad. Paulo F. Alberto)

pág. 71

A.A. III, 549-50: “Existe um deus em nós e mantemos diálogo com o céu; / é das planuras do céu que nos vem a inspiração” (trad. Carlos A. André)

TIBULO (II, 5, 1-10): “Febo, sê favorável: um novo sacerdote adentra teus recessos! / vem para cá, vem com tua cítara e teus poemas: / faze vibrar agora tuas harmoniosas cordas com o polegar, suplico / agora tornares apropriadas as palavras a estes meus elogios. / Tu mesmo, à cabeça cingida com o louro triunfal, / enquanto os altares se acumulam, vem a teus sacrifícios; / mas vem radiante e belo: traja agora tua roupa / de gala, penteia bem agora tens longos cabelos, / de forma que te lembrem, após a fuga do rei Saturno, / que cantaste elogios a um Júpiter vitorioso.” (Trad. João Batista T. Prado)

Rem. 703-6: “É sabedoria tudo o que eu canto; obedeci-me e tu, Febo, portador da saúde, assiste o meu cometimento, como tens feito. Febo me assiste. Soou a lira, soou a aljava. Reconheço o deus pelos sinais. Febo me assiste.” (Trad. Antonio da Silveira Mendonça)

Rem. 489-90: “Se meus preceitos têm algum valor, se Apolo, por minha boca dá lições de proveito aos mortais,” (Trad. Antonio da Silveira Mendonça)

A.A. II, 493-8: “Cantava eu estas coisas e apareceu-me, de repente, Apolo, / a dedilhar como polegar as cordas da sua lira dourada;/ nas mãos trazia o louro, a cabeleira sagrada cingida / de louro, assim se aproximou, para ser olhado como profeta; / e disse me “Mestre dos prazeres do amor / vamos!, guia os teus discípulos para os meus templos,” (trad. Carlos A. André)

O. III, 4, 16-20: “para que, com o corpo a salvo das negras víboras / e dos ursos eu dormisse, coberto pelo sagrado louro junto com o mirto, / não sem os deuses, animoso infante.” (tradução nossa)

O. II, 17, 27-30: “me teria matado com certeza / se Fauno, protetor dos favoritos / de Mercúrio, afinal, o não tivesse / desviado, com sua destra mão.” (trad. Bento P. de Almeida Ferraz)

TIBULO I, 3, 57-8: “Quanto a mim, porque sou sempre dócil para o terno Amor, / a própria Vênus me conduzirá aos campos Elíseos.” (Trad. João Batista T. Prado)

pág. 73

PROPÉRCIO, III, 1, 17-8: “ mas em tempos de paz, do monte das Irmãs / por via intacta veio minha página” (Trad. Guilherme G. Flores)

pág. 74

TIBULO II, 3, 5-10: “Oh, se eu visse minha senhora, com que energia ali / revolveria com um vigoroso enxadão o solo fértil, e, como um lavrador, seguiria o curvo arado, / enquanto bois estéreis aram a terra para a sementeira. / E não me lamentaria se o sol queimasse minha pele delicada, / e se uma bolha aberta ferisse minhas mãos macias.” (Trad. João Batista T. Prado)

O. I, 38, 7-8: “a ti servindo; a mim, sob a parreira,/ calmo, bebendo” (trad. Bento P. de Almeida Ferraz)

Buc. I, 1-2: “Ó Títiro, deitado à sombra de uma vasta faia/ aplicas-te à silvestre musa com uma fruta leve;” (trad. Péricles E. da Silva Ramos)

PROPÉRCIO, III, 1, 19-20: “Daí ao poeta leves guirlandas, Pegásides, / Dura coroa não me cabe à testa”. (Trad. Guilherme G. Flores)

pág. 75

O. I, 1, 35-36: “Se me entre os poetas líricos puseses / os astros ferirei com a fronte altiva” (trad. Bento P. de Almeida Ferraz)

O. III, 30, 14-6: “Enche-te do orgulho, pois, / que requerem os meus méritos, Melpômene, / e, se o quiseres, cinge-me a cabeça / com a de louro délfica coroa” (trad. Bento P. de Almeida Ferraz)

PROPÉRCIO III, 9, 45-6: “Que estes textos inflamem moças e rapazes: / que me proclamem Deus e prestem culto” (Trad. Guilherme G. Flores)

A.A. III, 405: “Os poetas foram, outrora, o desvelo de deuses e reis” (trad. Carlos A. André)

pág. 77

S. II, 3, 4-13: E em prejuízo teu ; por quanto, entregue / Aos prazeres do vinho , e dado ao somno,
/ Não cantas cousa, que ande era boca de homens. / Nada farás ? — Mas sóbrio aqui fugiste / Das
mesmas Saturnaes — dize , por tanto , / Algo que ao promettido corresponda. / Vamos — Nada
escreveste : . . Embalde as pennas / Culpas, e solfre a immerita parede, / Malquista aos Numes , e
malquista aos vates ! ... / Pois tinhas senho ameaçador de muito , / Se, em ócio grato, te acolhesse
um dia /No doce abrigo a pequenina Quinta. / A que fim entrouxar Platões, Menandros, / Eupolis,
Arclíloco, e contigo / Conduzir tão luzida companhia? / Traças, calado, -apaziguar a inveja?”
(Trad. Antonio Luís Seabra)

pág. 78

Tr. IV, 10, 56-7: “Não tarde minha Thalia fez-se notada / quando primeiro li ao povo os cantos de
moço” (tradução nossa)

Ep. II, 1, 68-71: “Contudo, não quero maldizer ou rebaixar o mérito dos versos de Lívio, que,
com vara na mão, o bruto Orbílio costuma ditar, bem me recordo, lá em minha infância”
(tradução nossa)

pág. 79

Tr. V, 12, 38: “O amor pelo louvor faz os peitos fecundos” (tradução nossa)

pág. 80

Pont. II, 7, 52: “Muitos buscam a glória nas artes liberais” (Trad. Geraldo José Albino)

Pont. IV, 16, 40: “havia ainda os jovens, cuja obra ainda inédita não me permite citar.” (Trad.
Geraldo José Albino)

CATULO, XXII, 1-19: “Este Sufeno, Varo, bem conheces, / é mordaz, bem gracioso, tão urbano
/ e mesmo assim faz versos infindáveis. / Creio que escritos tem dez mil ou mais / (e não em

palimpsesto como é uso): / papel fino, volumes novos, novos / umbílicos, correia em couro púrpura, pautas a plomo e aparo à pedra-pomes.” (trad. João Ângelo de O. Neto)

Ep. I, 3, 16-20: “que busque seus próprios recursos e evite tocar / quaisquer livros que acolheu Apolo Palatino, / para que, se acaso o bando de aves tenha vindo um dia / reaver suas penas, não provoque o riso – como a gralha / descoberta com penas coloridas roubadas. E tu, o que tentas?” (trad. Alexandre P. Piccolo)

pág. 81

S. II, 1, 23: “Quem por si teme ainda intacto, odeia / A língua que, roaz, investe os outros” (trad. Antônio Luís Seabra)

Th. XII, 816-20: “Vive, te / peço; não toques na divina *Eneida*, mas segue-a / de longe e seus passos adora sempre. Se depois / alguma inveja ainda te obnubilar, morrerá, e / depois de mim merecidas honras te serão dadas.” (trad. Alexandre P. Hasegawa)

A.A. III, 812: “gravem nos seus despojos: “Foi Nasão o nosso mestre!” (trad. Carlos A. André)

Met. XV, 875: “Porém, na minha melhor parte, serei levado imortal” (trad. Paulo F. Alberto)

pág. 82

A.A. II, 738-9: “O poeta que sou, enaltecei-o, ó varões, entoai louvores em minha honra / que seja cantado no mundo inteiro o meu nome.” (trad. Carlos A. André)

Am. II, 18, 27-28: “Quão depressa retornou de uma volta pelo mundo inteiro o meu caro Sabino / e trouxe ele mesmo as respostas, escritas em lugares vários” (trad. Carlos A. André)

Inst. Or., X, 93: “Na elegia desafiamos até mesmo os gregos. Deste gênero, a mim me parece Tibulo o autor mais enxuto e maximamente elegante. Há os que preferem Propércio. Ovídio é mais lascivo que os dois, da mesma forma que Galo é mais severo. A sátira, sem dúvida, é inteiramente nossa. Nela, como o primeiro, Lucílio alcançou insigne glória. Ele tem até hoje admiradores tão devotados que não hesitam em colocá-lo à frente não só dos autores do gênero, mas de todos os outros poetas” (trad. Antonio M. Rezende)

Inst. Or., X, 115: “Encontrei quem antepusesse Calvo a todos os outros; encontrei quem fosse da mesma opinião que Cícero quanto ao fato de Calvo haver perdido a sua verdadeira identidade ao

estabelecer contra si próprio um excessivo rigor crítico. Mas o seu discurso é sagrado e grave, sofredamente elaborado e, com frequência, veemente também. É imitador dos áticos e sua morte repentina foi-lhe como uma injúria, se consideramos que ele viveu como quem haveria de acrescentar a si, e não como quem haveria de ser detrator de si mesmo” (trad. Antonio M. Rezende)

Rem. 369-70: “os ventos varrem os pontos mais altos; os raios despedidos pela destra de Júpiter atingem os cumes” (trad. Antônio da Silveira Mendonça)

pág.83

PROPÉRCIO II, 34, 85-94: “Com tais coisas Varrão, findo Jasão, brincava / Varrão, em puro fogo por Leucádia; / tais coisas canta o texto obsceno de Catulo / e Lésbia é mais famosa que Helena; / tais coisas confessava a página de Calvo / quando cantava exéquias de Quintília; / e quantas chagas por Licóris bela Galo / levou há pouco em águas infernais! / Cíntia vive louvada em versos de Propércio, / se a Fama me aceitar entre os poetas.” (trad. Guilherme G. Flores)

PROPÉRCIO III, 1, 1-4: “Calímaco e teus Manes, cultos de Filetas / de Cós: deixai-me entrar em vosso bosque./ Primeiro sacerdote, eu vim da fonte pura / levando à dança Grega orgias Ítalas.” (trad. Guilherme G. Flores)

Ep. II, 2, 94: “miremos o templo vazio para os vates Romanos” (tradução nossa)

Ep. II, 2, 99-101: “Parto um Alceu consoante ele: quem é ele no meu? / Quem senão Calímaco? si mais parece pedir, / faz-se Mimnermo e cresce com o apodo escolhido” (tradução nossa)

pág. 87

S. I, 3, 1-2: “Sempre esta balda os músicos tiveram: / nunca cedem às súplicas do amigo” (trad. Antônio Luís Seabra)

PROPÉRCIO II, 7, 5-6: “Mas grande é César! Sim grande é César na guerra: / no Amor, povos vencidos nada valem.” (trad. Guilherme G. Flores)

Ep. I, 1, 1-3: “Principiei por ti e a ti deverei cantar minha última Camena, / tendo sido assaz admirado e premiado já com o bastão, procuras, / Mecenas, de novo encerrar-me nesse antigo jogo?”

Pont. I, 1, 27-28: “Enfim, nenhum de meus livros deixa de prestar ao César uma homenagem,”
(trad. José Geraldo Albino)

Tr. II, 79-80: “para que os cantos de veneração nos meus livros a ti / não pudessem ler com com
cândido juízo” (tradução nossa)

Tr. II, 549-51: “escrevi-o recentemente sob teu nome, César” (tradução nossa)

F. I, 3: “Festas do Lácio ano, origens suas / quais astros vão, quais vêm, dirão meus versos. /
Acolhe-os tu, Germânico! sorri-lhes! / a tímido baixel, sê norte, ó César” (trad. Antônio Feliciano
de Castilho)

Met. XV, 857-60: “Enfim, para usar exemplos a nível destes dois homens, / assim também
Saturno é inferior a Júpiter. Júpiter é senhor / da cidade dos céus e dos reinos do mundo triforme;
/ da terra é senhor Augusto: ambos são pais e governantes.” (trad. Paulo F. Alberto)

pág. 88

Am. I, 2, 51-2: “Contempla os exércitos venturosos de César, teu parente; / por onde alcançou
vitórias, os vencidos ele os protege com sua mão.” (trad. Carlos A. André)

Ep. I, 18, 1-4: “Se bem te conheço, franquíssimo Lólio, recearás / fazer tipo de adulator após
teres declarado uma amizade. / Como a matrona diferirá da meretriz na essência e / nos modos, o
amigo distará do adulator infiel.” (trad. Alexandre P. Piccolo)

En. VI, 852-4: “tu, Romano, / Cuida o mundo em reger; terás por artes / a paz e alei ditar, e os
povos todos / poupar submissos, debelar soberbos.” (trad. Manuel Odorico Mendes)

pág. 89

Tab. VIII: “Se rompeu um membro, se não acorda com ele, seja feito Talião” (tradução nossa)

Nat. H. XXVIII, V, 17: “Sejam estes suficientes como exemplos para que se mostre que a força
dos presságios está em nosso poder, consoante sejam aceitas, assim valem. De modo correto, na
disciplina dos augures consta nem os encantos nem os auspícios serem efetivos àqueles iniciando
qualquer coisa negarem os observar, pelo que nenhuma graça da divina indulgência é maior. Esta
palavras não estão nas doze tábuas das próprias leis? ‘quem enfeitiçar os grãos’ e noutra lugar
‘quem cantar canto mau’”. (tradução nossa)

Inv. II, 52: “Aquele que se vale do poder pátrio contra a poder tribunício atenta contra a majestade” (tradução nossa)

pág. 90

S. II, 1, 2: “A alguns em minhas sátiras pareço / Acre demais e que ultrapasso as raias / da lícita censura.” (trad. Antônio L. Seabra)

S. II, 1, 83: “Côas Leis, coa Urna, irado Cérvio ameaça” (trad. Antônio L. Seabra)

Ep. II, 1, 151-2: “Pois há uma lei e pena severa para não querer descrever qualquer um com maus poemas” (tradução nossa)

Ep. II, 2, 51-52: “A pobreza audaz impeliu para que fizesse versus” (tradução nossa)

pág. 91

A.A. III, 411-2: ‘hoje, a hera está por terra, sem honra , e a dedicação às sábias / Musas, em esforçadas vigílias, tem nome de indolência.’ (trad. Carlos A. André).

Sat. XLVI: “Agora eu comprei para meu filho vários livros de Direito, porque eu quero que ela tenha pelo menos noções básicas de Advocacia. Esse assunto garante o pão de cada dia. Mas a verdade é que ele está bastante estragado pela literatura.” (trad. Sandra B. Bianchet)

Pont. I, 5, 31: “não tem razão o povo quando nega que os poetas sejam sensatos?” (trad. Geraldo J. Albino)

Pont. I, 5, 41-42: “Do mesmo modo, eu persigo teimosamente um inútil estudo e volvo às deusas que não gostaria de ter venerado” (trad. Geraldo J. Albino)

A.A. III, 403: “Que buscam os divinos poetas, a não ser, apenas, fama?” (trad. Carlos A. André)

TIBULO II, 4, 21-24: “Mas tenho de arranjar presentes pela morte e pelo crime, / para que não fique caído, chorando, ante sua casa fechada; / ou então roubarei as oferendas suspensas nos templos sagrados; / é Vênus, porém, antes de todos, quem devo profanar.” (Trad. João Batista T. Prado)

CATULO LI, 13-16: “O ócio, Catulo, te faz tanto mal / No ócio tu exultas, tu vibras demais. / O ócio já reis e já ricas cidades / antes perdeu” (trad. João Ângelo de O. Neto)

pág. 92

CATULO XVI, 1-4: “Meu pau no cu, na boca, eu vou meter-vos, / Aurélio bicha e Fúrio chupador, / que por meus versos breves, delicados, / me julgastes não ter nenhum pudor.” (trad. João Ângelo de O. Neto)

TIBULO I, 1, 51-2: “Ah! Desapareça quanto houver de ouro e das mais preciosas pedras, / antes que alguma jovem chore por causa de nossas viagens.” (Trad. João Batista T. Prado)

TIBULO I, 1, 57-8: “Eu não procuro ser louvado, minha Délia: desde que / esteja contigo, peço seja chamado fraco e preguiçoso;” (Trad. João Batista T. Prado)

pág. 93

S. I, 4, 1-5: “Eupolis, Arsitófanes, Cratino, / E os mais poetas da comédia antiga, / se alguém lhes merecia ser descrito / como ladrão, malévolo assassino, / adúltero, ou por outra causa infame, / com ampla liberdade o malsinavam.” (trad. Antonio L. Seabra)

Pont. I, 1, 11-12: “Procuras onde colocá-los sem comprometer os demais? O lugar onde figurava a *Ars* está disponível.” (trad. Geraldo J. Albino)

Tr. IV, 1, 30: “Demente, ferido pelo canto, amo o canto” (tradução nossa)

Tr. IV, 10, 1: “Eu fora aquele cantor dos ternos amores” (tradução nossa)

pág. 95

S. II, 1, 30-34: “Como Lucílio fez, que mais valia / do que qualquer de nós: os seus segredos, / como a sócios fiéis, confiava aos livros: / No bem, no mal, não recorria a outrem: / (Daqui procede, que do velho a vida, / qual votivo painel estampou neles). (trad. Antônio L. Seabra)

Pont. I, 5, 14: “Esforço-me por compor versos, porém não são mais agardáveis que o meu destino.” (trad. Geraldo J. Albino)

Pont. III, 9, 35-6: “Quando estava alegre, cantei de ordinário minhas alegrias; agora que estou triste, canto minha tristeza.” (trad. Geraldo J. Albino)

CATULO, 68, 15-19: “No tempo em que vesti a toga branca, quando / a vida em flor trazia primaveras, / muito me diverti com versos, nem me esquece / a deusa que ata doce e amaro amor: / mas tal empenho, em luto, a morte irmã tolheu-me.” (trad. João Ângelo de O. Neto)

pág. 96

A.A. III, 205: “Tenho um livrinho em que vos recomendei unguentos para vossa formosura” (trad. Carlos A. André)

Rem. 3-4: “Abstém-te, Cupido, de condenar por crime o teu poeta, eu que tantas vezes portei, sob teu comando, a bandeira que me confiaste” (Trad. Antônio da Silveira Mendonça)

Rem. 44-45: “Aprendei a vos curar com quem aprendestes a amar; uma única mão vos trará a ferida e o socorro.” (Trad. Antônio da Silveira Mendonça)

O. I, 16, 23-4: “A mim também, outrora, quando jovem, / tentou-me a cólera, que acende o peito, / e lançou-me, furioso, aos iambos rápidos.” (trad. Bento P. de Almeida Ferraz)

Ep. I, 14, 33-4: “quem, sem presentes, tu sabes, agradava à interesseira Cínara, / quem bebia, no meio do dia, do límpido Falerno” (Trad. Alexandre P. Piccolo)

pág. 97

S. II, 1, 35-37: “Quero seguí-lo, incerto se da Apúlia, / ou da Lucânia sou: pois que o colono / Venusino entre as duas terras lavra.” (trad. Antonio L. Seabra)

O. IV, 9, 2: “eu, que nasci às margens do rio Áufido, / cujas águas reboantes longe se ouvem” (trad. Bento P. de Almeida Ferraz)

Am. III, 15, 1-3: “Busca um novo poeta, ó mãe dos doces Amores; aqui se atinge a meta derradeira de minhas elegias, que compus eu mesmo, filho do campo peligno,” (trad. Carlos A. André)

PROPÉRCIO IV, 1, 63-4: “E que se orgulhe a Úmbria, inflada por meus livros! / Úmbria, a pátria do Calímaco Romano!” (trad. Guilherme G. Flores)

Apologia, 10, 3: “C. Catulo teria chamado Lésbia por Clódia, e Ticides da mesma forma, teria escrito Perila a quem era Metella, e Propércio, que diz Cíntia, dissimula Hóstia, e Tibulo, a que lhe seja Plania na alma, é Délia em verso.” (tradução nossa)

pág. 98

Tr. III, 14, 9: “Ditou-se o meu exílio, não ditou-se dos meus livros” (tradução nossa)

pág. 99

TIBULO I, 1, 25: “Desde agora, possa eu já viver satisfeito com pouco” (Trad. João Batista T. Prado)

TIBULO, I, 1, 69-70: “Entretanto, enquanto os fados permitem, façamos amor:/ a Morte chegará em breve com a cabeça envolta em trevas;” (Trad. João Batista T. Prado)

CATULO, V, 1-6: “Vamos viver, minha Lésbia, e amar, / e aos rumores dos velhos mais severos, / a todos, voz nem vez vamos dar. Sóis / podem morre ou renascer, mas nós / quando breve morrer a nossa luz, / perpétua noite dormiremos, só” (trad. João Ângelo de O. Neto)

Am. III, 2, 49-50: “Aplaudes teu Marte, ó soldado! Eu odeio as armas; / é a paz que me agrada e o amor que no meio da paz se encontra.” (trad. Carlos A. André)

pág. 100

S. I, 6, 113-124: “Descanço ate ás dez : depois passeio : / Ou tendo, a meu sabor, r-scripto , e lido, / De óleo me unjo , não desse que o vil Natta , / Para esfregar-se, aos candieiros furta. / Quando mais acre o sol, lasso, me aviza. / Que vá lavar-me , do raivoso Signo / A fúria evito ; e sem que ávido jante / Mais do que baste , e me entretenha o ventre / Durante o dia , ocioso em casa fico.” (trad. Antonio L. Seabra)

S. II, 1, 18-19: “aliás de César / demandaram de balde o atento ouvido / de Flaco as vozes:” (trad. Antonio L. Seabra)

PROPÉRCIO II, 3, 9-22: “Não me prendeu seu rosto, embora seja branco, / (lírios não são mais alvos que seus braços: / como a neve Meótica no mínio Ibérico, / ou pétalas de rosa sobre o leite), / nem seu cabelo sempre solto em tenra nuca, / nem seus olhos, meus astros, fachos gêmeos, / nem o fulgor de seus mamilos em sedas Árabes / (amante eu não me amanso por nonadas); / mas a graça na dança enquanto serve a Iaco / como Ariadne guiando os coros Báquicos, / pelo modo

que ensaia um verso em plectro Eólio / canções como as da lira de Aganipe, / por confrontar seus cantos contra os de Corina / e Erina – e sempre preferir os seus.” (trad. Guilherem G. Flores)

PROPÉRCIO II, 1, 1-4: “Quereis saber por que eu escrevo meus Amores, / por que meu livro vem suave aos lábios? / Não é Calíope que dita, nem Apolo - / quem gera o meu talento é minha amada.” (trad. Guilherem G. Flores)

PROPÉRCIO II, 1, 71-8: “Por isso quando o Fado me exigir a vida / e eu for um parco nome em pouco mármore, / Mecenas, esperança invejável dos jovens, / justa glória de minha vida e Morte, / se uma estrada levar-te perto do meu túmulo, / freia o carro Bretão de jugo ornado / e em lágrimas diz isto às minhas cinzas mudas: / ‘Fado desse infeliz foi dura moça!’” (trad. Guilherem G. Flores)

O. II, 17, 27-8: “a mim, tronco caído sobre a fronte / me teria matado, com ceretza,” (trad. Bento P. de Almeida Ferraz)

O. III, 4, 27: “nem a árvore execrada me destruiu” (tradução nossa)

pág. 102

Po. 1447a-1447b: “Mas a arte que apenas recorre ao simples verbo, quer metrificado quer não, e, quando metrificado, misturando metros entre si diversos ou servindo-se de uma só espécie métrica — eis uma arte que, até hoje, permaneceu inominada. Efetivamente, não temos denominador comum que designe os mimos de Sófron e de Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos que tais.” (trad. Eudoro de Sousa)

I *Samuel*, 18, 10: “E aconteceu no outro dia, que o mau espírito da parte de Deus se apoderou de Saul, e profetizava no meio da casa; e Davi tocava a harpa com a sua mão, como nos outros dias;”

II. IX, 186-191: “Quando chegaram às tendas e naves dos fortes Mirmídones / aí enlevado o encontraram tangendo uma lira sonora / de cavalete de prata toda ela de bela feitura / que ele do espólio do burgo de Eécion para si separara. / O coração deleitava façanhas de heróis decantando. / Em frente dele somente calado encontrava-se Pátroclo / pacientemente a esperar que o Pelida concluísse o seu canto.” (trad. Carlos Alberto Nunes)

S. I, 5, 16: “No entanto o passageiro e o nauta, fartos / de mofina zurrapa, ao desafio / cantam a ausente amiga.” (trad. Antônio Luís Seabra)

TIBULO, II, 1, 65-66: “e uma fiandeira, sempre ocupada nas lides de Minerva, / canta, e o terá ressoa com a batida do pente.” (trad. João Batista T. Prado)

pág. 103

Met. IV, 39-42: “ ‘aligeiremos com conversa diversa o útil trabalho das mãos, / contemos à vez umas às outras, estando as orelhas ociosas, / alguma coisa que permita as horas parecerem menos longas’. / As irmãs aprovam e pedem que conte, a primeira, uma história.”

PROPÉRCIO II, 24, 23: “Que ele concorra em arte ou talento comigo” (trad. Guilherme G. Flores)

pág. 104

A.A. III, 545: “Em verdade, o engenho, o sossego da arte o suaviza” (Carlos A. André)

Pont. III, 9, 25-26: “do mesmo modo prejudica a inspiração com o frio paralisante dos escrúpulos e reprime o freio do cavalo ávido por correr.” (trad. José Geraldo Albino)

pág. 105

Tr. V, 12, 21-22: “Porque o engenho entorpece com longa ferrugem” (tradução nossa)

PROPÉRCIO, II, 1, 46: “Porém eu verso lutas sobre um leito angusto - / cada um passa o tempo em sua arte.” (trad. Guilherme G. Flores)

CATULO LXVIII, 31-36: “perdoarás se o que este luto me tomou - / meus dons – não te conceda: não consigo, / e livros eu não tenho aqui comigo muitos / (em Roma vivo, aí é minha casa / aí, minha morada, aí desfruto a vida) / se dentre todos, poucos me acompanham.” (trad. João Ângelo de O. Neto)

Tr. III, 14, 37-8: “Aqui não há aqui abundância de livros, pelos quais me farte e / me alimente. Em vez de livros, arcos e armas ressoam.” (tradução nossa)

PROPERCIO III, 12, 25-36: “Dez anos, prisão de Ísmaros, Morte dos Cícones / e a noite que te ardeu, ó Polifemo, / farsas de Circe, lotos e ervas que o retinham, / Cila e Caríbdis no vai-e-vem das águas / e em Ítaca, no espeto, o berro dos bezerros / que Lampércia criou, filha de Febo. / Ele fugiu do leito da chorosa Eeia, / nadou dias e noites inverniais, / foi ás negras moradas das almas silentes, / foi com remeiros surdos às Sereias / e renovou seu arco contra os pretendentes: / assim ele deu fim à sua errância. / Não foi em vão – no lar a esposa estava casta.” (trad. Guilherme G. Flores)

pág. 106

Epod. 6, 13-14: “qual genro do infiel Licambes desprezado / ou imigo acerbo de Búpalo” (trad. Alexandre P. Hasegawa)

Met. X, 148-150: “Com Júpiter (tudo se verga ao poder de Júpiter), Musa, / ó mãe, faz iniciar o meu cantar. Já muitas vezes de Júpiter / cantei o poder;” (trad. Paulo F. Alberto)

Pont. I, 5, 18-19: “No entanto, não os corrijo, este é um labor mais pesado que o de escrever e meu espírito enfermo não consegue suportar nada penoso.” (trad. José Geraldo Albino)

Pont. III, 9, 18-19: “Às vezes, mesmo desejando alterar algum termo, deixei-o e as forças abandonaram minha decisão.” (trad. José Geraldo Albino)

Pont. I, 5, 16-17: “Quando os releio, envergonho-me de tê-los escrito, porque creio que muitos, para meus próprios olhos de autor, merecem ser destruídos.” (trad. José Geraldo Albino)

Tr. V, 12, 61-2: “escrevemos e destruimos no fogo os livros escritos / pouco dos meu estudo escapa da cinza.” (tradução nossa)

pág. 107

Pis. 386-8: “Se contudo, algum dia escreveres algo, submete-os aos ouvidos do crítico Mécio e aos de teu pai e aos meus” (trad. Dante Tringali)

Am. III, 2, 19: “Forçam-nos as marcações a ficar juntos; / as regras do lugar, no circo, possuem esta vantagem” (trad. Carlos A. André)

Am. III, 2, 25-27: “Mas eis que a ponta do teu manto arroja demais no chão; / apanha-o ou eu mesmo levanto-o com meus dedos; / roupa invejosa, é o que tu eras, que tão belas pernas ocultavas;” (trad. Carlos A. André)

Tr. I, 7, 24: “Penso, ter meus escritos com muitos exemplares” (tradução nossa)

Pont. IV, 16, 40: “havia ainda os jovens, cuja obra ainda inédita não me permite citar.” (Trad. Geraldo José Albino)

pág. 108

Tr. I, 7, 15-16: “Estas eu dispus, assim como muitos dos meus bens, eu mesmo desgraçado os pus pela minhas mãos no fogo.” (tradução nossa)

pág. 111

Her. I, 21: “A causa depende de definição quando está em controvérsia por que nome se deve chamar o que foi feito. Assim: Lucio Saturnino estava prestes a propor uma lei de distribuição de trigo a cinco sextos de asse. Cepião, então questor urbano, mostrou ao Senado que o tesouro não poderia suportar tamanha liberalidade. O Senado decretou que, se tal lei fosse apresentada ao povo, se consideraria que Saturnino agia contra os interesses da República. Saturnino prossegue com a proposta. Seus colegas intercedem. Mesmo assim, ele traz a urna. Cepião, quando o vê apresentar a lei contra a República, a despeito da intercessão dos colegas, insurge-se com outros bons cidadãos, destrói as passarelas, derruba a urna e impede que a lei seja votada. Cepião é acusado de lesa-majestade. A constituição é legal e parte da definição, pois é a definição da própria palavra que responde o que constitui lesa-majestade.” (trad. Ana Paula C. Faria / Adriana Seabra)

Her. I, 23: “Maléolo foi condenado por ter matado a mãe. A cabeça do condenado foi prontamente envolvida num saco de couro de lobo, seus pés foram calçados com tamancos de madeira e ele foi levado ao cárcere. Os que o defendiam levaram até ele tábuas de cera e ali mesmo escreveram um testamento perante testemunhas, conforme a lei. Enfim, submeteram-no ao castigo. Os herdeiros por testamento tomaram posse da herança. O irmão menor de Maléolo, que o acusara no processo, reclama a herança pela lei de agnação. Aqui, nenhuma lei especifica

refere-se ao caso, no entanto muitas se aproximam, a partir das quais se deduz, por analogia, se ele teria ou não o direito de deixar um testamento. A constituição é legal e apóia-se na analogia.” (trad. Ana Paula C. Faria / Adriana Seabra)

Her. I, 24: “Acaso, como Cepião, chamado perante o tribuno da plebe a propósito da perda do seu exército. Imprudência, como aquele que matou o escravo do irmão que assassinara seu senhor, antes de abrir o testamento, que libertava esse escravo. Necessidade, como aquele que não volta da licença militar porque a enchente o teria impedido. Na súplica, o réu confessa que errou e que houve deliberação, mas, ainda assim, pede misericórdia. Isso não pode ser frequente nas ações judiciais, a ser quando defendemos alguém que se sobressai por muitos feitos justos.” (trad. Ana Paula C. Faria / Adriana Seabra)

Her. I, 25: “Por exemplo, Caio Popílio, sitiado pelos gauleses e sem poder fugir de modo algum, entra em acordo com os chefes dos inimigos. Se deixasse as armas, poderia partir com o exército. Calculou que era melhor perder o equipamento do que o exército. Saiu com os homens, deixou as armas. Foi acusado de lesa-majestade.” (trad. Ana Paula C. Faria / Adriana Seabra)

Her. II, 17: ““Lesas a majestade aquele que destrói as coisas que constituem a grandeza da cidade. Que coisas são essas, Quinto Cepião? O sufrágio do povo e o conselho dos magistrados. De fato, privaste o povo do sufrágio e os magistrados do conselho quando destruístes as passarelas. Igualmente, o outro lado “Lesas a majestade aquele que causa dano à grandeza da cidade. Eu não causei, e sim impedi o dano, pois conservei o erário, enfrentei a tirania dos perversos e não permiti que se perdesse inteiramente a soberania” (trad. Ana Paula C. Faria / Adriana Seabra)

Her. II, 19: “Por exemplo, Marco Druso, pretor urbano, permitiu uma ação contra um herdeiro que não executara um mandado. Sexto Julio não a concedeu. De modo semelhante, o juiz Caio Célio absolveu da acusação de injúria aquele que em cena ofendera nominalmente o poeta Lucílio. Públio Múcio, por sua vez, condenou aquele outro que falara do poeta Lúcio Ácio.” (trad. Ana Paula C. Faria / Adriana Seabra)

Her. III, 2: “como se o Senado deliberasse isentar ou não Cepião das leis, para que lhe fosse permitido tornar-se cônsul antes do tempo; outras, ainda, são para ser deliberadas por si mesmas, mas vem ao debate sobretudo por motivo externo, como se, durante a guerra da Itália, o Senado deliberasse dar ou não cidadania aos aliados. Nas causas em que a natureza da questão produz a deliberação, todo o discurso se acomodara a própria questão, naquelas em que o motivo da

deliberação é exterior a questão, esse motivo ha de ser engrandecido ou minimizado.” (trad. Ana Paula C. Faria / Adriana Seabra)

A.A. II, 121-8: “E não tenhas menos conta educar o caráter por meio das boas artes / e aprender as duas línguas; / não era belo, mas era eloqüente Ulisses, / e, no entanto, atormentou de amores deusas do mar. / Oh, quantas vezes sofreu Calipso, ao vê-lo apressar-se, / e lhes afirmou não estarem as águas de maré para os seus remos! / Que lhe contasse a queda de Tróia, rogava-lhe ela uma e outra vez, / e ele muitas vezes costumava contar-lhe a mesma história de forma diferente.” (trad. Carlos A. André)

pág. 112

CATULO XXII, 20-1: “Cada um carrega o próprio erro, / mas não vemos o alforje a nossas costas.” (trad. João Ângelo de O. Neto)

pág. 114

Ep. I, 19, 10-14: “Depois que proclamei isso, não cessaram os poetas / de brigar pelo puro vinho à noite, de feder vinho durante o dia. / O quê? Se alguém, bravo, com rosto severo e pés descalços / e ajudado por um alfaiate, imitar Catão com uma curta toga, / apresentaria a virtude e os costumes de Catão?” (trad. Alexandre P. Piccolo)

Ep. II, 1, 180-1: “Adeus, teatro, se a palma negada me reconduz, magro, ou, dada, gordo.” (tradução nossa)

Ep. I, 3, 16-20: “que busque seus próprios recursos e evite tocar / quaisquer livros que acolheu Apolo Palatino, / para que, se acaso o bando de aves tenha vindo um dia / reaver suas penas, não provoque o riso – como a gralha / descoberta com penas coloridas roubadas.” (trad. Alexandre P. Piccolo)

Ep. II, 1, 257-9: “mas nem tua majestade recebe um pobre canto, nem meu pudor ousa tentar o que as forças recusam levar.” (tradução nossa)

pág. 115

Pont. 4, III, 25-31: “porém teria enriquecido meu poema os lugares, os povos representados por mil figuras, os próprios combates e os semblantes dos reis, reflexo mui fiel de seu ânimo, teriam ajudado, quiçá, em algo esta obra.” (trad. José G. Albino)

pág. 117

Pont. III, 9, 35-43: “Quando estava alegre, cantei de ordinário minhas alegrias; agora que estou triste, canto minha tristeza: uma e outra situação estão acordes a sua obra. Que iria escrever eu senão acerca das misérias desta amara região? Que iria pedir senão morrer num solo mais ameno? Conquanto tantas vezes diga as mesmas Cousas, quase ninguém me escuta e minhas palavras não ouvidas ficam sem efeito. Nada obstante, enquanto o argumento seja o mesmo, não o escrevi para as mesmas pessoas e minha monótona voz pede socorro por meio de muitos.” (trad. José G. Albino)

pág. 118

Tr. II, 355: “E a maior parte das minhas obras é mentira e ficção” (tradução nossa)

Met. I, 176: “eu não recearia designar como o Palatino do magno céu.” (trad. Paulo F. Alberto)

pág. 120

Am. II, 18, 4: “e a doçura do amor quebra-me o qtrevimento a grandes temas.” (trad. Carlos A. André)

Pont. III, 3, 31: “Tu não consentiste que me elevasse aos poemas meônios.” (trad. José G. Albino)

A.A. I, 206: “e com voz grandiosa há de por mim ser proclamado” (trad. Carlos A. André)

pág. 121

CATULO, I, 4: “ver uma coisa qualquer nestas nugas” (trad. João Ângelo de O. Neto)

Met. X, 152: “Agora é preciso lira mais ligeira: pois cantamos os rapazes / pelos deuses amados” (trad. Paulo F. Alberto)

PROPÉRCIO, II, 13, 3: “Ele vetou-me desprezar tão magras Musas” (trad. Guilherme G. Flores)

Sest. 67, 141: “por que se entre os atenienses, homens gregos, separados em muito da gravidade dos nossos homens” (tradução nossa)

Att. V, 12: “Desse modo desejo cartas pelos quais eu saiba não o que seja feito – na verdade isso, Hlônio, teu cliente, homem gravíssimo, pode fazer – mas o seja o futuro.” (tradução nossa)

Planc. 24: “o que escreveu este grave e engenhoso poeta” (tradução nossa)

Leg. II, 14: “Mas o que o doutíssimo Platão – ainda o mais grave de todos os filósofos – fez acredito ser facundo para mim” (tradução nossa)

O. IV, 3, 12: “fazem nobre com éolio canto” (trad. nossa)

PROPÉRCIO I, 9, 11: “No Amor, melhor que Homero é um verso de Mimnermo” (trad. Guilherme G. Flores)

PROPÉRCIO II, 34, 25-32: “O meu Linceu enlouqueceu de Amor tardio! / Inda que tarde – aceitas meus Deuses! / De que valeu a sapiência dos Socráticos, / ou explicar que rumo têm as coisas? / De que valeu ter lido os versos do Erecteu? / Num grande Amor teu velho não ajuda. / É melhor imitar as Musas de Filetas / e os sonhos desinflados de Calímaco.” (trad. Guilherme G. Flores)

pág. 125

S. I, 10, 64-66: “Seja Lucilio, gracioso, urbano ; / Mais limado , e mais puro que Ennio seja , / (Desta poesia author, ignota aos Gregos) / E mais que a turba dos antigos vates;” (trad. Antônio L. Seabra)

S. I, 10, 68-72: “Que se o fado á nossa era o reservara, / Em muito se polira , cerceando / Quanto excedesse do bom gosto as raias ; / Muita vez ao poetar, esfregara a testa, / E se roera, até ao vivo, as unhas. / Quem, para lido ser, medita, e escreve. / Uma vez , e outra vez revolve o estilo.” (trad. Antônio L. Seabra)

pág 126

CALÍMACO frag. 196: “En Élide está el Zeus, mas el arte fue de Fidias... Pisa... uma liebre a uma tortuga ... y la base dorado del trono... se extienden... <de cuatro veces> cinco <pies> ... a lo largo... cuatro palmos... palmos... obra lidia sobre la que la santa imagem ... está asentada... tres veces la altura... diez... y de ancho veinte... y el próprio dios sobrepasa su asiento en cinco codos... y una Victoria... pues lãs virgenes Estaciones afirmam ser ni em um clavo inferiores a <las Gracias>, que alcanzan uma braza <de altura>.

Y en cuanto al gasto (<pues> tu curiosidade desea también eso perguntar-me) ... es incauculable y ni siquiera... y em oro...Fidias... <ateniense>... e el padre de Fidias... ¡Ve!” (trad. Luis Alberto de C. e Prado & Máximo B. Sánchez)

pág 127

S. I, 10, 5.-13: “Mas também, nesse escrito, eu mesmo o louvo / Do largo sal que ha disparsido em Roma. / Nem porque isto Ibecedo, o mais lhe outorgo: / Que assim devera de Laberio os momos / Com pasmo olhar como óptimos poemas. / Não basta arreganhar com riso o ouvinte , / Bem que haja nisso algum merecimento.” (trad. Antônio L. Seabra)

MACRÓBIO *Sat.* II, 7, 8: “Donde César rindo deste modo pronunciou ‘- Eu te favorecendo, Labério, és vencido por Syro’ – e logo deu a palma a Público e um anel de ouro com cinquenta sestércios a Labério.” (tradução nossa)

pág. 128

Pis. 19-21: “E talvez saibas representar um cipresten e daí, se, desesperançado, quando um naufrágio, o que pagou para ser pintado, se salva nado?” (trad. Dante Tringali)

pág. 129

S. I, 2, 1-4: “Pantomimas , Colégios de Ambubaias, / Truães , Pharmacopolas , e mendigos, / E quantos a essa cáfila pertencem , / Em pranto estão , solicites co' a morte / De Tigellio o cantor — Com ele os tristes / Um generoso protetor perderam!” (trad. Antônio L. Seabra)

pág. 130

Phil. III, 6, 15: “e quão ultrajante nos editos, quão bárbaro, quão rude!” (tradução nossa)

Ver. II, 3, 23: “para que Apronius, para outros, desumano e bárbaro, parecesse a este único benévolo e elegante” (tradução nossa)

pág. 132

Od. I, 2-5: “peregrinou, dêz que esfz as muralhas sagradas de Tróia; / muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, / como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, / para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.” (trad. Carlos A. Nunes)

pág. 133

Il. II, 489-90: “em que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse, / voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito,” (trad. Carlos A. Nunes)

Met. III, 135-7: “Mas é bem certo que o último dia / de um homem deve ser sempre aguardado, e ninguém / deve ser dito feliz antes da morte e das derradeiras exéquias” (trad. Paulo F. Alberto)

Tr. I, 5, 54-5: “se, para mim, voz infrangível, peito mais firme que o bronze / e muitas bocas com muitas línguas fossem.” (tradução nossa)

CATULO VII, 3-10: “Quantos sejam os grãos de areia líbica / a jazer em Cirene, em laser fértil, / entre o templo de Júpiter ardente / e de Bato vetusto o sacro túmulo; / quantas estrelas, quando cala a noite, aos amores dos homens testemunham / (furtivos), tantos beijos tu beijares / basta a Catulo, insano, e é demais.”

Tr. V, 2, 24-6: “Quantas conchas o litoral, quantas floreas o jardim de rosas / quantos grãos tem a papoula soporífera, quantas feras crescem na selva, / quantos peixes nadam nas ondas / quantas aves de penas macias impele o ar / tantas são minhas adversidades” (tradução nossa)

pág. 135

Am. I, 1, 1: “Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava prestes / a cantá-los” (trad. Carlos A. André)

PROPÉRCIO II, 34, 44: “e vem, rude poeta, aos teus ardores!” (trad. Guilherme G. Flores)

PROPÉRCIO II, 10, 11: “Levanta , ó ânimo! ó meus versos, tomaí forças!” (trad. Guilherme G. Flores)

S. I, 10, 43: “ a forte e acre epopeia Vário conduz como ninguém” (tradução nossa)

Rem. 374: “ Que lugar podem ter aí os prazeres” (trad. Antônio da S. Mendonça)

pág. 136

Rem. 375: “de grandeza deve ser o tom dos trágicos” (trad. Antônio da S. Mendonça)

Tr. II, 381: “A tragédia vence todo o gênero escrito em gravidade” (tradução nossa)

Rem. 376: “A comédia deve ocupar-se da vida comum.” (trad. Antônio da S. Mendonça)

PROPÉRCIO II, 34, 93-4: “Cíntia vive louvada em versos de Propércio, / se a Fama me aceitar entre os poetas,” (trad. Guilherme G. Flores)

pág. 137

TIBULO I, 4, 15-18: “Mas que as recusas não te abatam, se acaso ele negar na / primeira vez; aos poucos oferecerá o pescoço ao jugo: / um longo tempo ensinou leões a obedecer ao homem, / um longo tempo carcomeu as pedras com água branda;” (trad. João Batista T. Prado)

PROPÉRCIO IV, 5, 29-34: “Fingir marido aumento o preço – arma pretextos! / o Amor aumenta, se adiar a noite. / Se ele arrancar os teus cabelos, usa da ira: / negociando a paz, o espremerás. /

Se num pago abraço prometeres Vênus, / finge que é dia de abstinência a Ísis.” (trad. Guilherme G. Flores)

A.A. II, 15-18: “Agora, mais que nunca, ó menino, ó Citereia, favorecei a minha empresa, / agora, ó Érato, já que tens nome de Amor. / Grandioso é o que pretendo cantar: por que artes consegue segurar-se / o Amor, um menino tão vagabundo na vastidão do universo;” (trad. Carlos A. André)

Rem. 795-810: “Para desempenhar integralmente a função da medicina, eis que te vou dizer até mesmo os alimentos a evitar e a procurar. A cebola, seja da Apulia, ou te seja enviada das plagas da Libia, ou venha de Mégara, qualquer que seja, te fará mal; não menos oportuno é abster-te da rúcula afrodisíaca e tudo que predispõe nosso corpo para Vênus. Melhor que faças uso da arruda que aguça a vista, e tudo que afasta nosso corpo de Vênus. Queres saber o que te aconselho sobre a dádiva de Baco? Os meus conselhos te esclarecerão mais brevemente do que esperas. O vinho predispõe nosso espírito para Vênus, a não ser que o tomes em excesso e se entorpecem os sentidos, afogados em muito vinho. Do Vento se nutre o fogo, com o vento ele se apaga. Uma leve brisa alimenta a chama, uma muito grande a extingue. Portanto, ou nenhuma embriaguez ou uma tão grande que te elimine todas as preocupações; o que estiver entre as duas é prejudicial.” (trad. Antônio da Silveira Mendonça)

pág. 138

Pis. 131-5: “Matéria pública virá a ser de direito privado se não te retardares em redor de um círculo batido e aberto a todos, nem te empenhares, como tradutor fiel, em verter palavra por palavra.” (trad. Dante Tringali)

Met. IV, 284: “Prender-vos-ei a atenção com uma história inédita e deliciosa.” (trad. Paulo F. Alberto)

O. III, 25, 7-8: “Direi algo novo, insigne, / não dito por outra boca” (tradução nossa)

Pont. III, V, 13-14: “E se, após tantas leituras, este discurso nada perde de seu encanto, é porque ele apraz por sua força e não por sua novidade.” (trad. Geraldo J. Albino)

pág. 139

Met. II, 422: “Desta escapadela, ao menos, minha esposa nada saberá” (trad. Paulo F. Alberto)

Met. IV, 186-7: “Eles jaziam vergonhosamente enredados. / E um dos deuses, divertido, diz que quem lhe dera ficar assim envergonhado.” (trad. Paulo F. Alberto)

pág. 140

S. I, 4, 39-42: “ Se aos versos de Lucílio, e aos que ora escrevo, / transtornares o número e a medida, / puseres no princípio o último termo, / e o primeiro no cabo, certo o mesmo / não acharás que estoutros invertendo” (trad. Antônio L. Seabra)

pág. 141

A.A. II, 123-8: “Não era belo, mas era eloquente Ulisses, / e, no entanto, atormentou de amores deusas do mar. / Oh, quantas vezes sofreu Calípsso, ao vê-lo apressar-se, / e lhe afirmou não estarem as águas de maré para seus remos! / que lhe contasse a queda de Tróia, rogava-lhe ela uma e outra vez, / e ele muitas vezes costumava contar-lhe a mesma história de forma diferente.” (trad. Carlos A. André)

Am. I, 10, 47-9: “Guardai-vos, ó beldades, de contratar um preço por uma noite; / despojos sórdidos não dão grande resultado. / Não tinha tamanho valor para a vestal estabelecer como preço os braceletes das Sabinas,” (trad. Carlos A. André)

Am. II, 8, 11-4: “O guerreiro da Tessália ardeu de amores pela formosura da Briseida, / uma escrava sacerdotisa de Febo foi objeto do amor do rei de Micenas; / e eu não sou mais importante que o filho de Tântalo nem mais importante que Aquiles; o que ficava bem aos reis, por que hei de considerá-lo uma vergonha?” (trad. Carlos A. André)

Am. II, 19, 27-30: “Se nunca uma torre de bronze tivesse encarcerado Dânae, / Dânae, não a teria feito Júpiter mãe; / Quando Juno monta guarda a Io, convertida em Bezerra, / tornou-se ela mas aprazível do que antes fora a Júpiter.” (trad. Carlos A. André)

PROPÉRCIO, III, 5, 45-6: “ou se não passa de uma farsa para o povo / e nada há por temer após a pira” (trad. Guilherme G. Flores)

pág. 142

S. I, 1, 120: “E para que não penses que hei varrido / do liposo Crispino a papeleira” (trad. Antonio L. Seabra)

S. I, 4, 13-9: “Digo de escrever bem que o muito é nada. / Mas eis Crispino me provoca ufano, / a cento contra um – ‘venham tabelas; / assine-se o lugar, vigias e hora; / vejamos qual dois dois é mais fecundo.” (trad. Antonio L. Seabra)

S. I, 10, 59-61: “ Como a quem só cogita, e só paga / de encerrar em cenários pés a ideia; / que folga de escrever duzentos versos / em jejum, e ceado inda outros tantos?” (trad. Antonio L. Seabra)

PROPÉRCIO, III, 1, 8: “Quero polir meu verso em pedra-pomes,” (trad. Guilherme G. Flores)

CATULO, I, 2: “recém polido pela árida pedra-pomes” (tradução nossa)

pág. 143

Br. 51: “De fato, assim que a eloquência foi exportada do Pireu, viajou por todas as ilhas e percorreu tanto por toda Ásia que se contaminou de hábitos estrangeiros e perdeu toda aquela salubridade e, por as sim dizer, sanidade da dicção Ática,” (trad. Olavo Vinícius B. de Almeida)

Br. 202: “Em seu discurso, não havia nada além de pureza, nada além de aridez e sobriedade;” (trad. Olavo Vinícius B. de Almeida)

pág. 144

De Or. III, XXXIV, 137: “Quem, naquele mesmo tempo, transmite-se ter sido mais douto ou de quem era eloquência mais instruída nas letras que de Pisítrato, que, conta-se, primeiro ter disposto os livros de Homero, antes confusos, assim como agora temos?” (tradução nossa)

A.P. IV, 1, 1-3: “Musa amiga, a quem oferece este canto rico em frutos, / ou quem é o forjador ga guirlanda de poetas hínicos? / Meleagro a perfez ao ilustre Díocles” (trad. Flávia Vasconcellos Amaral)

PROPÉRCIO, II, 1, 6: “com veste cõa vem meu volume” (trad. Guilherme G. Flores)

pág. 145

Tr. I, 1, 5-14: “nem te cubra as violetas de purpúreo sargaço / – aquela cor não é conveniente às dores – /nem o título com cinábrio, nem o cedro brilhe nas folhas, / nem o branco marfim de sua negra fronte. / Estes dispositivos ornem livros felizes. / Convém-te lembrar ser esta a minha sorte. / nem tuas duplas fontes sejam polidas pela frágil pedra-pomes, / para que apareças hisuto, com pelos esparsos; / e nem dos borrões te envergonhem; quem os verá, / saberá serem feitas por minhas lágrimas.” (tradução nossa)

Pont. III, 9, 51-3: “Meu propósito e minha preocupação não eram fazer um livro, mas enviar a cada um sua carta. Depois recolhidas de qualquer modo, reuni-as sem uma ordem determinada” (trad. Geraldo J. Albino)

Epod. 11, 1-2: “Nada me agrada, caro Pétio, como dantes, / versinhos escrever, por violento amor ferido” (trad. Alexandre P. Hasegawa)

pág. 146

Noct. XIX, 9: “Um jovem proveniente da terra da Ásia, de posição equestre, de leda índole, bem ornado pelos costumes e pela fortuna, de fácil e prazeroso talento para assunto musical, dava a amigos e mestres uma ceia, em pequena casa de Campo nas proximidades de Roma, para celebração da luz anual que lhe mantivera o principio de vida. Viera então conosco para a mesma ceia o retor Antonio Juliano, mestre para o ensino oficial de jovens, homem de acento hispânico, perito em facúndia florescente e em assuntos e literatura antigos. Este, quando chegou o tempo final para os comestíveis e para os copos logo apos e para as conversações, desejou serem exibidos os habilíssimos de um e outro sexo, os quais ele sabia aquele jovem ter, para que cantassem com suas vozes e para que tocassem citara. E depois que foram introduzidos, os meninos e meninas cantaram de modo agradável certos numerosos anacreônicos e sáficos, e também dísticos elegíacos eróticos doces e encantadores de poetas recentes. Fomos atraídos além disso, acima de tudo, por pequenos versos lepidíssimos do velho Anacreonte, os quais quanto a mim escrevi, para que entrementes este labor e inquietação das vigílias um momento com a suavidade das palavras e dos ritmos repousasse:” (trad. José R. Seabra F.)

A.A. II, 283-4: “e tais versos, de boa ou má / qualidade, que quem os ler os torne encantadores com a doçura de sua voz.” (trad. Carlos A. André)

A.A. III, 344-5: “aquilo que podes ler em paz, com voz suave, / ou recitar, com voz trabalhada, uma Epístola,” (trad. Carlos A. André)

S. I, 4, 75-6: “Muitos vão recitar no foro as obras / outros ao banho, porque mais suave / ressoa a voz na abóbada cerrada:” (trad. Antônio L. Seabra)

pág. 147

Ep. I, 19, 41-2: “Por isso aquelas lágrimas... Se eu falei: ‘A um auditório repleto envergonha-me / recitar meus escritos indignos e conferir peso a bagatelas” (trad. Alexandre P. Piccolo)

CATULO I, 4: “ver uma coisa qualquer nestas nugas” (trad. João Ângelo de O. Neto)

CATULO XVI, 7: “estes só têm sabor e graça quando são delicados”

CATULO XXII, 2: “é mordaz, bem gracioso, tão urbano” (trad. João Ângelo de O. Neto)

CATULO XXXVI, 17-19: “se ele não for sem graça e sem encanto. / Vós, entretanto, vinde às nossas chamadas / ó cheios de rusticidade e feios” (trad. João Ângelo de O. Neto)

pág. 148

CATULO VI, 2: “se não fores sem graça e elegância” (trad. João Ângelo de O. Neto)

CATULO XXXIX, 8: “tem este vício pouco elegante e nada refinado” (trad. João Ângelo de O. Neto)

pág. 151

Ep. I, 2, 1-4: “O escritor da guerra de Troia, Lólio Máximo, / enquanto declamas em Roma, em Preneste reli. / O que seja mais belo, o que torpe, o que útil, o que não, / mais claro e melhor que Crisipo e Crantor, ele conta.” (trad. Alexandre P. Piccolo)

Ep. I, 7, 40-3: “Nada mal agiu Telêmaco, prole do paciente Ulisses: / ‘Ítaca não é um lugar adequado aos cavalos, porque nem longos / espaços planos tem, nem é pródiga em pastos; / Atrida, mais adequados a ti, teus dons deixarei contigo.” (trad. Alexandre P. Piccolo)

Ep. I, 6, 65: “Se, como julga Mimnermo, sem amor e jogos / nada é prazeroso, vivas em amor e jogos.” (trad. Alexandre P. Piccolo)

Ep. I, 1, 62-9: “para que vejas mais de perto os poemas chorosos de Púpio, / ou aquele que te exorta e ajuda a enfrentar, / livre e confiante, à soberba Fortuna, te preparando?” (trad. Alexandre P. Piccolo)

Met. I, 414: “por isso somos uma raça dura que se mata de trabalhar” (trad. Paulo F. Alberto)

Met. X, 305-7: “congratulo-me com as gentes dos Ísmaro e o nosso mundo, / congratulo-me com esta terra que está longe dessas regiões / que tão ímpio crime produziram.” (trad. Paulo F. Alberto)

pág.152

TIBULO, II, 1, 31-37: “Mas ‘à saúde de Messala’ diga cada um seu copo / e que cada palavra ecoe o nome do ausente. / Messala, célebre pelo triunfo sobre o povo da Aquitânia, / ó vitorioso, grande glória a teus austeros antepassados, / vem para cá e inspira-me, enquanto com meu poema / se rendem graças aos deuses campestres.” (trad. João Batista T. Prado)

pág. 153

O. II, 12, 9-12: “E tu, com as pedestres / histórias dirás as batalhas de César, / Mecenas,” (tradução nossa)

Am. III, 12, 41-44: “Alarga-se a espaços sem fim a liberdade dos poetas / e não impõe às suas palavras nenhuma fidelidade à história; / também os louvores que teço à minha amada deviam parecer / ilusórios; a vossa credulidade é-me, agora, nefasta.” (trad. Carlos A. André)

Tr. III, 3, 77-8: “pois meus livros são maiores / e mais duradouros monumentos para mim” (tradução nossa)

O. III, 13, 14: “E cantando eu a gruta e a soberba azinheira / ainda tu te farás uma das nobres fontes / uma fonte imortal” (trad. Bendo P. de Almeida Ferraz)

pág. 154

Rem. 363: “Contanto que eu agrade assim, contanto que se recitem meus versos por todo mundo” (trad.. Antônio da S. Mendonça)

Tr. I, 7, 25-26: “Agora eu desejo, que vivam [*pré-edições das Metamorfoses*] e, não estéreis, deleitem os ócios ao leitor e façam lembrar de mim.” (tradução nossa)

Tr. II, 223-4: “ Que possas, numen, atentar para meus divertimentos tolos, e indagues com os teus olhos os nossos ócios.” (tradução nossa)

Tr. II, 307: “Nem, contudo, é crime folhear versos doces.” (tradução nossa)

Met. IV, 40-1: “contemos à vez umas às outras, estando as orelhas ociosas, / alguma coisa que permita as horas parecerem menos longas.” (trad. Paulo F. Alberto)

Met. VIII, 725: “Terminara. A história e o narrador impressionaram todos,” (trad. Paulo F. Alberto)

CATULO LXVIII, 7: “nem a Musa no canto de antigos poetas /deleita” (trad. João Ângelo de O. Neto)

A.A. I, 593-4: “Se tens voz, canta; se tens braços elegantes, dança, / e com qualquer arte com que sejas capaz de encantar, encanta.” (trad. Carlos A. André)

pág. 155

Met. X, 45-6: “Conta-se que então, pela primeira vez, as faces das Euménides / se molharam de lágrimas, conquistadas pelo cantar dele.” (trad. Paulo F. Alberto)

pág. 157

A.A. II, 3-4: “Pleno de júbilo, presenteia o amante o meu canto com a verde palma / e dá-lhe a primazia sobre o poeta de Ascra e o velho Meônio.” (trad. Carlos A. André)

CATULO LI, 13-16: “O ócio, Catulo, te faz tanto mal. / No ócio tu exultas, tu vibras demais. / O ócio já reis e já ricas cidades / entes perdeu.” (trad. João Ângelo de O. Neto)

Buc. II, 69-72: “Córidon, Córidon, ah que demência te tomou? / Semipodada tens a vide no frondoso olmeiro; / por que antes não preparas algo que faz falta ao uso, / entretecendo o vime e, a par, o junco tão flexível?” (trad. Péricles E. da Silva Ramos)

Met. X, 304-7: “Se, porém, a natureza permite que tal coisa se revele, / congratulo-me com as gentes do Ísmaro e o nosso mundo, / congratulo-me com esta terra que está longe dessas regiões / que tão ímpio crime produziram.” (trad. Paulo F. Alberto)

pág. 158

Tr. I, 1, 49-50: “Numa palavra, livro, lembra-te de ir seguro da fama, / nem te seja vergonha ter desagrado ao leitor.” (tradução nossa)

Sat. I, 4, 20: “Às livrarias / leve Fânio, feliz com glória tanta, / sem que o roguem, seus versos e retrato.” (trad. Antônio L. Seabra)

Ep. I, 20, 1-2: “Para Vertuno e Jano, ó livro, tu pareces estar olhando, / decerto para que te apresentes à venda polido pela pedra-pomes dos Sósios.” (trad. Alexandre P. Piccolo)

pág. 159

CATULO, XXXV, 16-7: “Te perdôo, menina mais versada / que a Musa de Safo” (trad. João Ângelo de O. Neto)

PROPÉRCIO, II, 24, 21: “Há pouco me louvava, lias meus versos” (trad. Guilherme G. Flores)

Am. II, 4, 19-22: “Há uma que afirma que, ao pé dos meus, são toscos os versos / de Calímaco? Pois se lhe agrado, de pronto ela me agrada; / há, também, a que me condena, como poeta, e condena meus versos;” (trad. Carlos A. André)

Tr. II, 533-6: “E ainda, aquele dileto autor da tua Eneida / meteu as armas e o homem em toros Tírios, / e não se lê mais nenhuma parte de todo o corpo / quanto o amor unido por ilegítima aliança.” (tradução nossa)

PROPÉRCIO, II, 34, 80: “Essas coisas agradam a qualquer leitor” (trad. Guilherme G. Flores)

pág. 160

A.A. II, 745: “Eis que me pedem as delicadas donzelas que lhes dê a elas os meus preceitos” (trad. Carlos Ascenso André).

PROPÉRCIO, I, 9, 11-15: “No Amor melhor que Homero é um verso de Mimnermo: / suaves cantos busca o manso Amor. / Vai, eu te peço, e larga estes tristes livrinhos / e canta algo que a moça queira ouvir.” (trad. Guilherme G. Flores)

Tr. III, 14, 21-22: “Aquela obra poderia ter certo renome, se eu mesmo não tivesse perecido antes da última mão.” (tradução nossa)

Tr. V, 1, 47: “entretanto, o que os nossos livrinhos levarão, senão tristeza.” (tradução nossa)

Tr. I, 5, 62-7: “A sorte nos lançou paras as costas Getas e Sámatas, / ele teve uma mão fiel e sócios fiéis: / a mim, os associados me abandonaram. / ele, vitorioso e feliz, chegava à sua pátria, / eu me distancio da pátria, vencido e expulso .” (tradução nossa)

O. IV, 6, 33-6: “ó todos vós de Délia protegidos, / que abate linces e fugazes cervos, / c'o arco, - o ritmo de Lesbos conservai, / o icto segui-me” (trad. Bendo P. de Almeida Ferraz)

Pont. I, 1, 1-10: “Nasão, que já não é mais um recém-chegado ao território de Tomos, envia-te esta obra do litoral gético. Se dispuseres de tempo, Bruto, recebe como hóspedes estes modestos livros que chegam de uma terra estrangeira e guarda-os onde quiseres, contanto que em algum lugar. Eles não se atrevem a entrar nos edifícios públicos com receio de que o nome do autor lhes tenha interditado o acesso. Ah! Quantas vezes lhes disse: ‘Por certo nada ensinai de obsceno. Ide! Está aberta a entrada a tais lugares aos castos poemas!’ No entanto, deles não se avizinham mas, como tu mesmo vês, julgam mais seguro ocultar-se sob o teto de um particular.” (trad. Geraldo José Albino).

Pont. II, 9, 50-52: “Atestam-no os teus poemas. Se se retirasse deles o teu nome, não diria que os teria composto um jovem da Trácia.” (trad. Geraldo José Albino).

pág. 161

Tr. III, 14, 39-40: “em vez dos livros, o arco e as armas soam / ninguém nesta terra, caso eu recite cantos, / servirá de ouvidos que compreenderão.” (tradução nossa)

Tr. II, 239-40: “mas, que mal, se acaso te houvesse tempo / nenhum crime terias lido na mina Arte.” (tradução nossa)

PROPÉRCIO, I, 7, 21-4: “Então te espantarás: não sou poeta humilde, / entre os mais talentosos Romanos; / jovens não poderão calar-se ante meu túmulo: / ‘Grande poeta do nosso ardor, morreste?’” (trad. Guilherme G. Flores)

pág. 162

Met. I, 168-75: “Há uma via lá nas alturas, bem visível no céu sereno. / Láctea é o seu nome e é notabilíssima pela sua brancura, / Por ela vão os deuses até à mansão do magno Tonante, / o palácio real. À direita e à esquerda, com as portas abertas / de par em par, veem-se os átrios apinhados dos deuses nobres; / a plebe vive dispersa noutras zonas. Aqui, os seres celestes, / os ilustres e os poderosos, estabeleceram os seus Penates. / Esta é a zona que, se me for permitido falar com ousadia, / eu não recearia designar como o Palatino do magno céu.” (trad. Paulo Farmhouse Alberto).

O. II, 16, 38-40: “O sopro tênue da Grega Camena / uma Parca não falsa deu e maligno / vulgo desprezar.” (tradução nossa)

Ep. II, 1, 183-6: “Também muito afugenta, e assusta o Vate / Ver que em avultado número, somenos/ em honra e virtude, indoutos, rudes, / dispostos a pugnar c’os cavaleiros.” (trad. Antonio L. Seabra)

Sat. I, 10, 76-7: “Nem tu, contente com leitores poucos, / deves querer que a multidão te admire / preferirás, demente, que teus versos / em vis escolas recitados sejam? / Eu não – basta que os nobre me elogiem.” (trad. Antonio L. Seabra)

Ep. II, 1, 18-26: “Mas este povo teu, que sábio e justo / Te antepõe aos heróis de Grécia e Roma / as outras cousas estimar não sabe / C’ao mesma discrição, de igual maneira: / Tudo o enfastia, tudo lhe aborrece / quanto não ê da terra segregado, / com seu fadado círculo corrido. / De antigualhas fautor, assim proclama / que essas tabelas, que os delitos vedam, / e que outrora os Decênviros lavraram, / que dos reis os concertos, ajustados / com os Gábios e rígidos Sabinos, / que os pontíficos livros, que dos vates / os anosos volumes, pelas Musas / tudo ditado dói no monte Albano” (trad. Antonio L. Seabra)

pág. 163

Ep. I, 19, 34: “Alegra-me, ao trazer cantos desconhecidos, / ser lido por olhos nobres e tomado por nobres mãos.” (trad. Alexandre P. Piccolo)

Pont. I, 2, 133-6: “eu sou aquele cujos livros, me lembro, tu costumavas elogiar, à exceção dos que prejudicaram o seu autor; eu sou aquele a quem tu lias amiúde os teus escritos, que eu ouvia com admiração; eu sou aquele a quem foi entregue uma esposa pertencente a vossa casa.” (trad. Geraldo José Albino).

pág. 164

Tr. II, 119-20: “A turba dos doutos reconhece Nasão e ousa / enumerá-lo entre os homens não desprezíveis” (tradução nossa)

O. II, 20, 19-20: “O Colco e o que dissimula o medo / das coortes marsas, o dácio, e o último / gelono me conhecerá, o perito / ibero me conhecerá e o que bebe do Ródano.” (tradução nossa)

Met. IX, 182-198: “Eu subjuguei Busíris, que poluía os templos com o sangue / dos forasteiros, e arrebatei ao cruel Anteu a fonte de energia, / que vinha da mãe, e nem o triplo corpo do pastor da Ibéria, / nem o tríplice corpo, Cérbero, me assustaram. / Acaso vós, mãos, não baixastes os cornos do pujante touro? / A Élide conhece vossos feitos, como as águas do Estinfalo, / e o bosque do Parténio, e o cinturão cravejado do ouro / do Termodonte, que trouxestes com a vossa valentia, / e as maçãs guardadas pelo dragão que jamais dormia. / A mim, nem os Centauros puderam resistir, a mim, / nem o javali destruidor da Arcádia, e de nada serviu / à hidra a cada corte recrescer e recobrar forças duplicadas. / E o que dizer quando vi os cavalos do da Trácia, cevados / a sangue humano, manjedouras cheias de pedaços de corpos, / as quais, ao ver isto, derrubei, matando os cavalos e o dono? / O mastodonte da Nemeia jaz esmagado pelos meus braços, / na nuca suportei o céu.” (trad. Paulo Farmhouse Alberto).

pág. 165

Rem. 224: “é pela fuga que o Parta está a salvo do inimigo”²⁸⁶ (trad. Antonio da S. Mendonça)

²⁸⁶ Os partas lutavam a cavalo atirando de costas para o inimigo”

PROPÉRCIO, III, 1, 33-6: “Mesmo o famoso Homero que cantou-te a queda / só viu crescer a obra com os anos / e tarde Roma há de louvar-me entre seus netos: / prevejo o grande dia - e serei cinzas.” (trad. Guilherme G. Flores)

Pont. IV, 16, 2: “O dia supremo não costuma prejudicar o talento e a fama aumenta após as cinzas.” (trad. Geraldo J. Albino)

pág. 166

Ep. II, 1, 167-70: “Crê-se que pouco afã custa a Comédia / porque assuntos ao trato usual demanda. / mas tanto é mais difícil quanto menos / pode contar c’oa pública indulgência” (trad. Antonio L. Seabra)

Tr. II, 275-6: “Assim, o meu canto lido com reta mente, / a ninguém poderá fazer mal.” (tradução nossa)

pág. 167

Rem. 425: “Mas como são tão variados os caracteres quanto os traços do corpo” (trad. Antonio da S. Mendonça)

S. II, 1, 27: “Tantos homens são, tantos os gostos” (trad. Antonio L. Seabra)

Pont. III, 4, 9-10; “Os grandes poetas não necessitam de leitores indulgentes, porquanto cativam os mais obstinados e os mais difíceis.” (trad. Geraldo José Albino).

Ep. II, 2, 59: “Tu folgas com a lira, este ama os iambos / Outro o sal do Bioneu mordaz discurso.” (trad. Antonio L. Seabra)

Rem. 49: “Mas tudo ó jovens [*puellae*], que for dito aos homens, a vós o será também.” (trad. Antonio da S. Mendonça)

S. II, 1, 1-2: “A alguns em minhas sátiras / pareço acre demais, e que ultrapasso as raias / da lícita censura.” (trad. Antonio L. Seabra)

Ep. II, 2, 109: “Mas quem versos de lei compor deseja / com a pena tome o ânimo sisudo / de imparcial censor.” (trad. Antonio L. Seabra)

Pont. I, 5, 62-3: “Por que haveria eu de polir meus poemas com nímio rigor? Acaso recearia que não tivessem a aprovação dos getas?” (trad. Geraldo José Albino).

Pont. III, 9, 1-4: “Tu me dizes, Bruto, que um não sei quem critica meus poemas porque há nestes livros sempre o mesmo pensamento, que eu não penso outra cousa senão poder desfrutar de uma terra mais próxima e que não falo senão de que estou cercado por numerosos inimigos.” (trad. Geraldo José Albino).

Pont. III, 5, 39-41: “Quando tu recitas a teus amigos um poema que acabas de compor ou, como costumias fazer amiúde, pedes a eles que o recitem, acaso eu sou lembrado?” (trad. Geraldo José Albino).

pág. 168:

CATULO, XIV, 6-7: “Que ao teu cliente os deuses mandem muitos / males, que tantos ímpios enviou.” (trad. João Angelo Oliva Neto).

Ep. I, 4, 1: “Álbio, de nossas Sátiras franco juiz,” (trad. Alexandre P. Piccolo)

Pont. I, 2, 133-6: *cf.* nota pág. 163.

Pont. IV, 12, 25-8: “Algumas vezes, ouvindo tuas críticas, corriji meus livros; outras, graças a meu conselho, fizeste tu alguma emenda, quando as deusas do Piério te ensinaram a compor uma *Feácida* digna dos escritos meônios.” (trad. Geraldo José Albino).

S. I, 10, 38: “Não para que de Apolo o templo atroem solicitando a aprovação de uma Tarpa” (trad. Antonio L. Seabra)

Ep. I, 19, 37-40: “Eu não ando à caça de votos de um povo volúvel / ao alto preço de jantares e aos presentes de veste usada. / Eu não me reduzo, ouvinte e “debatedor” de escritores / tão nobres, ambicionando tribos de gramáticos e seus púlpitos.” (trad. Alexandre P. Piccolo)

pág. 169

Tr. II, 521-4: “É certo que nas tuas casas antigas figuras / de homem refulgem pela mão de artistas, / que vários enlacs e figuras de Vênus / representam, pequenas tábuas, em algum lugar.” (tradução nossa)

pág 170

Legg. VII, 817: “Nós mesmos somos poetas de uma tragédia, e, por quanto se possa, da melhor de todas, da mais bela; a nossa constituição inteira foi organizada como imitação da vida mais nobre e mais elevada e dizemos que esta é na realidade a tragédia mais próxima da natureza da verdade. Vocês são poetas, nós também somos poetas, das mesmas coisas, rivais de vocês na arte e na representação do drama mais belo que somente a verdadeira lei, por natureza, pode realizar, o que nos esperamos neste momento. Não pensem, portanto, que com tanta facilidade, permitiremos a vocês de plantar seus palcos em nossas praças e introduzir neles atores de bela voz, que gritarão mais do que nos, não pensem que permitiremos a vocês falar aos jovens, às mulheres e a todo o povo sobre os mesmos costumes de maneira diferente da nossa.” (trad. Edson Bini)

Ran. 1021: “Todos os espectadores saíam do teatro com furor guerreiro” (trad. Mário da G. Kury)

pág. 172

Ep. II, 2, 101: “Se o teu aplauso, e estima lhe falece / a si próprio, feliz, estima e louva.” (trad. Antonio L. Seabra)

Tusc. V, 63: “Até agora não conheci nenhum poeta (e tive amizade com Arquínio) que não se considerasse ótimo” (trad. Bruno F. Basseto)

Pis. 465: “Reconheça-se aos poetas o direito de morrer por seu gosto” (trad. Jaime Bruna)