

Horácio e a sua Perenidade

**Maria Helena Rocha Pereira,
José Ribeiro Ferreira
e Francisco de Oliveira**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

HVMANITAS SVPPLEMENTVM • ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

Apresentação: esta série destina-se a publicar estudos de fundo sobre um leque variado de temas e perspectivas de abordagem (literatura, cultura, história antiga, arqueologia, história da arte, filosofia, língua e linguística), mantendo embora como denominador comum os Estudos Clássicos e sua projeção na Idade Média, Renascimento e receção na actualidade.

Horácio e a sua Perenidade

**Maria Helena Rocha Pereira,
José Ribeiro Ferreira
e Francisco de Oliveira**

**IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS**

ANNABLUME

COORDENADORES

Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Francisco de Oliveira

TÍTULO

Horácio e a sua perenidade

EDITOR

Imprensa da Universidade de Coimbra

Annablume

Centro Internacional de Latinidade Léopold Senghor

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

EDIÇÃO

1ª/Julho de 2009

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO

Maria do Céu Fialho

DIRECTOR TÉCNICO DA COLECÇÃO

Delfim F. Leão

CONCEPÇÃO GRÁFICA E PAGINAÇÃO

Rodolfo Lopes

IMPRESSÃO

Simões & Linhares, Lda.

Av. Fernando Namora, nº 83 - Loja 4

3000 Coimbra

COMERCIALIZAÇÃO

Centro Internacional de Latinidade Léopold Senghor

Instituto de Estudos Clássicos

3004-530 Coimbra

Telefone: 239859981

e-mail: classic@ci.uc.pt

ISBN: 978-989-8281-11-1

ISBN DIGITAL: 978-989-26-0911-9

DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-8281-11-1>

DEPÓSITO LEGAL: 296297/09

@ IMPRENSA DA UNIVERISDADE DE COIMBRA

@ ANNABLUME

PUBLICADO NO ÂMBITO DO PROGRAMA POCI 2010 - FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA.

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de e-learning.

ÍNDICE DE MATÉRIAS

Nota Prévia	7
Relembrações de Horácio WALTER DE SOUSA MEDEIROS	9
A Figura de Horácio RAUL MIGUEL ROSADO FERNANDES	13
Amor na sátira de Horácio e seus predecessores FRANCISCO DE OLIVEIRA	21
Between Epigram and Elegy: Horace as an Amatory Poet DAVID KONSTAN	55
Epigrammatizing Lyric: Generic Hybridity in Horace's <i>Odes</i> REGINA HÖSCHELE	71
Il IV libro delle <i>Odi</i> di Orazio: poesia o propaganda? PAOLO FEDELI	89
Horacio y el <i>tópos</i> de la gloria poética HUGO FRANCISCO BAUZÁ	113
Horácio: Ética e <i>Ars Poetica</i> MARIA DO CÉU FIALHO	123
“Orazio Satiro”: a propósito da “Schiera” de Dante e de Ariosto ISABEL ALMEIDA	137
Leituras de Horácio nas <i>Cartas</i> de António Ferreira ANÍBAL PINTO DE CASTRO	151
Horacio en España: Fray Luis de León GREGORIO HINOJO ANDRÉS	163
Horácio em França. Complexo escolar e sabedoria poética CRISTINA ROBALO CORDEIRO	179

(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA PRÉVIA

O presente volume, de natureza temática restrita a Horácio e sua influência, é o resultado de dois colóquios organizados em anos diferentes por iniciativa do Centro Internacional de Latinidade Léopold Senghor, com sede no Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

O primeiro, que se enquadrou na celebração do Dia da Latinidade, realizou-se em Coimbra nos dias 13-15 de Maio de 2004 e teve como intervenientes Walter de Medeiros, R. M. Rosado Fernandes, Hugo Francisco Bauzá, Isabel Almeida, Aníbal Pinto de Castro, Gregorio Hinojo Andrés, Cristina Robalo Cordeiro.

O segundo, que decorreu em 13 de Junho de 2008, pretendeu alargar o âmbito da temática ao próprio cerne da obra horaciana, com intervenções de Francisco de Oliveira, David Konstan, Regina Höschele, Paolo Fedeli e Maria do Céu Fialho.

A junção dos doze contributos aqui apresentados parece-nos constituir um conjunto muito válido e com elevado grau de internacionalização.

A publicação do volume só foi possível graças aos apoios recebidos, que muito agradecemos: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Engenheiro António de Almeida, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, APEC — Associação Portuguesa de Estudos Clássicos.

Os Coordenadores

Maria Helena da Rocha Pereira
José Ribeiro Ferreira
Francisco de Oliveira

(Página deixada propositadamente em branco)

RELEMBRANÇAS DE HORÁCIO

Walter de Medeiros
Universidade de Coimbra

Um monte, um rio, um bosque evocam, pelos cabelos do tempo, o florir deste menino.

Com seus penhascos rudes e aguçados, o monte, que tem o nome de Vúltur, ‘o Abutre’¹, parece realmente um predador, disposto a assaltar carros e viandantes. O rio, Aufido lhe chamavam, está entre os raros que atravessam a Apúlia sedenta, mas o seu eco fragoroso reboia ao largo como os mugidos de um touro². Só o bosque de Bância perdura múrmure e sussurrante, colado ao sopé da montanha e da casa da Ama³.

Ora foi entre monte e bosque, com o entrebater vigoroso do rio, que o primeiro milagre se operou: o mais poético, pelo menos. Cansado de jogos e brincadeiras, o menino adormeceu no chão, exposto ao ataque brutal dos ursos e à picada certa das víboras. Mas vieram as pombas (*fabulosae palumbes*, porque muito se falou do prodígio na região)⁴ e cobriram, alvor de neve, com folhas de mirto e de louro – o amor e a poesia –, o corpo frágil do menino. Outro milagre sucedeu mais tarde, quando o jovem encontrou um lobo na floresta e a fera se afastou do humano a toda a pressa, como se temesse o golpe de um inimigo poderoso⁵. Poderoso seria, deveras, porque o menino escapou à morte, quando uma árvore corposa lhe desabou aos pés e o deixou atônito e maravilhado, incólume⁶. Assim aconteceu ao filho de um escravo.

Horácio, realmente, era filho de um escravo: *libertino patre natus* não se cansava de repetir⁷, e não trocava seu pai por outro que a natureza lhe concedesse⁸. Os invejosos tentavam rebaixá-lo ainda mais: «Quantas vezes eu não vi teu pai, um salmourreiro, a alimpar no braço o monco do nariz!»⁹ Sobre a mãe, ao invés, Horácio não diz uma palavra: decerto porque morreu cedo, acaso de parto, como era frequente na altura. E assim o acervo de estrelas não rebrilha no pão de cada dia.

O pai, de resto, não era salmourreiro, mas escravo público, o que lhe permitia amealhar algum dinheiro ao fim de cada mês. E também ele se estomagara com «os nobres filhos dos nobres centuriões»¹⁰, que podiam usar a *bullae* de ouro, enquanto a *bullae* de couro tocava apenas aos antigos escravos. E

¹ *Carm.* 3.4.9.

² *Serm.* 1.1.58; *Carm.* 3.30.10, 4.9.2, 4.14.25.

³ *Carm.* 3.4.15.

⁴ *Carm.* 3.4.9-12.

⁵ *Carm.* 1.22.9-16.

⁶ *Carm.* 2.13.

⁷ *Serm.* 1.6.6, 45, 46; *Epist.* 1.20.20.

⁸ *Serm.* 1.6.89-99.

⁹ Informação transmitida na *Vita Horati*.

¹⁰ Cf. *Serm.* 1.6.72-73: *magni / quo pueri magnis e centurionibus orti*.

acabou por largar para Roma, e para a escola do *plagosus Orbilius*, que lhes fazia decorar, ao som de bastonadas, os versos dos antigos poetas. Pelo caminho, aproveitava para ir doutrinando o rapaz sobre os escândalos da vizinhança. E era modesto nas suas pretensões: «Um filósofo te abrirá os olhos sobre estas acções: eu contento-me em avisar-te contra os malfeitores; quando a idade te robustecer o corpo e a alma, aprenderás a nadar sem precisão de bóia»¹¹.

E, depois de Roma, veio o lume, ainda vivo, de Atenas, onde os cesaricidas planeavam o assalto à Urbe. O moço chega e triunfa, precedido talvez de algumas poesias em grego. E depressa Bruto o arrola no seu exército como *tribunus militum*, que valia comandante de legião. Quem poderia imaginar Horácio, homem de paz, à frente de um corpo de tropas, rígido, empedernido, contrariado? Mercúrio lhe valeu na derrota e o salvou da morte, escondido em uma nuvem negra, que muitas vezes se lhe grudaria à pele¹².

As asas cortadas ensinam a voar. Tudo está no alor poético que as ressuscita e projecta no azul. Afinal, tinha vinte e poucos anos, o coração da vida para se afirmar. A sombra da amnistia, regressou à Urbe, adquiriu um lugar de *scriba quaestorius* (uma espécie de *coactor* de impostos) e começou a frequentar os cenáculos literários. Com êxito crescente, sem dúvida, que levou Virgílio primeiro, Vário depois, a apresentá-lo a Mecenas. Diante do poderoso valido de Augusto, Horácio apenas conseguiu articular algumas palavras embaraçadas (*pudor prohibebat plura profari*)¹³. Mecenas quis pôr à prova o impetrante e só o chamou meses depois – para o colocar no número dos seus amigos verdadeiros. Horácio recebe, entre outras dádivas, uma quinta na Sabina, onde achava uma compensação para a vida dispersiva da cidade; e Mecenas encontra, por seu turno, o afecto sincero, a confiança segura de que tinha profunda necessidade. Entre Mecenas e Horácio um único diferendo parece ter-se verificado (embora repetido): Mecenas, atormentado pela doença e pela angústia obsessiva da morte, exigiu a presença do poeta à beira do seu leito; Horácio, doente também, e naquela hora saturado de Roma, recusou; e, em troca da sua liberdade, declarou-se pronto a restituir a Mecenas tudo quanto dele havia recebido¹⁴.

Mais tarde, o esfriamento das relações entre Mecenas e Augusto deixou o poeta em posição de difícil equilíbrio, mas Horácio não traiu o amigo com quem firmara um pacto secreto. O imperador, para mais, concorrera com Mecenas nos serviços do poeta: queria fazer dele um secretário da sua correspondência particular, íntima digamos; e Horácio recusou também, alegando doença e necessidade de repouso. Uma atitude corajosa em relação ao senhor do mundo. Mas Augusto não se ofendeu e continuou a tratá-lo com a familiaridade de um amigo: «olha, olha, a nossa peixota perfeitinha» e «ora cá vem o anãozinho das piadas» e «a ti falta-te a estatura, não te falta a

¹¹ Os versos citados são de *Serm.* 1.4.115-120; os restantes aspectos autobiográficos encontram-se em *Serm.* 1.6.

¹² *Carm.* 2.7.12-13.

¹³ *Serm.* 1.6.57.

¹⁴ *Epist.* 1.7.34.

espessura». De resto, a prova maior da sua admiração pelo *libertino patre natus* (a quem a facetamente acusava de não querer dedicar-lhe uma composição)¹⁵ deu-a Augusto ao confiar a Horácio o *Cármem secular*, que, naquele centenário, solenizava o momento histórico da vitória pacífica de Roma sobre o Oriente. A Mecenas, de facto, dedicara Horácio quase todas as obras publicadas: as *Sátiras*, os *Epodos*, as *Odes* (com excepção do livro IV) e o livro I das *Epístolas* (com excepção do livro II). A entranhada amizade o requeria e o neoterismo moderado que haurira no círculo de Mecenas, a começar com os *Epodos* e com as *Sátiras*, que lhe abriram as portas da fama e da glória; depois, com as *Odes*, a obra máxima da arte de Horácio, que as considerava a sua imortal coroa de glória (*exegi monumentum aere perennius*)¹⁶, mas que o público recebeu friamente; enfim, as *Epístolas*, que reflectem o balanço de uma vida e as lições da experiência adquirida ao longo dos anos.

Augusto era um político, era um militar: nunca poderia entender, como entendia Mecenas, a *strenua inertia* ‘o agitado torpor’¹⁷ que devorava Horácio, e chegava a fazer dele um misantropo:

Tu sabes Lébedo o que é: mais deserto que as aldeias de Gábios e Fidenas. E, no entanto, era ali que eu desejaria viver, esquecendo os meus e deles esquecido, contemplando, longe da praia, Neptuno em fúria.¹⁸

Mas a melancolia de um poeta amigo, Tibulo, leva-o a uma abnegada troça de si mesmo:

Entre esperança e cuidado, entre acessos de temor e de cólera, acredita que cada dia que para ti raiar será o último.
Grata há-de surgir a hora que não for esperada.
Vem visitar-me, quando quiseres rir, que me encontrarás gordo e luzidio, de pele bem tratada – um porco do rebanho de Epicuro.¹⁹

Para logo recair na mais atroz hipocondria:

se te perguntar como ando, diz-lhe (...)
que não quero saber nada, não quero aprender nada que me livre da doença;
e que me enfado com médicos de confiança, me zango com os amigos,
que desejariam afastar-me de um letargo funesto;
ando atrás do que me faz mal, fujo do que me seria vantajoso.
Em Roma, inconstante como o vento, é Tíbur que eu amo; em Tíbur, Roma.²⁰

¹⁵ *Vita Horati*.

¹⁶ *Carm.* 3.30.1.

¹⁷ *Epist.* 1.11.28.

¹⁸ *Epist.* 1.11.7-10.

¹⁹ *Epist.* 1.4.12-16.

²⁰ *Epist.* 1.8.3-13.

Cinquenta e nove dias depois de Mecenas, falece Horácio. Tão depressa, que só deu lugar a um aceno: sem herdeiros de família, deixava tudo a Augusto. Queria ficar, e ficou, ao lado de Mecenas, para sempre²¹.

O monte, o rio, o bosque ainda lá estão, e nunca dormem. Principalmente ao florir das últimas estrelas, na pulsação do silêncio. Horácio passa, invariavelmente, àquela hora, vestido da nuvem negra de Mercúrio, que o confunde com a noite. Nem alegre nem triste: resignado. Porque, dois milénios passados, já era tempo de alcançar o conhecimento.

²¹ *Vita Horati.*

A FIGURA DE HORÁCIO

Raul Miguel Rosado Fernandes
Universidade de Lisboa

Fez-me a Comissão Organizadora descobrir a tempo (mas com pouco tempo para pensar) que o convite que há muitos meses me fora endereçado para falar de Horácio e da sua influência nas letras europeias se concretizava finalmente nesta sessão de Latinidade e que até me tinham marcado o tema para eu falar. O tema é este: “A figura de Horácio”. À primeira vista, o *status ambiguitatis* consubstanciado na noção de “figura” intimidou-me, ao perguntar-me o que queriam de mim. Acalmei-me e decidi em medida corajosa inverter o sentido do meu pensamento e perguntar-me a mim próprio “o que quero eu da figura de Horácio?”, cuja *Arte Poética* traduzi e comentei em tempos já imemoriais (nem quero dizer, por vaidade, há quantos anos), animado, além, disso, pelo pretexto ponderoso de me encontrar com todos os admiráveis e heróicos colegas que ainda hoje, no meio da ignorância generalizada do país e dos governantes, ousam impertinentemente estudar, traduzir e publicar, as letras clássicas, os textos medievais, a prosa e os poemas dos Humanistas. Alguns, os mais atrevidos, até persistem em ser versados *in utraque lingua*, ou seja, digamo-lo para os leigos, em Grego e Latim, que pouco contribuem para encontrar a melhor forma de combater qualquer *deficit* das contas públicas, ou para avaliar o Produto Interno Bruto, vulgo PIB, embora, e é isso que importa, nos informem e até com algum pormenor de situações parecidas, basta ler a história antiga, ligadas à riqueza e boa governança das nações, no rápido decorrer dos séculos. Tanto e tão pouco tempo, só porque o ser humano é o mesmo de sempre, dificilmente altera o seu comportamento, e só o tempo lhe foge. *Eheu fugaces, Postume, Postume, / labuntur anni*: “Ai, Ai, Póstumo, Póstumo, como os anos escorregam velozes”, é o próprio Horácio que o exclama, e é sobre a sua “figura” que vou falar. Abdicarei egoistamente de entrar em demasiados pormenores eruditos, que todos poderão encontrar na vastíssima bibliografia horaciana, desde esse admirável Dacier, crítico francês setecentista, aos nossos contemporâneos Kiessling-Heinze e Eduard Fraenkel, sem esquecer os três grossos volumes dedicados por Brink às composições poéticas, *Epodos*, *Sátiras* e *Epístolas*, consagradas à crítica literária. Recentemente, basta folhear o último volume da *Année Philologique*, referente às publicações de 2001, para vermos indicada a *Enciclopedia Oraziana*, iniciada por Della Corte, nas 7 páginas dedicadas a Horácio. É tanta a bibliografia, que, para evitar a nossa pretenciosa tendência filológica – que pode ser a morte da própria Filologia Clássica –, me vou limitar às minhas impressões pessoais sobre Horácio, numa visão em que procurarei integrá-lo, sem descer a centenas de citações, no porquê da sua contínua presença nas nossas conversas e nas obras de todos os tempos, mesmo na Idade da Trevas, tal mal compreendida e mal tratada por Petrarca.

A figura de alguém, como ele, cuja obra teve influência na nossa sensibilidade e imaginação, não se limita a pormenores eruditos, nem à crítica textual dos escritos por essa personagem deixados, nem tão-pouco ao amálgama de opiniões expendidas durante séculos sobre esse “lindíssimo homenzinho”, era assim que, brincando, lhe chamava o imperador Augusto, de baixa estatura e gordinho, conforme no-lo descreve Suetónio no curto passo biográfico que lhe dedica. Não é bem assim que o pintor Luigi Agricola desenha a sua efígie, seguindo a pintura de Rafael, numa gravura do século XVIII, que tenho diante da minha secretária, com a indicação de que nasceu “in Venosa, città del regno di Napoli”. Só que a fisionomia deve estar embelezada, com um magnífico perfil aquilino, cabeleira basta, ondulada e rodeada por uma coroa de louros.

À medida que o fui lendo, dei-me conta de que a pequena estatura física de que era dotado se ia avolumando, não só devido à beleza da poesia que nos deixou, como pela independência que manifestava perante os grandes deste mundo, ricos como Mecenas, poderosos como Augusto, ele que, filho de escravo forro, ou liberto, se quiserem, espécie de oficial de diligências que dirigia os leilões de bens penhorados, tivera a dita de que esse mesmo pai o retirasse da escola de Flávio onde dominavam os “meninos bem” da aristocracia da época, vestidos a rigor e de pesporrência inultrapassável, o acompanhasse a Roma para estudar, lhe custeasse os estudos, e finalmente o mandasse para Atenas, filosofar nos jardins de Academo, como qualquer pai mais elegante enviaria um filho seu de Lisboa para Paris ou Londres, a fim de que entrasse em contacto com o que de melhor havia no campo das artes e da literatura. Tratava-se de um rapaz provinciano de Venúsia, situada em pleno *mezzogiorno* italiano, na Apúlia, não muito longe da actual Bari. Os bens paternos resumiam-se a pouca coisa e a muito trabalho, o que não impediu o pai de ir procurar vida nova na capital do império.

A estada em Atenas não poderia resultar melhor quanto ao conhecimento que adquiriu das letras gregas, bem mais requintadas do que as do “agreste Lácio”, nem pior quanto aos contactos políticos que acabou por travar. Estava o jovem Horácio em Atenas, quando se deu conta da chegada triunfal de Bruto, o amigo de César, e depois seu exterminador, comparado pelos Atenienses aos *tyrannoktónes* que tinham livrado a cidade da tirania de Pisístrato e cuja estátua ainda lá se erguia. A admiração por Bruto, no exílio, ao exemplo do que sempre aconteceu na história do mundo antigo e moderno, vai ser partilhada pela juventude romana que estudava em Atenas, e nesse número figurará Horácio, que em defesa da liberdade republicana em breve se encontrará no campo de batalha, como *tribunus militum*, cargo para o qual Bruto carinhosamente o escolhera. Mas Bruto é derrotado e Horácio figurará na companhia dos vencidos e potenciais traidores da crescente e dominadora vontade imperial.

Daí a auto-ironia, que é uma das suas características que mais impressão exerce em quem não seja desprovido de sentido de humor, como é a frase consabida do *relicta non bene parmula* (*Odes*, II, 7, 10), “abandonando o escudo sem grande honra”, com que comemora a fuga no meio da derrota de Filipo, lembrado por certo do *tópos*, que lera com certeza nos poemas de Arquíloco,

onde o poeta-soldado desafia, para salvar a vida, a honra militar grega, que exigia aos guerreiros que trouxessem da batalha o seus escudos, ou que então viessem encaixados neles, isto é, mortos, mas com glória. É a personificação, por certo decadente, do anti-herói, que Horácio tentará atenuar compensando a negativa imagem, com o lema heróico imitado de um poema do espartano Tirteu, que ainda hoje a nossa escola militar arvora: *Dulce et decorum est pro patria mori* (*Odes*, III,2,13), “É doce e belo morrer pela pátria”, o que hoje em dia não é fácil ser declamado pelos jovens que recusam o serviço militar obrigatório. Talvez, se a pátria estiver em perigo, talvez, talvez!!! Pode ser que a coragem ainda não seja um bem para sempre perdido!

Esta versatilidade nunca me impressionou desfavoravelmente nesse “estrangeirado filelénico”, com profundas raízes romanas e provincianas, que é Horácio, pois apesar da sua admiração pela Hélade, acaba por desprezar o *graeculus*, o gregozinho do populacho, da *plebecula*, que já em Roma patriciamente tentava ignorar. Por ser desconcertante talvez, sem que por isso deixe de ser coerente e surpreendentemente corajoso. A verdade é que, mesmo a pedido de amigos influentes, sempre se recusou a escrever poesia épica, julgando que tal tarefa ser mais apropriada para as penas de Virgílio, “metade da sua alma”, ou de Vário, mas nunca da sua, o que não obstou com a qualidade diplomática, mas firme, que todos lhe reconheceram, mesmo no seu tempo, a que elaborasse para as festas nacionais de Roma um solene *Carmen saeculare*, sabendo que era apreciado por Augusto que considerava tais composições como poemas que iriam permanecer para todo o sempre, *mansura*, na versão transmitida por Suetónio. Daí também o celebrar as vitórias e os sucessos políticos das grandes figuras de Roma, entre as quais, naturalmente, o imperador e o seu protector Mecenas, de origem real, conforme nos conta na ode, que todos fomos forçados a ler quando estudámos Latim. A maioria de nós não o estudou na adolescência por ser belo, não havia maturidade para tanto, mas sim por ser o poema introdutório e pedagogicamente obrigatório, da série de quatro livros, interrompidos entre os três primeiros e o quarto por outros afazeres literários do poeta, que, conforme ironicamente nos confessa, gostava de se levantar tarde. Bendito ócio que tão grande qualidade produziu! Mas esta exclamação só já adulto a proferi...

Precisamos todos de tempo, a menos que sejamos meninos-prodígio, para apreciarmos a alta qualidade; de tempo e de termos de comparação, e esses não faltam, sobretudo os de qualidade duvidosa, mas altamente premiados, em todas as épocas, não só na nossa, que conhecemos melhor. No final de contas para que servem os amigos? Como dizem os Ingleses, com o pragmatismo que caracteriza essa nação protestante, “you scratch my back and I’ll scratch yours”. Assim se ganham prémios, basta olharem à vossa volta lobrigando as mediocridades mais célebres, fillhas da mediatização do efémero.

Não é contudo com modéstia que Horácio avalia a sua obra, e há que dar-lhe razão, ela é mais duradoura do que o bronze: *aere perennius*, mas no entanto concede que é impossível imitar Píndaro, um poeta que bem estudou em Atenas e cuja influência é mais do que evidente em algumas das suas odes

pindarizantes (desculpem o neologismo), como a I,12, em que celebra Augusto, mas que o leva a recusar utilizar o modelo proposto por um nobre romano, a fim de celebrar importantes vitórias romanas, por se considerar muito abaixo de Píndaro, que descreve com uma metáfora fantástica: “como um rio que se precipita de um monte e cujas margens conhecidas já foram inundadas pelas chuvas”. As margens de Horácio, diz ele injustamente para consigo próprio, ainda conseguiam conter por defeito a inundaçãõ provocada pelas chuvas do talento. Serã gongórico, mas nunca vi melhor forma de expressar o *enthousiasmós* poético, ou seja, o estar “possesso” pelo deus que inspira a poesia. É uma imagem com mais de dois milhares de anos, mas que ainda hoje me parece ter toda a pertinência. Que o digam os poetas do “absinto” do século XIX, ou os de outras drogas psicotrópicas do nosso século, pois também encontraram uma forma de se sentirem dominados por uma força que lhes é superior, mesmo que mortal!

Mas, se poetas que lhe são anteriores trouxeram para as letras latinas o hexâmetro dactílico (que varreu o verso satúrnio) e tantos outros metros, não menos verdade é que as líricas eólica e pindárica foram adaptadas à língua de Roma pelo esforço artístico de Horácio. Embora tenha mantido que é impossível *aemulari* Píndaro, não nega, antes o afirma sem rebuço na ode com que fecha os três livros, iniciais (III,30), que foi o primeiro (*princeps*) a trazer para Itália a poesia e os metros eólicos (de Safo e de Alceu) e pede a Melpómene, a suave Musa da Poesia, que por vontade própria lhe cinja a cabeleira com uma coroa de louro. Eis a gravura napolitana que costumo ter diante de mim.

Afinal este justo orgulho é o contraponto da *aurea mediocritas* aconselhada pelo poeta ao seu amigo Licínio, que sempre entendi como uma forma hábil de conduzir o quotidiano lidando moderadamente com os homens e de evitar a cólera dos deuses que castigam a insolência a *hybris*, muito embora o nosso anexim de “nem tanto ao mar nem tanto à terra” não esgote os matizes pretendidos pelo poeta. O que ele pretende, penso eu, é que na vida material não vale a pena procurar o mais luxuoso nem o mais caro, nem também aceitar masoquisticamente qualquer situação inferior, o que é sem dúvida, a definição de bom senso e bom gosto, não importa em que meio social ou intelectual, nem em que latitude geográfica. Corresponde afinal à tal filosofia de Epicuro, que é materialista sim mas contra a paixão excessiva, ao contrário do que pensam os que a confundem com o hedonismo.

Muito embora tenha conseguido, ao longo de vários anos, vencer as dificuldades métricas, sintáticas, semânticas e tudo o mais que Horácio nos oferece nas *Odes*, de ter saboreado com ele o *locus amoenus* da fonte de Bandúsia, o que sempre mais me impressionou foi a comunicação íntima que sempre mantém com o leitor, levando-o a pensar que o trivial do dia a dia afinal não é assim tão trivial, porque se trata da nossa vida delimitada no tempo, uma vez que todos estamos destinados a morrer e que essa mesma lívida Morte tanto bate com o pé (era o uso romano) nas barracas dos pobres como nas torres dos reis, e que a extrema brevidade da vida nos proíbe de iniciar uma

esperança longa (*Odes*, I, 4). Isso não o impede, contudo, de odiar a população ordinária e dela se afastar (*Odes*, III, 1), visto que considera a sua poesia digna do aplauso de gente diferente. Este sentimento nada tem de demagógico e garante-nos que quem o pensa não anda à arreata do que o público lhe dita: leva tempo a compor uma obra e quer ser ele a escolher o género literário em que há-de cantar os poderosos, mesmo aqueles de quem depende. Essa razão por que Augusto lhe faz saber que está furioso com ele, porque não lhe manda composição alguma que escreva, e de tal forma o sente que teme que a posteridade venha algum dia a pensar que ele tem vergonha de pertencer ao círculo de amigos da corte imperial. Horácio tem então a perícia de responder a Augusto na *Epístola*, II, 1 que só não o faz por não querer ir contra os interesses nacionais ao perturbar as tarefas de quem, como Augusto, tem sobre seus ombros e sozinho o peso de tantos assuntos políticos, de tantas leis a melhorar, e a obrigação de zelar pelos comportamentos da nação. E depois desta “amante honorable” oferece-lhe um pequeno ensaio, em verso bem entendido, sobre a criação literária contemporânea e arcaica, sem esquecer as comparações com os modelos gregos. É uma missiva admirável e actual.

Confesso que se compreende o motivo por que também Mecenas tudo lhe perdoa confessando-lhe que não o faria “se não gostasse de ti mais do que das minhas entranhas”, conforme transcreve Suetónio, porque efectivamente é difícil encontrar alguém que consiga, sobretudo diante do poder absoluto, manter intacta a integridade da sua pessoa, sem sequer se dar ares de moralista ou de candidato a mártir, como já tantas vezes vimos no presente e no passado.

Não é pois por acaso que o vemos encetar novos caminhos como *criticus* (palavra importada do Grego na sua época) e *litteratus* (ou seja, *grammatikós* em Grego, cujo sentido era bem mais lato do que o de simples gramático) que disserta com humor e sarcasmo, com a língua acerada que nos dá a ideia correcta do que estamos a ler, quer seja uma peça antiga quer moderna. Assim fizessem alguns críticos actuais se evitassem “grelhas” que só nos confundem, ou crípticos juízos que nos fazem pensar num Aristóteles transvestido (não sei se a palavra existe, mas se não, passa existir) da crítica afrancesada e pedante. Não vejo maneira de encarar Lucílio, o predecessor satírico de Horácio em Roma, sem ir beber ao que dele diz o seu rival mais novo (*Sátiras*, I, 4): que segue o modelo dos autores da Comédia Antiga, mas que altera a métrica e o ritmo; que “embora com graça e de ventas assoadas, era contudo duro a escrever poesia”; o cúmulo porém era o escrever depressa demais, ao contrário do que Horácio pensava dever ser feito, e por isso “ditava versos com uma perna às costas” (ainda penso que é a melhor maneira de traduzir *stans pede in uno*) e daqui resultou que “como corre lamacento, coisas haverá que desejarías cortar”. Pode-se acusar o crítico de Lucílio, que um arcaico sempre li com prazer, de ser perfeccionista, mas Horácio é perfeccionista e não vale a pena contrariá-lo.

De resto compensa-nos, e a mim também, com pequenas confidências de libertino, de solteirão, que segundo Suetónio tinha o quarto de cama repleto de espelhos para se ver nas poses amorosas, o que nos faz pensar que o “hard-core” erótico é efectivamente coisa velha, e como qualquer libertino já cansado, pede

humildemente a Vénus (*Odes*, IV, 1), que o poupe, porque já não tem idade para se submeter aos seus caprichos: “Depois de teres parado tanto tempo, Vénus, vens de novo meter-me em guerras? Tem piedade peço-te, peço-te. Já não sou o mesmo que era no reino da velha Cinara. Desiste ó cruel mãe dos Amores, de dobrar quem já resistiu, cerca de cinco lustres, aos teus lascivos comandos; vai para onde te reclamam as doces preces dos jovens”. É um passo que veremos repetido praticamente como *locus communis* em muita da poesia ocidental e que resume o encontro indesejável, inexoravelmente humilhante, da paixão com a velhice para quem a paixão é mais uma ameaça do que um prazer.

É desta forma que lança a ponte entre ele o seu leitor. Comunicando-lhe, como se nada fosse, segredos íntimos, literários, políticos e outros. Pessoalmente sinto que por vezes entrelaça o seu braço no meu e me leva a visitar a Via Sacra em Roma, onde certa vez (*Sátiras*, I, 9), meditando em ninharias de que já nem se lembra, completamente por elas absorvido, é parado por um importuno, que mal conhece de nome, que lhe faz um interrogatório sobre o que faz, sobre o que não faz, tagarelando sobre as suas actividades e sobre os talentos que julga possuir, conversa que só encontra fim quando lhes aparece pela frente a parte contrária num pleito que o desastrado que tem a correr no tribunal. Quando, depois de conhecer o poema, dei por mim em Roma e na Via Sacra, como era possível afastar da minha companhia o velho Horácio? Ele quase se tornou meu perseguidor, porque me forçou a seguir os passos dele próprio, que, há mais de dois mil anos, por ali andou, mas de facto fiquei a conhecer a Via Sacra, só que não era meu hábito passear, meditando, por ela ...

Andando acompanhado pela leitura dos seus poemas e das suas impressões é difícil não sentir a mesma insatisfação que o assalta no campo, na *villa* oferecida por Mecenas, e que o faz desejar voltar para a Urbe, onde a mesma frustração o torna saudoso do campo. Mas o poeta estava consciente desse fenómeno que os Românticos intitulavam de *spleen* e de tal maneira que na sátira dedicada a Mecenas (I,1) disserta sobre a insatisfação do ser humano, que nunca se contenta com a o tipo de vida que lhe cabe: “Ó felizes mercadores” diz o soldado já pesado nos anos e com os membros alquebrados por muitos trabalhos; por seu lado diz o mercador quando os ventos do Sul lhe abalam o navio: “a vida militar é melhor, e porquê? Porque se bate e num instante ou vem a morte rápida ou alegre vitória”. E o poeta conclui que tanto o soldado, como o mercador *qui mare currunt* unicamente procuram a segurança que lhes permita uma velhice sossegada, porque a verdade vai-nos revelar o poeta é que “os que atravessam os mares, de disposição não mudam” (*Epístolas*, 11, 27: *non mutant animum, qui trans mare currunt*). É esta ideia de correr para encontrar a felicidade que Horácio analisa com algum cepticismo, pois sabe que tal bem se não pode alcançar, ainda que cidadão, vindo da província, pareça ter por instantes um lampejo optimista que o faz pensar que a felicidade reside na vida campestre, como no *Epodo* II em que leva o leitor a acreditar inocentemente que é “feliz aquele que longe das preocupações, como a antiga geração dos mortais, lavra com seus bois os campos deixados pelo pai, liberto de qualquer

empréstimo”, e assim por diante. E mergulha connosco nas delícias campesinas, para terminar mostrando que tal visão idílica era relatada por um agiota que recolhia o capital emprestado no meio do mês, para pensar investi-lo no princípio do mês seguinte.

É desconcertante seguir Horácio em todas as variações de que é capaz. Nelas se misturam decepções, desejos, conhecimentos, ambições, mas tudo aparece num todo congruente sem que se façam sentir dissonâncias, e consegue assim comunicar com enorme intimidade com cada um de nós, acompanhando-nos nos nossos afazeres, consolando-nos nas nossas preocupações e abrindo-nos horizontes que ainda hoje nos fazem apreciar a subtileza de pensamento de um homem culto e requintado.

Todos nos lembramos do célebre passo da Epístola a Augusto (II, 1, 156-7) em que com grande simplicidade Horácio confessa que “a Grécia conquistada, o feroz vencedor conquistou, pois trouxe as artes para o agreste Lácio.” É um fenómeno político e cultural que se verificou através dos tempos e que lembra um pouco o *tópos* do “caçador caçado”, que não raro aparece em várias formas literárias. Podemos verificar esse fenómeno, ao longo da história, na romanização das tribos godas, na helenização dos árabes que destruíram a Biblioteca de Alexandria e depois conservaram textos gregos que de outro modo nunca teriam chegado por via da barbárie às nossas mãos, ou em tempos bem mais recentes a vitória dos Americanos sobre os Alemães que não só lhes trouxeram homens com Werner von Braun, como muitos outros por motivos indirectos, como Einstein, ou o filólogo clássico Kurt von Fritz, o mesmo acontecendo com os Ingleses que tiveram a sorte de acolher judeus fugitivos como Victor Ehrenberg, Eduard e Herman Fränkel e o católico Rudolf Pfeiffer, que tanto nos ensinaram.

É fácil imaginar a influência da obra horaciana através dos séculos, passando pela Idade Média até aos nossos dias. Em Portugal fez-se ela sentir abertamente sobretudo desde o século XVI com António Ferreira, Sá de Miranda e outros. Fechados sobre nós próprios fez-se imitação de Horácio, e atrevo-me a dizer sem a originalidade que ele próprio para si exigia no que respeitava os seus modelos gregos, pois considerava os imitadores sem imaginação, como “gado servil” e *simiesco*. A liberdade de pensamento horaciana não era assim tão apreciada, era tolerada, e basta lermos o seu admirador e imitador Cândido Lusitano para nos apercebermos dessa limitada tolerância. Na *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*, Lisboa, 1748, p.380 segs, apesar de solenemente o apelidar de Píndaro da Itália, remata (p.382): “Assim este Poeta fosse tão digno de se imitar no que respeita aos costumes, porque muitas vezes como verdadeiro Epicureo, que era, se deixava arrastar todo dos seus gostos, e usava de sentimentos, e expressões bem pouco modestas”. Essa mesma liberdade de expressão e de pensamento demonstrada pelo poeta não era partilhada por todos os grandes espíritos antigos e referimo-nos ao tema da *Sátira*, I, 4, que enumera três nomes de poetas da Comédia Antiga, Êupolis, Cratino e Aristófanes, realçando a muita liberdade com que apontavam para quem fosse digno de ser descrito, por ser mau ou ladrão, por ser adúltero ou assassino, ou

por ser famoso por qualquer outro motivo. E assim era de facto, como aponta o próprio poeta na *Arte Poética*, 281, que explica o desaparecimento da Comédia Antiga pelos abusos por ela cometidos, não referindo a razão principal que residia no facto da classe política e os grandes de Atenas não quererem ser alvo de chacota. Já Cícero no *De republica*, 4, 11, mostra-se um pouco molestado pela crítica dos autores cómicos dizendo: (*Comoedia Graeca*) *populares homines improbos, in re publica seditiosos, Cleonem, Cleophontem, Hyperbolum laesit. Patiamur, etsi eius modi ciues a censore melius est quam a poeta notari*, o que em vernáculo significa: “A comédia grega veio ferir homens conhecidos por serem desonestos, traidores da república, como Cleonte, Cleofonte, Hipérbolo. Admitamo-lo, muito embora seja melhor que cidadãos dessa laia sejam apontados por um censor do que por um poeta”. É uma crítica discreta do juriconsulto e possivelmente uma forma de corporativamente evitar tamanho perigo. A comédia seria a comunicação social da época, certamente mais bem escrita do que a que lemos, e certamente, ontem e hoje, como sabemos, com má ou boa intenção, pode constituir um obstáculo à corrupção da sociedade, o que nem a todos agrada.

Felizmente que não devia ser essa a opinião de Fernando Pessoa, que a meu ver foi o único que conseguiu pela mão de Ricardo Reis “reescrever” Horácio, sem lhe ficar muito a dever. Pena é que *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, não conseguisse obter o mesmo resultado e nos leve a pensar por que razão é Ricardo Reis concebido tão fora da graça e perícia que lhe deu origem, sobrecarregado que está com um soturno livro de 400 páginas. De Horácio há de facto bem pouco, de Ricardo Reis tropical, pois é brasileiro, não muito, o que é francamente pena.

Antes de terminar esta fala no dia da Latinidade, queria lembrar o que disse no início acerca dos que ainda mantêm vivas as nossas raízes culturais ligadas literária e politicamente ao mundo antigo. Se me coubesse a mim escolher um premiado para esse dia, seria o grupo de classicistas que obteria o prémio, porque mal pagos, mal amados, e pouco compreendidos devido à douta ignorância das gentes, continuam imperturbáveis, e independentes da crescente partidarização da cultura, a criar uma verdadeira renascença de livros, de estudos e de edições, da época clássica, da Idade Média, do Humanismo, e de tudo o que sobre a antiguidade a nós chegou. Essa a razão por que foi com muita honra que aqui falei, e é com o sentimento do dever cumprido que de todos me despeço.

AMOR NA SÁTIRA DE HORÁCIO E SEUS PREDECESSORES

Francisco de Oliveira
Universidade de Coimbra

1. Introdução

Entre a obsessão por um objecto único de um amor apaixonado, representada por Catulo, e a satisfação do desejo sexual com parceiros ocasionais, de forma não emotivamente empenhada, defendida por Lucrécio nos finais da República, optámos por analisar o tratamento satírico do tema do amor em Lucílio, Lucrécio e Horácio, sem prejuízo de alguma atenção prestada a outros poetas, e em especial a Ovídio, preferentemente remetidos para apontamentos nas notas¹.

2. Lucílio

2.1. Amor como doença

A concepção do amor em Lucílio, o primeiro satirista europeu no sentido moderno do termo², inclui *topoi* habituais: o amor como *morbis* ‘doença’ (fr.29.15 = 803 M e fr.29.77 = 857-8 M), o amor como *insania* (fr.27.27=732M), a caracterização do apaixonado com o adjectivo *miser* ‘infeliz, desgraçado’ (fr.29.46 =914M)³, a distinção entre *cupiditas* e *cupido* (fr.29.1 = 806-7M), os paradoxos da paixão (fr.30.75 = 1097M: *mite malum, blandum atque dolosum* ‘um mal doce, sedutor e enganador’)⁴, a necessidade de procurar cura (fr.29.77 = 857-8M)⁵.

Um dos tópicos da doença do amor é a cegueira, porventura implícita no fr.7.9 = 267M⁶, onde também se refere a perda do olfacto.

¹ Para as duas principais correntes sobre o amor no final da República, ver Arkoms 1993: 106 (confronto entre Lucílio e Catulo), Rudd 1966, esp. 122-124; para a relação entre Horácio e neotéricos, cf. Propércio, 2.34.85-94, e Lefèvre 1993: 106 ss.; para a crítica de Horácio ao amor exclusivo de elegíacos como Propércio (e. g. 2.13.36: *unius seruius amoris*; e 2.20) e Tibulo, cf. Arkins 1993: 108-110 e 115. Em Horácio, limitei-me às sátiras, não ignorando que as odes partilham muito da temática aqui presente (cf. C.3.7 sobre os perigos do adultério). A meu ver, o tratamento paródico e satírico faz parte da tradição erótica, com representação na *Antologia Palatina* e em elegíacos como Catulo e Ovídio, o que logo se compreende em função da existências de rivais, de falta de correspondência ou de obstáculos a investir; Gutzwiller 1998: 170-182 relaciona com o ambiente simposíaco e ilustra com Ar. V.1224-1248.

² Brown 1993: 7. Os fr. de Lucílio estão citados pela edição de Charpin, com correspondência a Marx.

³ Ver também Lucr. 4.1159, Catulo, 8 e 76.12, Tib. 1.8.53 e 61, Prop. 1.5. Precedente em Pl. *Merc.* 18-62, 355-359, 588-590.

⁴ Cf. Catulo, 51 (ideia subjacente ao carme) e 76.25; Lucr. 4.1141: *Atque in amore mala*; Prop. 3.17.10. Amor como doença é um lugar-comum que a literatura latina conhece profusamente desde a comédia: cf. M. Flury 1986: 57 e 70 ss., 88 ss.

⁵ Não encontro fundamento para ir além desta interpretação e ver aqui, com Fiske 1966: 261 e 296, referência a paixão por matronas.

⁶ Fiske 1966: 267.

O amor pode ser fonte de tormento e incerteza, como se depreenderá do fr.27.20 = 734M: *Ego enim an perficiam ut me amare expediat?* ‘Será que eu chegarei a fazer com que me venha a amar?’, e do fr.27.25 = 731M: *Iam, qua tempestate uiuo, certe sine: ad me recipio* ‘Pela aflição em que vivo, pois tem lá paciência; vou meditar comigo mesmo!’⁷

No aspecto psicológico, o amante é classificado como *insanus*⁸, cujo comportamento implica submissão à amada (fr.30.73 = 990M: *sic laqueis, manicis, pedicis mens inretita est*; cf. fr.29.12 = 894 M); é o caso da Hímnis que desperta paixão avassalora (fr.29.12 = 894M: *quod tu ab insano auferas* ‘o que tu de um perdido de amor podes obter’⁹, uma Hímnis dotada de um rosto que é uma beleza em flor (fr.H.80 = 1115-6M), capaz de encantar (*adseruisse*) como por cantos mágicos (fr.H.80-81 = 1115-6 e 1193M)¹⁰.

O tema do *exclusus amator* liga-se à servidão amorosa e ao *paraklausithyrion* ‘junto de uma porta fechada’ nos fr.29.51-56 = 845M, que testemunham uma tentativa de arrombamento.

Para além destas expressões, cuja carga semântica implica atracção, submissão e simpatia, o nexos entre beleza e amor é explicitado no fr.27.21 = 735M: *at metuis porro ne aspectu et forma capiare altera* ‘Mas então receias ser seduzido por uma outra, pela sua aparência e beleza’¹¹.

O mesmo tópico se encontra no fr.27.31 = 306M, com a anotação de que beleza atrai amor: *illo oculi deducunt ipsi atque animum spes illuc rapit* ‘Para onde os seus olhos se desviam, para aí a esperança o arrebatava’¹².

O mal de amor assume a forma de servidão amorosa, presente nos termos *adseruire*, que encontrámos anteriormente, e *praeseruire*, que ocorre num passo onde, para além dos antecedentes na comédia latina (Plauto, *Anfitrião*, 124: *praeseruire amanti meo*), se antevê o lado feminino do *seruitium amoris*: *praeseruit, labra delingit, delenit amore* ‘mostra-se sua escrava, lambe-lhe os lábios, desfaz-se em amor’ (fr.30.74 = 1004M)¹³.

⁷ A expressão final, *ad me recipio*, aparece em Pl. *Mil.*230 e de Ter. *Hau.*1056.

⁸ Cf. *AP* 5.112, onde Filodemo implica o conceito de *mania*; D. Konstan 1986: 372: “The equation of love with madness was proverbial at Rome”.

⁹ Veja-se fr.29.1 = 806-7M; Ovídio, *Ars* 1.372: *et insano iuret amore mori* (cf. Prop. 2.1.47: *laus in amore mori*); o motivo da morte por amor e do amor como doença ou loucura é frequente na comédia (cf. P. Flury 1988 *passim*) e nos elegíacos, como escreve P. Fedeli em P. Fedeli – A. Nascimento 2002: 17 ss.

¹⁰ O termo rosto (*facies*) recorre no fr.30.85 = 1039-1040M: *uultu ac facie*; a referência aos cantos mágicos evoca a VIII *Bucólica* de Virgílio.

¹¹ Cf. fr.27.31 = 706M: *illo oculi deducunt ipsi atque animum spes illuc rapit* ‘Para ali seus próprios olhos o desviam e a esperança para aí o empurra’. O fr.8.6 = 296-297M parece deixar entrever um ideal andrógino de beleza, tal como fr.4.10 = 174-176M, segundo G. Williams 1999: 24-25. Já em Pl. *Merc.* 182 e 299, o tema da beleza física suscita o amor, por intermédio do olhar.

¹² Cf. Lucr. 4.1078: *nec constat quid primum oculis manibusque fruuntur* ‘E nem é certo se gozam primeiro com os olhos ou com as mãos’. O tema dos olhos é recorrente nos poetas elegíacos (cf. *AP* 12.113 e 122, Prop. 4.8.66: *praecipueque oculos*; Ov. *Ep.* 15.22).

¹³ O fr.29.47 = 918-9M descreve como a amante sabe esgotar o parceiro; para o serviço amoroso feminino, ver Ovídio, *Am.* 2.17, 3.7.11 e *Heroides*, 3 (Carta de Briseida a Aquiles).

O mesmo *topos* assume tonalidade elegíaca com o título de *domina*, no fr.27.24 = 730M: *cum mei me adeunt seruuli, non dominam ego appellem meam?* ‘Na presença dos meus escravos, não hei-de chamar-lhe “senhora minha”?’¹⁴

Não falta sequer o melodramático das cenas de violência, ciúme e apaziguamento, onde é o amante que tenta acalmar a ira da amada (fr.27.26 = 729M): *Cum pacem peto, cum placo, cum adeo et cum appello meam* ‘Quando proponho as pazes, quando a acalmo, quando me aproximo e lhe digo “és minha”’¹⁵.

Existe mesmo uma metáfora animal para descrever a fúria excessiva, devoradora e autoflageladora da mulher na proximidade do homem, a qual é comparada a um polvo que rói os seus próprios tentáculos (fr.29.79 = 861-2M: *paulisper [cui] me dem, iam edet haec se, ut polypos ipsa*)¹⁶.

Esta imagem da mulher *irata*, em verdadeiro *furor*, que grande fortuna conhecerá nos poetas elegíacos, recorda outra visão negativa da amada, e em especial da *meretrix*, a da mulher gastadora (fr.27.28 = 737M: *quam non solum deuorare se omnia ac deuerrere* ‘A qual não só lhe devora tudo como o limpa completamente’).

Finalmente, o tema do rapto da amada e, simultaneamente, o *topos* do *paraklausithyrion* ‘junto de uma porta fechada’, acaso já presente nos fr.29.51-54 = 839-843M, são pressupostos de uma série de fr. próximos, de que cito o fr.28.24 = 773M: *malo hercle uestro, confectores cardinum!* ‘Por Hércules, malditos sejais, arrombadores de portas!’

A ideia de *militia* erótica pode subentender-se no fr.69 = 1323M: *Vicimus, o socii, et magnam pugnauimus pugnam*¹⁷.

2.2. Os perigos, vícios ou inconvenientes do amor

Entre os perigos do amor encontram-se a dilapidação do património, a perda da boa fama, a inconstância e incerteza que por vezes se traduzem em estados anímicos contraditórios (guerra e paz).

A figura do amante que gasta o património no amor é ocasional, talvez somente visado no fr.30.69 = 1091M (*confici ipse comestque*) e sobretudo nos fr.30.77 e 78 = 1050-1052M.

Mais frequente se afigura o tema da meretriz que provoca a dilapidação do património (fr.27.28 = 737M; 29.13 = 891-3M; e 30.77 e 78 = 1050-2M), um

¹⁴ Para o serviço amoroso, ver fr.27.29 = 736M: *primum qua uirtute <se> seruitute excluderit* ‘Antes de mais, com que coragem <se> libertou da servidão!’; cf. Propércio, 1.5.19-22, 1.9.3-4; Tibulo, 2.3.79-80, 2.4.1 ss.; Ovídio, *Am.* 2.17.

¹⁵ O uso do possessivo tem paralelo em Plauto, *Poen.* 365-368; Terêncio, *Eu.* 4 55-456: *O Thais mea / Meum sauium*; Propércio, 1.8.42 e 44, 2.9.46 (*esse tuum*).

¹⁶ Para o polvo, o facto é negado por Plin. *Nat.* 9.87; Fiske 1966: 262-263 entende tratar-se de *meretrix* da segunda classe, com *haec* a referir-se a património e fama.

¹⁷ Cf. Meleagro *AP* 5.166; Propércio inverte o cliché em 2.15.3-4: *Quam multa apposita narramus uerba lucerna / quantaque sublato lumine rixa fuit!*; Marcial 10.38.6-7: *O quae proelia, quas utrimque pugnas / felix lectulus et lucerna uidit.*

lugar-comum da misoginia na comédia latina¹⁸. É essa a ideia transmitida pelo fr.26.49 = 682-3M, onde ganham expressividade os neologismos *decalauticare* e *despeculassere* e o jogo etimológico *speculo despeculassere*:

*Depeculassere aliqua sperans me ac deargentassere
decalauticare, eburno speculo despeculassere.*

Sempre na esperança de me despojar e de me desendinheirar,
de me depenar, de me despelar com um espelho de marfim.

Com o mesmo vitupério atinge Lucílio a matrona rica e viciosa, rodeada de escravos e mercadores (fr.30.88 = 1056-7M), andróginos imberbes e exóticos devassos e adúlteros (fr.30.89 = 1058M). Assim, o fr.26.50 = 684-5M retratará uma cena conjugal em que uma mulher gananciosa, e eventualmente adúltera, ao ser contrariada pelo marido, resolve vingar-se dormindo em quarto separado¹⁹:

*Ferri tantum si roget me, non dem, quantum auri petit;
si secubitet, sic quoque a me, quae roget, non impetret.*

Não lhe vou sequer dar em ferro quanto me pede em ouro;
se dormir à parte, também não vai conseguir o que me está a pedir.

O motivo das separações, saídas e gastos femininos alia-se à sugestão de mentira e, por conseguinte, à suspeição de adultério no fr.30.87 = 993-4M²⁰:

*aut cum iter est aliquo et causam commenta viai
aut apud aurificem, ad matrem, cognatam, ad amicam.*

Ou quando tem de ir a algum lado e inventa um motivo para a saída:
ou o ourives, ou a mãe, uma parente, uma amiga.

No elenco devem também listar-se as saídas por motivos de culto referidas no fr.30.91 = 992M. E ao adultério ajusta-se a convivência de intermediários para encontros amorosos, como no fr.29.34 = 835M, num esquema de intervenção que faz lembrar a *conciliatrix* 'alcoviteira' do fr. 7.5 = 271M²¹.

¹⁸ Cf. Plauto, *Truc.* 31-55; Terêncio, *Hau.* 749-756, só para dar dois exemplos.

¹⁹ Dormir em quarto separado era uma das técnicas para enganar o marido com amantes, como se vê em Tib. 1.6.11.

²⁰ Tib. 1.9.72 censura uma esposa que gasta *remque domumque* do marido com um jovem amante.

²¹ Existência de intermediários, cúmplices e esquemas de ludíbrio da vigilância reaparecem em Horácio, *S.* 1.2.130 e 2.7.53-61, Tib. 1.6 (uma verdadeira arte de fingir e ludibriar, onde a própria mãe é conivente da adúltera); cf. 1.8.55-62; 2.1.75 e 3.12.12: Cupido ensina a arte dos amores furtivos; Prop. 2.6; Ov. *Am.* 2.2, *Ars* 1.1.351-398, 3.611-658 e Juv. 6.346-351.

2.3. Elogio do amor venal e fácil vs. perigo do adultério com matronas

O tema do amor saudável, física e psicologicamente, e a baixo custo, fica logo implícito quando se refere a existência de rameiras (fr.H.70 = 1271M: ... *Pyrgensia scorta*), de tráfico de sexo, atestado pela ocorrência dos termos *mercaturae* e *quaesticuli* ‘mercadorias, pequenos lucros’²², e de prostitutas com múltiplos parceiros²³.

Essa mesma teoria estará implícita no fr.H.56 = 1316M, onde a expressão *Valeri sententia dia*, que seria uma paródia de Ênio²⁴, parece ser o correspondente à *sententia dia Catonis*, de Horácio S. 1.2.32, com que o Censor elogia um jovem que sai do *fornix* ‘prostíbulo’. De resto, uma das sátiras de Lucílio teria exactamente o título de *Fornix*²⁵, termo cujo sentido erótico pode encontrar-se no fr.7.15 = 291M: *Primum fulgit, uti caldum ex furnacibus ferrum* ‘Primeiro refulge como ferro em brasa das fornalhas’.

Não falta sequer a perspectiva cínica da satisfação sexual sem parceiro, com o fr.8.4 = 307M a aludir à masturbação: *at laeua lacrimas muttoni absterget amica* ‘Com a ajuda da mão esquerda, espalha as lágrimas do maganão’ (ver fr.30.23 = 1031M)²⁶.

Num certo número de fragmentos, o tratamento do tema assume toada elegíaca, logo com o vocabulário sexual, incluindo os diminutivos, o uso de grecismos e o tema da mulher que finge prazer. Trata-se, a meu ver, de amor comprado, para satisfazer necessidade compulsiva e imediata, acaso em bordel (fr.8.1 = 303-4M)²⁷:

*Cum poclo bibo eodem, amplector, labra labellis
Fictricis conpono, hoc est cum psolokopoumai.*

Quando bebo pelo mesmo copo, a beijo, com meus lábios
esmago os lábios da fingedora, isto é, quando me esporro.

Outros passos (fr.8.2-3 = 305-6M) deixam entrever cenas de contacto físico cujo vocabulário é da praxe na descrição dos jogos de sedução e de amor venal e extra-conjugal em autores passados e vindouros²⁸:

²² Fr.8.15 = 318M; cf. Fiske 1966: 259-260; o sexo pago é assinalado por qualquer dos étimos tanto na comédia como nos elegiacos (cf. Prop.2.16.16: *indigna merce puella perit!*).

²³ Fr.SN.6 = 936-937M: existência de sexo *parabilis*; cf. fr.H.74 = 1267M; ver AP 5.109.

²⁴ Brown 1993 ad 31-32.

²⁵ Fiske 1966: 256 abona com Arnóbio e Marx ad fr.1187M. Ver recorrência de *fornix* em Hor. S. 1.2.30-31 (*olenti in fornice*) e Juv. 11.172-173 (*olido ... fornice*); cf. Prop. 2.23.10: *immunda casa*.

²⁶ Cf. AP 12.22 e Oltramare 1926 para a tese cínica 32d, sobre prazeres solitários.

²⁷ O uso de grecismos na linguagem amorosa já se encontra em Plauto e será retomado por Lucrécio, 4.1160-1169. Seria fastidioso indicar as aproximações vocabulares com a linguagem erótica da elegia latina (um único exemplo: Ov. *Am.* 3.14.23: *condatur lingua labellis*); sobre o prazer fingido, cf. Lucr. 4.1192 (*Nec mulier semper ficto suspirat amore*) e Prop. 2.24.47 (*Dura est quae multis simulatum fingit amorem*); cf. Fiske 1966: 269.

²⁸ Veja-se Anacreonte, fr.439 PMG “Entrosando coxas noutras coxas” (trad. F. Lourenço, *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*, Lisboa, 2006), e numerosos paralelos na *Antologia Palatina*.

*Tum latus componit lateri et cum pectore pectus
<-> et cruribus crura diallaxon*

Então um flanco esmaga outro flanco, peito contra peito.
<-> e entrecruzando perna com perna.

Fica ainda implícita a ideia de orgia da paixão que destrói e aniquila o homem (fr.29.47 = 918-9M):

*Concedat homini id quod uelit, deleniat!
Corrumpat prorsum ac neruos omnis eligat!*

Dê a esse sujeito o que ele quiser, seduza-o!
Rebente-o por completo e derreta-o até à medula!

Finalmente, será possível admitir que no fr.27.21 = 735M existe incitamento a uma *Venus multiuaga*, solução recusada por um amante desiludido, que tem receio de outra vez se apaixonar²⁹.

Um outro indício de relacionamento com prostitutas é o tema do nu feminino exposto por vontade própria, profissionalmente, como quando Creteia faz serviço domiciliário e se despe por livre iniciativa, sem delongas³⁰; ou a nudez como revelação da mercadoria exposta para venda, com toda a beleza a descoberto, como no fr.29.21 = 816M (*filum non malum* 'um perfil nada mau!'), ou no fr.SN.3 = 940-1M, onde o vulgarismo de origem helénica remete para ambiente de lupanar: *Hymnis <si> sine eugio, / banc destina* 'Hímnis, mesmo sem sexo / ... arremata-a!³¹.

Noutros passos deduz-se o elogio da uma beleza feminina que é exposta para ser inclusive comprovada (cf. H.65 = 1296M: *si facie facies praestat, si corpore corpus*). Pode mesmo pensar-se numa situação em que uma meretriz é examinada, ou até apalpada, para ver se serve, como nos fr.4.10 = 174-6M e 29.78 = 859-860M, respectivamente:

*Quod si nulla potest mulier tam corpore duro
esse, tamen tenero maneat succusque lacerto
et manus uberi<or> lactanti in sumine sidat.*

*Hic corpus solidum inuenies, hic stare papillas
pectore marmoreo.*

Ora se nenhuma mulher consegue ser tão rija de corpo,
pelo menos que o viço³² permaneça nos seus membros delicados,
e as mãos fiquem <bem> cheias com suas lácteas tetas.

²⁹ Cf. F. Charpin, nota complementar ad loc.

³⁰ Fr.SN2 = 925-7M; cf. fr.SP11 = 933-934M: *uestimenta ... reposueram*.

³¹ *Eugium* é jargão, tal como *cunnius*, que reencontramos em Hor. S. 1.2.70: ver J. Adams 1982 s.v.

³² Fraseologia semelhante em Terêncio, *Eu.* 318: *Color uerus, corpus solidum et suci plenum*; Marcial, 14.134.

Nesta encontrarás um corpo rijo, umas mamas bem firmes
num peito de mármore.

Em contrapartida, sugere-se que algumas matronas procuram esconder os defeitos sob múltiplos atavios, com Lucílio a desmistificar os tradicionais estereótipos e mitos do feminino, como Alcmena e Helena, num trecho que utiliza uma apurada técnica de contraposição de termos e até de epítetos épicos, e em grego³³, bem como expressões prosaicas em latim. A invectiva recai em especial sobre Helena, deixando-se ao critério do leitor escolher o derogativo que lhe apraza para a classificar – *lupa* ‘loba’, *moecha* ‘adúltera’, *scortum* ‘puta, rameira’ (fr.17.2 = 540-546M):

*nunc censes kalliplókamon, kallísphyron illam
non licitum esse uterum atque etiam inguina tangere mammis?
conpernem aut uaram fuisse Amphithryonis akoitin
Alcmenam, atque alias, Helenam ipsam denique – nolo
dicere: tute uide atque disyllabon elige quoduis –
kouren eupatereiam aliquam rem insignem habuisse
uerrucam, naeuum, rictum, dentem eminulum unum?*

Vais agora pensar que a célebre beldade *aux jolies tresses, aux jolies talons*, não podia ter mamas que lhe chegavam até ao umbigo e mesmo até às virilhas? Que não tinha pernas cambas ou tortas a *madame* de Anfitrião, Alcmena, e que outras, e até a própria Helena – e não serei eu a classificá-la: avia-te tu e escolhe as duas sílabas que quiseres – essa *demoiselle aux nobles ancêtres*, não tinham alguma mazela, uma verruga, um sinal, um lábio arreganhado, um dente saliente?³⁴

³³ Por facilidade, grafei em caracteres latinos os termos gregos, no geral homéricos: *kalliplókamon* refere-se a Deméter (*Il.* 14.326), a Tétis (*Il.* 18.207 e 407) e a Ariadne (*Il.* 18.592); *kallísphyron* reporta-se a Marpessa (*Il.* 9.557 e 560), a Dânae (*Il.* 14.319), a Ino (*Od.* 5.333) e a Hebe (*Od.* 11.603); *akoitin* é termo frequente para esposa, pertencendo a Helena, Alcmena, Andrômaca e a várias outras figuras (cf. *Il.* 3.138, 6.374, *Od.* 11.266; Hes. *Th.* 999); *kouren* é de uso muito frequente, reportando-se ocasionalmente a Helena (*Od.* 3.227); *eupatereiam* é epíteto de Helena (*Il.* 6.292 e 22.227) e de Tiro (*Od.* 11.235). Cf. grecismo *euplocamo ... capillo* no fr.30.92 = 991M, referente a uma matrona. Autores posteriores seguirão a mesma técnica, como escreve R. Brown 1987: 131: “it was probably he from whom Lucretius learned the technique of juxtaposing fanciful Greek and realistic Latin terms (a feature which he obviously cannot have borrowed from a Greek author)”; variações sobre o tema: *AP* 5.121, de Filodemo, sobre amada de tez escura, que não é a mais bela; *Ov. Am.* 2.4.9-48 (a todas ama, sem cânone fixo de beleza); *Ars* 2.641-662 (conveniência de ignorar os defeitos da amada, passo de tonalidade lucreciana; cf. 3.261-280: Ovídio a todas ensina a arte de amar, bonitas e feias, especialmente a estas, pois raro é o rosto que não tem defeitos).

³⁴ Comparar *dentem eminulum unum* com 3.13 = 117-8M: *Broncus Bouillanus dente aduerso eminulo hic est, / rinoceros*; cf. Ovídio, *Ars* 3.279-280. O uso de galicismo para traduzir o grego também foi utilizado por Rudd 1966: 26 em relação a Lucrécio, 4.1160 ss. Sobre a cegueira dos amantes, veja-se *Lucr.* 4.1141-1191; *Hor.* *S.1.* 3.39; paródia do tema em *Prop.* 2.22.20: *numquam ad formosas caecus ero*; *Ov. Rem.* 291-356 e 699-706. O *topos* pode relacionar-se com a discussão de valores e conceitos, como em *Platão R.* 559-561, *Hor.* *S.1.* 341-54; *Juv.* 14.107 ss.

Mas, quanto a defeitos, e tendo em conta a cegueira dos amantes, também se não nega que eles são por vezes o princípio da atracção (fr.30.82 = 1068M): *contra haec inuitasse aut instigasse uidentur* ‘Ao contrário, parece que foram esses defeitos que o atraíram, o espicaçaram’³⁵.

2.4. Perigos do adultério

No adultério só há perigos se houver adúlteros ... e adúlteras. Ora, como já entrevimos, em questão de adultério, as matronas coevas não eram pecas. Assim, se o fr.30.60 = 996M se refere a um marido que andou em viagem por mar para, no regresso, lhe ser barrada a porta de entrada em sua própria casa, por não ser reconhecido ou ser julgado morto (fr.30.63-65 = 1002, 1003 e 1007M), então, além de uma variante irónica sobre o tema do *paraklausithyrion*, teríamos uma história de quebra do pudor por parte de esposa com marido ausente (fr.30.67 e 68 = 1049 e 1048M):

*quandoque pudor ex pectore cessit, ...
sublatus pudor omnis, licentia fenus refertur.*

e quando o pudor desaparece do nosso coração...
suprimido todo o pudor, a desvergonha é tida como investimento!

Mesmo exemplos como o de Penélope são controvertidos (fr.30.84 = 997M: Penélope proclamaria fidelidade a Ulisses; fr.17.2 = 540-6M: a Penélope seriam indicados defeitos de grandes matronas³⁶). Fica mesmo implícita a sugestão de que se vendiam como prostitutas (fr.29.81 =868-9M)³⁷:

*At non sunt similes, neque dant – Quid? Si dare uellent
acciperesne? Doce!*

“Mas estas não são desse tipo e não se dão!” – “Como?! Se se dessem, aceitavas ou não? Diz-lá”.

Consequentemente, se as casadas aceitavam relações extra-conjugais, é natural que estalasse a controvérsia sobre os perigos inerentes, em face da legislação repressiva existente.

³⁵ Cf. Lucrécio, 4.1278-1282 (por vezes o amor recai sobre mulher de pouca beleza); Hor. S. 1.3.38-40 (cegos de amor, os apaixonados não só não vêem os defeitos como até se comprazem com eles) e 1.2.80 ss. (os defeitos das matronas estão ocultos, os das não livres não podem ser escondidos); na linha de Lucr. 4.1171-1190, Ovídio, *Rem.* 291-356, em clara evocação de Lucrécio, advoga a observação objectiva, e de improviso, dos defeitos e mazelas da amada como remédio para a paixão.

³⁶ Cf. Fiske 1966: 403-404; Rudd 1966: 234 ss.

³⁷ Para além da latomia de adultério de matronas nos elegíacos, implícita no já versado motivo dos perigos do adultério, recorde somente Prop. 3.3.47-50, 3.13.23-34 e Marcial, 4.7. A sugestão de prostituição de casada encontra-se também na *togata*: ver F. Oliveira, “Misoginia na comédia *togata*”, Lisboa, no prelo.

Ora, se o fr.7.13 = 278M descreve movimentos sexuais de um homem e de uma mulher (*Hunc molere, illam autem ut frumentum uannere lumbis* ‘ele a moer, e ela a amassar a farinha com os rins’), não é impossível interpretar as duas orações infinitivas, com Fiske 273, na linha de Marx, como cena de adultério descoberto em flagrante pelo marido. Todavia, os movimentos voluptuosos referidos normalmente referem-se a prostitutas, tal como a colocação da mulher por cima do homem no fr.H.66 = 1297M: *Si uero das quod rogat et si suggeri’ suppus*³⁸.

E se aceito que o fr.29.75 = 854-855M possa supor um marido que ameaça deportar um adúltero (*fugitiuum deportem*), e que, no fr.29.74 = 856M, os termos *tela* e *insidias* signifiquem perigos para o adúltero, até ratoeiras armadas pela mulher cobiçada³⁹, o passo também pode referir-se a uma *meretrix*, tanto mais se for verdade que *conuentus* se aplica a um amante despedido, como nota Charpin.

Já me parece mais provável que os perigos do adultério sejam convocados no fr.29.35 = 905M (*cuius si in periculo feceris periculum*) e, em tonalidade que encontraremos na lírica e na sátira latinas, com defesa de amores vulgares e de uma Vênus errática, como dissuasão do adultério com matronas, no fr.29.76 = 863-5⁴⁰:

*nunc tu
contra uenis, vel qui in nuptis uoluisse neges te,
nec sine permitie!*

Agora tu
estás contra, chegas a dizer que nunca quiseste nada com casadas,
e que não é coisa sem perigos!

Congruentemente, a necessidade de compatibilizar a satisfação de necessidades sexuais prementes com a salvaguarda da moral pública, isto é, com a honra das mulheres honestas (ver ocorrência de *flagitium*), implica defender “sexo seguro”, quer dizer, com não casadas, sendo preferível recorrer a prostitutas ou até a prostitutos (fr.29.80 = 866-7M)⁴¹:

³⁸ Sobre *supinus* / *suppus*, ver Adams 1982: 192, que, na p.48 discute o conceito de *lumbus*, por vezes usado como “euphemism for a sexual organ”, com sugestão de movimentos eróticos, em linha com as teorias que consideravam residir nos rins o prazer sexual (cf. Prop.2.16.27). De qualquer modo, a expressão *sublatis lumbis* ‘os rins soerguidos’ aparece em contexto de sexo conjugal *more ferarum* em Lucr. 4.1267. Ver infra n.107.

³⁹ Fiske 1966: 262; cf. Tib. 1.6.3-5: *insidias ... casses*; Prop. 2.32. 19-20.

⁴⁰ Discussão do passo em Fiske 1966: 260-261, onde todavia não me parece demonstrado que *sine permitie* se possa referir a amor com libertas, a segunda classe de amantes de Horácio. Cf. Lucrécio, 4.1058-1072 (elogio da *uulugaua Venus*); Hor. S.1.2; Prop., 2.23, 2.24: amores vis trazem menos infâmia e menos despesa.; Ov. *Am.* 2.19 (irrisão do motivo: não se agrada nem de amor fácil nem de marido alcoviteiro), *Ars* 1.382 (perigo de o jovem amante ser apanhado); cf. Juvenal 3.62-100: invasão de rameiras vindas do oriente.

⁴¹ Fiske 1966: 272 interpreta o passo como “love of the girls in the brothel”. De qualquer forma, o recurso à prostituição, e em especial a prostitutas baratas, para não dilapidar o património, tem longa tradição na literatura latina, desde Catão (Horácio, S. 1.2.28-36) a Plauto,

*Qui et poscent minus et praebebunt rectius multo
et sine flagitio ...*

Que não só exigem menos como farão um serviço muito mais justo,
e sem escândalo!

Mas esta pregação enfrenta graves problemas de mudança de costumes, onde percebemos, para incredulidade de alguns, que também as honestas se entregavam ao sexo livre (fr.29.81 =868-9M)⁴²:

*At non sunt similes, neque dant – Quid? Si dare uellent
acciperesne? Doce!*

“Pois estas não são desse tipo e não se dão!” – “Como?! Se se dessem,
aceitavas ou não? Diz-lá”.

Mas nos textos de Lucílio que chegaram até nós, mais do que os perigos do adultério com matronas, são apresentados os inconvenientes do casamento, entre eles a lubricidade e o adultério feminino. É o caso de uma velha cujo marido, por vingança, e em clara inversão do que a lei lhe consentia, se auto-imola (fr.7.11 = 279-281M)⁴³:

*Hanc ubi uult male habere, ulcisci pro scelere eius,
testam summit homo Samiam sibi, anu noceo, inquit,
praecidit caulem testisque una amputatambo.*

Quando decide fazer-lhe mal, vingar-se do seu crime,
o homem agarra num vaso de Samos e diz “Vou dar cabo da velha”!
E corta pela raiz o órgão e, de um só golpe, amputa os dois testículos.

Tão drástica decisão parece não ser adoptada por um outro, mas a imagem de uma virilidade passiva mantém-se (fr.7.12 = 282-3M):

*Dixi. Ad principium uenio; uetulam atque uirosam
uxorem caedam potius quam castrem egomet me.*

Merc. 1015-1023, Propércio, 2.24, sem esquecer a comédia (cf. F. Oliveira 2006b, para Terêncio: os amores entre jovens e cortesãs são tidos como iniciação sexual e sentimental, prelúdio para o casamento).

⁴² Para além da latomia de adultério de matronas nos elegíacos, implícita no já versado motivo dos perigos do adultério, recordo somente Propércio, 3.3.47-50, 3.13.23-34; Marcial, 4.71: nenhuma casada diz não.

⁴³ O tema é já glosado em Pl. *Merc.* 275: *Quasi hircum metuo ne uxor me castret mea*; cf. Catulo, 63.5 refere um caso de automutilação ritual com sílex; para Horácio, *S.* 1.2.44-45, esse é um dos riscos do adúltero apanhado em flagrante; cf. Valério Máximo, 6.1.13. Fiske 1966: 259 e 354 n.103 admite que a leitura de *tibi* por *mibi* permitiria interpretar como castigo do adúltero.

Já disse. Volto ao princípio: com uma esposa velha e corredora de homens⁴⁴, prefiro espetá-la⁴⁵ a castrar-me a mim mesmo.

Em época de crise de virilidade, não admira sequer que apareça um marido chulo e complacente, como no fr.5.23 = 206-7M:

*Absterge lacrimas et diuos ture precemur,
consilium fassi, placeatne inpune luperis.*

Acaba com as lágrimas e, com incenso, perguntemos aos deuses, confessando o nosso intento, se podes prostituir-te sem ser punida.

Esta sugestão de adultério, que poderá também constar dos fr.5.22 = 208-209M e 5.28 = 216-217M, antecipa a complacência dos maridos da elegia latina, num passo cuja concisão parodia o motivo do sono do marido enganado (fr.H.67): *non omnibus dormio* ‘não me ponho a dormir para qualquer um!’⁴⁶

Um outro lugar-comum, para todas as classes de mulheres, refere-se à higiene. Neste aspecto, o livro VII, que terá constituído uma verdadeira arte de amar, abordaria todos os requintes da *toilette* e da moda (7.1 = 264-265M), e a higiene (fr.7.2 = 266M), com um ideal de beleza e sensualidade (7.3 = 268 M) que Ovídio retomará⁴⁷.

O motivo da falta de higiene e da fealdade, já entrevisto no fr.15.13 = 504-5M e eventualmente nos fr.30.81 = 1067M (*perolesse* ‘feder’), está bem assinalado no fr.26.20 = 599-600M. Para Terêncio, essa é uma mazela de meretrizes, que, cheias de pompa na rua, em casa vivem na maior imundície⁴⁸. Em Lucílio, a repulsão é acentuada por aliterações, repetições, negações e paralelismo sintáctico:

*squalitate summa ac scabie summa in aerumna obrutam,
neque inimicis inuidiosam neque amico exoptabilem.*

Toda coberta de porcaria e toda coberta de imundície, na maior das desgraças, não sendo merecedora da inveja dos inimigos nem atraente para os amigos.

⁴⁴ *Virosa* ‘corredora de homens’ tem sentido sempre negativo: cf. Afrânio, *Diuortium* 62-64, fr.62 Ribbeck; equivale ao *mulierosus* ‘mulherendo’ de Afrânio, 369.

⁴⁵ O sentido erótico de *caedam* é garantido por Catulo, 56.7; J. N. Adams 1982: 145: “*Caedo* sometimes implies a sexual act seen as punishment ... *pedicatio*”.

⁴⁶ Para a relação sono do marido / traição, cf. Tib. 1.6.27; Ov. *Am.* 3.5. Sobre marido ou amante complacente no código elegíaco, ver Catulo, 17 e 68b.147-148; Tib. 1.6 (verdadeira paródia do tema), Ovídio, *Am.* 2.19, 3.12.11: *me lenone*; *Ars* 2.372 e 539 ss.; M. Labate 1984: 66-67 e 100-104: o amante elegíaco chega a ter traços de *gigolo*.

⁴⁷ Terêncio, *Eu.* 934-940 (“fora de casa ... não há nada mais aseado, mais sofisticado e mais elegante ... Mas ver a sua imundície, a sua sujidade, a sua miséria, como elas são repugnantas quando estão sozinhas em casa”, em trad. de A. Couto, *Terêncio: O Eunuco*, Lisboa, 1996); cf. Lucrécio, 4.1171-1191. Na fraseologia, Lucílio parece ter inspirado Tib. 1.8.40: *nulli cupienda uiro*, e Ov. *Trist.* 4.4.65-66: *non inuidiosa nefandis / nec cupienda bonis*.

⁴⁸ Sobre Frine (fr.7.4 = 263M), cf. Horácio, *Epod.* 14.16; Tib. 2.6.45-54 (alcoviteria), Propércio, 2.6.6; Valério Máximo, 4.3.1; Plin. *Nat.* 34.70 (amante do escultor).

Entre os símbolos do requinte contaria Frine, a cortesã ateniense do séc. IV aC que serviu de modelo a Praxíteles para a estátua de Afrodite⁴⁹ e que parece representar a *meretrix* caprichosa, cheia de ademanos e adereços, cara e artificial (fr.7.4 = 263M e 7.1 = 264-5M)⁵⁰.

A toilette poderá eventualmente estar ligada a práticas fetichistas, como no fr.H.111 = 1161M, sobre as sandálias de Sícion⁵¹.

Num outro passo, a fealdade emparelha com idade provecta, cliché elegíaco omnipresente, com sugestão de monstruosidade e defeitos morais habituais em velhas prostitutas baratas (fr.30.80 = 1065-6M):

*illo quid fiat, Lamia et Bitto oxyodontes
quod ueniunt, illae gumiae utulae improbae ineptae?*

Que importa que apareçam uma Lâmia e uma Bitto
de dentes afiados, umas gluttonas decrépitadas, falsas, imbecis?

Sendo certo que as casadas traziam os seus atributos físicos recatados, é normal que cuidassem os aspectos exteriores para compensar. Mas nem as próprias matronas deixam de merecer o reparo da falta de asseio (fr.30.83 = 1047M: *haec uestimentis maculosis. – Tum aspice sis te* ‘Essa roupa cheia de manchas’ – ‘Então olha por ti abaixo!’).

Assim, o fr.15.13 = 504-5M apresenta-nos uma esposa frívola, que só se atavia para receber algum estranho, situação claramente característica do mundo romano, onde a mulher estava presente quando se acolhiam visitas masculinas não pertencentes à família:

*cum tecum est, quiduis satis est; uisuri alieni
sint homines, spiram, pallas, redimicula promit.*

Quando está só contigo, qualquer farrapo serve. Mas se vai receber
homens de fora, areja anéis, mantilhas, braceletes⁵².

3. *Blanda uoluptas* em Lucrécio

A temática do amor em Lucrécio é tão importante que figura logo na portada da obra, sob o lema do prazer (v.1.1: *uoluptas*; cf. 4.1057: *namque uoluptatem praesagit muta cupido*; 2.171: *dux uitae dia uoluptas*), num hino a

⁴⁹ Essa beleza artificial (cf. Fiske 1966: 269-270) seria contraposta a um tipo de beleza mais natural, masculino ou feminino (fr.7.5 e 8 = 271 e 269-270 M); cf. Fr.D.1, sobre a mulher lacónia. Tib. 1.8.15 e 43 ss. reserva a necessidade de toilette para amantes de idade avançada; Prop. 1.2.5: *naturae decus mercato perdere cultu*, 2.18.25: pintura do cabelo; 3.24.8: *quaesitus candor in ore*.

⁵⁰ Cf. Lucr. 4.1125; os vestidos transparentes de Cós eram outro símbolo frequente de luxo e devassidão.

⁵¹ Fiske 2611-262: a beleza das mulheres casadas “rests on their external surroundings”.

⁵² Para a moda em Roma, incluindo nomes de origem estrangeira, ver Plin. *Nat.* 8.190-197, 9.117-121; também Tib. 1.9.65-74 e Juvenal, 6.464-5 relacionam luxo do vestuário com mulher lasciva e adúltera, que só se enfeita para o amante, não para o marido.

Vénus Genitrix, ao seu poder criativo, à sua força e à sua vitória sobre Marte. Como escreve Brown, o desenvolvimento funde análise filosófica, capacidade de observação, sátira e ornamentos poéticos num resultado praticamente único na poesia latina⁵³.

O tema assume depois cariz concreto num trecho altamente sugestivo do livro IV (v.1030-1287). O passo abre com a descrição do impulso sexual na puberdade (v.1046: *dira lubido*), a significar que é natural e físico, quase mecânico (v.1056), e que, por vezes, levado por simulacros de beleza de outro ser humano, o sémen, espalhado por todo o corpo (cf. v.1042), corre involuntariamente durante a noite, manchando as vestes (v.1030 ss.; v.1036: *seminis ingentis fluctus uestemque cruentent*)⁵⁴.

Logo nesta fase o homem aparece como vítima do desejo sexual (v.1049: *uulnus*; 1050 e 1052: *ictus*; 1055: *feritur*)⁵⁵ suscitado pela beleza de um corpo (v.1053-4: *siue puer membris muliebribus hunc iaculatur / seu mulier toto iactans e corpore amorem*).

Com esta explicação racionalista, Lucrécio fornece uma verdadeira definição (4.1058-1059):

*Haec Venus est nobis; hinc autemst nomen amoris,
hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor
stillauit gutta et successit frigida cura.*

É isto Vénus, para nós. Daqui sai o nome de amor,
daqui correu para o coração aquela primeira gota
da doçura de Vénus, a que sucedeu um gélido cuidado ...

Está dado o mote para dois aspectos: a doçura (*Veneris dulcedinis*) e a coita de amor (*frigida cura*), contrária ao ideal de ataraxia⁵⁶. Quanto à primeira, há que procurá-la; quanto à segunda, há que evitá-la através da satisfação das pulsões sexuais no primeiro corpo disponível, praticando uma medicina da paixão que leva a desviar-se do objecto do amor procurando outro qualquer objecto substituto (iteração de *alio* nos v.1064 e 1072; *corpora quaeque* no v.1065) e a praticar sexo de forma errante (v.1071: *uulgiuagaque uagus Venere*)⁵⁷. É que *amor*, e em especial

⁵³ Brown 1987: 218.

⁵⁴ Para a relevância do tema do *oneirogmos*, cf. Brown 1987: 172-173; em *AP* 5.2 e 12.125 e 127 são relatados sonhos eróticos, ligados à poluição nocturna, considerada *morbus*: cf. Aristóteles, *HA* 636b-638a (caso feminino); Lucílio, fr.H.73 = 1248M (*perminxi lectum, imposui pede pellibus labes*); Hor. *S.* 1.3.90: *comminxit lectum potus*. A teoria sobre a presença do sémen em todo o corpo deriva de Demócrito, foi adoptada por Epicuro (cf. Bailey 1986: 1303) e Lucr. 4.1215 ss. e 5.851-852.

⁵⁵ Brown 1987 ad 1049-1057 põe em relevo a linguagem militar, na tradição da poesia helenística.

⁵⁶ Ver Brown 1987 ad 1060.

⁵⁷ Cic. *Tusc.* 4.65 ss. trata da *cupiditas* e de ética sexual, com passagem pelos clichés do drama e da poesia elegíaca; ver em especial 4.74 ss. (remédios do amor) e 5.94 (prazeres sexuais são fáceis e comuns); cf. Prop. 1.5: *Non est illa uagis similis collata puellis*; 2.25.40-48 e 3.14.21-32: os costumes espartanos tornariam os cânones do amor elegíaco obsoletos.

o amor único e exclusivo (v.1066: *unius amore*), é sinónimo de *cura, dolor, ulcus, furor, aerumna, uulnus, plaga, animi motus* (v.1060-1072), numa sequência onde a terminologia médica se mistura com lugares-comuns da doença do amor⁵⁸.

A distinção entre *uenus* 'sexo, prazer sexual' e *amor* 'amor, paixão amorosa' (4.1073: *Nec Veneris fructu caret is qui uitat amorem*) permite defender as vantagens do amor sem os seus inconvenientes (v.1074: *sine poena commoda*), numa antítese psicológica traduzida pelo confronto *sanus / miser* (4.1075-1076), que no desenvolvimento sobre o frenesim sexual logo se transforma em oposição entre *pura* ou *blanda uoluptas* (respectivamente 4.1075 e 1085)⁵⁹ e *amor* enquanto paixão destruidora e insaciável (cf. 4.1102), descrita por conceitos derogativos onde predominam as ideias de paixão, dor, esforço e violência (*error, ardor, dolor, laedere, rabies, morsus, dira cupido, laborare, uis, uiolens, rabies, furor, cupere, malum, labor*), as metáforas do fogo (*flamma, ardescere, ignis*), da falta de rumo (recorrência de *incertus* nos v.1077, 1104 *errantes*, 1120), da luta (*pugna, certare, uulnus*) e de uma sede como a de Tântalo⁶⁰.

De especial relevância, assinalada pela anáfora *adde* (4.1121-1122), é a súpula dos inconvenientes e perigos do amor (v.1121-1140): a debilitação (v.1121)L; a dependência de outrem ou servidão amorosa (4.1122: *alterius sub nutu*)⁶¹; a cegueira dos amantes (v.1153: *cupidine caeci*); a dilapidação dos bens (1123: *res*) e da fama (1124: *languent officia atque aegrotat fama*); a vida de lazer (1131: *conuiuia, ludi*) e o luxo excessivo, traduzido por referências exóticas e vocabulário que sugere amor meretrício, como *Babylonica, Sicyonia, anademata, mitrae, Alidensia, Cia*, com perigo de perda do património familiar (4.1129: *bene parta patrum*)⁶²; tudo isso agravado por incerteza, angústia (4.1135: *consciis ipse animus se forte remordet*), humilhação e ciúmes (4.1133-1140).

Contra este quadro desolador das consequências de uma paixão sem rejeição (v.1141: *amore proprio summeque secundo*), Lucrécio vai retratar o amor romântico, infeliz (v.1142: *in aduerso uero atque inopi*), numa perspectiva mais tradicional do que filosófica, com inspiração em Platão e Teócrito⁶³. A medida necessária para evitar os males dessa situação é expressa por metáfora cinegética que parodia o *topos* tradicional: não se deixar apanhar nas redes da sedução⁶⁴;

⁵⁸ Brown 1987 ad 1068-1072; Flury 1968. O tema do amor exclusivo aparece em versão acaso homoerótica, em *AP* 5.232 e 12.105, e supõe o amor multívago, como em *Prop.* 2. 23, 24 e 25.

⁵⁹ Ocorrências de *blanda uoluptas* em 2.966, 4.1263, 5.178; cf. 1.19: *blandum amorem*.

⁶⁰ *Lucr.* 4.1097-1100: *in medioque sitit torrenti flumine*; cf. *AP.* 5.218, 220, 246, 12.175; *Prop.* 2.17.5-6; 3.5.42 *sitis inter aquas*; *Tib.* 1.3.77-78; *Ov. Am.* 3.12.30: *in medio Tantalus amne sitiit*; *Met.* 9.761: *mediis sitiemus in undis*.

⁶¹ Cf. *Prop.* 2.25.11: *duro seruire tyranno*; cf. *AP* 12.169.

⁶² A enumeração dos gastos e luxos, em 4.1125-1132, além de conter vários *topoi* cómicos, tem ressonâncias da Roma coeva, como observa Brown 1987: 250; para *bene parta*, Bailey 1986 ad 1129 estabelece paralelo com *Ter. Ph.* 788; cf. Pérsio, 5.164: *rem patriam*; para *mitra* como adereço de meretriz estrangeira, ver *Juv.* 3.66.

⁶³ Brown 1987 ad 1141-1191.

⁶⁴ Brown 1987 ad 1146-1150: "Lucretius is turning a conventional image of amatory literature against *amor* by bringing out its sinister implications"; exemplos do *topos* venatório na literatura latina: *Pl. Epid.* 216 *retia*, *Mil.* 608 *uenator adsit cum auritis plagis*, *Trin.* 237 *plaga*;

mais ainda, evitar a cegueira dos amantes quanto ao carácter e ao físico da amada e quanto aos seus defeitos físicos (4.1151 ss.: *animi uitia ... corporis ... prauas turpisque*), cegueira que provoca irrisão (4.1157: *alii irrident*)⁶⁵. O trecho é o seguinte (4.1141-1156):

Atque in amore mala haec proprio summeque secundo 1141
inueniuntur; in aduerso uero atque inopi sunt,
prendere quae possis oculorum lumine operto,
innumerabilia; ut melius uigilare sit ante,
qua docui ratione, cauereque ne inciliaris. 1145
nam uitare, plagas in amoris ne iaciamur,
non ita difficile est quam captum retibus ipsis
exire et ualidos Veneris perrumpere nodos.
et tamen implicitus quoque possis inque peditus
effugere infestum, nisi tute tibi obuius obstes 1150
et praetermittas animi uitia omnia primum
aut quae corpori sunt eius, quam praepetis ac uis.
nam faciunt homines plerumque cupidine caeci
et tribuunt ea quae non sunt his commoda uere.
multimodis igitur prauas turpisque uidemus 1155
esse in deliciis summoque in honore uigere.

E tais mazelas são fruto de um amor sólido e bem feliz;
 mas num amor aduerso e desgraçado, são
 inumeráveis, e podes vê-las de olhos
 vendados; assim, é melhor estar antecipadamente de aviso,
 pela razão que expus, e procurar não ser enredado. 1145
 Evitar cair nas redes do amor
 não é tão difícil como, depois de apanhado, sair
 dessas mesmas redes e romper os fortes laços de Vénus.
 E, todavia, mesmo enlaçado e enredado, ainda podes escapar
 desse perigo, desde que a ti próprio não cries obstáculos, 1150
 e não desculpes, primeiro, todos os defeitos da alma
 ou do corpo que possui aquela que tanto procuras e desejas.
 É isto o que fazem, no geral, os indivíduos cegos de paixão,
 que lhes atribuem qualidades que elas realmente não têm.
 Por isso vemos mulheres feias e com deformidades 1155
 gozar de predilecção e do mais alto apreço.

Ov. *Am.* 1.8.69 *retia*, *Ars* 1.45 ss. *scit bene uenator ... ubi retia tendat*, 263, 270, 2.2 *decidit in casses*, 3.554 *nouus viso casse resistet amans*; cf. Bailey ad 1146.

⁶⁵ C. Bailey 1986 ad.1160-1169 e ad 1164 em especial, sugere paráfrase de fonte literária grega, tendo em conta o acervo de termos gregos e a forma verbal *traulizi*, sem excluir o tratado de Epicuro sobre o amor. O tema dos defeitos físicos já vem de Platão, *R.* 474de, incluindo o *topos* da condescendência do apaixonado; Theocr. 6.18 (muitas vezes o amor faz parecer belo aquilo que o não é), 10.24-27; *AP* 5.89: amar mulher feia é que é verdadeiro amor. Em autores latinos, ver Hor. *S.* 1.3.43 ss. (aplicado a relações pai / filho e entre amigos); Ov. *Ars* 2.641-662, inclusive a acostumação aos defeitos (v.654: *quo fuit uitium, desinit esse mora*), em *Rem.* 291-356, a consideração dos defeitos da amada funciona como terapia amorosa, embora por vezes o amor aceite os defeitos (v.350: *fallit enim multos forma sine arte decens*; cf. 707-714).

A irrisão decorre da inversão da realidade, que toma a fealdade por beleza, na continuação de um trecho onde não repugna a utilização de grecismos⁶⁶, que em todo o caso não iludem a sátira e a ironia (4.1157-1170):

*atque alios alii irrident Veneremque suadent
ut placent, quoniam foedo adfligentur amore,
nec sua respiciunt miseri mala maxima saepe.
nigra melichrus est, immunda et fetida acosmos, 1160
caesia Palladium, neruosa et lignea dorcas,
paruula, pumilio, chariton mia, tota merum sal,
magna atque immanis catalepsis plenaque honoris.
balba loqui non quit, traulizi, muta pudens est;
at flagrans odiosa loquacula Lampadium fit. 1165
ischnon eromenion tum fit, cum uiuere non quit
prae macie; rhadine uerost iam mortua tussi.
at tumida et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho,
simula Silena ac saturast, labeosa philema.
cetera de genere hoc longum est si dicere coner. 1170*

E uns riem-se dos outros e incitam-nos a acalmar
Vénus quando são atormentados por um amor repugnante,
e, coitados, amiúde não enxergam os seus males extremos.
Se é morena, é mel; imunda e mal cheirosa, é natural; 1160
de olhos glaucos, é Palas; pele e osso, uma gazela;
uma baixita, anã, é uma gracinha, puro charme;
a alta e enorme, é um espanto, de pose senhoril.
A gaga, incapaz de articular, tem voz peculiar; a muda, é pudica;
quanto à arrebatada, à odiosa, à de língua afiada, torna-se Fogo. 1165
Em coisinha fofinha se torna a que não consegue viver
de tão cansada; é uma verdadeira delicadeza a que morre de tosse.
Mas a avantajada e de mamas enormes, é Ceres em pessoa aleitando
Íaco; de nariz abatatado, uma Silena, uma sátira; de grandes lábios,
é um amor. Longo seria tentar desfiar todas estas baboseiras. 1170

⁶⁶ O uso de grecismos (*melichrus*, *acosmos*, *Palladium*, *dorcas*, *chariton mia*, *catalepsis*, *traulizi*, *Lampadium*, *ischnon eromenion*, *rhadine*, *ab Iaccho*, *Silena*, *satura*, *philema*), uma mistura de nomes próprios ou apelidos e de nomes comuns, terá a ver com as fontes gregas e com o facto de muitas cortesãs serem gregas (cf. Filodemo *AP* 5.132, parece contrapor às gregas uma rameira romana; Prop. 2.23.21 e Juv. 3.62 ss. referem-se a rameiras orientais). Segundo Juv. 6.184-199, a própria linguagem do amor é grega. Para o trecho de Lucrécio apontamos os seguintes paralelos: Aléxis 98K, provável fonte de Lucrécio (preocupação das heteras com a beleza; *AP* 5.182, de Meleagro, para *dorcas* 'gazela'; *AP* 5.177-179, Eros é *simos*, um termo de larga tradição para descrever um nariz que é símbolo de sensualidade; *AP* 5.210 amor por uma *melaina*; *AP* 12.51 (amado agrada a um, não a outro); *AP* 12.94 e 95 (variedade da beleza); Lucil. 304-6M, 540-6M; Ter. *Hau*. 1060-1061 (*adulescens* recusa uma noiva *rufa* e *caesia*); Hor. S. 1.3.38-; Prop. 2.25.41-45; Ov. *Am*. 2.4.9-48 (qualquer mulher agrada, sem cânone definido de beleza); *Ars* 2.641 ss., 657 ss., 3.293 ss., *Rem*. 323 ss., *Ep*. 4.73 ss., 15.31 ss.; Mart. 10.68.5. Sobre a opção pelos helenismos em Horácio, cf. Rudd 1966: 111 ss.

Apesar da toada satírica, Lucrécio tem a sensatez de reconhecer que a beleza é subjectiva e que a notação dos defeitos pode não ter força suficiente (v.1171-1172)⁶⁷. Em congruência, rompem novos argumentos, elencados com um sugestivo *tricolon*: que existem outras (*aliae* do v.1173 retoma a já referida iteração de *alio*); que se viveu sem ela até ao momento; que ela tem as mesmas mazelas das torpes, a começar pelo mau cheiro, numa clara identificação entre *meretrix* e *scortum* (4.1174-1176).

Numa paródia do tema do *paraklausithyrion*, segue-se o quadro antitético e fortemente satírico do *exclusus amator*, a chorar junto à porta soberba, enchendo-a de ósculos, de unguentos e de coroas de flores⁶⁸, com suas tristezas já bem gravadas nas elegias que preparou⁶⁹, mal sabendo que, se fosse admitido (oposição *exclusus / admissus*), logo uma baforada o dissuadiria e lhe faria descobrir a sua estultice (4.1177-1184)⁷⁰. E mais uma vez, num gesto de humanidade e realismo, Lucrécio observa que a própria beldade procura esconder essas mazelas do homem que pretende acorrentar, mas que este, disfarçando o riso, até pode ser condescendente (4.1171-1191)⁷¹:

*sed tamen esto iam quantouis oris honore,
cui Veneris membris uis omnibus exoriatur:
nempe aliae quoque sunt; nempe hac sine uiximus ante;
nempe eadem facit, et scimus facere, omnia turpi,
et miseram taetris se suffit odoribus ipsa* 1175
*quam famulae longe fugitant furtimque cachinnant.
at lacrimans exclusus amator limina saepe
floribus et sertis operit postisque superbos
unguit amaracino et foribus miser oscula figit;
quem si, iam ammissum, uenientem offenderit aura* 1180
*una modo, causas abeundi quaerat honestas,
et meditata diu cadat alte sumpta querela,
stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi
plus uideat quam mortali concedere par est.
nec Veneres nostras hoc fallit; quo magis ipsae* 1185

⁶⁷ A descrição da mulher sensual, em 4.1054 e 1172 recorda Catulo, 86.

⁶⁸ Lucr. 4.1178-9 elenca lugares-comuns já atestados nos elegíacos gregos, incluindo Calímaco *AP* 5.23 e Asclepiades, *AP* 5.145, 153 e 189 (sobre a influência deste poeta, ver Gutzwiller 1998: 137 e 140-142), e com futuro nos latinos (desde Plauto, *Merc.* 405-409 e 418 a *Ov. Am.* 1.6.1 ss.; *Prop.* 1.16; 3.3.47-50; *Tib.* 1.2), tal como o qualificativo de *superbus*.

⁶⁹ O termo *querela* (cf. *Catul.* 64.195), pode evocar o tom lacrimoso do termo elegia, como em *Prop.* 1.16.13 e 39, 1.18.29, 2.18.1, *Ov. Ars* 1.657-660 (lágrimas de amante). Sobre o desenvolvimento, escreve Brown 1987 298: “Unlike the erotic poets, he sees no romance in the situation but merely a contrast between façade and reality which epitomizes his concept of love as an illusion”.

⁷⁰ Em *Ter. Eu.* 923-940, Parmenão defende que um jovem apaixonado se cura quando conhece todas as mazelas das cortesãs (*Nosse omnia haec salus est adulescentulis*); cf. *Ov. Rem.* 315 ss., cf. 707-714; *Ars* 3.209-234, com tonalidade lucreciana inclusive na metáfora teatral, aconselha-se a amada a evitar que o amante veja as suas mezinhas de cosmética.

⁷¹ *Lucr.* 4.1185-1191; o riso ajusta-se à metáfora cénica *postcaenia*; outras referências teatrais: 4.75-83, 788-793, 978-983; o uso da 2ª pessoa dá ao trecho uma tonalidade diatrífrica.

*omnia summo opere hos uitae postascaenia celant
quos retinere uolunt adstrictosque esse in amore,
nequiquam, quoniam tu animo tamen omnia possis
protrahere in lucem atque omnibus inquirere risus
et, si bello animos et non odiosa, uicissim
praetermittere <et> humanis concedere rebus.* 1190

Seja: tenha ela toda a beleza de rosto,
emane de todos os seus membros o poder de Vénus.
Pois existem outras mais. Pois vivemos sem esta até agora.
Pois ela faz tudo, e sabemos que o faz, igual a uma reles:
a coitada sufoca-se a si própria com maus cheiros, 1175
e as criadas fogem dela, para longe, a rir às escondidas.
Porém, em lágrimas, o amante excluído, amiúde atravanca
a soleira com flores e grinaldas e, aos gonzos altivos,
unge-os com manjerona; e as portas, coitado, cobre-as de beijos.
Se, já admitido, ao entrar o bafeja uma única baforada, 1180
inventará boas razões para se pôr na alheta
e esquecerá as queixas bem meditadas e longamente preparadas,
e logo se censurará pela estultice de nela ter visto
mais do que é juz conceder a um mortal.
E isto não escapa às nossas Vénus; por isso elas mesmas mais 1185
se esmeram a esconder todos estes bastidores aos amantes
que querem manter presos ao seu amor.
Em vão, pois que tu, com a tua inteligência, tudo podes
trazer para a luz e descobrir toda esta matéria de riso;
e, se ela for de bom coração e não odiosa, é caso 1190
para esquecer <e> vergar-se à condição humana.

Serve este apontamento de transição para um verdadeiro elogio do intercâmbio sexual, desde que partilhado, o que implica a suposição de que, em princípio, as meretrizes são fingidas⁷². A descrição do amor carnal utiliza muitas expressões elegíacas e tem um pressuposto: havendo correspondência, existe prazer, e prazer mútuo, e amiúde a mulher é elemento activo da relação⁷³. A prova da pulsão e da satisfação sexual mútua, um axioma da ética epicurista, é fornecida por exemplos do reino animal, onde a fêmea se compraz com o coito (v.1200: *laeta*), num trecho que, a avaliar pelo verso final, trata matéria claramente controversa (4.1192-1208)⁷⁴:

⁷² Lucr. 4.1192: *Nec mulier semper ficto suspirat amore*; Ov. *Ars* 3.797 ss. recomenda fingimento para agradar ao amante, conselho já dado aos homens em *Ars* 1.613 ss.

⁷³ Bailey 1986 ad 1199: é a atitude da mulher que está a ser descrita; ver 4.1040, 1192s. (v.1195: *facit ex animo saepe*); o apetite sexual feminino tem antecedentes mitológicos e é frequente na literatura (ver Prop. 3.19) e nos textos médicos gregos e latinos; cf. Brown ad 1209-1232; F. Oliveira 2008a.

⁷⁴ Como escreve Bailey 1986 ad 1192, a incapacidade de se libertarem implica prazer para ambos os sexos; para a analogia com animais, cf. Lucr. 5.849-854, Ov. *Ars* 1.279-282, 2.477-492, com claras tonalidades lucrecianas, *Met.* 9.731 ss., metamorfose de Ífis.

*Nec mulier semper ficto suspirat amore
 quae complexa uiri corpus cum corpore iungit
 et tenet adsuctis umectans oscula labris.
 nam facit ex animo saepe et communia quaerens* 1195
*gaudia sollicitat spatium decurrere amoris.
 nec ratione alia uolucres armenta feraeque
 et pecudes et equae maribus subsidere possent,
 si non, ipsa quod illarum subat ardet abundans* 1200
*natura et Venerem salientum laeta retractat.
 nonne uides etiam quos mutua saepe uoluptas
 uinxit, ut in uinclis communibus excrucientur?
 in triuiis quam saepe canes, discedere auentes
 diuersi cupide summis ex uiribu' tendunt,
 cum interea ualidis Veneris compagibus haerent!* 1205
*quod facerent numquam nisi mutua gaudia nossent
 quae iacere in fraudem possent uinctosque tenere.
 quare etiam atque etiam, ut dico, est communi' uoluptas.*

Nem sempre suspira de amor fingido a mulher
 que, abraçada ao varão, une o seu corpo ao corpo dele
 e lhe dá beijos húmidos sugando-lhe os lábios.
 Pois amiúde o faz do coração e, procurando gozos 1195
 partilhados, incita-o a percorrer o caminho do amor!
 Não há outro motivo para as aves, as manadas e as feras
 e os rebanhos e as éguas se deixarem submeter aos machos
 a não ser a sua própria natureza, que se inflama, cheia de cio,
 e se compraz em estimular o sexo dos que as cobrem. 1200
 Acaso não vês até, amiúde, aqueles que o prazer mútuo
 venceu, sofrerem a tortura das uniões comuns?
 Nas encruzilhadas quão amiúde os cães, incapazes de se separar,
 puxam ansiosamente, cada um para seu lado, com toda a força,
 mas ficam presos pelos fortes laços de Vénus! 1205
 Nunca tal aconteceria se não sentissem mútuo gozo,
 capaz de os lançar no engodo e de os manter agarrados.
 Por isso, digo e redigo, o prazer é partilhado.

A meu ver, a formulação conclusiva, em defesa do prazer partilhado, remete necessariamente para a procriação, já que, para algumas teorias científicas subjacentes, esta só se dava se houvesse prazer mútuo, como se depreende da ocorrência de *blanda uoluptas* em contexto de sexo conjugal e sob o ponto de vista feminino (4.1263), implicando a emissão mútua de fluidos germinais⁷⁵, preferentemente em posição de quadrúpede (4.1264-1267: *more ferarum quadrupedumque magis ritu*). O texto, onde se desenrola uma metáfora agrícola já presente em Lucrécio, recusa mesmo que, no sexo conjugal, que tem o privilégio distintivo de gerar cidadãos⁷⁶, a mulher necessite de movimentos

⁷⁵ Lucr.4.1229: *Semper enim partus duplici de semine constat*, cf. 1209 ss. e Brown ad 1209-1232.

⁷⁶ F. Oliveira 2008a: 81-82; para o elogio do afecto familiar, ver Lucr. 1234; para os aspectos

eróticos, próprios de *scorta* que querem evitar a gravidez e dar ao parceiro um prazer mais refinado, não em busca de prazer próprio (4.1268-1277)⁷⁷:

*nec molles opu' sunt motus uxoribus hilum.
nam mulier prohibet se concipere atque repugnat,
clunibus ipsa uiri Venerem si laeta retractat* 1270
*atque exossato ciet omni pectore fluctus;
eicit enim sulcum recta regione uiaque
uomeris atque locis auertit seminis ictum.
idque sua causa consuerunt scorta moueri,
ne complerentur crebro grauidaeque iacerent* 1275
*et simul ipsa uiris Venus ut concinnior esset;
coniugibus quod nil nostris opus esse uidetur.*

E as esposas para nada precisam de movimentos eróticos. Uma mulher preserva-se e evita conceber se se compraz em estimular com as nádegas o prazer do varão, e provoca ondulação em todo o seu peito arqueado. De facto, ela desvia o rêgo da direcção certa e do caminho do arado, e afasta das partes o jacto de sémen. De igual modo, no seu interesse costumam as rameiras mexer-se para não ficarem sempre cheias e inactivas por gravidez, e para também a própria Vénus ser mais requintada para os varões; ora isto parece não ser nada necessário às nossas esposas. 1275

Significativamente, no quadro de uma relação com uma mulher mediana, com a ocorrência dos termos *muliercula* (4.1279) e *femina* (v.1280) a nada conter de derogativo, o livro IV encerra com o elogio do amor baseado na *consuetudo*, no bom carácter e no asseio, na linha da ética tradicional e da própria tradição elegíaca, acaso também por analogia com a concepção epicurista de amizade⁷⁸, o que parece remeter para a existência de amor na relação conjugal, assim reabilitada por oposição ao objecto da diatribe (4.1278-1287)⁷⁹:

*Nec diuinitus interdum Venerisque sagittis
deteriore fit ut forma muliercula ametur.* 1280
*nam facit ipsa suis interdum femina factis
morigerisque modis et munde corpore culto,*

sociais da procriação, cf. v.1256 (*munire senectam*); a metáfora agrícola dos v.1272-1273 evoca Lucr. 4.1107 (*muliebria arua*) e Ver. G. 3.135 (*genitali aruo et sulcos*); com o seu interesse social, Lucrécio “speaks more as a Roman paterfamilias than as the Epicurean philosopher” (Bailey 1986: 1316).

⁷⁷ Não admira que Tib. 1.9.64-65 trate de uma esposa que aprendeu tais movimentos com um amante.

⁷⁸ Bailey 1986: 1319, que, todavia, ad 1279, considera depreciativa a ocorrência de *muliercula*; ad 1280-2 evoca Afrânio 372-373: *aetas et corpus tenerum et morigeratio, / haec sunt uenena formosarum mulierum*.

⁷⁹ Brown 1987 372; a metáfora final, correspondente ao ditado português “água mole em pedra dura ...”, é um *topos* elegíaco (cf. Tib.1.4.18, Prop. 2.25.16, Ov. *Ars* 1.475-476, *Rem.* 692).

*ut facile insuescat <te> secum degere uitam.
quod superest, consuetudo concinnat amorem;
nam leuiter quamuis quod crebro tunditur ictu,
uincitur in longo spatio tamen atque labascit.* 1285
*nonne uides etiam guttas in saxa cadentis
umoris longo in spatio pertundere saxa?*

E acontece, não por graça divina, não pelas setas de Vénus,
uma mulherzinha de beleza medíocre por vezes ser amada. 1280
É que por vezes essa própria mulher, com suas acções,
com seus bons modos e com seu físico bem cuidado,
faz com que facilmente <te> acostumes a viver com ela.
Além disso, a habituação suscita o amor;
o que é repetidamente atingido por um golpe mesmo leve,
a longo termo é vencido e cede. 1285
Não vêes como até as gotas de água que sobre pedra caem,
a longo termo furam essa pedra?

Este fecho, claramente contraposto à exposição anterior, ao distinguir entre relacionamento matrimonial prolongado e encontros casuais para satisfazer necessidades físicas através de sexo comprado, consagraria a ausência do *topos* do adultério, de acordo com o ensinamento de Epicuro⁸⁰.

4. Horácio e o meio termo no amor

A partir da referência à morte do príncipe Tigélio, Horácio desenvolve em S.1.2, uma série de contrastes entre modos de vida diversos, como a oposição entre o indivíduo que só pensa em adultério com mulheres casadas (1.2.28-29: *sunt qui nolint tetigisse nisi illas / quarum subsuta talos tegat instita ueste*), qual Pirgopolinices plautino, e aquele que prefere mulheres da vida (v.30: *contra alius nullam nisi olenti in fornice stantem*), as que constituíam a salvaguarda do casamento, já dizia Catão, na esteira de Sólon⁸¹.

O tema desenvolve-se de forma a aliar a vertente filosófica a temáticas herdadas tanto da comédia plautina e terenciana, como da elegia amorosa, em ambos os casos com seus modelos gregos⁸².

⁸⁰ Cf. DL.10.118 e Filodemo, *AP* 5.46; sobre sexo fácil entre Cínicos, Estóicos, Epicuristas, Comédia Nova, moral tradicional romana, *Antologia Palatina*, Lucílio, Propércio (cf. 2.23, por oposição aos perigos do adultério, e 2.24.9), ver Brown 1986: 198-199.

⁸¹ Horácio, S.1.2.31-35; cf. Fiske 1966: 253 ss.

⁸² O próprio Horácio, S. 1.2.16-22 parafraseia Terêncio e relaciona Lucílio com o riso do mimo de Labério (S.1.10.6); recorda o cómico Fundânio, arguto como uma cortesã (S.1.10.40-42); o Davo de S. 2.7 é o típico *seruus callidus* da comédia (Muecke 1993 ad 2); cf. Pérsio, 5.161. Prop. 2.6.3 e 4.5.44-45, considera a Taís de Menandro como modelo de cortesãs e elegia o comediógrafo em 3.21.18; Ovídio *Ars* 3 329 ss. inclui Menandro entre os poetas eróticos; Rudd 1966 115, recorda Lucílio como “a quasi-dramatic author writing in a genre akin to comedy”; Frécaut escreve 1972: 229-230 que o tema da lição de amor já se desenha na comédia nova, no epigrama alexandrino e em Plauto e Terêncio; cf. Gutzwiller 1998: 295-296. Em termos genéricos, pode dizer-se que a sátira é herdeira da invectiva nominal da comédia antiga.

Na vertente filosófica, salienta-se a ideia de que a pulsão sexual, corresponde a um desejo natural e é fácil de satisfazer (v.64-79)⁸³, desde que não procure prazer misturado com dor (v.39: *multo corrupta dolore uoluptas*), não ceda a imaginações que contrariem a natureza (v.105-118) e não dilapide o património com mimas e libertas (v.47-63)⁸⁴. Além disso, sobre o adultério com matronas impendem perigos reais, desde a frustração causada quando a nudez vem revelar defeitos físicos até aí escondidos (v.80-104), ao contrário do que se passa com o amor comprado a uma liberta, cuja nudez tudo revela desde o início, até aos riscos de se ser apanhado em flagrante adultério (v.41-46, 58-67 e 119-134)⁸⁵.

Depreende-se deste breve resumo que a tonalidade epicurista do amor fácil e a custo baixo, do prazer alcançado sem empenhamento afectivo, pode ser conjugado com valores tradicionais da sociedade romana⁸⁶. Não falta sequer um aceno a alguma tonalidade estóica, logo na ocorrência de *stulti*⁸⁷. Nem mesmo se pode irradiar a pregação cínica em favor das ligações ocasionais⁸⁸.

Quando se desce à análise de pormenor, todo o raciocínio consiste num defesa da justa medida no comportamento sexual, na linha da definição aristotélica de virtude como meio termo. Isso é logo visível em S.1.2.28-30, quando se opõe o indivíduo que só gosta de mulheres com longos vestidos de matronas (v.29 e 99)⁸⁹, àquele a quem só interessa frequentar prostíbulos mal cheirosos, designados pelo termo *fornix* (v.30 e 31).

A breve trecho a sátira vai fazer o elogio do amor vulgar, pago a baixo custo, e, sintomaticamente, coloca-o sob a autoridade do guardador-mor das virtudes tradicionais romanas, Catão, tolerante com lupanares (S. 1.2.33-35):

“nam simul ac uenas inflauit taetra libido,
huc iuuenes aequom est descendere, non alienas
permolere uxores”.

⁸³ Ver S. 2.2.8-22 para o elenco de prazeres que resultam da satisfação de desejos naturais de forma simples.

⁸⁴ Sobre o relacionamento com libertas, cf. Rudd 1966 11-12 (“simple anthitesis of the *matrona*”).

⁸⁵ A *lex Iulia de adulteriis coercendis* de 18 aC, ao classificar pela primeira vez o adultério como crime, limitou o exercício do direito pelo *paterfamilias*, como lembra Brown 1993 ad 41-46; cf. Muecker 1993 ad S. 2.7.61 ss.; Rudd 1966: 227.

⁸⁶ Cf. S.1.2.39: *uoluptas*; daí as reservas quanto a mimas e libertas de elevado custo. Também Propércio 2.22.35-42 advoga a coexistência de várias amantes e, em 2.23, de baixa condição.

⁸⁷ Ver S.1.2.24: *dum uitant stulti uitia, in contraria currunt* ‘ao procurarem evitar certos vícios, os estultos caem nos vícios contrários’; é que um *stultus* de modo algum pode alcançar a virtude.

⁸⁸ Rudd 1966: 25; quanto à diatribe cínica em matéria de ética sexual, Oltramare 1926 regista os temas 23: a beleza não é um bem; 23a: a beleza feminina é um perigo; 32: satisfazer as necessidades sexuais da forma mais comum possível; 32a: evitar o adultério; 32b: não recorrer a meretrizes caras; 32c: recorrer a prostitutas de baixa condição; 32d: recorrer à masturbação; 87: o amor-paixão é um mal.

⁸⁹ S.1.2.29: *quarum subsuta talos tegat instita ueste*; v. 99: *ad talos stola demissa et circumdata palla*; Tib. 1.6.68; Prop. 1.4.14: *gaudia sub tacita dicere ueste libet*; Ov. *Ars* 1.31-32: *Este procul, vittae tenues, insigne pudoris, / quaeque tegis medios, instita longa, pedes!*; *Am.* 3.36: *quae bene sub tenui condita ueste latent*. O registo do vestuário já se encontra em Afrânio, 153: *Meretrix cum veste longa?* ‘Uma meretriz com vestuário comprido?’

“De verdade, logo que a terrível libido incha as suas veias,
é vantajoso que os jovens aí se dirijam, para não molestarem
as esposas alheias”.

Mas nem todos assim pensam, a começar por Cupiênio, que prefere buracos protegidos por roupa branca, isto é, sexo com matronas que se vestiam com a *stola alba* (v.71). Está dado o mote para uma exposição sobre os perigos do adultério (*S.* 1.2.42-47)⁹⁰:

*Hic se praecipitem tecto dedit, ille flagellis
ad mortem caesus, fugiens hic decedit acrem
praedonum in turbam, dedit hic pro corpore nummos,
hunc permixerunt calones; quin etiam illud
accidit ut quidam testis caudamque salacem
demeret ferro.* 45

Este atirou-se do telhado, aquele foi zurzido
à vergastada até à morte, ao fugir este caiu no meio de um agressivo
bando de salteadores, este pagou bom dinheiro para salvar a pele,
a este urinaram-lhe em cima os criados. Aconteceu pior: 45
alguém lhe cortou rente os testículos
e o penduricalho infame.

Em vista de tais perigos, parecerá mais segura a mercadoria da segunda classe (*S.* 1.2.47 ss.), ou seja, a classe das libertas. Fica assim estabelecida uma hierarquia das parceiras sexuais que deixa adivinhar o fecho da sátira⁹¹. Dois exemplos revelam que também há perigos nesta classe: o de um Salústio que dilapidou o património com prendas exorbitantes à sua amada, protegido com uma convicção de moralidade (*S.* 1.2.54: *Matronam nullam ego tango* ‘Eu não toco em nenhuma matrona’); e o de Marseu, que proclamava nada querer com esposas alheias, mas com mimas e meretrizes (v.58), tendo gasto com a mima Origo o património herdado do seu pai (v.56; cf. v.62).

Estes dois exemplos são claros: o mal consiste em perder o bom nome ou o património, seja com uma matrona seja com uma criadita que se entrega à prostituição (v.63 *matrona, ancilla ... togata*)⁹². Também esta conclusão é ilustrada com o exemplo de Vílio, apanhado em flagrante adultério com Fausta, filha de Sila, e severamente castigado pelo marido desta (*S.* 1.2.66-72):

*... pugnis caesus ferroque petitus,
exclusus fore, cum Longarenus foret intus.
huic si muttonis uerbis mala tanta uidenti*

⁹⁰ Cf. *S.* 1.2.37-40: *laborent, dolore, pericla*; o termo *ferrum* recorre em *S.* 1.2.47, 66; 2.7.58; *Juv.* 10.311-317: *necat hic ferro*. Cupiênio (lat. *cupere, cupido*) exemplificará o uso de nomes-falantes herdado de Lucílio (Rudd 1966: 143-146) e tradicional no teatro.

⁹¹ Sobre a hierarquia paródica de amantes, cf. Lefèvre 1993: 94 e 192 ss.

⁹² Cf. *Tib.* 3.16 (poema de Sulpícia), onde *toga* se relaciona com *scortum*.

*diceret haec animus: "quid uis tibi? numquid ego a te
magno prognatum depono consule cunnum
uelatumque stola, mea cum conferbuit ira?"
quid responderet? "magno patre nata puella est".* 70

... desfeito à punhada e picado com agulhão,
posto fora da porta, quando Longareno estava lá dentro.
A esse, ao sofrer tais mazelas, se a sua consciência lhe transmitisse
estas palavras do maganão: "Que querias afinal? Porventura eu exijo-te
um *cunnum* herdeiro de um ilustre cônsul 70
e escondido sob um vestido, quando o desejo me inflama?"
– acaso responderia: "A rapariga é filha de um pai ilustre"?

Em terminologia de tonalidade epicurista, o autor observa que a natureza não exige canseiras nem coisas que se devem evitar, como o adultério com matronas (S.1.2.73-79).

Segue-se o tema da relação entre beleza e amor, a mostrar que têm vantagens acrescidas as amantes de baixa condição sobre as de alta estirpe. De facto, umas coxas ou umas pernas bem feitas não pertencem amiúde a damas elegantes, mas a mulheres da vida (S.1.2.80-82), que trazem à vista tudo o que têm para vender (v.83-84: *mercem sine fucis ... / quod uenale habet ostendit*). Ao contrário, as matronas escondem os seus defeitos (v.85: *turpia*). Ora, como quem compra um cavalo, há que inspeccionar cuidadosamente a mercadoria, coisa impossível quando se trata de matrona (S.1.2.86-93)⁹³.

Segue-se o quadro antitético da matrona sempre rodeada de um séquito e escondida sob as suas vestes (S.1.2.94-100); e o da mercenária do amor que tudo desvela sob transparentes vestidos de Cós (S.1.2.101 ss.). Uma metáfora cinegética, herdada de Clímaco, sobre o caçador que recusa uma peça de caça já pronta, preferindo perseguir a lebre que se escapa entre as neves, ilustra a loucura de quem busca o inatingível e vão, se entrega a canseiras e dores, em vez de se alegrar com o que se lhe apresenta fácil (S.1.2.114-119)⁹⁴:

*num, tibi cum fauces urit sitis, aurea quaeris
pocula? num esuriens fastidis omnia praeter
pauonem rhombumque? tument tibi cum inguina, num, si
ancilla aut uerna est praesto puer, impetus in quem
continuo fiat, malis tentigine rumpi?
non ego: namque parabilem amo uenerem facilemque.* 115

Acaso, quando a sede te queima a garganta, procuras taças
de ouro? Acaso, morto de fome, tudo enjeitas 115
a não ser pavão e rodovalho? Quando se te levanta o órgão,

⁹³ S.1.2.92 (*o crus! o brachia!*) é paráfrase de Filodemo, *AP* 5.132; cf. *Ov. Am.* 1.5.19-22.

⁹⁴ Calímaco, *AP* 12.102; ver também *AP* 12.173. Ovídio, *Am.* 2.9.9-10; cf. 2.19.36: *quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor*. Quanto ao amor pederástico (cf. S. 2.3.325), ele aparece como natural, a exemplo de Lucrecio 4.1053. O pavão, símbolo de luxo gastronómico também é referido em S. 2.2.23.

tendo ao teu dispor uma criada ou um jovem escravo,
no qual de imediato possas descarregar, preferes rebentar de tesão?
Eu não! É que gosto de prazer venéreo pronto e fácil.

Esta comparação com a sede e a fome implica o registo filosófico epicurista dos desejos naturais e necessários (cf. v.73-76; cf. S.1.49-51, 75), logo confirmado com citação de Filodemo: à mulher casada é preferível uma profissional de preço módico, que vem logo que é chamada, bem feita, arranjada, mas sem excessos de toilette ou maquilhagem, com uma beleza natural; essa é a parceira preferida, uma Ília ou uma Egéria, dê-se-lhe o nome que se quiser; com ela os perigos do adultério não existem, o que é recordado numa verdadeira composição em anel reminescente das cenas de mimo (S.1.2.127-134)⁹⁵:

*nec ueoreo ne dum futuo uir rure recurrat,
ianua frangatur, latret canis, undique magno
pulsata domus strepitu resonet, uepallida lecto
desiliat mulier, miseram se conscia clamet,* 130
*cruribus haec metuat, doti deprensa, egomet mi,
discincta tunica fugiendum sit, pede nudo,
ne nummi pereant aut puga aut denique fama.
deprendi miserum est; Fabio uel iudice uincam.*

nem receio, enquanto a monto, que o marido regresse do campo,
a porta seja arrombada, ladre o cão, e com grande estrépito,
por todo o lado, a casa ressoe; que, palidíssima, do leito salte a mulher,
se proclame desgraçada a cúmplice, receosa esta pelas suas pernas, 130
a apanhada em flagrante, pelo dote, eu, pela minha pessoa,
e só reste fugir de túnica solta e pé descalço,
para não desgraçar os cabedais, ou o traseiro, ou, enfim, a fama.
Porca miséria ser apanhado! Nisto vencerei até o juiz Fábio!

O *topos* dos defeitos próprios e alheios, em toada contrária à igualdade dos erros defendida pelos estóicos, é o objecto da da *Sátira* 1.3, sobre a cegueira de um amante que não vê os defeitos da amada (S.1.3.38-55)⁹⁶:

*Illuc praeuertamur, amatorem quod amicae
turpia decipiunt caecum, uitia aut etiam ipsa haec
delectant, ueluti Balbinum polypus Hagnae.* 40

Voltemos-nos antes para o seguinte: os defeitos da amada
escapam ao amante cego, ou até chegam mesmo
a agradecer-lhe, como o pólipo de Hagna agradou a Balbino. 40

⁹⁵ Cf. Brown 1993 ad 127-134; sobre o tema da *Venus parabilis*, ver Rudd 1966: 24-25; para os castigos elencados, cf. Juv.10.306-317; para sexo com criada, Ov. *Am.* 2.7.17-28, 2.8, 3.6.47 ss. (sobre Ília), *Ar.* 1.351 ss.

⁹⁶ Fiske 1966: 274, vê relação directa com Lucrécio (cf. 4.1149-1191).

O tema é transposto para a relação entre amigos, onde se deve condescer, a exemplo de um pai que designa os defeitos dos seus filhos com eufemismos ou até os nobilita (§.1.41-54). Segue-se um tirada sobre as origens da humanidade, reminiscente de Lucrécio, onde se aflora o tema do adultério (§.1.3.107-110)⁹⁷:

*(nam fuit ante Helenam cunnus taeterrima belli
causa, sed ignotis perierunt mortibus illi
quos Venerem incertam rapientis more ferarum
uiribus editior caedebat, ut in grege taurus).*

(ora, antes de Helena, um cono foi a terrível causa da guerra, mas morreram de uma morte obscura por terem roubado uma Vênus incerta, à maneira das feras, esses a quem matou um dotado de mais força, como touro em rebanho).

Na Sátira 1.4, o poeta coloca-se como imitador da comédia antiga e de Lucílio, a reivindicar o direito de criticar adúlteros (v.4: *moechus*) que só cobiçam mulheres casadas (v.27: *hic nuptarum insanit amoribus, hic puerorum*)⁹⁸.

Numa discussão que tem a ver com questões de genologia literária, é referido entre os caracteres de comédia o *adulescens* perdido de amor por uma meretriz e, para desespero de seu pai, desinteressado do casamento com uma esposa de grande dote (§.1.4.48-52)⁹⁹.

Esta invectiva pessoal funciona como o exemplo negativo com que um pai pretende dissuadir seu filho de dilapidar o património e a fama no amor, num passo reminiscente de Terêncio (1.4.111-115)¹⁰⁰:

*a turpi meretricis amore
cum detereret, 'Scetani dissimilis sis.'
ne sequerer moechas, concessa cum Venere uti
possem, 'deprensi non bella est fama Treboni
aiebat.*

Do torpe amor por uma meretriz me afastava: “sê diferente de Cetano”. Para eu não perseguir adúlteras, pois podia recorrer a prazeres venéreos permitidos, dizia: “não é bonita a fama de Trebónio, apanhado em flagrante”.

No domínio do amor, a §.1.5.82-85 recorda um sonho erótico, com conseqüente poluição nocturna (v.85: *nocturnam uestem maculant uentremque*

⁹⁷ Lucr. 4.1201-1205 (sexo animal), e 5.783 ss., 925 ss., trechos que parecem o modelo de Ov. *Ars* 2.467-492, 621-624 quando se refere à humanidade primitiva.

⁹⁸ Ver Prop.2.4.17-18; a bissexualidade é tema corrente na *Antologia Palatina* (e.g. *AP* 12.90).

⁹⁹ Cf. Terêncio, *An.* 191.

¹⁰⁰ Cf. §.1.4.105-126 e Terêncio, *Ad.* 413 ss.; Pérsio, 5.163 ss.

supinum), provocado pela espera por uma jovem mentirosa que prometeu ir ao quarto do autor mas não apareceu¹⁰¹.

Na Sátira 1.6, graças à educação dada por seu pai, Horácio afirma ter evitado a ignomínia, em particular a decorrente da frequência de bordéis (v.68: *mala lustra*)¹⁰².

Com temática de crítica literária, a Sátira 1.10, sem deixar de elogiar o papel de Lucílio como fundador do gênero, censura-o por misturar termos romanos com termos gregos (S.1.10.20-21: *quod uerbis graeca latinis miscuit*) e por usar um tom agressivo e rude (v.65).

Na Sátira 2.3, Damasipo vitupera o modo de vida de Horácio e lembra que o estóico Estertínio proclamava que todos os homens são loucos (2.3.32; cf. 1.3.24), isto é, vítimas de paixões (S.2.3.79-80: *luxuria ... / aut alio mentis morbo*). Entre elas enumera a *luxuria* e, na sua proximidade, a paixão amorosa, um transporte pueril exemplificado pelo *meretricis amore* (v.250-252; cf. 1.2.58; 1.4.49). Segue-se uma paráfrase do *Eunuco* de Terêncio sobre o tema do *exclusus amator*, do *paraklausithyrion*, dos tormentos e da cura dos males de amor (S. 2.3.258-271)¹⁰³:

... amator

exclusus qui distat, agit ubi secum, eat an non 260
quo rediturus erat non arcessitus, et haeret
inuisis foribus? "nec nunc, cum me uocet ultro,
accedam? an potius mediter finire dolores?
Excluserit; reuocat. redeam? non si obsecret." ecce
seruus non paulo sapientior: "o ere, quae res 265
nec modum habet neque consilium, ratione modoque
tractari non uult. in amore haec sunt mala, bellum,
pax rursum.

... Em que se diferencia

o amante despedido, quando matuta se deve ou não entrar, 260
sem ser chamado, aonde tinha intenção de retornar, e fica espedado
diante das portas odiadas? "E agora que é a primeira a chamar-me,
não vou entrar?! Não será melhor pensar em pôr fim às minhas dores?
Despediu-me, torna a chamar-me. Torno a entrar? Não, mesmo que suplique".
Logo o escravo, com mais sabedoria, e não é pouca: "Ó patrão, o que 265

¹⁰¹ Comparar com Asclepiades, *AP* 5.150.

¹⁰² Ver S.1.4.107-115; e 1.6.82-84 para pederastia nas escolas, atestada na *Antologia Palatina* e noutros autores.

¹⁰³ Terêncio, *Eu.* 46-81; o *Hautontimoroumenos* fora referido em S.1.2.20-22; cf. Tib. 2.6.13: *Iurauit quotiens rediturum ad limina numquam!*; a utilização de material cômico aparece em S. 2.5.91: *Dauus sis comicus*; 1.4.45-56 revela as preocupações de um pai com os desvarios do apaixonado *adulescens* da comédia, a exemplo de Pl. *Merc.* 40-110; eventual evocação de cenas de comédia e mimo em S. 2.7.53 ss. (amante travestido e *clausus in arca*); cf. Prop. 2.6.14 (rival escondido debaixo de uma túnica) e 2.15.30: *uerus amor nullum nouit habere modum*, 3.19.4: *nescitis captae mentis habere modum* (libido feminina); Pérsio, 5.161 ss., esp. 172-173, com paráfrase similar. Para além de Lucrécio, poderá haver influência de Cícero, *Tusc.* 4.68 ss. (cf. Muecke 1993 ad 258-271).

não tem regra nem discernimento, não é com razão e com regra que pode ser tratado. No amor, os males são assim: guerra e depois paz.

Nesse domínio, Horácio acaba por se considerar estulto e até insano (v.305-306). E Damasipo irá acusá-lo de ser vítima de furor por mil donzelas e por mil rapazinhos (v.325)¹⁰⁴. De permeio, fica a notação irónica de um marido enganado pela esposa com suas escapadelas nocturnas (v.238: *unde uxor media currit de nocte uocata*).

Na Sátira 2.5, Tirésias convida Ulisses a portar-se como marido complacente (*facilis*), para captar a benevolência de um velho rico e putanheiro (*scortator*), pondo em causa a fidelidade de Penélope, assim comparada a uma mulher de vida, que só não teria pecado por falta de ocasião. É que os pretendentes estavam mais interessados em comida do que em sexo (S.2.5.73-83)¹⁰⁵.

Na Sátira 2.7, no quadro da liberdade própria das Saturnais e em fraseologia estóica e cínica, Davo desenrola o tema da servidão para dizer que Horácio, escravo das suas paixões, é menos livre do que ele. Demonstra assim que não são iguais todos os erros (cf. S.1.3.96). Na linha de S.1.2, mas com linguagem menos obscena, depois de uma alusão ao *moechus* Prisco (v.8-14), sob o tema geral da servidão, são confrontados dois tipos de amor, o adultério e o amor livre de cuidados (S.2.7.46-56)¹⁰⁶:

*Te coniunx aliena capit, meretricula Dauum;
peccat uter nostrum cruce dignius? acris ubi me
natura intendit, sub clara nuda lucerna
quaecumque excepit turgentis uerbera caudae
clunibus aut agitauit equum lasciuia supinum, 50
dimittit neque famosum neque sollicitum ne
ditior aut formae melioris meiat eodem.
tu, cum proiectis insignibus, anulo equestri
Romanoque habitu, prodis ex iudice Dama
turpis odoratum caput obscurante lacerna, 55
non es quod simulas?*

‘A ti uma esposa alheia te cativa, a Davo uma simples meretriz.
Qual de nós dois merece mais a cruz com tal pecado? Quando se entesa

¹⁰⁴ Cf. Hor. S. 1.4.27; Prop. 2.4.17-18.

¹⁰⁵ Rudd 1966: 234-235 vê aqui um tratamento paródico da figura de Ulisses e Penélope. Cf. AP 9.166; Lucílio, 17.3 (538-539M); Ov. Ep.1.84: *Penelope coniunx semper Vlixis ero; Am.1.8.43 e 47-48: casta est quem nemo rogavit /... / Penelope iuvenum vires temptabat in arcu; / qui latus argueret corneus arcus erat* (para o sentido erótico de *latus*, cf. Lucílio, fr.8.2 = 305 M), *Ars* 1.477 (a sua fidelidade pode ser vencida), 2.355 e 3.15-16 (exemplo de fidelidade, tal como em Prop. 3.12.38 e 13.24, mas não em 4.5.7). Ver também Sen. Ep. 88.8.

¹⁰⁶ Para o uso de *supinus* (S. 2.7.50), cf. Adams 1982: 165 ss. (ver supra n.39); a sugestão de que a mulher se porta como cavaleira, já presente em AP 5.203 e Catul. 32 (cf. Gutzwiller 1998: 126), também está ligada ao termo *clumes* ‘ancas, nádegas’ (cf. Lucr. 4.1270; Hor. S. 2.7.50; Juv.6.19, com *latus*).

a violenta natureza, na claridade de uma lanterna
 aquela que, nua, recebeu as investidas do meu membro túrgido
 ou, lasciva, com suas nádegas excitou o ganhão, pondo-se por cima, 50
 essa larga-me sem eu ficar com má fama ou com receio
 de que um mais rico ou de maior beleza aí venha ejacular.
 Tu, arrojando as insígnias, o anel de cavaleiro
 e a veste de cidadão romano, passando de juiz a um ignóbil
 Dama, a cabeça perfumada escondida debaixo da lacerna, 55
 não és aquilo que simulas ser?'

Depois deste quadro antitético entre um amor às claras¹⁰⁷ e um amor às ocultas, segue-se, em tonalidade epicurista, a descrição dos perigos do adultério, com seus castigos psicológicos e legais, em especial se houver flagrante delito (S.2.7.56-70)¹⁰⁸:

*metuens induceris atque
 altercante libidinibus tremis ossa pauore.
 quid refert, uri uirgis ferroque necari
 auctoratus eas an turpi clausus in arca,
 quo te demisit peccati conscia erilis, 60
 contractum genibus tangas caput? estne marito
 matronae peccantis in ambo iusta potestas?
 in corruptorem uel iustior; illa tamen se
 non habitu mutatae loco peccatque pudice,
 [cum te formidet mulier neque credat amanti] 65
 ibis sub furcam prudens dominoque furenti
 committes rem omnem et uitam et cum corpore famam?
 Euasti: credo, metues doctusque cauebis:
 quaeres quando iterum paueas iterumque perire
 possis, o totiens seruus! 70*

Medroso, deixam-te entrar e
 alternando a libido com o pavor, tremes até aos ossos.
 Que difere seres vergastado ou passado pelo fio da espada,
 como gladiador contratado, ou, enclausurado numa ignóbil arca 60
 onde te encerrou uma escrava cúmplice do delito,
 segurares a cabeça apertada entre os joelhos? Não tem o marido
 da matrona pecadora, sobre os dois, o direito do seu lado?
 Com mais razão sobre um sedutor. Ora não é ela que
 muda de vestuário ou sai do seu lugar ou peca, por pudor,
 [pois, sendo mulher, fê-lo por medo, não se entregou a um amante); 65
 irás para a forca, tu que és prudente, e a um senhor em fúria
 entregarás todos os teus bens, e a vida e, com o teu corpo, a fama?

¹⁰⁷ S. 2.7.48: *sub clara nuda lucerna*; amor e nudez à vista são elogiadas por Prop. 2.2.16, inclusive com recorrência de *lucerna*. Cf. Ov. *Ars* 1.245, 3.751; Marcial 10.38.7; ver AP 5.7, 8, 128, 197; Juv.11-172-173. O antropónimo Dama ocorre em Pérsio, 5.76.

¹⁰⁸ Rudd 1966: 192: “while the Cynics and Epicureans condemned adultery because of its risks, the Stoics concentrated on the unhealthy state of the offender’s soul”.

Safaste-te? Irás ter medo e, com a lição, tomar cautela. Penso eu!
Pois irás procurar ocasião para de novo te poderes aterrorizar
e de novo desgraçar, ó mil vezes escravo!

70

No final do texto, para além do carácter compulsivo da paixão pelo adultério, fica lançada a imagem do *seruitium amoris*, depois desenvolvida na comparação estóica do amante que é por outrem manobrado como uma marioneta, acaso herdada de Calímaco (S.2.7.81-82: '*alii seruis miser atque / duceris ut neruis alienis mobile lignum*')¹⁰⁹.

O quadro da *insania* é completado com nova cena da perturbação do amante, ao gosto da comédia (S.2.7.89-94)¹¹⁰:

*quinque talenta
poscit te mulier, uexat foribusque repulsum
perfundit gelida, rursus uocat: eripe turpi
colla iugo; "liber, liber sum", dic age: non quis.
urget enim dominus mentem non lenis et acris
subiectat lasso stimulos uersatque negantem.'*

‘Cinco talentos
é quanto exige essa mulher que te vexa e te encharca, fora da porta,
com água fria, rejeitando-te, para de novo te chamar. Liberta desse ignóbil
jugo o teu pescoço! “Sou livre, livre!” , vá, exclama! Não consegues.
É que domina a tua mente um senhor que não é brando, antes, severo,
te submete ao agulhão quando cansado e te faz arripiar quando te negas’.

5. Conclusão

A análise do tratamento satírico da temática amorosa em Lucílio, Lucrécio e Horácio, numa perspectiva de intertextualidade que abarca outros poetas, logo mostra que no tema confluem a lírica grega arcaica e a poesia helenística, a comédia nova e inclusive a *togata* romana, bem como perspectivas filosóficas de Platão, dos cínicos, do epicurismo e do estoicismo, sem esquecer a ideologia tradicional de Roma tanto em questões de moralidade ou *fama* como em questões de património ou *res*. É a síntese destas influências que constitui a memória poética na qual todos participam, reutilizam e recriam de forma mais ou menos subtil, por vezes até provocatória, o que em si mesmo é uma herança de Calímaco e Alexandrinos¹¹¹.

Mas qualquer abordagem pertinente deve ainda considerar a base sociológica dos lugares-comuns da literatura, traduzida na progressiva emancipação da mulher, visível em Roma desde as Guerras Púnicas, mas já precedida por uma tradição que afirmava o carácter selvagem e desabrido da

¹⁰⁹ O *topos* da marioneta virá de Platão, *Leis*, 644d-645c; cf. Pérsio 5.128-129.

¹¹⁰ A referência à moeda grega, como na *palliata*, também evoca os cinco talentos de Filodemo, *AP* 5.126. Cf. Prop. 2.5.14: *iniusto subtrahere colla iugo*.

¹¹¹ Ver Boyd 1997: 32 ss.

sexualidade feminina, com reflexos na poesia helenística¹¹² e destinada a tender, com Lucrécio e o Ovídio, para a plena igualdade da mulher como amante em sentido activo, mesmo quando a lírica ainda privilegia a tradição da expressão amorosa no masculino.

É esta vertente sociológica que permite compreender, por exemplo, o tema luciliano da automutilação do marido da adúltera, ou a ênfase que coloca nos defeitos e gastos das *uxores*, e não tanto das cortesãs, bem como a importância dada à toilette pelas matronas, impedidas que estavam de mostrar logo os atributos femininos.

De igual feição, temas como o *seruitium amoris*, o *paraklausithyrion*, as lágrimas e o qualificativo *miser* para o *amator* ou *amans*, a sua cegueira perante os vícios e defeitos femininos, têm de ser colocados sobre o pano de fundo de uma amada que é e se sente *domina*, e que já na *Antologia Palatina* reivindicava o direito de ter outros amantes¹¹³.

Horácio está na charneira de todas estas confluências, tão bem sumariadas na sátira lucreciana do livro IV, e foi ele que soube encontrar o meio termo entre o carácter desabrido de Lucílio, a sua preocupação com uma linguagem mais vernácula e menos brejeira, o tom mais civilizado e de confronto de ideias, que nos ajudam a compreender os diversos enfoques em *topoi* como a cura da paixão através da separação ou do afastamento, a meditação sobre a experiência vivida, a tolerância perante os defeitos.

Em conclusão, penso poder afirmar que toda a temática e até o vocabulário já estavam fixados nos três autores estudados, permitindo aos elegíacos latinos, para além de variantes assumidas como desvios, paródia ou ruptura, concentrarem-se mais em formas de expressão do amor até aí menos seguidas, apenas esquissadas ou quase sem representação, como a arte de amar e as cartas de amor.

6. Bibliografia (para além das edições, Budé, Loeb, Oxford e Teubner)

J. N. Adams (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*. London.

A. Alvar Ezquerro, “Intertextualidad en Horacio”, in D. Estefania ed., *Horacio el poeta y el hombre*. Madrid, 77-140.

B. Arkins (1993), “The cruel joke of Venus: Horace as love poet”, in N. Rudd ed., *Horace 2000: a Celebration. Essays for the Bimillennium*. London, 106-119.

C. Bailey, ed. (1986), *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, vol. III. Oxford, 1947 re-issued.

¹¹² Cf. Gutzwiller 1998: 129 ss., onde enfatiza a importância do epicurismo nessa evolução e a sua influência sobre Asclepiades; nas p.157-169 assinala a coloração estoica de Posidipo.

¹¹³ Asclepiades AP 5.158; cf. Gutzwiller 1998: 134-137 e 147, para a expressão feminina do amor.

- B. W. Boyd (1997), *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*. Ann Arbor.
- R. P. Brown (1987), *Lucretius on Love and Sex*. Leiden.
- P. M. Brown (1993), *Horace: Satires*. I. Warminster.
- F. Charpin, *Lucilius, Satires*, 3 vols., Paris, 1978, 1979 e 1991 (edição utilizada e compulsada na anotação).
- J. V. Cody (1976), *Horace and Calimachean Aesthetics*. Bruxelles.
- D. Feeny (1993), "Horace and the Greek Lyric Poets", in N. Rudd ed., *Horace 2000: a Celebration. Essays for the Bimillennium*. London, 41-63.
- G. C. Fiske, *Lucilius and Horace: a Study in the Classical Theory of Imitation*. Hildesheim, 1920, repr.
- M. Flury (1986), *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg.
- J.-M. Frécaut (1972), *L'esprit et l'humour chez Ovide*. Grenoble. M. Gigante (1987), *La bibliothèque de Philodème et l'épicurisme romain*. Paris.
- A. S. Gratwick (1982), "The satires of Ennius and Lucilius" in E. J. Kenney and W. V. Clausen, eds, *The Cambridge History of Classical Literature. II. Latin Literature*, Cambridge, 156-171.
- R. L. Gregoris (2002), *El amor en la comedia latina. Análisis lexico y semántico*. Madrid.
- P. Grimal (1991), *O amor em Roma*. São Paulo.
- K. J. Gutzwiller (1988), *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*. Berkeley.
- D. Konstan (1973), *Some aspects of Epicurean Psychology*. Leiden.
- D. Konstan (1986) "Love in Terence's *Eunuch*: The Origins of Erotic Subjectivity", *AJP* 107.3 369-393.
- M. Labate (1984) *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'epigramma ovidiano*. Pisa.
- D. Leão (2002), "Legislação relativa às mulheres na *Vita Solonis* de Plutarco", in J. R. Ferreira (ed.), *Plutarco Educador da Europa*. Porto 81-91.
- E. Lefèvre (1993), *Horaz. Dichter im augusteischen Rom*. München.
- F. Muecke (1993), *Horace, Satires II*. Warminster.
- F. Oliveira (2006a) "Misoginia em Terêncio", *Máthesis* 15 83-107.
- F. Oliveira (2006b), "Amor em Terêncio" in A. Pociña, B. Rabaza, M. F. Silva (eds), *Estudios sobre Terencio*. Granada 333-356.

- F. Oliveira (2008a), “Misoginia clássica. Perspectivas de análise”, in C. Soares – I. C. Secall – M. C. Fialho, *Norma e Transgressão*. Coimbra 65-91.
- F. Oliveira (2008b), “Misoginia na comédia *togata*”, Lisboa (no prelo)
- F. Oliveira (2008c), “Temática feminina em Lucílio”, *Revista Letras*. Campinas (no prelo).
- A. Oltramare (1926), *Les origines de la diatribe romaine*. Genève.
- I. Opelt (1965), *Die lateinischen Schimpfwörter und verwandte sprachliche Erscheinungen*. Heidelberg.
- P. Fedeli – A. A. Nascimento (2002), *Propércio, Elegias*. Lisboa.
- N. Rudd (1966), *The Satires of Horace*. Cambridge.
- P. H. Schrijvers (1970), *Lucrece*. Amsterdam.
- W. Stroh (1993), “De Horati poesi amatoria”, in *Atti del Convegno di Venosa*, 51-179.
- L.P. Wilkinson (1985), *Golden Latin Artistry*. Cambridge, 1963 repr.
- G. Williams (1968) *Tradition and Originality*. Oxford.
- R. Winkes (1985), *The Age of Augustus. The Rise of Imperial Ideology*. Louvain-la-Neuve.

(Página deixada propositadamente em branco)

BETWEEN EPIGRAM AND ELEGY: HORACE AS AN AMATORY POET¹

David Konstan
Brown University

When Horace published the first three books of his *Odes*, very probably in the year 23 B.C., when he was 42 years of age, a rather younger Propertius – perhaps 20 years Horace’s junior – had recently brought forth the first book, or *Monobiblos*, of his elegies (dated to 25 B.C.), with two more books to follow in the subsequent two years (at least on a widely accepted dating). The fourth book of Horace’s *Odes* was published a decade later than the first three, in 13 B.C., when Horace was now in his fifties; so too, the fourth book of Propertius’ elegies appeared some time after 16 B.C. By way of comparison, Tibullus is thought to have published the first book of his elegies not long after 27 B.C., the presumed date of the triumph by Messalla celebrated in 1.7; the year 25 B.C. is a likely date. However, Peter E. Knox has recently argued that 1.7 better suits the year 29 B.C., and if publication of Book I followed soon after, then the usually assumed priority of Propertius in regard to Tibullus would have to be reversed². The date of publication of the second book is not known, but since Tibullus probably died in 19 B.C.³, it will have preceded Horace’s fourth book by several years. Ovid too may have been producing poetry around this time: J.C. McKeown has argued that the earliest version of the *Amores* might have been performed in the mid-20s B.C., and published initially in 22 or 21 B.C., with the second edition, now reduced from five books to three, appearing sometime between 12 and 7 B.C.⁴. Thus, when Horace was composing his amatory poetry, which represents numerically something over a fifth of the total number of odes, a fairly well-defined body of love poetry, sufficiently coherent, despite internal differences, to deserve the name of genre, was in circulation, and could serve as a point of contrast with Horace’s lyrics⁵.

It is sometimes overlooked, however, that there was also another corpus of erotic poetry circulating in Rome at this time, namely epigrams, written chiefly, it would appear, in Greek but sometimes by writers who were fluent in Latin or

¹ This paper began as a joint contribution by myself and Regina Höschle, and much of the argument concerning Marcus Argentarius derives from a study that she and I have been preparing together. It is presented here with her kind permission, and in turn I dedicate this essay to Regina.

² Peter E. Knox, “Milestones in the Career of Tibullus”, *Classical Quarterly* 55 (2005) 204-16.

³ However, a date as late as 16 has been suggested: for arguments, see Harry C. Schnur, “When Did Tibullus Die?”, *Classical Journal* 56 (1961) 227-229.

⁴ J.C. McKeown, ed., *Ovid: Amores*, vol. 1 (Liverpool: Francis Cairns, 1987).

⁵ See the contribution by Paolo Fedeli in this volume, who notes how the young Horace “aveva contrapposto alle loro [sc. the elegiac poets] patetiche effusioni sentimentali un atteggiamento di serena compostezza e d’imperturbabilità nei confronti dei contrasti d’amore”.

indeed native speakers. These epigrams may have made the rounds individually, whether in single sheets or in recitations, or they may have appeared in authorial collections, like elegy and like Horace's *Odes*, although we know of them mainly through their anthologization in the *Garland of Philip*. The earliest poet to be included in this latter collection is Philodemus, while the latest is datable to some time before the death of Caligula; thus the range is between 90 B.C. and A.D. 40⁶. One of the best and most interesting poets in this *Garland* is Marcus Argentarius. Now, the elder Seneca mentions an Argentarius in his *Controversiae*, and at 9.3.12-13 informs us that, even though he was Greek, "he would never declaim in Greek, and he was always amazed at those who, not content with eloquence in one language only, after they had declaimed in Latin, would take off their toga, put on a Greek cloak, and, returning like an actor who had changed his mask, declaim in Greek". Since the name Argentarius is very rare⁷, it is plausible that this bilingual Greek who insisted on orating in Latin is the same as the epigrammatist, in which case one may date his floruit with some confidence to the period between 20 B.C. and A.D. 16., that is, more or less contemporary with the time at which elegy, and Horace's *Odes*, were being published. Of the 50 or so surviving epigrams ascribed to Marcus, fully half are amatory in nature; thus, they provide a good sample against which to compare both elegy and Horatian love lyric.

Many have observed that Horace addresses his love poems to a series of girls or women, in contrast to the elegiac poets, who single out one object of their amorous desire and trace the course of the affair from its beginnings to the moment of dissolution, when the poet is at last free of the passion that has motivated his verses. One recent translator of Horace remarks: "Although he represents himself as devoted to love, it would be pointless to seek among his Lalages, Neaeras, Lydias, Lydes, and Leuconoes even the shadow of a Lesbia", taking Catullus' enamorment as the model for an authentically passionate romance⁸. Yet such a range of amorous addressees, complete with Greek names, is the stuff of epigram. Meleager, writing nearly a century earlier, provides a good array, but so too does Marcus Argentarius, who mentions an Ariste, Melissa, Antigone, Pyrrha (a name found also in Horace), Alcippe, Isias, Euphrante, Menophila, Lycidice, Dioclea, and Heraclea. What is more, some of the themes that are favorites with Horace recur in the epigrams. Take, for example, *Odes* 1.25:

*Parcius iunctas quatiunt fenestras
iactibus crebris iuvenes protervi
nec tibi somnos adimunt amatque
ianua limen,*

⁶ For details, see A.S.F. Gow and D.L. Page, eds., *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), introduction. But see Alan Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes* (Oxford: Oxford University Press, 1993) 56-65, who dates Philip's Garland to the Neronian era.

⁷ See Gow and Page (above, n. 6) vol. 2, p. 166.

⁸ Rubén Bonifaz Nuño, trans., *Horacio: Epodos, Odas y Carmen Secular* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007) viii.

*quae prius multum facilis movebat
cardines. audis minus et minus iam:
'me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis?'*

*in vicem moechos anus arrogantis
flebis in solo levis angiportu
Thracio bacchante magis sub inter-
lunia vento,*

*cum tibi flagrans amor et libido,
quae solet matres furigare equorum,
saeviet circa iecur ulcerosum,
non sine questu,*

*laeta quod pubes hedera virenti
gaudeat pulla magis atque myrto,
aridas frondes hiemis sodali
dedicet Euro.*

Ronnie Ancona, one of the few scholars to treat Horace specifically as a love poet, reads this ode as illustrating “the dominance of the theme of temporality in the particular love situation”, in line with her view that time is central to Horace’s conception of love⁹. But however ingenious Horace’s treatment of it, the topos is not altogether a novel one. Compare Marcus Argentarius (*AP* 5.118 = 11 Gow-Page):

Ἴσιὰς ἡδύπνευστε, καὶ εἰ δεκάκις μύρον ὄσδεις,
ἔγρεο καὶ δέξαι χερσὶ φίλαις στέφανον,
ὄν νῦν μὲν θάλλοντα, μαραινόμενον δὲ πρὸς ἡῶ
ὄψεαι, ὑμετέρης σύμβολον ἡλικίης.

Sweet-breathing Isias, though you smell of perfume ten times over, rouse yourself and take this garland in your dear hands; just now it is blooming, but towards dawn you will see it fading, a symbol of your youth (trans. Gow-Page).

Horace’s poem is far more aggressive than Marcus’s – it is reminiscent of the more violent of his epodes – and, of course, it is far more elaborate than Marcus’s brief four-liner. Marcus addresses a still young courtesan, whom he asks to wake up (*egreο*) and prepare for action. The comparison with a wreath softens the threat of aging, and at the same time suggests the trade of the courtesan, who, despite the perfume she already wears to excess, must still adorn herself for her client. What is more, she is evidently expected to entertain him until morning – it is plausible that she is being awakened late in the day, in accord with her professional time table, by which she sleeps during

⁹ Ronnie Ancona, *Time and the Erotic in Horace’s Odes* (Durham NC: Duke University Press, 1994) 22.

daylight and works through the night. Horace directs his poem to a woman who is already aging (cf. *parcius, minus et minus iam*), and his description of her future desolation is brutally direct. His ode lacks the genial good humor of Marcus' epigram, with its suggestion of familiar banter among hetaerae and their clients; Horace rather adopts the resentful pose of a lover who has been rejected, and now imagines, in his desire for revenge, a hideous old age for a woman already past her prime.

If Horace 1.25 is about an attractive woman grown old, 1.23 is about a girl who is too young, or pretends to be:

*Vitas inuleo me similis, Chloe,
quaerenti pavidam montibus aviis
matrem non sine vano
aurarum et siluae metu.*

*nam seu mobilibus veris inhorruit
adventus foliis seu virides rubum
dimovere lacertae,
et corde et genibus tremit.*

*atqui non ego te tigris ut aspera
Gaetulusve leo frangere persequor:
tandem desine matrem
tempestiva sequi viro.*

Now, Marcus too has a poem about a girl who is still attached to, or at least under the supervision of, a mother (*AP* 5.127 = 12 G-P):

Παρθένον Ἀλκίππην ἐφίλουν μέγα, καί ποτε πείσας
αὐτὴν λαθριδίως εἶχον ἐπὶ κλισίῃ.
ἀμφοτέρων δὲ στέρνον ἐπάλλετο, μή τις ἐπέλθῃ,
μή τις ἴδῃ τὰ πόθων κρυπτὰ περισσότερον.
μητέρα δ' οὐκ ἔλαθεν κείνης λάλον· ἀλλ' ἐσιδοῦσα
ἔξαπίνης· “Ἐρμῆς κοινός,” ἔφη, “θύγατερ”.

I was much in love with a maiden, Alcippê, and one day I prevailed on her and held her secretly on her bed. Both hearts were beating, lest anyone come near, lest anyone see the secrets of our surpassing passion. But her mother noticed [...] and looked in suddenly and said, «Hermes in common, my daughter» (trans. Gow-Page, modified).

As Gow and Page explain, «the finder of things lost was expected to go shares with any witness of his luck, and Hermes was the god who brought good luck». «Hermes», then, stands in here for *hermaion*. In one of the rare articles dedicated to Marcus Argentarius, Michael Hendry, however, has pointed out that the Hermes of the herms was typically equipped with an erect phallus, and that the joke here is double, the reference being both to

something shared and something bared¹⁰. For all the wit, however, there is something shocking in the poet's claim to have seduced a young virgin, who is bold enough to consent to the affair but still terrified, like the poet himself, that someone may intrude upon them in the act of love-making – and that it should be her mother who does so – and who demands a piece of the action, no less – makes it among the raciest poems in classical literature. But in fact, Alcippe is not a modest maiden swept off her feet by a sophisticated lover, but a novice hetaera; and if the reader did not realize this from the beginning, then Marcus gives it away in the final distich, precisely with the word “mother”.

Who is this “mother”? In Roman elegy, which was, as we have seen, more or less contemporary with Marcus' epigrams, the poet typically represents himself as an independent adult, that is, not *in patria potestate*: in this, he is like Marcus and other writers of lyric and epigrammatic verse. Nowhere is there mention of a father as an obstacle to the poet's affair, as is so often the case in New Comedy. Propertius indicates that his mother and father are dead (2.20.15), and in a passage that recalls Andromache's words to Hector in *Iliad* 6 describes Cynthia as constituting his parents and whole household (*tu mihi sola domus, tu Cynthia sola parentes*, 1.11.23); Tibullus, in turn, imagines his mother and sister, but no male relatives, weeping at his funeral (1.3.5–8). Correspondingly, neither is the elegiac mistress under the control of a male guardian. Cynthia has neither brother nor son (Propertius 2.18c.33–34), although Propertius does mention her mother and sister (2.6.11–12; cf. 2.3.26, 2.15.20). So too, Tibullus speaks of Delia's mother (1.6.57–58) and of Nemesis' deceased sister (2.6.29), and Lygdamus imagines Neaera's mother weeping over the death of her son-in-law (*Corpus Tibullianum* 3.2.13–14). The presence of a mother does not conjure up the image of familial propriety that a father would¹¹.

In this, elegy would seem to resemble New Comedy, in which a young courtesan is frequently under the protection of a mother or foster-mother (or mother-figure), for example in Plautus' *Cistellaria* (2, 38, 46, 83, etc.) and *Miles Gloriosus* (100–12, 975–76), as well as in Terence's *Self-Tormentor* (269–70) and *Phormio* (96–98). The formula is evident also in Menander: in the *Pericliromene*, Glycera, the concubine of the soldier Polemo, has been raised by a foster-mother, who rescued her and her brother when they were exposed by their father (cf. also Alciphron 2.24.1, and contrast Alciphron 1.6.1, of a well-bred girl who notes emphatically that she is the daughter of a respectable father and mother). The pattern is general enough that when, in an erotic context, there is mention of a girl's mother but no father or male κύριος, one can assume that she is not of a respectable family, a point

¹⁰ Michael Hendry, “A Hermetic Pun in Marcus Argentarius XII GP (A.P. 5.127)”, *Hermes* (1991) 119–497.

¹¹ For fuller discussion of the absence of the paternal lineage in reference to the elegiac mistress and her poet-lover, see David Konstan, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres* (Princeton: Princeton University Press, 1994).

that sheds light, incidentally, on the ribald scene at the end of Aristophanes' *Ecclesiazusae*, in which a girl vies with three old women for the sexual favors of a young man, in a way that would have been inconceivable in a well-bred citizen maiden. Aristophanes has provided a clue to the girl's station in a way not unlike Marcus' epigram. The girl sings:

αἰᾶ, τί ποτε πείσομαι;
οὐχ ἦκει μούταῖρος
μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ'· ἦ
γάρ μοι μήτηρ ἄλλη βέβηκεν.
καὶ τᾶλλα <μ'> οὐδὲν <τὰ> μετὰ ταῦτα δεῖ λέγειν.

Ayyy, what will happen to me? My boyfriend has not come and yet I am left here alone: for my mother has gone out. No need for me to say any more.

The reference to a mother, but no father, was a tip-off to the audience of the kind of girl she is¹².

But if the girl in Marcus' epigram is a budding hetaera, why is she so shy about sex, and what is the harm in her mother finding out about it? One can hazard an answer, again in line with the topos of the young hetaera. This may well be Alcippe's first sexual experience: she is called a parthenos, after all. According to the stereotype of Plautus' *Cistellaria* or Ovid *Amores* 1.8, the mother will not want her daughter to bestow her favors freely on a man just because she is in love: the mother will have had a better sense of commerce than that – particularly, perhaps, in the case of a girl who may still be a virgin. This is not a situation in which a proper mother walks in on an errant daughter, as in Achilles Tatius' novel, *Leucippe and Clitopho* (2.23.5-6), for example, and responds with bourgeois dismay at her seduction. The mother in Marcus' epigram, we may imagine, sees her daughter's behavior as bad business, and the girl knows it. But, being who she is, Alcippe's mother makes the best of it, and demands a share of the windfall.

Here we see, then, a substantial difference between the spirit of Marcus' erotic world and that of elegy. The elegiac mistress may be free of paternal control, but she is not quite the professional courtesan that Marcus tends to patronize: it is impossible to imagine a Cynthia or a Delia in bed in her mother's home, and prepared to share the poet's favors into the bargain. It is enough to think of the aurea anus or "golden old lady" of Tibullus 1.6.58, or the woman in 1.3.83-90, where Tibullus conjures up a scene of Delia chastely weaving in the company of an old lady (cf. Terence's description of the faithful Antiphila at *Self-Tormentor* 274-95).

How, then, are we to imagine the situation of Chloe in Horace 1.23, who avoids him like a fawn seeking its mother, and whom he urges to leave her

¹² On this passage in Aristophanes, cf. Stephen Halliwell, "Aristophanic Sex: The Erotics of Shamelessness", in Martha Nussbaum Juha Sihvola, eds., *The Sleep of Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 2002) 133.

mother, now that she is of an age to suited rather to a man, or perhaps a husband (*vir*)? Are we to suppose that she has a father, and is thus a proper citizen daughter, being courted for marriage? This is unlikely, I think, given what I take to be a convention concerning mentions of a girl's mother but not a father. Yet Horace suggests nothing so crude as Marcus' set-up, in which mother and daughter alike are evidently courtesans, even if the daughter, Alcippe, is only beginning on her career. Is Horace's Chloe then more like the elegiac mistress, with her mother in the background? Not this either, I am inclined to believe: the women in Propertius, Tibullus, and Ovid are grown up and independent, and make their own arrangements: no one has to advise them to separate themselves from their mothers. Horace has created a different scenario from either the elegiac or the epigrammatic, in which the girl seems to be of a status somewhere between that of a hetaera and of a marriageable virgin. But it is precisely by situating his ode against the backdrop of both these genres, and the way they exploit a topos that in its general outline is similar in all three, that we can best appreciate Horace's originality in respect to his amatory persona.

Horace *Odes* 1.30 is clearly based on a Greek epigram, this time by a much earlier poet, Posidippus (*AP* 12.131)¹³:

*O Venus regina Cnidi Paphique,
sperne dilectam Cypron et vocantis
ture te multo Glycerae decoram
transfer in aedem.*

*fervidus tecum puer et solutis
Gratiae zonis properentque Nymphae
et parum comis sine te Iuventas
Mercuriusque.*

Ἄ Κύπρον ἅ τε Κύθηρα καὶ ἅ Μίλητον ἐποιχνεῖς
καὶ καλὸν Συρίας ἵπποκρότου δάπεδον,
ἔλθοις Ἰλαος Καλλιστίῳ, ἢ τὸν ἔραστὴν
οὐδέποτε' οἰκείων ὡσεν ἀπὸ προθύρων.

The Greek poet summons Aphrodite from her usual cultic habitats so that she may visit the hetaera Callistion, who deserves the goddess's attention because she never drives any lover from her door. So too, Horace calls upon Venus to abandon her favorite haunts and to take up residence in the *aedes* of Glyceria, who has been calling upon her along with rich offerings of incense. Horace's summons is more imperious: he begs Venus to disdain (*spernere*) the places that she loves (*dilectam*); in an erotic context, the word suggests repelling lovers – just what Callistion is rewarded for not doing. What is more, Horace

¹³ For the allusion to Posidippus, see R.G.M. Nisbet and M. Hubbard, eds., *A Commentary on Horace Odes*, vol. 1 (Oxford: Oxford University Press, 1970) 344 (the connection was originally identified by Richard Reitzenstein).

pretends to be speaking in support of Glycera's own appeal to Venus, whereas Posidippus invokes Aphrodite on his own, evidently in gratitude to Callistion, and as a favor to her – he prays that Aphrodite will be propitious (*bilaos*); at the same time, Aphrodite's coming is a symbol of Callistion's selfless devotion to the goddess of love.

Horace gives no such explanation of the reason for his summons: he is, as we have seen, simply supporting Glycera's own wish, the reason for which is not specified: she may be frustrated in love, for example: the model of Sappho fragment 1 comes immediately to mind. If this is the case, and Glycera's apparent urgency in invoking the goddess may suggest something of the sort, then Glycera is not necessarily to be imagined as a hetaera, like Callistion: she may be, of course, but then again, she may be of the status of the elegiac mistress, and herself in love, conceivably even with the poet's own persona, or else with another – here again, the situation is ambiguous. Finally, and most puzzling, why does Horace ask that Cupid, the Graces, the Nymphs, Youth, and Mercury accompany Venus? He seems to be inviting quite a crowd to Glycera's house or chapel. Cupid, the Graces (especially with their belts undone), and the Nymphs are perhaps natural enough companions for the goddess of love. That Youth is not pleasant apart from Venus perhaps contains the hint of a warning to the girl – make love while you still have your good looks – though she seems eager enough to propitiate Venus on her own: unless perhaps we are to infer that she is not so young, and that is why the poet wishes that Youth too visit her. Finally, Mercury is conceivably being invoked in connection with his role as patron of commerce¹⁴; if this is so, then there may be a hint of a professional capacity on the part of Glycera, though why the poet should make this plea in her behalf is not entirely clear.

In all this, one point about Horace's ode, in contradistinction to Posidippus' epigram, seems reasonably clear: whereas Posidippus is personally moved by Callistion's generosity toward her lovers and invokes Venus out of gratitude or good will, Horace presents himself rather as seconding Glycera's wish, like a benevolent outsider. He may be an interested party, but the reader cannot be sure: he may just as well be assuming the role of a wise counsellor. If so, it is a posture that characterizes Horace's amatory persona in a number of his lyrics, and it is just this that separates his voice both from the epigrammatic erotic tradition and the elegiac.

In order to indicate how Horace establishes his characteristic persona in his love poems, I propose to examine the sequence of the first few odes in Book

¹⁴ This is the view of Kenneth Quinn, ed., *Horace: The Odes* (New York: St. Martin's Press, 1980) 131, who writes of Glycera: "she is no victim of unrequited love, but a *demi-mondaine* whose business is booming". David A. Traill, "Horace *Carmen* 1.30: Glycera's Problem," *Classical Philology* 88 (1993) 332, suggests that Glycera may rather be an aging hetaera, as suggested both by the urgency of her appeal to Venus and the poet's own mention of *Iuventas*. R.O.A.M. Lyne, "Horace *Odes* Book 1 and the Alexandrian Edition of Alcaeus", *The Classical Quarterly* 55 (2005) 542-58, noting the location of 1.30 between two more serious political poems, connects Mercury here with the Augustan god celebrated in *Ode* 1.2, just as the mention of the Nymphs may allude to poem 1.3 (p. 555).

1, detached from their context in the book as a whole. I do not mean to suggest that the location of the amatory odes in the entire series of poems is without art or importance, and indeed I have already hinted at some possible associations with the collection as a whole. Nevertheless, and curiously enough, it seems that no one has so far considered the order of the erotic odes on their own, and how their arrangement may contribute to the poet's self-representation. As will emerge, the way the odes develop also sheds light on their position between elegy and epigram.

Odes 1.5 is the first of the amatory poems in the collection, and it at once announces some of the main themes that will mark Horace's approach to love:

*Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam*

*simplex munditiis? heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora ventis
emirabitur insolens,*

*qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper vacuum, semper amabilem
sperat, nescius aurae
fallacis. miseri, quibus*

*intemptata nites: me tabula sacer
votiva paries indicat voida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo.*

The final verses, in which Horace explains that he has retired from love's battles and made a votive offering of his gear, ties the poem to the epigrammatic tradition of dedicatory inscriptions¹⁵. As to the girl's name, one might speculate that Horace has begun with Pyrrha because she bears the name of the primordial woman, the only one to survive the original flood, whom Horace had already mentioned in 1.2: here, she is the first to take the stage in an erotic context¹⁶. Again, the love theme is prepared by 1.4, which celebrates spring time, ushered in by Venus, Nymphs, and the Graces¹⁷. Horace has also brought together past, present and future in this brief ode, as he describes Pyrrha's current affair, predicts that the boy who now enjoys her favor will soon weep, and recalls his own earlier decision to withdraw from the game, so that he is now immune to

¹⁵ For a detailed discussion of this poem in relation to Greek epigram, see the contribution by Regina Höschele in this volume.

¹⁶ I owe this suggestion to Regina Höschele.

¹⁷ These deities perhaps anticipate also the grouping in *Odes* 1.30.

the danger of fickle Pyrrhas, even as he intimates his own former vulnerability and repeated disappointments. What is most striking, however, is that Horace launches his sequence of amatory lyrics by assuming the posture of an older, wiser advisor, a *preceptor amoris*, one who stands outside or above the fray. He speaks to Pyrrha – it is she whom he knows, not the hapless boy she has seduced – and he knows what to expect of her. However, he does not speak of his own passion or distress, but projects, from a position of disillusionment, his prior frustrations onto the unidentified youth. This sets the tone, and defines Horace’s persona, for many of the odes that follow: a world-weary, half-nostalgic recollection of love’s tumultuous passions. One is reminded of William Wordsworth’s dictum, in his *Preface to Lyrical Ballads*, that “poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity”. The emotions seem to be lurking beneath the surface of the poem, but are displaced onto another, while Horace maintains his distance.

The next erotic poem in the sequence is *Odes* 1.8:

*Lydia, dic, per omnis
te deos oro, Sybarin cur properes amando
perdere, cur apricum
oderit campum patiens pulveris atque solis,*

*cur neque militaris
inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis
temperet ora frenis?
cur timet flavum Tiberim tangere? cur olivum*

*sanguine viperino
cautius vitat neque iam livida gestat armis
braccia, saepe disco,
saepe trans finem iaculo nobilis expedito?*

*quid latet, ut marinae
filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiae
funera, ne virilis
cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?*

Here again, Horace addresses a woman who has so charmed a young man as to distract him from virile pursuits and leave him pale and enervated. The emphasis is on the immediate effects of enamorment rather than, as in 1.5, the false hopes that will be dashed when the fickle girl turns her attentions elsewhere. The comparison with Achilles alludes to the attempt of his mother, Thetis, to disguise him as a girl on the island of Scyrus, so that he would not

be drafted into the war at Troy which from battle in the *Iliad*¹⁸. The connection with Troy is perhaps further indicated by the use of *flavus*, “yellow”, applied to the Tiber, alluding to the name of Troy’s river, Xanthus (*xanthus* = “yellow”)¹⁹. There is thus an identification between the athletic activities on the Campus Martius, which Horace probably had in mind as the locale where Sybaris should be engaging in military games and sport, and the battlefield round Ilium²⁰. In this ode, unlike 1.5, Horace’s persona reveals nothing of his own situation, save that he evidently looks askance at Sybaris’ unmanly surrender to Lydia’s attractions (Lydia, like Sybaris, was conventionally associated with unwarlike effeminacy). He thus assumes the voice of civic and martial duty as opposed to romance, and we may assume that he is not, at the moment, himself under the sway of a strong erotic passion, although he clearly is aware of its effects²¹. Besides, it is not some anonymous “skinny kid” (*gracilis puer*) that he imagines, but a young man he knows by name, and of whose normal activities he is well aware. If the poet is in a position to preach about duty, he may nevertheless be somewhat more involved in the young man’s situation than he pretended to be in the previous ode.

In the next ode on an amatory subject (1.13), Horace, or his persona, is clearly more deeply engaged; indeed, it is plausible that his posture of sage counsellor in fact masks his own jealousy – a sentiment that Horace may well be the first poet in classical antiquity to express in all its romantic implications²²:

*Cum tu, Lydia, Telephi
cervicem roseam, cerea Telephi
laudas brachia, vae meum
fervens difficili bile tumet iecur.*

¹⁸ There is perhaps also a hint at Achilles’ withdrawal from battle at Troy itself, which Horace may be reading, playfully, as motivated by his frustrated desire for Briseis (cf. *Odes* 2.4.2-4) rather than by Agamemnon’s insult to his honor – the principal cause of his resentment in the epic.

¹⁹ See David Konstan, “Introduction: Viewing Horace”, *Arethusa* 28 (1995) 141-49.

²⁰ On the Campus Martius as the site referred to in this ode, see Mary Jaeger, “Reconstructing Rome: The Campus Martius and Horace, Ode 1.8”, *Arethusa* 28 (1995) 177-91. For the association between the Campus Martius, the Tiber, and military activity see also Kenneth Quinn, *Latin Explorations* (London: Routledge and Paul, 1963) 137-41; Michael Dyson, “Horace, ‘Odes’ 1.8: The Love of Lydia and Thetis”, *Greece & Rome*, 2nd Series, 35 (1988) 164-171.

²¹ Dyson (above, n. 20) suggests that the poem may be more sympathetic than it seems to Sybaris’ negative attitude toward war, and notes that in at least one earlier version, Achilles agrees to hide out on Scyrus out of love for a girl (Bion 2.11-26). Eleanor Winsor Leach, “Horace Carmen 1.8: Achilles, the Campus Martius, and the Articulation of Gender Roles in Augustan Rome”, *Classical Philology* 89 (1994) 334-43, finds indications of an anti-Augustan posture in the poem, especially in connection with the idea of cross-dressing.

²² For fuller discussion of jealousy in this ode, see David Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature* (Toronto: University of Toronto Press, 2006) ch. 11.

*tum nec mens mihi nec color
certa sede manet, umor et in genas
furtim labitur, arguens,
quam lentis penitus macerer ignibus.*

*uror, seu tibi candidos
turparunt umeros inmodicae mero
rixae, sive puer furens
inpressit memorem dente labris notam.*

*non, si me satis audias,
speres perpetuum dulcia barbare
laedentem oscula, quae Venus
quinta parte sui nectaris imbuit.*

*felices ter et amplius
quos inrupta tenet copula nec malis
divolsus querimoniis
suprema citius solvet amor die.*

Here again, Horace takes on the role of counsellor, but this time it is the woman, again named Lydia, who is in love: the poet listens or overhears her as she praises another man's charms. Lydia's evident infatuation with Telephus causes an intense physical reaction in the speaker. One may well imagine that Horace is or has been in love with Lydia. Indeed, although he does not explicitly affirm that he himself is more deserving to be Lydia's lover, his acute reaction to her passion for Telephus suggests that he perceives Telephus as a rival. If so, however, he seems to be proposing to Lydia a different kind of relationship: not the wild but inevitably short-term sensual affair that Telephus offers, but a more enduring love that lasts until death itself. The contrast recalls that in Catullus 109 between a *iucundus amor*, such as Lesbia intimates, and an *aeternum sanctae foedus amicitiae*. If Horace's persona here has outgrown the raw desire represented by Lydia's liaison with Telephus, and in this respect recalls the cool, detached speaker in 1.5, he is nevertheless sufficiently drawn in to wish that he might supplant Telephus in Lydia's regard. The poet who in 1.8 presumed to offer counsel to a lovelorn character modelled on Achilles here proves barely up to competing with a Telephus, who had to come begging Achilles to heal him of the wound which that same Achilles had inflicted²³.

Given the sequence of Horace's amatory odes so far, with the apparent crescendo in the poet's own engagement with the passions he describes, it comes as no surprise that in the next love poem (1.19) he should find himself

²³ The points made here are developed at greater length in David Konstan, "Before Jealousy," in David Konstan and N. Keith Rutter, eds., *Envy, Spite and Jealousy: The Rivalrous Emotions in Classical Greece* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2003 = Leventis Studies vol. 2) 7-27, and "Die Entdeckung der Eifersucht", *Antike und Abendland* 51 (2005) 1-12.

wholly surrendering to erotic impulses he had imagined he had escaped (*finitis animum reddere amoribus*):

*Mater saeva Cupidinum
Thebanaeque iubet me Semelae puer
et lasciva Licentia
finitis animum reddere amoribus.*

*urit me Glycerae nitor
splendentis Pario marmore purius,
urit grata protervitas
et voltus nimium lubricus adspici.*

*in me tota ruens Venus
Cyprum deseruit nec patitur Scythas
et versis animosum equis
Parthum dicere nec quae nihil attinent.*

*hic vivum mihi caespitem, hic
verbenas, pueri, ponite turaque
bimi cum patera meri:
mactata veniet lenior hostia.*

Glycera and Venus have won the day, and the poet who, in 1.5, thought he had given up the game for good is now again a victim of *erôs*. This is the same situation that Horace evokes in the first ode of Book 4 (vv. 1-12), underscored by the repetition of the verse *mater saeva Cupidinum*:

*Intermissa, Venus, diu
rursus bella moves? parce precor, precor.
non sum qualis eram bonae
sub regno Cinarae. desine, dulcium*

*mater saeva Cupidinum,
circa lustra decem flectere mollibus
iam durum imperiis; abi,
quo blandae iuvenum te revocant preces.*

*tempestivius in domum
Pauli purpureis ales oloribus
comissabere Maximi,
si torrere iecur quaeris idoneum.*

By *Odes* 1.19, Horace is already fully back in the game, no longer playing the detached adviser to young men (as in 1.5 and, indirectly, in 1.8) or a young woman (as in 1.13), but himself subject to Venus and in need of help. From now on he will speak like a man in love, or one who has clearly known its power, whether he

softens the tone and humorously suggests that love confers a serene and indeed divine security, as in 1.22 (*integer vitae*), or, as in the first two poems discussed above (1.23, 1.25), he encourages a girl to leave her mother's side or else warns a woman experienced in the ways of passion of the gloom that old age will bring.

Such is the narrative trajectory suggested by the first seven amatory poems in Book I of Horace's *Odes*, if we read them as constituting an ordered sequence. Of course, the elegiac poets too presented their affairs as marking a progression from initial enamourment to final disillusionment and the dissolution of the romance; and it is possible that epigrammatists like Marcus Argentarius did so as well, though in the absence of adequate evidence for how they may have organized their book rolls (the case of the Milan Posidippus may not be representative of the practices of poets writing in the age of Augustus), it is impossible to be sure. Both the elegiac poets and Marcus Argentarius were capable of adopting, on occasion, the role of *praeceptor amoris*, in the sense of offering advice to lovestruck boys and girls. But Marcus' tone in such poems is markedly different from that of Horace. An example is *AP* 5.116 = 10 Gow-Page):

Θῆλυς ἔρωσ κάλλιστος ἐνὶ θνητοῖσι τέτυκται,
 ὅσοις ἐς φιλίην σεμνὸς ἔνεστι νόος.
 εἰ δὲ καὶ ἀρσενικὸν στέργεις πόθον, οἶδα διδάξαι
 φάρμακον, ᾧ παύσεις τὴν δυσέρωτα νόσον.
 στρέψας Μηνοφίλαν εὐίσχιον ἐν φρεσὶν ἔλπου
 αὐτὸν ἔχειν κόλποις ἄρσενα Μηνόφιλον.

Woman's love is best for mortals, all who have a serious mind for love. If you cherish desire for males too, I can teach you a medicine by which to stop that sick-love malady: turn Menophila's skinny hips about, and in your mind imagine that you have a male Menophilus in your embrace (trans. Gow and Page, modified).

There is nothing here of the mock-righteous tone of Horace as he bewails Lydia's grip on Sybaris, thereby keeping him from manly pursuits. Marcus' epigram is clearly a joke, which is based in turn on a poem by Dioscurides (*AP* 5.54.5-6), in which he gives advice for sleeping with a pregnant woman: ἀλλὰ πάλιν στρέψας ῥοδοειδέι τέρπεο πυγῆι, / τὴν ἄλοχον νομίσας ἀρσενόπαιδα Κύπριν. The idea may be that turning Menophila around will serve as a transitional strategy, like eating veggie burgers to break an addiction to meat; but however the procedure that Marcus proposes may be presumed to work, the point of the epigram is not a cure for homoerotic passion but a joke at Menophila's expense. Marcus' persona is that of a connoisseur of hetaeras, able to recommend the right girl for any taste, including a predilection for pederasty (he takes it for granted that Menophila is agreeable to being used in this way). He is at the opposite pole from the elegists, who are rather inclined to warn their friends off the kind of passion from which they themselves suffer so desperately; an example is Propertius 1.6 (I cite vv. 1-24):

*Non ego nunc Hadriae vereor mare noscere tecum,
 Tulle, neque Aegaeo ducere vela salo,
 cum quo Rhipaeos possim conscendere montes
 ulteriusque domos vadere Memnonias;
 sed me complexae remorantur verba puellae,
 mutatoque graves saepe colore preces.
 illa mihi totis argutat noctibus ignes,
 et queritur nullos esse relicta deos;
 illa meam mihi iam se denegat, illa minatur
 quae solet ingrato tristis amica viro.
 his ego non horam possum durare querelis:
 ah pereat, si quis lentus amare potest!
 an mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas
 atque Asiae veteres cernere divitias,
 ut mihi deducta faciat convicia puppi
 Cynthia et insanis ora notet manibus,
 osculaque opposito dicat sibi debita vento,
 et nihil infido durius esse viro?
 tu patrum meritis conare anteire secures,
 et vetera oblitis iura refer sociis.
 nam tua non aetas umquam cessavit amori,
 semper at armatae cura fuit patriae;
 et tibi non umquam nostros puer iste labores
 afferat et lacrimis omnia nota meis!*

Horace does not offer counsel from within the throes of passion, as Propertius does, but affects to have overcome it, and then proceeds to illustrate how he is drawn back into the tide. Even then, it is not with one woman, but with a host of them: he is like Marcus and the epigrammatists in this, but without the often coarse humor of a hard-edged roué, at home in the demi-monde of professional courtesans. Horace would seem to have created an amatory persona of his own, seasoned but still susceptible to passion, maintaining a certain philosophical aloofness even as he watches himself yield to the power of Venus. In this sense, he can be said to stand midway between epigram and elegy.

(Página deixada propositadamente em branco)

EPIGRAMMATIZING LYRIC: GENERIC HYBRIDITY IN HORACE'S *ODES*

Regina Höschle
Toronto University

At the outset of the *Odes*, Horace expresses the wish to be inserted into the canon of lyric poets, to become number ten in a group of nine: *quodsi me lyricis vatibus inseres / sublimi feriam sidera vertice* (1.1.35-6). Notwithstanding the temporal and cultural gulf that separates him from the poets of archaic and classical Greece, Horace attempts to resuscitate the genre of lyric poetry and to establish himself, the Roman *vates*, as the primary heir to that great tradition – a project he declares fulfilled in the last poem of the three-book collection, where he envisions his future glory and prides himself on being the first to have “spun the Aeolian song to Italian rhythms” (*princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*, 3.30.13-4). Given the emphasis with which Horace conceives his *carmina* as lyric poems and repeatedly evokes his lyric models (both via textual allusion and direct mention)¹, one may not necessarily expect to find the *Odes* as intensely engaged with other genres. However, the inclusion of generically alien elements is an essential feature of Horace’s lyric discourse² and may be associated with the fundamental changes that have taken place in the literary landscape since the times of Sappho or Pindar.

As Dennis Feeney has pointed out, “between Horace and this remote world was interposed yet another culture, that of Hellenistic Greece, of Alexandria – at first sight another barrier, but also a corridor, for Hellenistic Greece was [...] the only medium through which he had access to the earlier archaic and classical culture” (1993: 44). Thus Horace encountered the texts of the lyric poets not in live performances, but on the page, in editions put together by Alexandrian scholars, and by artfully arranging his own *carmina* into books he clearly followed in the footsteps of Hellenistic authors, who were the first to treat the book as a compositional and semantic unit³. What is more, the incorporation of non-lyric elements into the *Odes* is a device very similar to the intrinsically Alexandrian technique of *Kreuzung der Gattungen*. Among the genres popular in the Hellenistic era, there is one that gained

¹ On Horace and the Greek lyric poets cf. e.g. Feeney (1993), Cavarzere (1996), Barchiesi (2000), Woodman (2002) and the essays in Paschalis (2002).

² I borrow the term from Davis (1991), who analyses the dynamics of generic disavowal and assimilation, i.e. the ways in which Horace incorporates other genres within lyric, even those which, at first sight, he seems to reject. More recently, Harrison (2007) has studied the phenomenon of generic enrichment in Horace and Vergil, tracing, among other things, non-lyric elements in the *Odes* (pp. 168-206).

³ It is interesting to note that Horace, in organizing his poems, even alludes to the arrangement of Alexandrian editions by evoking poems which were obviously conceived as programmatic by the Alexandrians (and therefore put first) at the outset of his own books; cf. Barchiesi (2000) 171-3; Barchiesi (2001) 156 and Lyne (2005).

particular prominence and was destined to have a great impact on Roman poets of the first century BC, not least of all Horace. I am thinking of Greek epigram, traces of which we can detect throughout the *Odes*, above all, however, in the context of Horatian amatory verse. In what follows I would like to investigate some of the ways in which Horace, as a love poet, engages with the epigrammatic genre and reflect upon possible implications of this generic dialogue. The aim of the present paper is not to offer a detailed analysis of all poems that allude to specific epigrams or appropriate topoi usually associated with epigram – this would require a much longer study –⁴, but attempts to outline in a more general way and on the basis of select examples what it means to *inscribe* epigram into lyric.

In a recent article, Kathryn Gutzwiller has underlined the paradoxical nature of amatory epigram, which casts the private, oral speech of erotic poetry in a form originally conceived for public inscription⁵. At first sight the presence of epigrammatic elements in poems such as the *Odes* seems equally paradoxical. After all, Horace does everything to maintain the generic pretence that these are *songs*, not written texts. Significantly, within the first three books, there is not a single reference to writing with regard to the *carmina*⁶, as opposed to numerous mentions of musical instruments or singing⁷. Epigram, by way of contrast, is *per definitionem* a written genre, indeed the most lettered of all, and very aware of its inscriptional roots⁸. To be sure, one has to distinguish between epigrams that pose as being chiseled on stone, i.e. fictive epitaphs or dedications, and sympotic or erotic poems that reproduce acts of oral communication (yet, even within this sub-genre, self-conscious references to the written medium are not infrequent⁹). But the genre as a whole is inextricably linked with the idea of writing, and it should be noted that this aspect is *prima facie* at odds with the poetic agenda of Horace's lyric collection.

⁴ Buchmann (1974) and Citti (2000), 141-60 offer a survey of parallels between Horace's poems and Hellenistic epigram, without, however, delving very deeply into interpretative matters.

⁵ Cf. Gutzwiller (2007a).

⁶ Cf. Feeney (1993), 55. Only in book 4 (8.21 and 9.30-1) are Horace's *carmina* presented as written texts.

⁷ Cf. e.g. *tibias* (1.1.32), *Lesboum barbiton* (1.1.34), *cantamus* (1.6.19), *canam* (1.10.5), *lyra* (1.12.1), *tibia* (1.12.2), *fidibus* (1.12.11), *fistula* (1.17.10), *fide Teia* (1.17.18), *canto* (1.22.10), *cantus* (1.24.3), *fidem* (1.24.14), *fidibus* (1.26.10), *Lesbio plectro* (1.26.11), *Latinum carmen* (1.32.3f.), *barbite* (1.32.4), *canebat* (1.32.10), *testudo* (1.32.14), *fidibus* (1.36.1), *modos* (2.1.40), *plectro* (2.1.40), *cantemus* (2.9.19), *cantus* (2.12.14), *Aeoliis fidibus* (2.13.24), *plectro* (2.13.27), *carminibus* (2.13.33), *carmina* (2.19.1), *cantare* (2.19.11), *carmina* (3.1.2), *canto* (3.1.4), *lyrae* (3.3.69), *tibia* (3.4.1), *melos* (3.4.2), *voce* (3.4.3), *fidibus* (3.4.4), *citbaraque* (3.4.4), *testudo* (3.11.3), *resonare* (3.11.3), *modos* (3.11.7), *tibiae* (3.19.19), *fistula* (3.19.20), *lyra* (3.19.20), *barbiton* (3.26.4), *cantabimus* (3.28.9), *recines* (3.28.11), *lyra* (3.28.11), *carmine* (3.28.13), *Aeolium carmen* (3.30.13), *modos* (3.30.14).

⁸ For the self-conscious writtenness of inscriptions and Callimachus' reception of epigraphic poetry cf. Meyer (2005).

⁹ Cf. e.g. Asclepiades 4 G-P (= *AP* 5.158), where the girdle of a hetaira bears a witty inscription; on this poem cf. Bing (2000).

On the other hand, we have to keep in mind that the *Odes* are not really what they purport to be: both their orality and occasionality are staged, the individual *carmina* are meant to be read (they may have been recited in front of an audience, but they were hardly sung to the lyre by Horace)¹⁰. Since Alexandrian scholars were exclusively interested in gathering textual material, the poems of the Greek lyricists had been deprived of their melody; it seems almost ironic that the term *lyrikos* starts being used with reference to melic poetry at precisely the moment when the genre became separated from the lyre¹¹. In the case of Horace, by way of contrast, musical tunes presumably never existed in the first place¹². Significantly, the loss of lyric's performative dimension that is tied to its entry into books is paralleled by the transformation that epigram undergoes in the Hellenistic age¹³: assembled in books, epigrams, quite literally, become two-dimensional, as their physical context (e.g. the monument, tombstone, or votive offering) is stripped away. In both cases, the *mise en page* entails that the reader has to envisage the original or fictive setting before his mind's eye¹⁴. One could say, then, that the new medium, common to both, reduces the generic differences and eases the passage of epigram into lyric; as Peter Bing aptly remarks: "all poetry has moved in the direction of epigram, a poem is always now an inscription"¹⁵.

In fact, the poetological imagery with which Horace closes his collection virtually turns the three books of *Odes* into one gigantic epigram. To be sure, the *monumentum aere perennius* pictured in *c.* 3.30 is not inscribed with, but constituted by poems¹⁶. However, by verbally erecting a textual tombstone in honor of himself, Horace, no doubt, exits the world of lyric poetry with a distinctively epigrammatic gesture¹⁷. As Pasquali has noted, this self-monumentalization likely imitates the

¹⁰ As Barchiesi (2000) 176 states, "Horace begins from a reception of Greek lyric where the quest for original occasion is a dominant feature, and then he folds the occasion into a thematic 'inside' of his poetry", which may in part account for the poet's preoccupation with time and temporality. The position of the texts within a book becomes, as Barchiesi observes, "a surrogate occasion."

¹¹ Cf. Peponi (2002) 21: "the term *lyric* becomes the emblem of a non-entity, the mark of an absence".

¹² As far as we can tell, the only poem actually performed is the *carmen saeculare*, which was sung twice on the last day of the *ludi saeculares* of 17 BC by twin choruses of 27 boys and 27 girls. In a way the *CS* presents the highest possible degree of occasionality, since it was composed for a performance destined to take place only once during the lifetime of its participants; Feeney (1998) 37 draws an intriguing parallel between the ritual's obsession with transience and permanence and Horace's lyric obsession with these two phenomena. Remarkably, the performance of this song is attested by an inscription discovered in 1890 (*CIL* 6, 32323).

¹³ For analogies between epigram and lyric cf. Höschle (forthcoming).

¹⁴ On *Deixis am Phantasma* in lyric poetry cf. Rösler (1983) 15ff., in epigram Meyer (2005) 17ff.

¹⁵ Bing (1988) 17.

¹⁶ According to Woodman (1979) 116 "Horace's *Odes* are his tombstone, and this final ode, the epilogue, is the epitaph inscribed upon them". For the inscriptional aspects cf. also Korzeniewski (1968) and (1972) and Habinek (1998) 110-1.

¹⁷ As has been seen, the first lines of *c.* 3.30 simultaneously allude to Pindar's sixth Pythian ([ἔμνων θησαυρός] τὸν οὔτε χειμέριος ὄμβρος, ἐπακτὸς ἐλθὼν / ἐριβρόμου νεφέλας / στρατὸς

manner in which several Hellenistic epigrammatists sealed their books (or, at least, concluded sub-sections within a given *libellus*)¹⁸. At any rate, it has been plausibly conjectured that the self-epitaphs of poets like Nossis (*AP* 7.718) or Callimachus (*AP* 7.415 and 525) served precisely such a function¹⁹. Here, too, the *sêma* is made up of words, and the image of the tombstone, into which the poet's *sphragis* has been inscribed, fittingly marks the end of the poetic undertaking²⁰.

Like any good epigram book, the Horatian *monumentum* contains poems belonging to various categories, including – to name just a few – political, sympotic, hymnic, philosophical and erotic texts. Remarkably, it is the group of amatory poems that Horace chose to frame by two obviously epigrammatic speech acts. To begin with the beginning, let us take a closer look at *c.* 1.5, the very first of Horace's love poems. In the opening strophe the poet wonders about the identity of the *gracilis puer* who, lying among roses and drenched in perfumes, presently rejoices in Pyrrha's company. This initial idyll is thoroughly shattered by what follows, a vision of the boy's future fate: as so many before and after him, he, who naively trusts in Pyrrha's fidelity, will come to bewail her fickleness (the impending danger is illustrated via the image of a seastorm taking the unsuspecting sailor/lover by surprise). After deploring the lot of all those who equally fall for Pyrrha, Horace reveals that he too had been one of them, but, having survived the tempest, he is now in a position to recall the whole affair with a wink of irony. It has long been noticed that the last stanza, in which the poet appears in the role of a shipwrecked voyager making thank offerings to Neptune, shows clear affinities with dedicatory epigram²¹:

*Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam,*

*simplex munditiis? heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora ventis
emirabitur insolens,*

5

ἀμείλιχος, οὐτ' ἄνεμος ἐς μυχοῦς / ἀλὸς ἄξεισι παμφόρῳ χεράδει / τυπτόμενον, vv. 10-14) and Simonides (ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὐτ' εὐρώς / οὐθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος, 531.4-5 PMG); cf. e.g. Pasquali (1920) 749, Pöschl (1991) 253-5 and Cavarzere (1996) 237-9. However, the existence of lyric models does not preclude an association with epigram; on the contrary, the Simonidean passage, which belongs to a song commemorating those fallen at Thermopylae, adds to the epitaphic dimension. For the closural force of *c.* 3.30, as opposed to the openedness of the *Epodes*, cf. Oliensis (1998) 102-5.

¹⁸ Cf. Pasquali (1920) 320-4.

¹⁹ Cf. e.g. Reitzenstein (1893) 139; Gabathuler (1937) 56 and Gutzwiller (1998) 85-6 and 210-13.

²⁰ One may also compare Posidippus' *Seal* poem (*SH* 705 = 118 A-B), in which he envisions the erection of a statue representing himself with a bookroll in the marketplace of Pella.

²¹ Cf. e.g. Kiessling-Heinze (1968) 33 and Nisbet-Hubbard (1970) 72-3.

*qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper vacuum, semper amabilem
sperat, nescius aurae
fallacis! miseri, quibus* 10

*intemptata nites. me tabula sacer
votiva paries indicat uvida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo.* 15

Like many of the poems assembled in book 6 of the *Palatine Anthology*, c. 1.5 names the offering's divine recipient (*potenti maris deo*), refers to the place of dedication (*paries sacer*) as well as to the votive object (*tabula votiva, vestimenta*) and relates what had led to the act of dedication. The metaphor of the sea of love permits Horace to slip into the role of a man who dedicates his clothes to Neptune after a shipwreck, a topic perfectly suited for an anathematic epigram. In fact, the *Palatine Anthology* transmits a poem by Diodorus, which features as its speaker a garment that a certain Diogenes, caught in a storm, had vowed to dedicate, if he should be rescued (*AP* 6.245)²². As Meredith Hoppin, who convincingly reads this ode against the backdrop of the epigrammatic tradition, states: "*Odes* 1.5 bears all the marks of a dedicatory epigram"²³. She furthermore suggests that the poem itself (as a whole or in part) is a description of what can be seen on the votive tablet attached to the temple's wall. According to the ancient commentator Porphyrio the scene painted on the *tabula votiva* illustrates the shipwreck from which the speaker has been rescued²⁴, a scene very similar to the one conjured up in lines 6-8. Alternatively, Hoppin argues, the picture's subject may be the grotto with Pyrrha and her lover depicted in the first stanza (in which case the anonymous boy would turn out to be Horace's former self), or else a continuous narrative comprising more than one episode, i.e. the love scene plus the ensuing storm. Horace's questions, exclamations and reflections in the first three strophes would then serve to guide the reader's/viewer's gaze, as he contemplates the fictive painting – a technique quite typical of ephrastic poetry. In Hoppin's words: "Thus the poet invites us to pretend that we are standing before the temple wall on which the *tabula votiva* hangs, and that the poem we are reading is inscribed on the same tablet, perhaps beneath the picture" (1984: 58).

Even if it is impossible to determine what precisely the tablet illustrates – this ambiguity is built into the poem –, the ephrastic character of the first strophes (note in particular the manifold color terms) goes nicely with

²² Cf. also [Lucian] *AP* 6.164, where the survivor of a shipwreck dedicates his hair to the marine deities, ironically claiming that this is all he has left.

²³ Hoppin (1984) 56.

²⁴ He claims that the dedication of such paintings (and of clothes) is still common practice in his time and day (ad v. 13): *videmus autem hodieque pingere in tabulis quosdam casus, quos in mari passi sint, atque in fanis marinorum deorum ponere. sunt etiam qui vestem quoque ibi suspendunt, diis eam consecrantes.*

the idea of a painting evoked at the end. However – and this is crucial to the dynamics of the ode – such an association of the initial scenes with pictorial representations only suggests itself on a second reading: it is triggered by the final reference to Horace’s dedication. What starts out as a purely lyric poem is thus, so to speak, retrospectively “epigrammatized”. It is important to note, though, that Horace relates what could be taken as the text of an epigram in indirect speech, that is to say, he does not insert any verbatim quotation of the inscription into his ode, as is common practice, for instance, in Roman love elegy²⁵. Yet, with the phrasing *me tabula sacer votiva paries indicat uvida suspendisse potenti vestimenta maris deo* we may compare an epigram ascribed to Antiphilus, which starts as follows (*AP* 6.97): “Spear of Alexander – the inscription (*grammata*) says that after the war he dedicated you to Artemis as a token thereof, the weapon of his invincible arm” (1-3)²⁶. Though similar in structure, Horace’s indirect statement lacks a crucial bit of information that *anathematika* (the one by Antiphilus included) usually provide: the identity of the dedicator. It can, of course, be inferred from the personal pronoun *me*, but the absence of the proper name points, once more, to the mediated nature of this inset “epigram”: it has been thoroughly absorbed by the lyric poem and adapted to its discourse (from more than just a metrical point of view). At the same time, the very idea of a votive tablet invites the reader to envision what is depicted or written upon it – in the reader’s mind the entire poem might thus morph into an inscription.

Significantly, however, Horace leaves this last step to the recipient, who may or may not go so far as to picture the *carmen* itself as a written, let alone inscribed, text. After all, it would be contradictory to the poetics of the *Odes*, if Horace were to present the poem explicitly as anything other than an orally performed song. As previous scholars have argued, *c.* 1.5 is likely to serve a programmatic function²⁷. Considering its prominent position as the very first of the love poems (and number 5 among the parade odes), it is all the more striking that Horace would enter the world of *erôtika* with a text that contains such distinctively epigrammatic elements, subtly combining the amatory with the dedicatory. Is he perhaps marking his generic debt by means of this gesture? In any case, it is noteworthy that, when bidding farewell to love and love poetry toward the end of book 3²⁸, Horace will, once more, appropriate the language of anathematic epigram. As the fifth to last poem of the collection, *c.* 3.26 is structurally linked with *c.* 1.5, a connection that is strengthened by the idea of a temple in which a dedication is being

²⁵ Cf. Ramsby (2007).

²⁶ Δοῦρας Ἀλεξάνδροιο· λέγει δέ σε γράμματ’ ἐκεῖνον / ἐκ πολέμου θέσθαι σύμβολον Ἀρτέμιδι / ὄπλον ἀνικητοῖο βραχίονος.

²⁷ Cf. in particular Santirocco (1986) 32-4.

²⁸ Eicks (2001) convincingly interprets *Odes* 3.26-28 as a triptych of love and argues that each of the poems presents a farewell to love; cf. p. 142: “Doch sind die drei Gedichte mehr noch als Liebesgedichte, sie sind zugleich allesamt Gesten des Abschieds von der Liebe, von der (Liebes-)Dichtung”.

made and by a clear verbal concatenation: the word *paries*, i.e. the wall to which the votive offerings are attached, occurs exclusively in these two odes (at 1.5.13 and 3.26.4)²⁹.

*Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria;
nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit,*

*laevum marinae qui Veneris latus
custodit. hic, hic ponite lucida
funalia et vectis et arcus
oppositis foribus minaces.*

*o quae beatam diva tenes Cyprum et
Memphin carentem Sithonia nive,
regina sublimi flagello
tange Chloen semel arrogantem.*

The poem's incipit, *vixi*, evokes the diction of sepulchral epigram and casts the speaker for a moment in the role of a deceased person talking to the passer-by from his tomb³⁰, which is very much in line with the closural allusions that pervade the final *carmina* of book 3³¹. As we move on in our reading, it becomes clear that the speaker, i.e. Horace, is not actually dead, but simply looks back at the life he has led until recently: *vixi puellis nuper idoneus*³². Picking up the well-known *militia amoris* metaphor (popular particularly in Roman elegy), he presents himself as a soldier who, having fought *non sine gloria* (v. 2) on the battlefield of love, is at last retiring from his profession and dedicating the arms with which he used to attack – doors (vv. 3-8): “now this wall, which guards the left side of maritime Venus, will bear my arms and lyre discharged from warfare. Here, here lay down the blazing torches and the crowbars and the bows, menacing to opposing doors”. This symbolic offering is reminiscent of similar acts in Hellenistic epigrams, where we encounter soldiers, craftsmen, farmers, hetairai and so on dedicating the tools of their trade to various deities³³. It is followed by a hymnic apostrophe of Venus combined with the wish that she arouse desire in the hitherto arrogant Chloe (*sublimi flagello / tange Chloen semel arrogantem*).

Considering the previous stanzas, in which Horace pronouncedly abdicates the life of a lover, this plea comes as an *aprosdoketon*, and scholars

²⁹ For the structural frame cf. Wili (1948) 182; for further links between the two poems see Helzle (1994).

³⁰ For inscriptional parallels cf. Nisbet-Rudd (2004) *ad loc.*

³¹ Santirocco (1986) 132-49 reads the whole second half (starting with c. 3.17) as pointing toward the approaching end.

³² For the effects of a progressive reading (“surprises progressives”) cf. Van Hoof (2004) 319-24.

³³ For examples cf. Nisbet-Rudd (2004) *ad loc.*

have puzzled over the question whether he wants Chloe to fall in love with him or with another man indifferent to her advances (just as she – we may infer – used to ignore Horace’s longing)³⁴. However we read it, the final strophe adds an unexpected twist to the poem’s train of thought, as did the last verses of *c.* 1.5: both here and there Horace reveals, much to the reader’s surprise, that he is or was emotionally not as uninvolved as the preceding lines had suggested. While the reference to his votive offering gives Horace away in *c.* 1.5, the anathematic act of 3.26 creates the impression that the poet is no longer interested in amatory affairs, an impression which is, at least partially, undermined by the wish expressed in the concluding stanza³⁵. As in the Pyrrha ode, Horace does not insert a direct citation of the epigram that we may picture next to the dedicated objects, but again the poem’s language is evocative of the epigrammatic genre (note, in particular, the deictic pronoun/adverb *hic* in v. 4 and 6).

In discussing the performative aspects of epigraphic poetry, Joseph Day has argued that inscriptional epigrams verbally reenact actual ceremonies (be it burials or dedications): “An epigram fixes such an occasion (or its results) in writing and provides a script for its enactment in reading, which is typically presented as an original occasion’s reenactment”³⁶. Interestingly, Horace seems to reverse this process by turning his readers into eye witnesses of an ongoing, albeit made up, ritual (*hic, hic ponite!*) and projecting the text of the commemorative inscription into the future: the anathematic elements of the ode invite us to envision words recalling those uttered during the dedication (i.e. within the poem) chiseled on stone and attached to the temple wall, which will henceforth display Horace’s arms and lyre (*habebit*). This leaves us with two layers of fictionality: a ceremony performed exclusively in writing, a “ritual in ink” (to use Barchiesi’s term³⁷), foreshadows through certain generic markers its future reenactment in another medium, which itself exists only on the written page – or, in this case, in the reader’s imagination.

While the laying down of torches, crowbars and bows amusingly seals Horace’s decision to stop acting as an *exclusus amator*, the dedication of the *barbitos* signals that his poetic undertaking (not just the serenades) is coming to an end. What is more, Horace turns the instrument which can be said to emblemize lyric poetry *per se* into the subject matter of a (still-to-be-written) epigram, while, once again, adapting epigrammatic diction to lyric discourse. As it happens, one of the recently discovered epigrams by Posidippus also features the dedication of a lyre: the *lyra* of 37 A-B, which is solemnly offered

³⁴ For the latter interpretation cf. Jones (1971). Van Hoof (2004) 321-4 discusses the various readings of the last stanza, focusing in particular on the question of how to understand the word *semel* in this context.

³⁵ For the turn of direction in both poems cf. Helzle (1994) 56. According to him “the two poems present a circular pattern that seems capable of never-ending repetition [...] if read together, the poems suggest that Horace (or the persona he tries to project), when re-entering the game of love, puts himself back in the position of the *puer* of *Odes* 1.5”.

³⁶ Day (2007) 35; cf. also Day (1989), (1994) and (2000).

³⁷ Barchiesi (2000).

to Philadelphus' wife Arsinoe by the keeper of her temple at Cape Zephyrium, has – with the help of a dolphin like that of Arion – miraculously traveled across the sea and has been cast ashore in Egypt. It is very tempting to see in this lyre the embodiment of Hellas' literary heritage, which is transferred from its original location to Ptolemaic Alexandria, as has been convincingly argued by Peter Bing³⁸. Centuries later Horace, once more, takes up the Lesbian *barbitos* (cf. c. 1.1.34) and in doing so, he brings about a radical transformation of the instrument: in his hands the Greek lyre shall play Latin songs (*Latinum carmen*, 1.32.3-4), which indicates that we are dealing here not merely with a geographical, but with a more drastic cultural and linguistic shift.

From a generic point of view Horace's dedication is, I submit, somewhat more complex than the one we encounter in Posidippus. The Hellenistic epigrammatist may symbolically illustrate the transfer of the lyric tradition from Lesbos to Egypt, but the differences between the two genres have no bearing on the epigram's status as an epigram: the lyre is an object like any other, its dedication a perfectly adequate topic for a poem of this genre. By way of contrast, the incorporation of epigrammatic elements into one of Horace's songs creates a certain tension, insofar as the idea of writing, which is above all linked to the epigrammatic genre, is problematic with regard to the *Odes*' staged orality. In this context it appears by all means striking that Horace both inscribes epigram into lyric and bids farewell to the lyric genre by "epigrammatizing" its very emblem. Maybe it goes too far to speak of a two-way appropriation here (epigram-into-lyric-into-epigram), but I dare say that Horace offers us a poetic experiment that quite deliberately confronts one genre with the other.

There can be no doubt that the *Odes* betray a high degree of generic self-awareness, so a playful engagement with a non-lyric genre such as this does not at all seem out of place. If we take account of the differences between epigram and lyric, as outlined above, the presence of epigrammatic elements within the *carmina* is something we cannot simply pass over. At the same time, however, we should not forget about the similarities. In many ways Hellenistic amatory epigram had become the new lyric, providing a novel and, in its paradoxical way, enticing medium for the expression of feelings traditionally associated with lyric song³⁹. The Alexandrians seem to have been much more interested in conserving, categorizing and canonizing the existing lyric texts than in producing new ones; even if poems in lyric meters were still composed⁴⁰, the genre certainly had no longer the significance (neither in society nor in literary culture) it used to have before the advent of the bookish age. This is not to say that love and drinking songs would have completely vanished from

³⁸ Cf. Bing (2002/03) 260-5 and (2005) 127-31.

³⁹ Many themes were, of course, not exclusive to lyric poetry, but were also treated in elegy, and since most epigrams are written in elegiac distichs, it is not always easy to distinguish between the two. In the context of this paper it would, however, lead too far astray to take the triangular relationship between Greek epigram, lyric and elegy into further consideration.

⁴⁰ For a brief survey cf. Gutzwiller (2007b) 38-9.

the literary landscape, but Hellenistic epigrammatists were highly successful in appropriating lyric topics, and it is their work that demonstrably had a profound and lasting impact on the later tradition, while post-classical lyric sank into almost complete oblivion.

The picture is further complicated by the fact that a number of epigrams were actually ascribed to lyric poets of the archaic and classical period: in the preface to Meleager's *Garland* (*AP* 4.1), which contains a list of authors included in his anthology, we find, for instance, the names of Sappho (6), Simonides (8), Bacchylides (34) and Anacreon (35). Though hardly genuine, such ascriptions show that for people living in the Hellenistic era it was not inconceivable to view the ancient lyric poets as epigram authors⁴¹. Benjamin Acosta-Hughes rightly remarks "the lyric poets have then themselves already effected the generic 'crossing' into epigram, and a later epigram tradition evokes, rather than effects, this transference"⁴². That people would attribute anonymous epigrams to the stars of the lyric canon (or write such poems under their name) attests, I think, to epigram's newly acquired prominence and suggests a certain affinity between the two genres: obviously it seemed more plausible and tempting to turn Sappho, Anacreon & Co. into epigrammatists than, for instance, composers of epic or tragedy.

It is intriguing to note how epigram and lyric, once so distinct, converged during the Hellenistic era: as the written word displaced the living voice, the most lettered of all genres became an increasingly important, if not the primary vehicle for the representation of erotic desire or reflections on *la condition humaine*, such as one might encounter in a symposiastic setting. This does not, of course, mean that epigram would have treated the same themes in the exact same manner as lyric (the question of how the new medium and other factors transformed e.g. the portrayal of love is a fascinating one, but a further discussion of such issues would lead too far astray in the present context). With regard to the poetics of the *Odes* it is, in any case, significant that Horace had not only the texts of the lyric poets in front of him, but also the works of Hellenistic authors, who in many ways had inscribed lyric into their epigrams⁴³. One might say that the insertion of epigrammatic elements into Horace's *carmina* reverses that process: what we are dealing with here is clearly not a simple one-time

⁴¹ It is very likely that poems had been circulating under the names of lyric poets well before Meleager's time (if he considered their authorship plausible, earlier generations probably did the same). The so-called *Sylloge Simonidea*, a collection of inscriptional epigrams ascribed to Simonides, probably goes back to the fourth century BC, if not further; for a recent overview of the scholarly discussion cf. Petrovic (2007), 99-109 and Sider (2007). On the collection of Anacreon's epigrams that can be inferred from a cluster of alphabetically arranged epigrams in *AP* 6 amd 7 cf. Gutzwiller (1998) 51-3.

⁴² In Acosta-Hughes & Barbantani (2007) 447. Apart from alluding to their texts Hellenistic epigrammatists have turned the lyric poets into subjects of their poetry; on literary epitaphs cf. Bing (1988) 58-65; Rosen (2007) and Radke (2007) 68-85.

⁴³ As Macleod (1979) 94 (= 1983: 250) notes, imitation of Hellenistic epigrams "should not be seen as a contrast to imitation of the archaic lyrists, but rather, since the tradition of Greek personal poetry flows down from lyric into epigram, as its natural accompaniment".

crossing from one genre into the other, but a rather complex back-and-forth, which in my view calls for a more detailed examination.

To conclude my discussion I would like to contemplate one further instance of epigrammatic traces in the *Odes*, which is noticeably different from the examples investigated above. In the case of *carmina* 2.4 and 2.5 we do not encounter any elements that are *per se* recognizably epigrammatic, like the votive offerings in 1.5 and 3.26. Instead, the two odes contain allusions, in fact a whole cluster of allusions, to erotic epigrams by Horace's contemporary Philodemus. These allusive recollections do not play with the generic conventions of (pseudo-)inscriptional poetry, but require the reader's knowledge of the model texts in order to be identified as epigrammatic, which poses a completely different hermeneutic challenge.

In *c.* 2.4 Horace tells his friend Xanthias that love for a slave girl is nothing to feel ashamed of. Not only have mythic heroes such as Achilles, Ajax, Agamemnon and Hector done the same, but in view of Phyllis' noble traits he should realize that she probably is of royal stock. Horace concludes his admonishments by a praise of the girl's arms, face and calves (*brachia et vultum teretesque suras / integer laudo*, vv.21-2), quickly adding that he does so without any ulterior motives: he is already over 40 and hence past the age of amorous pursuits. The last stanza evokes (at least) two Philodemean epigrams, one of which looks back to the previous strophes, while the other connects this poem with the subsequent ode. The speaker of *AP* 5.132 (= 12 Sider) enthusiastically praises various body parts of a girl, from the foot up to her eyes⁴⁴ – a reversal, it seems, of the more common rhetorical technique, whereby descriptions of a woman's body move from the top downwards (also, they normally stop before reaching the genitals, while Philodemus' list includes the girl's thighs, buttocks, pudenda and flanks)⁴⁵. After lauding her sophisticated movements, tongue kisses and voice, the speaker remarks that Flora's nationality (Oscan) and her lack of culture (she does not sing Sappho's songs) do not prevent him from desiring her – after all, Perseus, too, had been in love with Andromeda⁴⁶.

Just as Philodemus turns the usual order of a *descriptio puellae* upside down, Horace inverts the structure of his Greek model. While Philodemus' praise of Flora's body is followed by a justification for his love with the help of a mythic paradigm, Horace demonstrates the legitimacy of Xanthias' desire via similar examples before launching into a praise of Phyllis' beauty (note, too, that the relation between the two parts is the same, insofar as the second is in each case much briefer than the first, appearing almost like an afterthought, *c.* 2.4.1-20 > 21-24 and *AP* 5.132.1-6 > 7-8). What is more, Horace's ode also reverses the

⁴⁴ ὦ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν (ἀπόλωλα δικαίως) / μηρῶν, ὦ γλουτῶν, ὦ κτενός, ὦ λαγόνων, / ὦ ὤμοιν, ὦ μαστῶν, ὦ τοῦ ῥαδινοῖο τραχίλου, / ὦ χειρῶν, ὦ τῶν (μαίνομαι) ὀμματίων (vv. 1-4).

⁴⁵ For examples of descriptions in "ordine discedente" cf. La Penna (1997), who reads Philodemus' epigram as a parody of traditional erotic motifs.

⁴⁶ ὦ κατατεχνωτάτου κινήματος, ὦ περιάλλων / γλωττισμῶν, ὦ τῶν (θῦέ με) φωναρίων. / εἰ δ' Ὀπικὴ καὶ Φλώρα καὶ οὐκ ἄδουσα τὰ Σαπφοῦς, / καὶ Περσεὺς Ἰνδῆς ἠράσατ' Ἀνδρομέδης (vv. 5-8).

cross-cultural perspective: while Philodemus, as a Greek, is commenting on an Italian girl, Horace, as a Roman, is commenting on a Greek one (even if not on his own behalf); the Latin name Flora within the Greek poem stands over against the Greek name Phyllis within the Latin text (and do Miss Flower and Miss Leafy not form a nice pair?) Philodemus obviously equates Flora's Oscan origin with a lack of erudition – we might wonder whether Xanthias' beloved Phyllis, as a Greek girl with possibly royal ancestors, would, by way of contrast, be able to sing Sappho's songs. The ode does not provide a definite answer, but it should be noted that Phyllis is conspicuously presented to us in the context of Sapphic stanzas, so the implication may be that, yes, *she* does know her Sappho⁴⁷.

In the light of Horace's allusions to Philodemus (a further intertextual link will be discussed in a moment) and his transformation of the Latin girl into a Greek one, I wonder whether a translinguistic pun on the epigrammatist's name might be lurking in the fifth stanza, where Horace assures Xanthias that the girl he loves (*dilectam*, v. 18) hardly descends from wicked folk (*de scelestā plebe*, vv. 17-8): are the words *plebs* and *diligere* not exact equivalents of the two Greek words δῆμος and φιλεῖν from which (in reverse order!) *Philo-demos* may be said to derive?⁴⁸ This idea is, I submit, corroborated by a further bilingual pun in line 14: the adjective *flava*, which characterizes Phyllis, obviously refers back to the name of Horace's addressee Xanthias (from Greek ξανθός = blond)⁴⁹. Moreover, Philodemus himself plays with his name in one of his epigrams (*AP* 5.115 = 10 Sider), where he amusingly presents himself as being destined to love all girls called Demo: αὐταῖ που Μοῖραί με κατωνόμασαν Φιλόδημον, / ὡς αἰεὶ Δημοῦς θερμὸς ἔχοι με πόθος⁵⁰. I think it is very likely that Horace offers us here – translated into his own language – an alternative etymology of his model's name, which is highlighted by the emphatic juxtaposition of the two words right before the fifth-syllable caesura that Horace had introduced into the Sapphic stanza⁵¹.

It remains to be asked what meaning the affirmation *crede non illam de scelestā plebe dilectam* could have in the context of this word-play. On the surface Horace denies Phyllis' low-life origins in order to reassure his friend; the idea that she stems from a noble family may well be made up out of thin air for Xanthias' sake. But what does Horace's statement imply metapoetically, in terms of the pun

⁴⁷ I owe this observation to Peter Bing, who *in litteris* also raised the question whether one could read the description of Phyllis as a commentary on the transmission of Greek poetic models into Latin verse (enslaved, but of royal stock).

⁴⁸ For *dēmos* = *plebs* cf. *LSJ* s.v. II.

⁴⁹ As Nisbet-Hubbard note *ad loc.* *Xanthia* (v. 2) “implies fair hair” and is “corresponding to that of Phyllis”.

⁵⁰ The pun on Philodemus' name seems to have had an afterlife in the Renaissance, when Daniel Heinsius published a cycle of erotic epigrams addressed to one Demophile (I am grateful to David Sider for this observation).

⁵¹ The same etymology may implicitly underlie Horace's mention of Philodemus in *Sat.* 1.2.121, where he is said to have advocated the love of women who “do not cost much and do not hesitate to come when ordered” (*banc Philodemus ait sibi quae neque magno / stet pretio neque cunctetur cum est iussa venire*) as opposed to the love of free, married women; cf. Holzberg (2009) 68.

on Philodemus' name? Is he suggesting that, contrary to appearances, Phyllis, i.e. his poem, does not descend from Philodemus? Is he pointing to another, more elevated source? Or is this denial just tongue in cheek, a comic attempt to disclaim his poetic debt, which is all too obvious? To my mind the last of these readings seems the most likely, though we should not exclude that Horace plays with the possibility of another non-epigrammatic model, one which may no longer be accessible to us (yet, the game only works, if Philodemus' epigrams are indeed the primary intertext: only a reader who has recognized the overtly Philodemian elements will be in a position to appreciate the pun).

At any rate, the name of Horace's addressee, Xanthias, also shows a distinctly Philodemian coloring, insofar as the central female figure in Philodemus' epigrams is called Xanthippe and variously nicknamed as Xantharion, Xantho and Xanthion (cf. 1, 2, 3, 4, 7 Sider and P.Oxy. 3724 iv 1)⁵². Thus the girl of Horace's poem is punningly associated with Philodemus, while the male lover is connected with Philodemus' beloved – yet another reversal! Significantly, Xanthippe also features in the epigram to which the last two lines of *c.* 2.4 allude: Horace's remark that his age "has hurried to conclude the eighth lustrum" (*cuius octavum trepidavit aetas / claudere lustrum*) recalls the beginning of *AP* 11.41 (= 4 Sider), where Philodemus observes ἐπτὰ τριηκόντεσσιν ἐπέρχονται λυκάβαντες, / ἤδη μοι βιότου σχιζόμεναι σελίδες ("Seven years are coming up on thirty; papyrus columns of my life now being torn off", transl. Sider). Contrary to Horace who wants to make us believe that his life as a lover is over, Philodemus is still interested in "chatty harp-play and revels" (ψαλμός τε λάλος κῶμοί τε, v. 5), but, considering his years, he now wishes to devote himself entirely to one woman, to have Xanthippe inscribed as the *koronis* of his "madness" (αὐτὴν ἀλλὰ τάχιστα κορωνίδα γράψατε, Μοῦσαι, / ταύτην ἡμετέρης, δεσπότιδες, μανίης, vv. 7-8)⁵³.

Philodemus equates here the end of a phase in his life with the end of a paragraph on a papyrus scroll. Horace fittingly concludes *c.* 2.4 with a reference to this epigram, so full of closural allusions, sealing the sense of an ending that pervades the last lines with his final adoneus *claudere lustrum*. Could the Roman poet be responding to Philodemus' book metaphor by mentioning the approaching end of the *lustrum*, i.e. a five-year period, at the very end of the *fourth* ode? Be that as it may, the final poem of the first pentad (or *lustrum*) of Book 2, *c.* 2.5, will reveal that Horace's erotic desire has, quite contrary to his assertions, not yet been exhausted, provided that we take the anonymous addressee of the text to be none other than the poet himself⁵⁴. If we read the ode as a monologue, then Horace tells himself to be patient and wait until Lalage, who is not yet ready for sexual intercourse (she is equated with a heifer frolicking through meadows and an unripe grape), becomes, for her part, sexually aggressive.

⁵² On the Xanthippe cycle and the implications of the name cf. Sider (1997) 33-9.

⁵³ For the various interpretations of this line cf. Sider (1997) *ad loc.*

⁵⁴ The question of who is speaking was already raised in ancient scholia (*incertum est quem adloquatur hac ode, utrum amicorum aliquem an semet ipsum*); for a brief discussion cf. Nisbet-Hubbard (1978) 77, who favor the second interpretation.

As Colin Macleod has shown (1983), *c.* 2.5 is imitative of various Greek texts, including, not least of all, Anacreon's poem on the Thracian filly (335 W). What interests me in this context is – needless to say – a possible allusion to one of Philodemus' epigrams, *AP* 5.124 (= 16 Sider), which, too, is about a girl on the threshold of adulthood:

οὔπω σοι καλύκων γυμνὸν θέρος, οὐδὲ μελαίνει
βότρυς ὁ παρθενίους πρωτοβολῶν χάριτας·
ἀλλ' ἤδη θοὰ τόξα νέοι θήγουσιν Ἔρωτες,
Λυσιδίκη, καὶ πῦρ τύφεται ἐγκρύφιον.
φεύγωμεν, δυσέρωτες, ἕως βέλος οὐκ ἐπὶ νευρῆ·
μάντις ἐγὼ μεγάλης αὐτίκα πυρκαϊῆς.

Not yet bare of its cover is your summer growth; not yet do you have a dark grape cluster to shoot forth the first rays of a young girl's charms, but already the young Erotes are whetting their swift arrows, Lysidike, and a secret fire smolders within. Let's flee, unfortunate lovers, while the arrow is off the string. I am a prophet of a great and imminent blaze. (Transl. Sider).

The two poems not only treat the same topic, but are, more specifically, connected via the image of unripe grapes, which in Philodemus refers to Lysidike's pudenda (not yet darkened by pubic hair), in Horace to the girl as a whole (*tolle cupidinem immittis uvae*, vv. 9–10). Moreover, the first word of *c.* 2.5 (*nondum*) is identical with the first word of Philodemus' epigram (οὔπω), and the Latin conjunction *nec* (v. 3) equals the Greek οὐδέ (v. 1). Thus the Philodemian *conclusio* of *c.* 2.4 is followed by a Philodemian *incipit* in the subsequent ode, which links the two poems in a significant manner.

The movement from Horace's "not any more" to Lalage's "not yet, but soon" (note the temporal inversion!) is replicated by the epigrams evoked at the end and beginning of the two *carmina*. We have no way of telling in which relation the Greek poems stood to one another in the original edition of Philodemus' *epigrammata*, which Horace possibly had in front of him, since Philip rearranged everything in alphabetical order when putting together his *Garland*. But by intertextually juxtaposing the two poems Horace shows that he perceived a thematic connection between them, of which he availed himself when editing his own collection. Tentatively I would like to suggest that Horace has created a further link between *c.* 2.4 and 2.5 by calling his beloved Lalage: her name can be derived from Greek λάλος ("chatty"), the very word by which Philodemus characterizes the harp-play that is still of concern to him in *AP* 11.41 (see above). In any case, Horace's waiting for Lalage's pursuit (*iam te sequetur*, v. 13) stands in contrast (and reverses) Philodemus' warning to flee before it is too late: φεύγωμεν (16.5 Sider).

No doubt, more traces of epigrams by Philodemus and further Hellenistic authors are still waiting to be discovered, while others may forever remain concealed. But I hope to have given a first impression of how Horace inscribes epigram into his lyric poetry by means of both generic markers and intertextual references.

Bibliography

- Acosta-Hughes, Benjamin and Silvia Barbantini (2007): "Inscribing Lyric". In P. Bing and J. S. Bruss (edd.): *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden: 429-57.
- Barchiesi, Alessandro (2000): "Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition". In M. Depew and D. Obbink (edd): *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge MA: 167-182.
- (2001): "Horace and Iambos: The Poet as Literary Historian". In A. Cavarzere, A. Aloni and A. Barchiesi (edd.), *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham, MD: 141-164.
- Bing, Peter (1988): *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen (Hypomnemata 90) [2nd edition: Ann Arbor 2008].
- (2000): "The Writing on the Girdle: Asclepiades 4 Gow-Page (AP 5.158)". In *Alexandrian Studies II in Honour of Mostafa el Abbadi (Bulletin of the Archaeological Society in Alexandria 46)*: 245-8.
- (2002/3): "Posidippus and the Admiral. Kallikrates of Samos in the Milan Epigrams". *GRBS* 43: 243-66.
- (2005): "The Politics and Poetics of Geography in the Milan Posidippus, Section One: On Stones (AB 1-20)". In K. Gutzwiller (ed.): *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford: 119-40.
- Buchmann, Jürgen (1974): *Untersuchungen zur Rezeption hellenistischer Epigrammatik in der Lyrik des Horaz*, Diss. Konstanz.
- Cavarzere, Alberto (1996): *Sul limitare. Il «motto» e la poesia di Orazio*, Bologna (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino 47).
- Citti, Francesco (2000): *Studi oraziani. Tematica e intertestualità*, Bologna (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino 65).
- Davis, Gregson (1991): *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley / Los Angeles / Oxford.
- Day, Joseph W. (1989): "Rituals in Stone: Early Greek Grave Epigrams and Monuments". *JHS* 109: 16-28.
- (1994): "Interactive Offerings: Early Greek Dedicatory Epigrams and Ritual". *HSPb* 96: 37-74.
- (2000): "Epigram and Reader: Generic Force as (Re-)Activation of Ritual". In M. Depew and D. Obbink (edd.): *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge, MA: 37-57.

- (2007): “Poems on Stone: The Inscribed Antecedents of Hellenistic Epigram”. In P. Bing and J.S. Bruss (edd.): *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden: 29-47.
- Eicks, Mathias (2001): “Triptychon der Liebe — die Oden III, 26-28 des Horaz.” *A&A* 47: 117-145.
- Feeney, Denis C. (1993): “Horace and the Greek Lyric Poets”. In Niall Rudd (ed.): *Horace 2000: A Celebration. Essays for the Bimillennium*, London: 41-63.
- (1998): *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs*, Cambridge.
- Gutzwiller, Kathryn (2007a): “The Paradox of Amatory Epigram”. In P. Bing and J.S. Bruss (edd.): *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden: 313-32.
- (2007b): *A Guide to Hellenistic Literature*, Oxford.
- Habinek, Thomas N. (1998): *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*, Princeton.
- Harrison, Stephen J. (2007): *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford.
- Helzle, Matthias (1994): “Εἰρωεῖα in Horace’s *Odes* 1.5 and 3.26”. *Antichthon* 28: 52-57.
- Höschele, Regina (forthcoming): *Die blütenlesende Muse. Poetik und Textualität antiker Epigrammsammlungen*, Tübingen (Classica Monacensia)
- Holzberg, Niklas (2009): *Horaz. Dichter und Werk*, München.
- Hoppin, Meredith Clarke (1984): “New Perspectives on Horace, *Odes* 1.5”. *AJPh* 105: 54-68.
- Jones, C.P. (1971): “*Tange Chloen semel arrogantem*”. *HSPh* 75: 81-3.
- Kiessling, Adolf and Richard Heinze (¹³1968): *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Dublin/Zurich.
- Korzeniewski, Dietmar (1968): “*Monumentum regali situ pyramidum altius* (Zu Hor. C. 3,30)”. *Mnemosyne* 21: 29-34.
- (1972): “*Exegi monumentum*. Hor. carm. 3,30 und die Topik der Grabgedichte”. *Gymnasium* 79: 380-8.
- La Penna, Antonio (1997): “Il ritratto rovesciato della bella donna (a proposito di un epigramma di Filodemo, *AP* V 132)”. *Maia* 1997: 99-106.
- Lyne, R.O.A.M. (2005): “Horace *Odes* Book 1 and the Alexandrian Edition of Alcaeus”. *CQ* 55: 542-58.
- Macleod, Colin (1979): “Horatian *imitatio* and *Odes* 2.5”. In D. West and T. Woodman (edd.): *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, 89-102 [reprinted in C. Macleod, *Collected Essays*, Oxford 1983: 245-261].

- Meyer, Doris (2005): *Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart (Hermes Einzelschriften 93).
- Nisbet, Robin and Margaret Hubbard (1970-78): *A Commentary of Horace: Odes, Book 1-2*, 2 vols. Oxford.
- Nisbet, Robin and Niall Rudd (2004): *A Commentary on Horace Odes, Book III*, Oxford.
- Oliensis, Ellen S. (1998): *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge.
- Paschalis, Michael (ed.) (2002): *Horace and Greek Lyric Poetry*, Rethymnon (Rethymnon Classical Studies 1).
- Pasquali, Giorgio (1920): *Orazio lirico. Studi*, Firenze (reprinted 1966, ed. Antonio La Penna).
- Peponi, Anastasia-Erasmia (2002): "Fantasizing Lyric: Horace, Epistles 1.19". In M. Paschalis (ed.) (2002): 19-45.
- Petrovic, Andrei (2007): *Kommentar zu den simonideischen Versinschriften*, Leiden (Mnemosyne Suppl. 282).
- Pöschl, Viktor (²1991): *Horazische Lyrik. Interpretationen*, Heidelberg.
- Radke, Gyburg (2007): *Die Kindheit des Mythos. Die Erfindung der Literaturgeschichte in der Antike*, München.
- Ramsby, Teresa R. (2007): *Textual Permanence. Roman Elegists and the Epigraphic Tradition*, London.
- Rosen, Ralph (2007): "The Hellenistic Epigrams on Archilochus and Hipponax". In P. Bing and J.S. Bruss (edd.): *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden: 459-76.
- Rösler, Wolfgang (1983): "Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stils in antiker Lyrik". *WJA* 9: 7-28.
- Santirocco, Matthew S. (1986): *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill/London.
- Sider, David (1997): *The Epigrams of Philodemus. Introduction, Text and Commentary*, New York/Oxford.
- (2007): "Sylloge Simonidea". In P. Bing and J.S. Bruss (edd.): *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden: 113-30.
- Van Hoof, Lieve (2004): "Horace, *Odes* 3,26: gemme taillée au début de la fin". *Latomus* 63: 310-26.
- Wili, Walter (1948): *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel [reprinted 1966].

- Woodman, A.J. (1979): "EXEGI MONUMENTUM. Horace, *Odes* 3.30". In A.J. Woodman and D. West (edd.): *Quality and Pleasure in Latin Poetry*, Cambridge: 115-28. 151-56.
- (2002): "*Biformis vates*. The Odes, Catullus and Greek Lyric". In A.J. Woodman and D.C. Feeney (edd.): *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge: 53-64.

IL IV LIBRO DELLE ODI DI ORAZIO: POESIA O PROPAGANDA?

Paolo Fedeli
Università di Bari

1. Quando nel 23 a.C. vennero pubblicati i primi tre libri delle odi, tutto lasciava credere che quello fosse il punto di arrivo della meditazione lirica di Orazio. Significativo in tal senso appariva il carme conclusivo (*Exegi monumentum*), che dava l'impressione di voler mettere la parola fine a un'esperienza poetica: il lettore poteva capirlo dalla scelta, certamente non casuale, dell'asclepiadeo minore sia nel carme iniziale (1,1 *Maecenas atavis edite regibus*) sia in quello finale (3,30 *Exegi monumentum aere perennius*); al di là di queste due presenze, l'asclepiadeo minore ritornerà in Orazio una sola volta, anche in questo caso in collocazione significativa, nell'ode centrale del IV libro (4,8). Ma, al di là della significativa ripresa dell'identico schema metrico, 3,30 aveva tutta l'aria di un roboante congedo dalla poesia lirica, da parte di un poeta che ormai riteneva di aver raggiunto il suo scopo e vedeva i propri carmi proiettati nell'eternità.

Chiusa in tal modo nel 23 a.C. l'esperienza lirica, il poeta ormai più che quarantenne decide di far ritorno con le *Epistole* al *sermo* e all'esametro delle giovanili *Satire*: il suo è un chiaro mutamento di rotta, che viene puntualmente illustrato nella prima epistola (vv. 10–12):

*nunc itaque et versus et cetera ludicra pono:
quid verum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum;
condo et compono, quae mox depromere possim.*

Nella dedica del I libro delle *Epistole* a Mecenate, infatti, la constatazione di aver raggiunto un'età matura e una condizione di spirito ben diversa da quella dei giovani anni induce Orazio a dichiarare come definitivo l'abbandono di *versus et cetera ludicra* (v. 10), a tutto vantaggio della ricerca del *verum* e del *decens* (v. 11). Il suo, ovviamente, non vuol essere un abbandono della poesia: come fanno capire i versi successivi, si tratta piuttosto di un periodo di riflessione e di riorganizzazione del materiale, in attesa di produrre ben presto (v. 12 *mox*), un diverso tipo di poesia, di chiaro contenuto filosofico.

È certo che i libri I–III delle odi non furono accolti dai lettori col favore che Orazio auspicava, perché la delusione di fronte alle critiche dei malevoli è ampiamente attestata nell'epistola 1,19, in aperta polemica verso l'*ingratus lector* (vv. 35–36):

*scire velis, mea cur ingratus opuscula lector
laudat ametque domi, premat extra limen iniquus.*

Eppure egli rivendica il merito di aver fatto conoscere a Roma la lirica eolica (vv. 23–25. 32–33) e trova rifugio in Mecenate (vv. 1–3), che considera il destinatario più idoneo della sua reazione alle critiche e della rivendicazione di originalità.

Il panorama, quindi, sembra radicalmente mutato e nella XX e conclusiva epistola, che nuovamente si presenta con le caratteristiche di una *sphraghis*, il trionfalismo con cui Orazio nell'ultimo carme del III libro aveva espresso l'orgogliosa consapevolezza di aver eretto un *monumentum aere perennius* viene sostituito da una più composta riflessione, che non prevede per il libro né le pubbliche recitazioni né le certezze di eternità che avevano accompagnato la precedente produzione lirica, ma un dialogo sommesso con quanti, al termine di una faticosa giornata di lavoro, intendono trovare nel *sermo* di Orazio un conforto alle proprie riflessioni e uno stimolo per le loro meditazioni.

Tutto ciò ci mostra un Orazio deluso, oscillante, in preda al dubbio, che cerca rifugio nella pratica della saggezza, mentre non sembra esistere alcuno spazio per un suo ritorno alla poesia di un tempo. C'è da chiedersi, allora, come sia maturato un così clamoroso ripensamento: è possibile che nel corso degli anni proprio per il desiderio di ribattere alle critiche dei malevoli Orazio abbia concepito l'idea di un ritorno alla poesia lirica. Decisivo, però, sarà stato il grande onore a lui tributato nel 17 a.C., allorché fu scelto quale poeta ufficiale nella celebrazione dei *ludi saeculares*.

A stare alla biografia oraziana nel *De poetis* di Svetonio, il ritorno alla poesia lirica non sarebbe stato il frutto della libera scelta del poeta, ma dell'imposizione di Augusto che, entusiasta dei versi di Orazio, dopo il *Carmen saeculare* lo avrebbe indotto a celebrare la vittoria di Tiberio e di Druso sui Vindelici (pp. 116, 38–43 Rostagni):

Scripta quidem eius usque adeo probavit mansuraque perpetua opinatus est, ut non modo Saeculare carmen componendum iniunxerit, sed et Vindelicam victoriam Tiberii Drusique privignorum suorum, eumque coegerit propter hoc tribus carminum libris ex longo intervallo quartum addere.

Tuttavia da tempo la critica ha messo in rilievo l'inattendibilità di una simile notizia: se, infatti, si accordasse fiducia alla testimonianza di Svetonio, se ne dovrebbe dedurre che cronologicamente i primi carmi della nuova raccolta siano il IV e il XIV, scritti tra la fine del 15 e l'inizio del 14 a.C. per celebrare la vittoria ottenuta da Druso e da Tiberio sui Vindelici nell'estate del 15 a.C. Sia pur nell'incertezza cronologica della maggior parte dei carmi del IV libro e ammettendo pure che il carme incipitario non sia necessariamente anteriore agli altri, ad un'epoca precedente appartengono sicuramente 4,2 e 4,3, e probabilmente 4,8 e 4,9.

L'esistenza di carmi del IV libro anteriori a quelli in onore di Druso e Tiberio mette in crisi l'ipotesi di un'origine 'augustea' del libro stesso e delle possibili pressioni del principe. In realtà Orazio doveva aver maturato le sue scelte già al tempo della redazione del I libro delle *Epistole*: la nomina, voluta

da Augusto, a cantore ufficiale in occasione delle solenni celebrazioni del 17 a.C. e il successo del *Carmen saeculare* l'avranno indotto a trascurare le critiche dei malevoli e a fare ritorno all'antica esperienza lirica.

2. Considerati in successione, a prima vista i carmi del IV libro sembrerebbero rispondere a criteri di ellenistica *variatio* piuttosto che a un omogeneo disegno strutturale. Appare evidente che il IV libro privilegia alcuni nuclei tematici: l'effimera ripresa dell'amore e la nostalgia per gli anni della giovinezza, l'elogio di Augusto e della famiglia imperiale, la difesa della poesia lirica e l'esaltazione della sua funzione eternatrice, la consapevolezza di essere un poeta vate, il rapporto con la cerchia degli amici influenti e vicini al principe, il senso del rapido trascorrere del tempo dell'uomo, la contrapposizione fra l'eterno ritorno delle stagioni e la caducità della vita umana: tuttavia la loro desultoria collocazione non permette di scorgere un programma coerente e ben organizzato.

Emblematico è il caso del carme proemiale:

<i>Intermissa, Venus, diu rursus bella moves? Parce, precor, precor. Non sum qualis eram bonae sub regno Cinarae. Desine dulcium</i>	
<i>mater saeva Cupidinum, circa lustra decem flectere mollibus iam durum imperiis; abi, quo blandae iuvenum te revocant preces.</i>	5
<i>Tempestivius in domum Pauli, purpureis ales oloribus, comissabere Maximi, si torrere iecur quaeris idoneum.</i>	10
<i>Namque et nobilis et decens et pro sollicitis non tacitus reis et centum puer artium late signa feret militiae tuae,</i>	15
<i>et quandoque potentior largi muneribus riserit aemuli, Albanos prope te lacus ponet marmoream sub trabe citrea.</i>	20
<i>Illic plurima naribus duces tura lyraque et Berecynthia delectabere tibia mixtis carminibus non sine fistula;</i>	

- illic bis pueri die* 25
numen cum teneris virginibus tuum
laudantes pede candido
in morem Salium ter quatient humum.
- Me nec femina nec puer*
iam nec spes animi credula mutui 30
nec certare iuvat mero
nec vincere novis tempora floribus.
- Sed cur heu, Ligurine, cur*
manat rara meas lacrima per genas?
Cur facunda parum decoro 35
inter verba cadit lingua silentio?
- Nocturnis ego somniis*
iam captum teneo, iam volucrem sequor
te per gramina Martii
campi, te per aquas, dure, volubilis.

All'inizio il poeta si rivolge a Venere con una domanda che esprime contrarietà e stupore nel constatare che la dea, dopo avergli concesso un lungo periodo di pace, ora ha deciso di interrompere la tregua nei suoi confronti: l'esortazione è enfaticamente sorretta dalla geminazione di *precor*, che si ricollega allo stile della preghiera e acquista solennità grazie all'allitterazione trimembre (*parce, precor, precor*), anch'essa di probabile origine sacrale.

Nei vv. 3–8 il poeta fornisce la motivazione della sua supplica alla dea: essa propone la convenzionale contrapposizione fra il presente e il passato – qui definita attraverso il contrasto dei tempi (*sum... eram*) – e apparentemente colloca il libro sotto il segno della rinuncia all'ispirazione amorosa, che nei primi tre libri aveva occupato un ruolo non trascurabile. Il passato s'identifica col *servitium amoris* nei confronti di Cinara, che almeno in una fase della vita sentimentale del poeta ha tenuto il ruolo di sovrana assoluta (*sub regno*): si è trattato, per di più, di un passato felice, perché esso è contraddistinto dall'atteggiamento positivo della donna amata, il cui mite comportamento di vita viene enfatizzato dall'iperbato, che colloca in posizione di rilievo l'epiteto a lei diretto (*bonae ... Cinarae*). L'invito a *desinere* (v. 4) è rivolto alla dea, il cui atteggiamento improntato a *saevitia* appare antitetico a quello dei suoi tradizionali accompagnatori: *dulces*, infatti, sono definiti gli Amorini e l'epiteto, che grazie all'iperbato acquista una maggiore intensità, suona ossimorico se accostato a *saeva*: l'amore, d'altronde, è tradizionalmente “dolceamaro”, con formula ugualmente ossimorica. Ora il poeta fornisce una nuova motivazione del suo atteggiamento, tipico di un supplice, che consiste nel mettere in evidenza l'età non più adatta agli amori: *circa lustra decem*, allusione autobiografica all'età, diviene al tempo stesso un'implicita forma di *sphraghis* all'inizio del libro.

L'azione della dea e la condizione di Orazio sono espressi nei vv. 6–7 col ricorso a una metafora dell'equitazione: il poeta si rappresenta come un cavallo che la dea vorrebbe piegare ai suoi *mollia imperia*; egli, però, resiste, *durus*, ai suoi tentativi e le suggerisce altri obiettivi, che ovviamente – dal punto di vista di un cinquantenne – s'identificano nel v. 8 con i giovani, ai quali soli compete l'amore.

I vv. 9–12 sono aperti dal comparativo *tempestivius*, termine plurisillabico che occupa più della metà del verso e pone l'accento sul tempo più opportuno in rapporto al codice d'età: nei confronti dei cinquant'anni del poeta è decisamente più adatta all'amore l'età del giovane, che Orazio si appresta a proporre a Venere quale suo sostituto. Con precisione viene suggerita a Venere la meta ideale, che s'identifica con la *domus* del nobile personaggio: nei vv. 10–11 l'iperbato, che crea un effetto di sospensione e prolunga l'attesa del lettore, consente al poeta d'inserire fra il *praenomen* (*Pauli*) e il *cognomen* (*Maximi*) una nuova invocazione alla divinità (*ales purpureis oloribus*) e l'assicurazione che in quella casa nobile e ricca potrà *comissari* (riadattamento del greco *komázein*, nel v. 11 il verbo *comissari* indica liete riunioni conviviali e garantisce, quindi, che l'atmosfera di festa vedrà coinvolta la dea). Tutto ciò, naturalmente, è messo in rapporto col desiderio da parte di Venere d'infiammare un fegato (la sede delle passioni) adatto ad essere bruciato.

Nei vv. 13–20, dopoché *namque* ha introdotto la spiegazione della scelta effettuata da Orazio, l'insistenza sul polisindeto (*et* ripetuto cinque volte) scandisce la straordinaria serie di doti possedute da Paolo Massimo e garantisce la sua fedeltà assoluta alla *militia Veneris*: nella lista delle doti, alla *nobilitas* (v. 13 *nobilis*: il nobile lignaggio), al *decus* (v. 13 *decens*: il bell'aspetto), alla *facundia* (v. 14 *non tacitus*: l'arte della parola) si aggiunge il possesso di una quantità infinita di *artes* (v. 15 *centum puer artium*). Dotato com'è di tante virtù, Paolo Massimo non solo è maturo per arruolarsi nell'esercito di Venere, ma si farà portainsegna della dea, pronto a seguirla ovunque (v. 16 *late*). Tali doti collocano Paolo Massimo in una condizione di superiorità (v. 17 *potentior*) e lo mettono in grado di potersela ridere dei doni dei rivali, sia pur danarosi (v. 18 *largi ...aemuli*). A garanzia della scelta che la dea dovrà operare, il poeta assicura che il suo amico sarà pronto a innalzare una statua di marmo della dea in un tempietto dal soffitto di travi di cedro (vv. 19–20).

Nei vv. 21–28 Orazio si preoccupa di descrivere a Venere le manifestazioni di culto che Paolo Massima le riserverà. Il deittico *illuc* (v. 21), che concorre a conferire un senso realistico alla progettata realizzazione del tempietto e lo rappresenta addirittura come già costruito, introduce la descrizione dell'atmosfera che regnerà in quell'ambiente: alla profusione d'incensi si unirà il suono della lira e del flauto, né mancherà la zampogna. Nel v. 25 l'anafora di *illuc*, sempre ad inizio di strofa, introduce gli ultimi particolari della presentazione degli omaggi rituali: due volte al giorno giovanetti e giovanette canteranno le lodi della dea danzando al modo tipico dei sacerdoti *Salii* e percuotendo come loro per tre volte la terra con i piedi.

Me, posto all'inizio del v. 29, segna una decisa contrapposizione dello stile di vita del poeta a quello di Paolo Massimo: l'atteggiamento di Orazio è improntato a una totale negatività, ben definita dalla successione di cinque *kola* introdotti da *nec* (*nec femina* | *nec puer* | *nec spes* | *nec certare iuvat* | *nec vincere*). L'accenno nella strofa precedente ai *pueri* e alle *virgines* che celebreranno Venere per conto di Paolo Massimo suscita l'immediata proclamazione del rifiuto da parte del poeta di qualsiasi *femina* e di qualsiasi *puer*; ormai egli ha definitivamente abbandonato le speranze di un affetto corrisposto (v. 30 *spes animi credula mutui*) e con esse ha bandito la voglia del convito con le sue gioie: a Orazio non interessa più gareggiare a chi riesce a bere una maggiore quantità di vino o incoronarsi il capo delle ghirlande dei banchettanti.

Tuttavia, mentre i vv. 29–32 sembravano escludere in modo chiaro la presenza del sentimento d'amore nell'animo del poeta, i vv. 33–36 ci fanno capire – sotto forma di un'accorata e angosciata domanda – che Venere ha tutt'altro che cessato i suoi assalti contro di lui. Orazio, infatti, arde d'amore per Ligurino; ma la sua è una passione irrealizzabile, che gli procura solo vane speranze e continue sofferenze. Il v. 33 è costruito su una serie di monosillabi (*sed* | *cur* | *heu* | *cur*), interrotti solo dall'appello a Ligurino, che conferiscono all'esordio della domanda un andamento spezzato e sofferto: chiara è la ricerca di un effetto patetico già nel *sed* iniziale, che fa capire come Orazio ritorni alla passione nonostante i propositi di resistere, e poi dall'anafora di *cur* e nella lamentosa interiezione (*heu*), che seguita dal vocativo conferisce all'appello il tono di una supplica. A Ligurino il poeta chiede di spiegargli il motivo del proprio strano comportamento: è lui che può ben capire perché egli si trovi in difficoltà nel trattenere le lacrime e sia incapace di condurre un discorso sino alla fine, senza interrompersi all'improvviso e a tacere. Eppure la sua lingua è *facunda* e il poeta si rende conto che i suoi silenzi vanno contro le leggi del *prepon* (*parum decoro silentio*).

L'improvviso sussulto di un carne, che sembrava ormai concluso, può rappresentare una sorpresa: essa, però, era stata anticipata sin dall'inizio, nell'invito a Venere a desistere dai nuovi assalti; ora ci si rende conto che le sue suppliche a Venere con la giustificazione dell'età avanzata non hanno avuto alcun esito favorevole: nonostante le preghiere, la dea non si è convinta a desistere dai suoi attacchi e, una volta terminata la sua supplica, «Orazio si ritrova esattamente al punto di prima» (Fraenkel).

Nella strofa conclusiva Orazio si trasferisce in una dimensione onirica, l'unica che gli consenta di stabilire un contatto col giovane amato: ma anche nella sfera del sogno egli non riesce a soddisfare pienamente la sua aspirazione amorosa, perché può solo illudersi di afferrare Ligurino e di tenerlo prigioniero (v. 38 *captum teneo*), ma basta un attimo per fargli capire che in realtà il giovane fugge veloce lontano da lui: il suo, dunque, finisce per essere un improbabile inseguimento, destinato a fallire perché un cinquantenne non potrà mai raggiungere un giovane che rapido corre nel Campo Marzio e nuota nelle acque del Tevere, che scorrono veloci e lo portano lontano da Orazio. La strofa è costruita sull'anafora (vv. 39–40 *te per ...te per*; v. 38 *iam ...iam*) e sul

parallelismo dei *kola* (v. 38 *iam captum teneo // iam volucrem sequor*), che da un lato servono a conferire allo sfogo di Orazio il tono di un'accorata preghiera (l'anafora di *te*), dall'altra debbono dare l'idea del contraddittorio procedimento del sogno, fatto di illusioni e di delusioni. *Ego* (v. 37) conferisce al poeta il ruolo di protagonista, che però entra subito in conflitto con la sua incapacità di tenerlo con successo per la manifesta inferiorità nei confronti di Ligurino, che veloce si allontana e rende vano il suo disperato inseguimento.

3. A me sembra che non esistano dubbi sulla funzione proemiale e programmatica del carme 1, che guarda sia al passato sia al futuro e presenta una serie di tematiche che troveranno sviluppo nel libro. Pur muovendo da un rifiuto dell'amore perché non è lecito violare il codice d'età, il carme iniziale costituisce un preannuncio della persistenza dell'ispirazione amorosa anche nella tarda raccolta: nello scoprire che, nonostante i buoni propositi, Orazio è infelicamente innamorato di Ligurino e invano cerca d'inseguirlo e di raggiungerlo (vv. 33–40), il lettore si attende gli ulteriori sviluppi della vicenda passionale, ben sapendo che ad essa non sarà riservato un 'happy end'; prima che la sua curiosità venga soddisfatta dovrà attendere sino al carme 10, in cui la delusione detta al poeta accenti di particolare durezza contro Ligurino, al quale si prospetta un inesorabile sopraggiungere della vecchiaia. Il lettore, però, capisce anche – sin dalla prima strofa del carme proemiale – che ora l'amore del cinquantenne Orazio si nutre di rimpianto: a Cinara, infatti, che compare nel v. 14, è affidato il compito di dare il senso della continuità sia con le tante figure di donna dei libri 1–3 sia con la sua personale presenza nel *sermo* del recente I libro delle *Epistole*. Cinara e Ligurino, dunque, rappresentano due aspetti diversi del discorso amoroso e la loro comparsa nello stesso carme serve a far risaltare il legame fra gli amori troppo brevi e troppo lontani del passato (Cinara) e quelli irrealizzabili del presente (Ligurino). Risulta chiaro al lettore, quindi, che nell'Orazio cinquantenne il modo di concepire e trattare l'amore è ben diverso dall'atteggiamento di superiore distacco di fronte alle *curae* e ai tradimenti degli innamorati, che aveva contraddistinto l'esperienza dei primi tre libri di carmi. La concezione dell'amore come rinuncia, sofferenza e rimpianto è tipica di Properzio e degli elegiaci, più che dell'Orazio dei primi tre libri delle odi: qui il lettore ne troverà la conferma nel carme 13, in cui il feroce contrappasso nei confronti di Lice, una *meretrix* ormai in disarmo, è associato, non a caso, a un nuovo elogio di quello che un tempo era stato l'amore felice per Cinara (vv. 17–28):

*Quo fugit venus, heu, quove color, decens
quo motus? Quid habes illius, illius
quae spirabat amores,
quae me surpuerat mihi,*

20

*felix post Cinaram notaque et artium
gratarum facies? Sed Cinarae brevis*

*annos fata dederunt,
servatura diu parem*

*cornicis vetulae temporibus Lycen,
possent ut iuvenes visere fervidi
multo non sine risu
dilapsam in cineres facem.*

25

Sin dai primi versi del carme proemiale Orazio mette in risalto che gli anni dell'amore sono ormai passati: in tal modo viene introdotto un motivo che va ben al di là della sorte degli innamorati, ma riguarda il destino di tutti gli uomini; la riflessione esistenziale verrà ripresa e approfondita nel carme 7. E, infine, l'elogio delle doti di un rappresentante giovane e in vista dell'aristocrazia, qual è Paolo Massimo, che non si segnala solo per la sua prestanza fisica ma anche per la sua brillante carriera di avvocato, costituisce un modo di anticipare l'elogio di giovani rampanti, legati ad Augusto e al nuovo regime, che tanta parte occupa nel IV libro. Al tempo stesso proprio una tale circostanza serve a segnare il divario fra la concezione dell'amore degli elegiaci e quella dell'Orazio che si sente ormai *senex*: mentre nei giovani anni egli aveva contrapposto alle loro patetiche effusioni sentimentali un atteggiamento di serena compostezza e d'imperturbabilità nei confronti dei contrasti d'amore, ora egli indica addirittura quale modello del successo in campo erotico un giovane aristocratico pienamente inserito e impegnato nella vita politica. Orazio, insomma, nel riproporsi a distanza di anni come poeta lirico, vuole mettere in chiaro che da un tale tipo di poesia non è possibile escludere il canto d'amore: è giusto, però, che un cultore del *modus* faccia i conti col passare degli anni; di conseguenza non solo si tratterà di una maniera diversa di cantare l'amore, ma la tematica amorosa non entrerà in conflitto con l'elogio di personaggi potenti e influenti. La funzione proemiale di 4,1, dunque, rappresenta un primo punto fermo.

Un secondo punto fermo nella struttura di un libro costituito da 15 carmi è rappresentato dalla significativa collocazione centrale del carme 8: non diverso, d'altronde, può essere il ruolo di un carme che esalta la funzione eternatrice della poesia e la considera più efficace dei monumenti nel tramandare il ricordo degli uomini e delle loro imprese; non a caso, come si è detto sopra, lo schema metrico adottato nel carme è lo stesso asclepiadeo minore in precedenza adoperato solo in 1,1 e in 3,30, cioè nel primo e nell'ultimo carme della precedente raccolta.

Altrettanto sicura appare la funzione conclusiva del carme 15, perché la chiusa del libro è parsa ad Orazio la sede più degna per tessere l'elogio dell'*aetas* di Augusto e dei successi militari e civili del principe.

4. È certo che, secondo le consuetudini, quella della pubblicazione del IV libro delle odi di Orazio sarà stata solo la fase conclusiva di un processo che, grazie alle letture private e pubbliche, consentiva ai carmi una preliminare

circolazione. Tuttavia anche nell'impianto definitivo si nota un'accorta cura nel privilegiare il ruolo sia dei carmi d'elogio al principe e ai suoi familiari sia di quelli rivolti a personaggi influenti del suo 'entourage'. Sin dall'ode proemiale il libro faceva capire ai lettori che nei singoli carmi l'attenzione sarebbe stata rivolta a personaggi vicini al principe e a lui legati da vincoli d'amicizia o di parentela: tali erano in quel tempo, oltre a Paolo Massimo (carne 1), Iullo Antonio (carne 2), Druso (carne 4), Torquato (carne 7), L. Marcio Censorino (carne 8), Marco Lollio (carne 9), Mecenate (carne 11), Tiberio (carne 14). Se si prescinde dal misterioso Virgilio del carne 12 e dai destinatari fittizi di carmi erotici di antico stampo, le odi del IV libro vedono, dunque, una solida presenza sia di Augusto, sia di membri della famiglia imperiale (non solo Druso e Tiberio, ma anche Iullo Antonio) e di personaggi politicamente importanti.

Un caso particolare è rappresentato da Mecenate, che nel IV libro compare, in modo piuttosto surrettizio (l'invito a una donna perché celebri in casa di Orazio il genetliaco di Mecenate), solo nel carne 11, dopoché – per non parlare del suo ruolo nel I e nel II libro – nel III a lui erano stati dedicati addirittura tre carmi (8. 16. 29): nel suo nome si erano aperte tutte le opere di Orazio, dagli *Epodi* alle *Satire*, dal I libro dei *Carmina* al I delle *Epistole*. È evidente che il sistema della dedica muta radicalmente dopo il I libro delle *Epistole*: sino ad allora, infatti, Orazio nel dedicare ogni sua fatica poetica all'illustre patrono si era preoccupato di metterlo in chiara evidenza sin dai primi versi del carne iniziale; in seguito è Augusto a divenire il destinatario del II libro delle *Epistole* e la sua figura domina nel IV libro delle odi: ciò è tanto più significativo in quanto in precedenza non mancavano nei primi tre libri delle odi carmi di elogio ad Augusto, ma rarissimo era il caso di un'apostrofe a lui rivolta. Nel IV libro, invece, di Mecenate ci si ricorda solo per il compleanno: è probabile, però, che la sua assenza nella poesia di Orazio dal tempo del I libro delle *Epistole* debba essere messa in rapporto con quel deterioramento della sua amicizia con Augusto, di cui ci parla Tacito negli *Annales* (3,30,3–4):

Crispum equestri ortum loco C. Sallustius, rerum Romanarum florentissimus auctor, sororis nepotem in nomen adscivit. Atque ille, quamquam prompto ad capessendos honores aditu, Maecenatem aemulatus sine dignitate senatoria multos triumphalium consulariumque potentia antiit, diversus a veterum instituto per cultum et munditias copiaque et affluentia luxu propior. Suberat tamen vigor animi ingentibus negotiis par, eo acrior quo somnum et inertiam magis ostentabat. Igitur incolumi Maecenate proximus, mox praecipuus, cui secreta imperatorum inniterentur, et interficiendi Postumi Agrippae conscius, aetate provecctam speciem magis in amicitia principis quam vim tenuit. Idque et Maecenati acciderat, fato potentiae raro sempiternae, an satias capit aut illos cum omnia tribuerunt aut hos cum iam nihil reliquum est quod cupiant.

Anche se in merito non abbiamo altre attestazioni, tutto lascia credere che dopo il 20 a.C. sia Augusto stesso a gestire direttamente i rapporti con gli esponenti della cultura. Sui motivi del declino del ruolo in precedenza tenuto

da Mecenate si possono formulare solo ipotesi prive della necessaria verifica: la spiegazione più semplice è che Augusto, consolidatisi ormai i suoi poteri, non abbia più ritenuto necessaria una politica di attivo intervento e di vigile organizzazione del settore culturale, anche perché i letterati ormai avevano assunto di buon grado il ruolo di panegiristi del regime.

Tuttavia, qualunque sia stato il rapporto di Mecenate con Augusto nell'ultimo periodo della sua vita, ciò non comportò affatto un raffreddamento dei legami d'amicizia di Mecenate con Orazio, che nel carme 11 trovano un'evidente conferma. Si ha addirittura il fondato sospetto che Orazio sia ricorso all'espedito del genetliaco proprio per includere nel IV libro dei *carmina* Mecenate fra i personaggi di spicco, anche se ormai egli non lo era più. Ma la riprova di una ininterrotta e sempre affettuosa amicizia viene dalla notizia svetoniana della raccomandazione rivolta da Mecenate ad Augusto in un suo codicillo testamentario: *Horati Flacci ut mei esto memor*.

Sullo sfondo si scorge, in vista della successione ad Augusto, una crescente importanza del ruolo della *gens Claudia* nella compagine imperiale: l'elogio di Druso e Tiberio, infatti, è anche l'elogio della loro *gens*, nei confronti della quale – secondo Orazio – i Romani debbono nutrire un profondo senso di riconoscenza. In quello che è un vero e proprio epinicio di Druso (4,4), il suo valore guerriero è esaltato da un ampio parallelo in stile pindarico con l'aquila (4,4,1–28) e l'elogio del giovane condottiero culmina nell'esaltazione della *virtus* dei suoi antenati (4,4,30–31), nei confronti dei quali Roma è debitrice della decisiva vittoria su Asdrubale al Metauro (4,4,37–44): i Claudii – proclama Orazio – sono capaci di qualsiasi impresa, perché Giove li guida, e nei momenti cruciali della guerra rifulge sempre la loro sagacia (4,4,73–76). È il principe, però, a venire considerato come il reale artefice dei successi di Druso e Tiberio, conformemente al motivo ideologico della 'teologia della vittoria imperiale'; a lui spetta la vittoria anche nelle imprese a cui non ha preso parte, perché suoi sono i condottieri e gli eserciti.

5. Se la figura del principe incombe, onnipresente, sui carmi 4 e 14, essa occupa un ruolo preminente nel carme 2 e domina incontrastata nei carmi 5 e 15. È appunto il carme 15, l'ultimo della raccolta, che mi sembra esemplare, nei contenuti e nella forma, per intendere il rapporto che Orazio vuole instaurare con Augusto:

*Phoebus volentem proelia me loqui
victas et urbes increpuit lyra,
ne parva Tyrrhenum per aequor
vela darem. Tua, Caesar, aetas*

*fruges et agris rettulit uberes
et signa nostro restituit Iovi
derepta Parthorum superbis
postibus et vacuum duellis*

5

<i>Ianum Quirini clausit et ordinem rectum evaganti frena licentiae iniecit emovitque culpas et veteres revocavit artes,</i>	10
<i>per quas Latinum nomen et Italiae crevere vires famaue et imperi porrecta maiestas ad ortus¹⁵ solis ab Hesperio cubili.</i>	
<i>Custode rerum Caesare non furor civilis aut vis exiget otium, non ira, quae procudit enses et miseris inimicat urbes.</i>	20
<i>Non, qui profundum Danuvium bibunt, edicta rumpent Iulia, non Getae, non Seres infidique Persae, non Tanain prope flumen orti.</i>	
<i>Nosque et profestis lucibus et sacris inter iocosi munera Liberi cum prole matronisque nostris rite deos prius adprecati</i>	25
<i>virtute functos more patrum duces Lydis remixto carmine tibiis Troiamque et Anchisen et almae progeniem Veneris canemus.</i>	30

Il poeta vorrebbe cantare battaglie e conquiste di città, ma Apollo lo ammonisce a non affidare al vasto mare la sua piccola imbarcazione. Il carattere metaforico dell'esordio e il suo valore di dichiarazione di poetica sono evidenti: il ruolo di Apollo ammonitore è proposto da Callimaco sia nel prologo degli *Aitia* (Fr. 1,21–24) sia nell'*Inno ad Apollo* (vv. 105–112). A Roma il ruolo di Apollo ammonitore è stato introdotto da Virgilio (*Buc.* 6,3–8) e ripreso, prima di Orazio, da Properzio (3,3,13–24; cfr. poi 4,1,133–4); se ne serviranno anche Tibullo (2,5,1 sgg.) e Ovidio (*Ars* 1,25; 2,493–508), oltre allo ps.Verg. *Cul.* 12 e 36 e allo ps.Tib. 3,7,177–8.

A un tanto impegnativo esordio programmatico si addice una particolare elaborazione stilistica: il nome del dio ispiratore della poesia apre il carme (*Phoebus*) e gli conferisce un'immediata solennità; accanto ad Apollo si colloca subito il poeta, con la decisa espressione della sua volontà di cantare argomenti epici, che è messa in risalto dalla posposizione del pronome al participio (*volentem me*). Successivamente, nella definizione dei contenuti dell'epos (vv. 1–2 *proelia victas et urbis*) è la posposizione di *et* particella a porre in rilievo *victas*, che rievoca alla mente del lettore celebri cadute di città, a partire da

quella di Troia, che avevano costituito la materia prediletta del canto epico. Infine, nel divieto di Apollo, da un lato l'iperbato (vv. 3-4 *parva ... vela*) ha il compito di enfatizzare l'epiteto nel suo valore di termine di poetica, dall'altro l'anastrofe (v. 3 *Tyrrhenum per aequor*) mette in chiaro che si tratta di un mare grande e crea un efficace contrasto con i *parva vela*: in tal modo il *pachý* dell'epos, simboleggiato dal mar Tirreno, viene contrapposto al *leptón* della poesia lirica, simboleggiato dalla piccola imbarcazione.

Con l'avvento dell'età di Augusto la prosperità regna di nuovo nei campi, sono state restituite dai Parti le insegne sottratte ai Romani, ha fatto ritorno la pace, si è assistito alla restaurazione dei valori etici e dei costumi antichi, che hanno fatto la grandezza del Lazio e dell'Italia e l'hanno diffusa in ogni parte del mondo (vv. 4-16).

I meriti di Augusto sono elencati in una serrata successione polisindetica, in cui per la presenza costante della particella coordinativa ogni merito va a sommarsi ai precedenti e ne vien fuori l'immagine di una serie impressionante e illimitata d'interventi risolutivi da parte del principe, non solo nel campo dell'agricoltura (v. 5), ma anche in quelli della guerra e della pace (vv. 6-9), del risanamento dei costumi corrotti (vv. 9-11), della restaurazione dei valori tradizionali (vv. 12-16). È significativo che l'attività di Augusto sia scandita da una serie di composti col prefisso *re-* (v. 5 *rettulit*, v. 6 *restituit*, v. 11 *revocavit*), perché ciò sta a significare che i suoi pur 'rivoluzionari' interventi, lungi dal voler scardinare il sistema preesistente, si propongono di restaurare e di ripristinare i sani valori della tradizione repubblicana: d'altronde ciò verrà confermato da Augusto stesso, che nelle sue *Res gestae* lo proclamerà con orgoglio (8,5).

Lesordio di una tale esaltazione della nuova era e del suo artefice è pomposo: in *tua, Caesar, aetas* (v. 4), collocato in fine di strofa e in 'enjambement' con la successiva, con l'apostrofe al centro, il possessivo fa di Augusto il 'signore' e 'padrone' del tempo, mentre *aetas*, che deriva da *aeuitas*, sembra voler accordare a tale tempo una durata molto più lunga di quella della vita umana. *Aetas* è stato spesso inteso in senso generico («l'età in cui vivi») o, tutt'al più, gli si è accordato il valore di «generazione»: ma la forza del possessivo, unita all'enfasi dell'apostrofe, fa capire che qui – per la prima volta – si parla di una vera e propria «età di Augusto», di un'età, cioè, che da Augusto prende il nome ed è legata alla sua vita.

Nel v. 5, per creare in modo adeguato l'immagine della prosperità dei campi e della floridezza dell'agricoltura, Orazio ha accordato un grande rilievo a *fruges* sia con l'anastrofe di *et* sia con l'iperbato a cornice (*fruges ... uberes*), mentre nei vv. 5-6 è il ricorso al polisindeto, all'allitterazione e all'omeoptoto che contribuisce ad esaltare i meriti dell'età di Augusto.

Nei vv. 6-8 Orazio esalta in tono trionfalistico e con un'evidente alterazione della realtà la restituzione delle insegne romane che erano cadute nelle mani dei Parti al tempo dell'inafausta disfatta di Carre; egli presenta, infatti, l'avvenimento come frutto di un intervento con la forza da parte di Augusto; lo fa capire *derepta* (v. 7), che sottolinea una violenta azione di rapina: in realtà la restituzione delle insegne era stata il frutto di un'abile trattativa

diplomatica con Fraate IV. Il comportamento di Orazio è chiaramente in linea con la posizione di Augusto, come mostra l'analogo livello di enfattizzazione su cui il principe si colloca nel riferire l'identico episodio nelle sue *Res gestae* (29,2).

Vacuum duellis (v. 7), con cui è definito il tempio di Giano sta a sottolineare, con l'enfasi che contraddistingue il contesto, la chiusura del tempio finalmente «libero da guerre»: il forte significato ideologico di un tale evento era ben chiaro ad Augusto, che non mancò di sottolinearlo nelle *Res gestae* (13) e di contrapporre le tre chiusure di cui fu artefice alle due dell'intera storia di Roma anteriore al suo principato.

Nei vv. 9–12 il risanamento dei costumi grazie alle leggi moralizzatrici è simboleggiato dall'immagine di Augusto che pone un freno alla licenza. *Licentia* è qui considerata come un cavallo imbizzarrito, che invece di seguire un ideale percorso rettilineo (vv. 9–10 *ordinem rectum*) se ne va ora da una parte ora dall'altra (v. 10 *evaganti*): solo Augusto è stato capace di frenare la sua corsa folle (vv. 10–11 *frenum ...iniecit*, dove i *frena* stanno a simboleggiare le leggi): Orazio ha senz'altro in mente la *lex Iulia de maritandis ordinibus* e la *lex de adulteriis coercendis* del 18 a.C.

In posizione chastica nei confronti di *frena ...iniecit* si colloca nel v. 11 *emovit ...culpas*, in cui *emovere* indica un'eliminazione totale e radicale. Qui ad essere eliminate fin dalla radice dalle leggi moralizzatrici di Augusto sono le *culpa*e (v. 11), termine generico dietro il quale si cela soprattutto l'adulterio, perché di *fecunda culpa e saecula* a causa dell'adulterio Orazio aveva parlato in *Carm.* 3,6,17.

Nel v. 12 all'*aetas* di Augusto è attribuito il merito di aver ripristinato le *veteres artis*: *revocavit artes*, che si contrappone a *emovit culpas* del v. 11, fa pensare a un vero e proprio richiamo delle *artes*. Le *artes veteres* di cui parla qui Orazio sono state identificate con precisione da Porfirione nelle quattro virtù cardinali: ma è più probabile il senso generico di *veterum virtutes*.

Per quas (v. 13) all'inizio della strofa successiva riconosce alle virtù del buon tempo antico una funzione importante: esse, infatti, hanno promosso la crescita della gloria del Lazio (v. 13 *Latinum nomen*), della potenza e della fama degli Italici (vv. 13–14 *Italiae ...vires*, con l'importante motivo ideologico della stretta unione di Roma e degli Italici), della maestà dell'impero da Occidente a Oriente (vv. 14–16). Nel solenne *trikolon* dei vv. 13–15 (*Latinum nomen, Italiae vires, imperi fama et maiestas*) sono elencate in successione le varie fasi che hanno condotto alla nascita dell'impero: *nomen Latinum* rinvia al concetto di nazione latina e, dunque, alla costituzione originaria dello stato; ai Latini si aggiungono poi, sotto la supremazia di Roma, gli Italici, qui a loro associati in modo suggestivo dalla crescita della forza. Proprio grazie a una tale crescita inarrestabile la gloria e la maestà dell'impero dal Lazio e dall'Italia si sono estese in ogni parte del mondo. La *fama* e la *maiestas*, con cui la *climax* raggiunge il culmine, sono funzionali all'esaltazione del carattere ecumenico dell'impero, che viene sviluppata nella chiusa della strofa.

Per definire il carattere ecumenico dell'impero, Orazio si serve della suggestiva immagine della maestà e della fama del nome di Roma, che si sono estese (v. 15 *porrecta*, sc. *est*, che riprende *crevere* e definisce il progressivo ampliamento del dominio di Roma) «sino ai luoghi dove sorge il sole, dal suo letto occidentale». È ben noto che il motivo del carattere universale dell'*imperium* di Roma, che coincide con l'*orbis terrarum*, non fa altro che riprendere concezioni tipicamente ellenistiche e orientali, di cui è chiara la formulazione in Polibio ed evidente la ripresa da parte di Augusto (*Res g.* 3,1).

Finché Augusto proteggerà Roma, sarà lontana la violenza delle guerre civili e i popoli sottomessi non violeranno le condizioni da lui imposte (vv. 17–24). Il futuro della Roma augustea non prevede né guerre intestine né sollevazioni di popoli, neppure di quelli posti nei territori più lontani dell'impero. Tutto, però, è in rapporto diretto con l'ablativo assoluto *custode rerum Caesare* (v. 17), opportunamente collocato all'inizio della strofa e ulteriormente enfatizzato dal legame allitterante. Grazie ad esso Augusto, che nel v. 4 con pari enfasi era stato designato quale 'signore' dell'*aetas* che da lui prende il nome, diviene ora il vigile protettore della pace interna ed esterna. L'ablativo assoluto può essere inteso almeno in due modi, e probabilmente Orazio gioca sulla sua ambivalenza perché entrambi siano contemplati: in senso ipotetico («se Augusto resterà *custos rerum*») o con valore temporale («finché Augusto resterà *custos rerum*»): non è escluso, però, neppure un senso causale («poiché Augusto è *custos rerum*»). Se, dunque, e fino a quando si realizzerà una tale condizione, si potrà essere certi che non turberanno la quiete dei cittadini romani né il *furor civilis* né le sollevazioni di popoli posti ai confini dell'impero. *Furor / civilis* (vv. 17–18) con un espressivo 'enjambement' individua la causa delle guerre civili in una condizione di follia collettiva, a cui si accompagna lo scatenamento della violenza. Sinonimo di *furor* è l'*ira* del v. 19, che sta a designare l'exasperazione dei rapporti fra le città (v. 20 *inimicat urbis*), che si concretizza nel ricorso alle armi: è proprio l'*ira* ad essere ritenuta quale artefice diretta degli scontri civili, e la sua è un'azione devastante.

Esclusa la possibilità, *custode rerum Caesare*, di guerre civili, ora si tratta di esorcizzare la minaccia di sollevazioni dei popoli irrequieti, stanziati nelle zone più lontane dell'impero: qui in ordinata serie si susseguono i Daci, i Vindelici, i Pannonii (v. 21), i Geti (v. 22), i Cinesi, i Parti e gli Sciti (vv. 23–24). Nel v. 22, invece di proseguire nella lista, Orazio anticipa – subito dopo la prima serie di popoli (i Daci, *qui profundum Danuvium bibunt* – il verbo e l'oggetto (*nec ...rumpent edicta Iulia*), in modo da porre in grande evidenza l'impossibile rottura degli *edicta Iulia* da parte delle genti sottomesse: subito dopo egli riprende il suo elenco con i Geti, cioè col popolo confinante con i Daci. In quanto agli *edicta Iulia*, è chiaro che qui Orazio non vuole accordare ad *edicta* il senso tecnico di «disposizioni emanate dal pretore al momento di entrare in carica», ma lega piuttosto il termine al senso etimologico del verbo *edicere* («ordinare»): gli *edicta Iulia* saranno, quindi, le condizioni di pace imposte da Augusto ai popoli elencati nella strofa. Con una tale formulazione Orazio raggiunge due scopi: quello di proclamare in modo altisonante che tutto il

mondo si piega alle condizioni fissate da Augusto e, grazie alla definizione degli *edicta* come *Iulia*, quello di collegare il principe alla sua *gens*, con un gesto che ad Augusto sarebbe stato sommamente gradito.

Ogni giorno in ambito familiare, nel corso delle libagioni domestiche, dopo le preghiere di rito agli dèi verranno cantate le lodi dei grandi condottieri e quelle della stirpe di Venere (vv. 25–32).

L'iniziale *nos* (v. 25), che non è un plurale *maiestatis* né si limita a indicare i poeti come Orazio, ma accomuna Orazio a tutti i Romani, verrà accortamente ripreso dall'ultima parola del carme (v. 28 *canemus*). Nella conclusione dell'ode, dunque, Orazio passa dall'*ego*, che inizialmente lo aveva isolato di fronte ad Apollo nel suo ruolo di poeta, al *nos* che ora lo associa a tutti i Romani nella celebrazione del principe. Al tempo stesso *nosque* in inizio di strofa nel v. 25 segna una netta distinzione fra i popoli assoggettati e i Romani: i primi dovranno rispettare le condizioni fissate da Augusto, per timore di subire una dura punizione; i Romani, invece, dovranno attestare la loro riconoscenza al principe sia nelle celebrazioni ufficiali sia in ambito familiare, unendo alle sue lodi quelle degli antenati mitici del suo casato.

Dopo aver messo in chiaro nel v. 25 che l'omaggio dei Romani non dovrà essere limitato ai giorni festivi, gradualmente Orazio introduce il lettore in una dimensione familiare, a cominciare dall'ambito del convito che è definito grazie al rinvio al vino. *Cum prole matronisque nostris* (v. 27) vede la famiglia tutta riunita col *pater familias* per il banchetto domestico: *proles*, termine arcaico già ai tempi di Cicerone, suona solenne e mette in evidenza il motivo ideologico importante dell'indispensabile procreazione di figli, mentre ad *uxor* viene preferito *matrona* proprio perché si tratta del termine, ricco di nobiltà e dignità, che etimologicamente rinvia alla funzione di *mater* che spetta all'*uxor*.

Il banchetto domestico romano ha un carattere eminentemente religioso, perché sancisce il vincolo indissolubile che unisce i presenti ai loro defunti: è a tale tradizione che allude, appunto, *rite* (v. 28), col suo esplicito rinvio alla consuetudine della preghiera agli dèi, che nel convito domestico deve precedere (v. 28 *prius*) la celebrazione delle lodi di illustri personaggi. In primo luogo verrà celebrato l'elogio dei grandi generali, solennemente definiti (v. 29) come «i condottieri che si sono comportati valorosamente».

Dai condottieri il canto si dilata sino alla rievocazione delle origini troiane di Roma: da Troia, dunque, ad Anchise e alla *Veneris progenies*. *Alma* è detta Venere nel v. 31 sia perché, in senso lucreziano (1,1–2) è genitrice e nutrice della stirpe umana (da *alere*), sia perché dalla sua unione con Anchise discende la *gens Iulia*: Orazio sembra qui delineare con pochi tratti quello che è l'argomento dell'*Eneide*, con un probabile atto d'omaggio conclusivo nei riguardi di Virgilio, anche se egli non prevede poesia epica, ma piuttosto poesia simposiaca del tipo dei *carmina convivalia*, in cui Augusto dovrà occupare un ruolo centrale. È vero, infatti, che figlio di Venere è Enea e, dunque, in lui si dovrebbe identificare la *Veneris progenies*: ma è impensabile che nel verso conclusivo del libro e di un carme che intende celebrare l'*aetas* di Augusto il poeta non inviti il lettore a scorgere nella *Veneris progenies* la *gens Iulia* che

da Venere proclamava di discendere e, in particolare, Augusto stesso, che nel *Carmen saeculare* aveva definito *clarus Anchisae Venerisque sanguis* (v. 50). In tal modo egli addita ai poeti romani, e in primo luogo a se stesso, un nuovo argomento di canto, dalle origini troiane ai successi di Augusto, che vedrà come protagonista il principe insieme ai grandi condottieri della storia di Roma.

Venere nell'ultimo verso è specularre ad Apollo nel primo, e allo stesso modo è specularre a *loqui* del v. 1 il conclusivo e solenne *canemus*, normalmente usato da Orazio per la poesia di stile elevato. È significativo che l'ultimo libro di poesia lirica si chiuda con un verbo, che lascia intravedere future e mai realizzate composizioni encomiastiche, probabilmente sull'esempio degli epinici pindarici, in onore del principe.

6. Tiriamo un po' le somme di questo discorso. Si è visto prima come non possa essere fededegna la notizia riportata dalla biografia oraziana di Svetonio, secondo cui il poeta avrebbe deciso di aggiungere un nuovo libro di carmi ai tre già pubblicati in ossequio alle pressioni di Augusto, che da lui richiedeva la celebrazione dei successi militari di Druso e Tiberio: se, però, la notizia di Svetonio non può essere esatta perché contrasta con la cronologia di alcuni carmi del IV libro senz'altro anteriori a 4 e a 14, ciò non significa che essa sia totalmente destituita di fondamento. Nulla vieta di pensare, infatti, che – indipendentemente dalla genesi del libro – il principe abbia realmente esercitato pressioni sul poeta più in vista del momento perché celebrasse nei suoi versi le vittorie dei giovani rampolli della famiglia imperiale. Augusto, d'altronde, poteva legittimamente esigerlo, non solo per la sua posizione, ma anche per l'intima e cordiale amicizia che lo legava al poeta e per l'onore che a lui aveva accordato scegliendolo quale cantore ufficiale nella solenne cerimonia del 17 a.C.

È facile, oggi, tacciare Orazio di servilismo perché prontamente obbedì agli *iussa* del principe; tuttavia – se non per giustificare, almeno per capire il senso del suo atteggiamento – occorre tener presente che ricevendo un tale beneficio nel 17 a.C. egli aveva contratto un preciso obbligo di riconoscenza nei confronti di Augusto: la logica degli *officia* era tale che Orazio non avrebbe mai potuto dire di no a pressanti richieste del principe; anzi, c'è da essere certi che le avrà accolte con molto piacere e avrà considerato come un nuovo e gradito atto di stima nei suoi confronti il fatto che il principe si rivolgesse ancora a lui. Orazio, d'altronde, non era in condizione di rispondere di no ad Augusto, anche perché qualche anno prima aveva rifiutato il delicato incarico di suo segretario, addetto alla corrispondenza privata. Augusto, per parte sua, ne era ben consapevole e sapeva bene di non incontrare resistenza da parte di chi lo aveva costantemente celebrato nella sua poesia. Addirittura poteva permettersi di rimproverarlo in modo bonario per essere stato da lui trascurato nei *sermones* del I libro delle *Epistole*: Svetonio aggiunge che, grazie ad una simile insinuazione, che chiamava in causa la sua *familiaritas* col poeta, Augusto riuscì ad estorcergli un componimento poetico a lui diretto (*expressit ...eclogam ad se*), che ha inizio con le parole *cum tot sustineas et tanta negotia*

solus eqs.; si tratta dell'*Epistola ad Augusto*, col suo esordio impressionante, dove l'atteggiamento di adulazione, misto ad amichevole confidenza, nei confronti del principe divinizzato raggiunge le punte più alte (*Epist.* 2,1,1–4. 15–17):

*Cum tot sustineas et tanta negotia solus
res Italas armis tuteris, moribus ornes,
legibus emendes, in publica commoda peccem,
si longo sermone morer tua tempora, Caesar.
(...)
Praesenti tibi maturos largimur honores
iurandasque tuum per numen ponimus aras,
nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.*

Con una serie di espedienti ad effetto, Orazio mette in straordinario risalto la mole delle incombenze che il *princeps* intraprende per il bene dei Romani. La serie di sostantivi che definiscono i provvidi interventi di Augusto (*armis ...moribus ...legibus*) e delimitano la sua sfera d'azione, individua anche quelli che sono i fondamenti dell'*imperium*, mentre l'asindeto vuole comunicare l'idea di un incessante operare. Nel v. 15, poi, il dativo *praesenti tibi*, carico di simbologia religiosa, determina uno stacco deciso fra la situazione di Augusto e quella degli eroi divinizzati *post mortem*, perché nel linguaggio sacrale *praesens* indica il benevolo atteggiamento di una divinità nei confronti degli uomini. L'offerta di onori divini ad Augusto è proclamata in un verso solenne (v. 16), caratterizzato da un iperbato a cornice e dall'anastrofe di *per*, che mette in grande rilievo *tuum ...numen*. Nel v. 17 la conclusione dell'elogio di Augusto è segnata da un'espressione altisonante, nobilitata dall'anafora, che ribadisce l'eccezionalità del personaggio, e dal poliptoto (*oriturum ...ortum*), che esclude non solo per il passato ma anche per il futuro l'esistenza di un altro Augusto. Sensibile, dunque, ai benevoli rimbrotti del principe, Orazio rispose prontamente, non solo con la prima epistola del II libro, ma anche con gli elogi e i tributi d'omaggio del IV libro dei carmi.

7. Il rapporto di Orazio col principe e con i potenti negli anni di composizione del IV libro delle odi riflette i significativi cambiamenti che si erano verificati dopo il 19 a.C.: è a partire da allora, infatti, che Augusto si riappropria di gran parte dei poteri a lui assegnati e da lui affidati ad altri. Stabilizzatasi ormai la situazione interna (i problemi non sorgono tanto nel rapporto con gli aristocratici, quanto piuttosto nell'ambito della famiglia imperiale, in vista della successione), Augusto si dedica con decisione all'attività di tutore della morale: le quattro *leges Iuliae* del 18 a.C., fra cui quelle *de adulteriis coercendis* e *de maritandis ordinibus*, stanno ad attestare che i velleitari e prematuri progetti degli anni 28–27 a.C. – di cui resta testimonianza in Properzio (2,7) – ora sono divenuti realtà. In tanto fervore interventistico da parte di Augusto un momento di particolare importanza è costituito proprio dalla celebrazione dei *ludi saeculares* del 17 a.C., che si caricano di un alto

valore simbolico in quanto momento di purificazione dalle colpe passate e d'inaugurazione di un'età nuova. Nell'inno composto da Orazio per la solenne celebrazione del 17 a.C. è anticipata una serie di tematiche ideologicamente importanti che troveranno ampio sviluppo nel IV libro dei carmi: l'avvento di un'età nuova; la grandezza di Roma garantita dalla protezione che le accordano gli dèi; l'esaltazione della legislazione augustea in materia coniugale; l'enfaticizzazione della fertilità della terra e della salubrità dell'aria; l'origine di Roma considerata come il compimento di una missione divina; la discendenza di Augusto da Venere; le vittorie e la clemenza del principe; il ritorno a Roma, insieme all'abbondanza, della fede, della pace, dell'onore e del pudore di un tempo.

Sul IV libro delle *Odi* continua a gravare il giudizio severo dei molti che, in epoche diverse, hanno decisamente accusato Orazio di servilismo e di adulazione. Sembra ovvio, d'altronde, che da quanto si è detto si debba giungere alla conclusione che quella del IV libro sia una poesia di pura propaganda, scritta da un poeta cortigiano che ha messo il suo ingegno e la sua ispirazione al servizio del principe. Erano queste le conclusioni a cui giungeva Ronald Syme, che però cercava di conferire una patina di nobiltà a una tale etichetta facendo di Orazio uno dei creatori di una letteratura di tipo nuovo, che voleva essere civile piuttosto che individuale, utile anziché decorativa, e si proponeva di cantare i motivi ideali della nuova Roma che rinasceva sulla cenere delle guerre civili: la sua, dunque, sarebbe la sincera espressione poetica non di un sentimento personale, ma di un sentimento collettivo nei confronti di Augusto. A me sembra che non tutto quadri in questo ragionamento, e mi chiedo: se le cose stanno così, perché mai, allora, Orazio ha escluso di celebrare epicamente le imprese del principe e ha preferito ritagliarsi uno spazio più intimo nell'ambito della poesia lirica? D'altra parte, prima di parlare di propaganda, con la connotazione spesso deteriorata che il termine ha finito per assumere ai giorni nostri, c'è da chiedersi in via preliminare se i fruitori di un libro di poesia dell'ultimo ventennio del I sec. a.C. siano assimilabili ai moderni lettori: la cultura, si sa bene, era ancora privilegio di pochi e dovrà trascorrere più di un secolo prima dell'istituzione di una scuola pubblica. E poi, negli anni intorno al 13 a.C. Augusto aveva realmente bisogno della 'propaganda' di Orazio? Chi mai avrebbe dovuto convincere una tale 'propaganda'? Forse quel limitato numero di lettori aristocratici dei suoi carmi, quegli stessi che da tempo avevano consegnato di buon grado nelle mani di Augusto il loro ruolo politico, oppure un'ancora inesistente opposizione senatoria o piuttosto gli irrequieti aspiranti alla successione imperiale? Quella di Orazio era una poesia dotta per raffinati intenditori: ai suoi tempi il 'lettore comune' non avrebbe mai avuto la capacità di addentrarsi in un complesso sistema di modelli, di rapporti allusivi, di sofferte scelte di poetica e, atterrito da uno stile che spesso raggiungeva pindariche altezze, si sarebbe senz'altro rivolto ad autori più semplici. D'altronde il disprezzo del *vulgus*, più volte proclamato, è la riprova dell'altezzosa e sdegnosa indifferenza con cui Orazio lo considerava.

Sempre al centro di contrastanti giudizi, in cui spesso sono stati i lati deboli dell'uomo a condannarne la poesia, Orazio continua a dividere i critici nella valutazione della sua ultima produzione. Non è certo il caso di procedere a nuove 'Rettungen des Horaz' di lessinghiana memoria; tutt'al più sarà opportuno tentare una valutazione *sine ira et studio* di una poesia, certamente partigiana, legata al potere ed encomiastica, cercando però di non farci condizionare dall'immediata repulsione che tali elementi suscitano in noi. Come dimenticare, infatti, l'uso che della poesia di Orazio hanno fatto sia il fascismo sia il nazismo? Un uso distorto e illegittimo, beninteso, che però è stato agevolato dai toni e dal carattere della poesia politica di Orazio. Come dimenticare, inoltre, che in Germania intere generazioni di giovani studenti, dalla guerra dei 7 anni e dalle campagne contro Napoleone sino al primo e al secondo conflitto mondiale, sono state inviate spavalamente sui campi di battaglia con l'oraziana giustificazione che *dulce et decorum est pro patria mori*?

Ben si capisce, allora, che dal nostro punto di vista possa risultare non troppo entusiasmante sostenere che l'atteggiamento di Orazio, come già quello di Virgilio, va considerato alla luce di una progressiva e convinta adesione al nuovo regime: d'altra parte noi siamo a ragione diffidenti, perché ormai avvezzi ai tanti totalitarismi spesso sanguinari che hanno contraddistinto la nostra storia recente; ciò nonostante riusciamo anche ad essere molto ingenui quando assimiliamo Augusto e il suo regime di due millenni fa alle moderne dittature e magari la sua conquista del potere alla marcia su Roma. Ancora una volta dobbiamo sforzarci di muovere dal punto di vista degli scrittori antichi, indipendentemente dai giudizi che sul loro atteggiamento è lecito esprimere: non si capisce, infatti, perché mai si debba negare sincerità al loro atteggiamento e lo si debba definire frutto di opportunismo servile. Se, dunque, si giudica assumendo il loro punto di vista, allora si può capire che per i poeti augustei il principe era degno di elogio perché da un lato con la vittoria aziaca aveva riportato la pace nell'Italia e a Roma dopoché le discordie interne – che per i Romani non avevano avuto inizio con Cesare e Pompeo, ma risalivano all'epoca dell'assassinio di Tiberio Gracco – erano culminate nelle sanguinose guerre civili, dall'altro si era dimostrato in grado di tenere a bada i nemici esterni. È su queste basi che viene costruita una trionfalistica mistica delle vittorie imperiali, che culminano nella pace apportatrice di sicurezza e di prosperità; si tratta, in sostanza, della identica visione che trionfa nelle raffigurazioni dell'*Ara Pacis*. Si può addirittura sostenere che Orazio sia stato abile non solo nell'individuare e nel privilegiare gli aspetti fondamentali dell'ideologia augustea, ma addirittura nell'anticiparne alcuni che nel corso degli anni si sarebbero definiti in modo chiaro: sicché non ci si stupisce nel trovare notevoli coincidenze fra la sua rappresentazione dei meriti del regime di Augusto e quella che nelle sue *Res gestae* fornirà il principe stesso.

Muovendo dalla convinta certezza di una piena e sincera adesione di Orazio agli ideali augustei, Eduard Fraenkel nella sua monumentale monografia oraziana individua con ottimistica fiducia la grandezza del IV libro nello slancio con cui il poeta esprime i sentimenti suoi e dei concittadini, senza

cedere alle preghiere e alle sollecitazioni del principe. La novità dell'Orazio del IV libro risiederebbe, dunque, nel suo abbandono del ruolo di *vates* che si rivolge alla comunità: adesso Orazio intende apparire come *quivis ex populo* e ama adottare un linguaggio che deve sembrare dettato dai suoi sentimenti di uomo comune, per esprimere la gratitudine popolare nei confronti di Augusto.

Non c'è motivo per negare che Orazio nel IV libro assuma proprio questo atteggiamento, ma è discutibile che la sua poesia abbia tratto giovamento dall'abbandono del ruolo di *vates* per rivolgersi direttamente al principe come *unus ex multis*. D'altra parte si può intuire il significato politico di questo nuovo orientamento della lirica oraziana, che sembra dettato da un senso di modestia e di umiltà, ma non fa altro che enfatizzare il motivo ideologico del *consensus universorum* tanto caro ad Augusto: di conseguenza anche un atteggiamento che viene ritenuto sincero e spontaneo, in realtà potrebbe essere frutto dell'opportunismo politico e del desiderio di mostrarsi più augusteo di Augusto stesso. Né ha gran senso sostenere che il *poeta vates* esprimeva i propri sentimenti, mentre l'*unus ex multis* annulla la propria identità confondendola con quella della massa: in entrambi i casi il risultato è identico e consiste nell'elogio più o meno smaccato e certamente acritico di Ottaviano-Augusto e delle sue gesta.

Bisognerà prendere atto, piuttosto, del mutamento che si era prodotto in quegli anni nel panorama politico e aveva inciso anche sull'organizzazione dell'attività culturale; bisognerà, inoltre, considerare che in quello stesso periodo non è solo l'atteggiamento di Orazio a evolversi in senso apertamente filoaugusteo, ma anche quello di Properzio nel IV libro delle sue elegie. Su questo mutamento non mi sembra che esistano dubbi; tutt'al più sarà necessario interrogarsi sulla reale indipendenza dimostrata nei libri I–III delle *Odi* da parte di un esponente di primo piano del circolo di Mecenate. Non credo che per giustificare Orazio e le sue scelte sia necessario cadere nell'eccesso opposto, forzando l'interpretazione della sua poesia, come a mio avviso ha fatto chi vi ha scorto – non si capisce bene su quali basi – se non una palese insofferenza nei confronti delle pressioni del principe, almeno segnali d'inquietudine e di risentimento (per esempio nel rivolgersi a Mecenate, ormai caduto in disgrazia). Si tratta, comunque, di ben poca cosa se paragonata alle conclusioni a cui sono giunti quanti sono riusciti a fare di Orazio un subdolo sovversivo, che dà l'impressione di voler elogiare il principe, ma in realtà lo prende in giro e ironizza continuamente sui potenti e sulla loro politica: evidentemente si pensa che Augusto e i suoi uomini di fiducia siano stati talmente idioti da non accorgersi d'essere presi in giro.

A me sembra che sia necessario rispondere a un interrogativo: esponente di punta nel circolo di Mecenate, amico personale non solo del suo *patronus* ma anche di Augusto e da entrambi colmato a più riprese di doni importanti, cantore ufficiale dei *ludi saeculares*, Orazio negli anni fra il 17 e il 13 a.C. era realmente in grado di dire qualcosa di diverso o di assumere un atteggiamento critico nei confronti del regime? Per definire le richieste di Augusto ad Orazio, Svetonio nella biografia del poeta adopera i verbi *iniungere* (116,40 Rostagni),

cogere (116,41), *exprimere* (117,48), che appartengono tutti alla sfera delle costrizioni: né convince la difesa di Fraenkel, che intende i verbi in senso attenuato, perché è Orazio stesso ad adoperare in senso forte *cogere* proprio in riferimento ad Augusto. Ciò significa che di fronte alle richieste di Augusto non esisteva possibilità di rifiuto: d'altronde i rapporti fra *clientes* e *patroni*, che nel caso di Orazio e Virgilio erano fortemente attenuati dallo stretto legame di schietta amicizia che li univa ad Augusto e a Mecenate, non consentivano al *cliens* un comportamento diverso: tutt'al più si trattava di salvare la propria dignità.

A questo interrogativo se ne può aggiungere un secondo: prima di questo periodo cruciale della sua esistenza, che dopo la morte di Virgilio nel 19 a.C. lo proietta al vertice dei letterati augustei, Orazio ha realmente dato prova di quella indipendenza di giudizio e di quello spirito critico che alcuni vogliono scorgere in lui? S'invoca la sua fedeltà agli ideali repubblicani e si rinvia a *Carm.* 2,7, con la rievocazione della disfatta di Filippi, o all'elogio di Catone in 1,12,35–36 e in 2,1,24: ma il ricordo delle origini repubblicane serviva a rendere ancor più significativo il passaggio nel campo di Ottaviano e l'esaltazione degli eroi della repubblica implicava una piena adesione a un caposaldo dell'ideologia di Ottaviano-Augusto, secondo cui il suo potere assoluto costituiva una logica e indolore prosecuzione del sistema repubblicano. Oppure si sostiene che lo scopo di Orazio era stato quello di mettere in risalto gli aspetti negativi dei costumi dei Romani, nella certezza che grazie ai suoi saggi consigli la situazione sarebbe migliorata: ma non si considera che identico era l'atteggiamento di Augusto, in procinto di mettere in atto la sua campagna di moralizzazione dei costumi.

A guardar bene, forse l'unico sussulto d'indipendenza Orazio l'ha avuto quando ha rifiutato l'incarico di segretario *ab epistulis* di Augusto: ma allora egli capì bene che accettandolo avrebbe dovuto porre una grave limitazione al suo mestiere di poeta, e arditamente disse di no. Di contro non c'è alcun motivo per mettere in dubbio la sincerità di Orazio nelle lodi ad Augusto, anche se, beninteso, ciò non serve a giustificarle.

Dobbiamo, dunque, concludere che Orazio è stato un poeta cortigiano, ignobilmente prono al servilismo e all'adulazione del principe, e in caso affermativo dobbiamo necessariamente ammettere che la sua poesia cortigiana non ha alcun valore? C'è da chiedersi, intanto, se l'acquiescenza coincida necessariamente col servilismo: da un poeta cortigiano e servile forse ci si sarebbe atteso qualcosa di più, ad esempio un ciclo omogeneo di carmi in onore delle virtù e delle gesta del principe: Orazio si è guardato bene dal farlo e addirittura non ha neppure dedicato ad Augusto un libro (il IV delle odi, appunto) che veniva diffuso dieci anni dopo la precedente raccolta dei carmi lirici e non lo ha neppure aperto nel suo nome.

Per quanto riguarda la genesi del IV libro, mi sembra che si possa ricostruire come siano andate le cose: convinto della bontà del progetto augusteo e della gestione augustea del potere, orgoglioso dell'onore che gli era stato tributato nel 17 a.C., Orazio cedette, se si vuol credere a Svetonio, alle pressioni del principe

che, in assenza ormai del ruolo di mediatore esercitato con molto equilibrio da Mecenate, non si faceva scrupolo d'imporre con decisione le sue richieste; oppure, come a me sembra più probabile, decise di sua iniziativa di accordare nel nuovo libro di poesia lirica un ampio spazio all'elogio del principe e del suo 'entourage'. Tessere l'elogio di un potente può sembrare un'impresa facile, ma essa espone a rischi notevoli: da un lato il poeta che vagheggia per sé una fama duratura sa bene di correre il pericolo di passare presso i posteri per un servile e ridicolo adulatore, sa bene che le sue lodi sperticate possono addirittura sortire un comico effetto; dall'altro, però, anche il potente rischia di coprirsi di ridicolo se è oggetto di iperboliche elogi di maniera. Ne era ben consapevole Orazio, che nella *recusatio* del I libro dei carmi (1,6) aveva fatto presente ad Agrippa il rischio di sciupare (v. 12 *deterere*) per mancanza di un'adeguata ispirazione (v. 12 *culpa ... ingeni*) le lodi sue e dell'*egregius* Ottaviano e aveva messo in chiaro che non era solo la sua musa pacifica, ma anche il *pudor* a distoglierlo da una tale impresa (vv. 9–10).

Si suole ripetere che, mentre alcune delle odi politiche del III libro sono un esempio di grande poesia, i 'panegirici' del IV libro non lo sono affatto. Per parte mia, dopo aver premesso che mi sento molto meno sicuro di saper distinguere fra poesia e non poesia, debbo riconoscere che se la mia preferenza va ai carmi privi di contenuti panegiristici, ciò dipende dalla sensazione di fastidio che in me suscita qualsiasi poesia al servizio del potere e dei potenti. Nel caso particolare mi chiedo come Orazio non abbia colto la contraddizione tra il suo onnipresente sentimento della caducità dell'uomo e delle sue stagioni – che dà vita alla parte migliore anche della poesia del IV libro – e il *monumentum aere perennius* che egli andava innalzando ad Augusto; mi chiedo anche come mai al tempo del IV libro egli non abbia riflettuto sul senso che avrebbero avuto i suoi elogi una volta proiettati in quella perennità che egli prevedeva per la sua poesia.

Però, nonostante tutto, continuo a credere che quella del IV libro sia una poesia grande, alla cui definizione non possono concorrere solo i carmi di contenuto politico (ai quali, peraltro, bisogna riconoscere che l'ispirazione pindarica conferisce spesso grande dignità e solennità). Certo, i carmi politici sono una componente significativa del libro, ma non l'unica: e poi, avrà pure un senso il fatto che il libro non sia dedicato ad Augusto e che i due carmi encomiastici che lo chiudono siano preceduti dagli insulti ad una *meretrix* che sta invecchiando. Il limite del giudizio di Fraenkel non risiede tanto nell'aver attribuito a tutti i Romani gli stessi sentimenti di Orazio nei confronti del principe, quanto piuttosto nell'aver posto la poesia politica al vertice della sua produzione lirica. In realtà si fa torto a Orazio se si riduce il IV libro alla sua componente politico-propagandistica e si dimenticano le appassionante difese del ruolo eternatore della poesia, la sofferta scelta fra pindarismo e callimachismo, le polemiche nei confronti dello stile sublime e in difesa del *tenue*, i rinnovati slanci amorosi in aperto dissidio con l'ormai raggiunta *senectus*, il senso del trascorrere del tempo e delle stagioni della vita umana. Se, poi, si riflette sulle scelte lessicali e retoriche, sull'uso sapiente degli espedienti fonici,

sulla cura strutturale e sugli aspetti formali, sull'accorto sistema di richiami e di riprese fra un carne e l'altro, sulla saggia combinazione dei modelli e sul ricorso all'allusività, sugli stessi 'tours de force' pindarici, si ricava la netta sensazione, anche nei carmi d'elogio dei potenti, di essere in presenza della vigorosa manifestazione di un ingegno straordinariamente maturo, grazie al quale la poesia augustea ha raggiunto le vette più alte.

Nel caso del IV libro di Orazio, come sempre nella valutazione delle opere letterarie, il problema consiste nel saper trovare la giusta misura. «I posteri – ha scritto Lessing nelle sue *Rettungen des Horaz* – non saranno mai ingiusti. Se inizialmente essi riproducono lode e biasimo tal quali sono giunti fino a loro, a poco a poco riportano l'una e l'altro alla giusta misura»; e ha concluso, riferendosi a Orazio, che l'«essere considerato un grande ingegno mentre si è in vita e per un mezzo secolo dopo che si è morti, non è una buona prova che lo si sia davvero; l'essere considerato tale per tutti i secoli, invece, è prova irrefutabile».

(Página deixada propositadamente em branco)

HORACIO Y EL TÓPOS DE LA GLORIA POÉTICA

Hugo Francisco Bauzá
Universidad de Buenos Aires

1. Introducción

*Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo impotens,
Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum*

clama Horacio en una oda memorable¹ en la que, al ser consciente de haber erigido “un monumento más perenne que el bronce”, profetiza para su nombre una suerte de sobrevida mientras dure el mundo romano; éste políticamente se desmembró al ser invadido por los germanos, sin embargo el *corpus* poético de Horacio perdura incólume hasta nuestros días. Esta circunstancia explica y justifica que en este congreso alusivo al Día de la Latinidad articulemos nuestros trabajos en torno de un único tema: “Horacio y su permanencia”.

El caso del lírico latino es uno de los más explícitos en cuanto a la valoración de su arte y, en consecuencia, a la noción de perennidad reservada a su poesía. Por lo demás, Horacio tiene también conciencia de ser, junto con Virgilio, uno de los principales artífices de un estado nuevo y, en consonancia con él, artífice también de la *pax Romana*. En ese sentido puedo decir, sin temor a equivocarme, que el mantuano y el venusino son quienes han contribuido, de manera decisiva, a afianzar los pilares ideológicos del Principado a la vez que, al exaltarlos mediante sus *carmina*, han logrado substraerlos de la circunstancia histórica concreta, del tiempo voraz y, por tanto, del olvido. ¿Qué serían, pues, la antigua Roma, la paz augustal o el mismo *Princeps* de no haber sido celebrados por los dos grandes vates del Imperio?

Lo cantado por el poeta se adscribe a un *tempo* intemporal, que es el tiempo del arte. Esta suerte de intemporalidad es la que confiere cierto grado de eternidad a todo lo glorificado por la poesía. Un himno de Píndaro, hoy perdido pero cuyo contenido conocemos por Aristides², refería que Zeus, tras vencer a los Titanes, consultó a las restantes deidades acerca de si su labor estaba completa, éstas le habrían respondido que era menester la presencia de seres que con sus cantos celebraran su gloria. Fue entonces cuando surgieron las Musas, engendradas precisamente de la unión de Zeus y Mnemosyne, para que la gesta del olímpico, subtraída del olvido merced a la memoria, se proyectara sin ocaso ya que el canto del poeta plenifica la existencia.

¹ *Carmina* III 30, 1-5.

² II 142.

El carácter celebratorio confiere una suerte de sobrevida a todo lo cantado por el poeta y por esa circunstancia Horacio puede proclamar sin jactancia: *non omnis moriar multaque pars mei / uitabit Libitinam* (c. III 30, 6-7). Del carácter celebratorio y del aspecto intemporal de la poesía participan también otros líricos del círculo augusteo, pienso principalmente en Propercio y Ovidio. Del primero evoco un dístico revelador: *Fortunata, meo si qua es celebrata libello / carmina erunt formae tot monumenta tuae* (III 2, 17-18) 'Afortunada, puesto que has sido celebrada en mi poemario. / Mis poemas serán un monumento a tu memoria', donde reaparece la noción horaciana de *monumentum* a la que he aludido; la otra corresponde al poeta Ovidio. Éste, en uno de sus *Amores* (I 15, 32), declara: *carmina morte carent* 'los versos carecen de muerte' ya que el arte poética, a diferencia de las artes de espacio, puede escapar al desgaste que, naturalmente, determina el paso del tiempo.

Las Musas y Apolo, el dios *Mousegêtes*, están omnipresentes en la poesía horaciana; son ellos lo que le brindan el sesgo ontológico que le proporciona un hálito de eternidad. Así lo declara el poeta principalmente en c. IV 3 donde, casi al final de su carrera³, agradece a Melpómene el haberle conferido éxito como poeta.

Algunas anécdotas vinculadas con la primera infancia de Horacio – y que él mismo se ocupó en subrayar – sugieren cierta *surveillance* – ¿divina? – que habría evitado que el futuro poeta pereciera víctima de serpientes y de otras alimañas, ¿se trata de una simple deuda con la retórica del género o el genuino reconocimiento de fuerzas que escapan al dominio de lo racional? Tales hechos, sumados a otros prodigios que le habrían acaecido (así por ejemplo la aparición de un rayo en un día sereno, lo que el poeta tuvo por un hecho extraordinario (cf. c. I 34), parecen explicar el respeto del lírico por esas fuerzas misteriosas y por el dios oracular; a éste, por ejemplo, celebró en diversas ocasiones⁴, con lo que a un mismo tiempo otorgaba una pátina de sacralidad tanto a su persona, cuanto a su poesía. También en sus *Odas* agradece a la Musa el reconocimiento de la valía de su canto ya que en vida alcanzó renombre al punto de llegar a ser señalado por el dedo del viandante como *Romanae fidicen lyrae* 'tañedor de la romana lira' (IV 3, 23) y, pese a su reticencia respecto del vulgo como manifiesta en una composición, incluso entre el pueblo, logró fama y popularidad, tal como también le sucedió a Virgilio⁵.

Dignum laude uirum Musa uetat mori: / caelo Musa beat 'la Musa no permite que el varón digno de alabanza muera: / la misma Musa lo conduce al cielo' refiere el venusino en una de sus composiciones más conocidas (*Carm.* IV 8, 28-29) con lo que rubrica el carácter de perennidad que confiere la inspiración

³ La *Oda* es posterior al *Carmen saeculare*, que es del año 17 a.C.

⁴ Cf., entre otros *carmina*, I 34; IV 6, amén del *Carmen saeculare*.

⁵ Sobre el mantuano merece evocarse que en una ocasión cuando en un teatro de Roma *Cytheris*, liberta de Volumnio, dramatizaba *Bucólica* VI el público reconoce a Virgilio escondido entre la multitud y ante ese hecho se pone de pie para rendirle homenaje, tal como lo hacía frente a Augusto; R. Brasillach recrea admirablemente ese hecho imaginando que el Poeta *rougissant et stupefait, il ne savait où se mettre. Mais c'était sa première rencontre avec la gloire* (*Présence de Virgile*, París, Plon, 1960, p. 95).

“musical”⁶. Esta referencia, que se advierte como un *tópos* de la obra horaciana, resguarda a sus *carmina* de la mirada intrascendente de los neófitos. Por lo demás, cuando en el inicio de una de sus *Odas* (III 1) manifiesta: *Odi profanum uolgi et arceo* ‘odio y aparto al vulgo profano’, tal declaración no debe ser tenida como un rechazo de carácter social, sino que lo de “vulgo profano” debe ser inteligido en el sentido de *no iniciado en el misterio de las Musas* o, en otro lenguaje, *en el misterio de lo que eternamente es*, y Horacio se arroga el privilegio – ¿o la gracia? – no sólo de estar bajo el amparo de la Musa, sino también de ser *Musarum sacerdos*.

Frente a la tradición platónica⁷ que considera al poeta un enajenado – en tanto que poseo por un entusiasmo al que no puede oponer resistencia –, el venusino, en el acto de poetizar, parece atender a una doble vertiente: por un lado el escrupuloso cuidado formal, el *labor limae*, la concepción de una poesía cincelada con buril a la manera de lo que en los tiempos modernos apreciamos en los parnasianos, su *métier* entendido como el de una abeja laboriosa; por el otro, inspirado por la Musa y, en ocasiones, por Baco (cf. c. I 18 y II 19). Con todo, su referencia a las hijas de Mnemosyne no debe ser entendida como una posesión plena sino, antes bien, como una suerte de operación alquímica de la memoria que permite apreciar el mundo del ser, el de las esencias o, en lenguaje del mismo Platón, el de la *alétheia*, término éste cuya etimología – sin Leteo – nos recuerda el río cuyas aguas borraban la memoria e impedían, por tanto, recordar. Así, pues, vemos que en el venusino la poesía es recuerdo y al mismo tiempo, descubrimiento. Por su vínculo con las Musas su lírica deviene música, lo que sugiere una instauración en la armonía que el poeta alcanza por obra de estas deidades.

Sin ser meramente retórico y sin caer tampoco en una devoción a ultranza, el vínculo de Horacio con las Musas se articula como un acercamiento respetuoso a un culto a la Memoria gracias al cual puede recuperar la armonía originaria y volcarla en sus composiciones. Merced a la Musa el poeta y su canto superan el aquí y el ahora y atisban el punto de inflexión en que lo temporal se enlaza con lo eterno.

La Musa le ha permitido liberarse de la turbación ciudadana, de la envidia, de las pasiones, del encarcelamiento de lo temporal; gracias a ella ha podido pasar del tiempo perdido al tiempo reencontrado⁸. Consciente de ese privilegio asume gozoso ser *Musarum sacerdos* y, como tal, en el último libro de *Odas* alaba a estas deidades ya que también merced a ellas tomó conciencia de lo noble y elevado de su ministerio. Su misión, en consecuencia, será la de participar a todos, a través de su poesía, esa singular experiencia de vida.

En cuanto a la tradición retórica concerniente a la Musa en la que se filia Horacio, amén de los ejemplos que proporciona la poesía helénica, hay que

⁶ Por otra parte, en c. III 11 habla del carácter taumatúrgico de la música celebrado por la poesía órfica en tanto que es capaz de detener incluso los suplicios infernales.

⁷ Fedro, 254a.

⁸ Así, por ejemplo L. Deschamps titula su trabajo: “Il tempo in Orazio ossia dal tempo perduto al tempo ritrovato”, in *Orpheus*, n.s. IV (1983) fasc. 2, pp. 195-214.

recordar los que corresponden a la latina; así el de Lucrecio quien en su poema, amparado en su amor a las Musas, confiesa su “magna esperanza de gloria”.

*Nec me animi fallit quam sint obscura; sed acri
Percussit thyrsos laudis spes magna meum cor
Et simul incussit suauem mi in pectus amorem
Musarum, quoi nunc instinctus mente uigenti
Auias Pieridum peragro loca... (I 922-926)*

No me engaño en mi ánimo cuán oscuro es el sitio en que entro; pero con agudo tirsos una gran esperanza de gloria ha golpeado mi corazón y le ha infundido a la vez un dulce amor a las Musas; azuzado por él, recorro ahora, con vívida mente, los intransitados parajes de las Piérides.

La “magna esperanza de gloria” cantada por Lucrecio y que le infunde *suauem (...) amorem Musarum* ‘un suave amor a las Musas’ es también el impulso que dinamiza el poetizar horaciano.

Ese deseo de gloria alcanzada mediante la poesía registra también otros antecedentes que han servido de incitación al propio Horacio; pienso, por ejemplo, en Ennio cuando declara *Volito vivus per ora virum* ‘volaré vivo en boca de los hombres’, o en Virgilio que en una de sus *Geórgicas* (III 9), expresa su deseo de *tollere humo uictorque uirum uolitare per ora* ‘elevarme de la tierra y volar victorioso por boca de los hombres’.

Virgilio, *Musarum sacerdos* al igual que Horacio, consciente de la valía de su canto y, en consecuencia, de su perennidad, también como el venusino anuncia la erección de una obra marmórea (*templum de marmore ponam*, G. III 30) en homenaje a Augusto que imagina destinada a desafiar los embates del tiempo: este *templum* no es otra cosa que su poesía.

2. Su gloria poética

Sus odas nos brindan imágenes tan logradas que han trascendido el marco compositivo para el que fueron concebidas y que, por lo tanto, han adquirido vida autónoma; pienso, por ejemplo, en frases como *dulce et decorum est pro patria mori* (III 2, 13), *odi profanum uolguis et arceo* (III 1, 1) *carpe diem* (I 11, 8), *nunc est bibendum* (I 37, 1), *aurea mediocritas* (II 10, 5) *uiuatur paruo bene* (II 16, 13), *puluis et umbra sumus* (IV 7, 16) o *aequam memento rebus in arduis / seruare mentem* (II 3, 1-2) que se citan en las circunstancias más diversas, sin que muchas veces sepamos que corresponden a versos de las *Odas* de Horacio. Se trata de imágenes que, a la par que talladas por el buril de un artesano en el hornillo alquímico de su quehacer poético, encierran preceptos morales que valen por siempre ya que apuntan al centro de lo humano. En ese afán

⁹ Según una tradición recogida en Vahlen (cf. *Epigr.* I), esta declaración formaba parte del epitafio de Ennio, donde se leería: *Nemo me dacrums decoret neque funera fletu / faxit. Cur? Volito vivus per ora virum* (cit. por V. Cristóbal en la nota introductoria a la traducción de M. Fernández Galiano a las *Odas y Epodos* de Horacio, Madrid, Cátedra, 1990, p. 224).

generalizador, advirtamos que Horacio sacrificó lo personal en aras de lo universal, por lo que su mensaje vale por siempre.

Sus cuatro libros de *Odas* – que merced a su sabia arquitectura constituyen una suerte de catedral lírica – sobresalen por la exigencia de una perfección formal ajena a los fuegos fatuos de la improvisación y al brillo inane de las apariencias; ellos desenmascaran la vacuidad toda vez que orientan su discurso en pro de las esencias. Sus composiciones muestran equilibrio y armonía ya que participan del concepto clásico de lo firme, vale decir, de lo que está más allá de la mudanza de los tiempos y así, muchas de sus odas – al igual que las de Píndaro – alcanzan el plano inmarcesible de la *gnóme* o sentencia. En ese sentido apreciamos que su poesía se presenta, en su mayor parte, indiferente a las circunstancias políticas ya que, fiel a una visión transhistórica, preconiza su adhesión a valores eternos. De ese modo su canto, a la par que se ofrece como una alocución lírica y moral a un mismo tiempo, cuando logra liberarse de lo anecdótico y del lastre de lo temporal, produce la transformación musical del mundo¹⁰ gracias a la cual devienen sublimes las cosas celebradas, aun las más pequeñas.

Entre otras cuestiones que acrecientan su gloria poética está el valor ineludible de los motivos que aborda: el desarrollo de una filosofía de vida expresada con impecables concisión y maestría, el aprovechar el momento fugaz no porque pase, sino porque se da pleno de riqueza (y en ese sentido Horacio nos enseña a percibir la eternidad aun en el instante), el alertarnos de que el deseo insaciable de poseer es, en definitiva, la fuente de casi todos nuestros males o el instarnos a tomar posesión de lo que se ama como una forma de vencer la muerte o, entre otros, la asunción de que *le bien suprême est la maîtrise de soi*¹¹.

En cuanto a lo poético *stricto sensu*, son de subrayar el saber enlazar las palabras más simples de manera infrecuente con lo que logra imágenes imprevisibles, así el manejo certero a la hora de combinar un sustantivo con un adjetivo inesperado – éste suele proceder del campo de la abstracción, aquél del terreno de lo concreto – con lo que su lírica adquiere resonancias inusitadas. A diferencia de Píndaro que parte de lo universal para llegar a las cosas, Horacio recorre el camino inverso: parte de las cosas para llegar a lo universal y, de ese modo, las sublimiza.

Tras una secuencia de hechos fratricidas que quebraron la paz de Brindis, Horacio creyó que sobre Roma debía pesar una maldición – ¿acaso la culpa por el crimen de uno de los gemelos? Frente a esa *aetas deuoti sanguinis* el poeta, en su *Epodo XVI*, nos habla de la existencia de un ámbito incontaminado que Júpiter tiene reservado para los piadosos: las islas dichosas en las que, como otrora hicieron los focos (vv. 17-18), propone refugiarse. En la lente entonces epicurea de Horacio, quizá haya que entender esas islas como una imagen o

¹⁰ *Ad hoc* remito a M. von Albrecht, “Musik und Dichtung bei Horaz”, in *Atti del Convegno di Venosa*, Comitato Nazionale per le celebrazioni del bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Venosa, Ed. Osanna, 1993, pp. 75-100.

¹¹ P. Grimal, *ibid.*, p. 63.

símbolo¹² que alude a “una pura región que tiene asiento en el espíritu”¹³. Con los años el propio Horacio advierte que en lo que a él respecta ese ámbito incontaminado donde puede darse la salvación será su poesía, construida al margen de los vaivenes de la política, de la envidia ciudadana y de los recelos que a diario socavan la *res publica*.

3. La poesía como celebración y fundamento del *imperium*

Después de la batalla de Accio en que las fuerzas republicanas fueron vencidas el horizonte político de Roma mudó de manera sensible; no se trata ya de sobrevivir a un nuevo orden de cosas sino, antes bien, de edificar un orden nuevo. La esperanza pareció renacer y con ella el deseo de integrarse a ese mundo en gestación. Es así como Horacio y Virgilio, sin abandonar de manera definitiva sus ideas epicureas tendientes al logro de la *hedoné katastematiké*, se acercan a ciertos postulados estoicos, en particular a aquellos que se vinculan con la participación de las mentes lúcidas en los asuntos que atañen a Roma y, muy en especial, a los referidos a la constitución del nuevo orden que el *Princeps* se esforzaba por imponer. En ese cometido Horacio se siente vate y así lo proclama (*Carm.*, I 1, 29-36 y *Carmen saeculare*, v. 76); corresponde referir que esa dignidad, a la vez que acentúa su misión sacerdotal, acrecienta la soledad del poeta.

Desde esa posición se erige en mentor de conciencias y serán sus versos los encargados de difundir – con sutil maestría y muchas veces de manera velada – los lineamientos de fondo en los que pretende sustentarse la política augustea: moderación, austeridad, paz. A partir de entonces la política del *Princeps* alienta a que retornen al Lacio *Fides, Pax, Pudor, Honos* y, con ellos, *Virtus* y *Copia*, y los versos de Horacio se ocupan en recordarlo.

Consciente de su rol principalísimo en la consolidación del nuevo estado Horacio orienta su poesía a fortalecer, de manera visceral, *l'édification de cette mystique du régime augustéen*¹⁴; es así como surgen las seis primeras odas del libro III las que –junto al *Carmen saeculare*– apoyan las reformas augusteas en favor de la unificación del mundo romano y de *la promesse d'une pacification universelle*¹⁵.

Estas seis composiciones, tanto por la identidad de su metro – la estrofa alcaica –, cuanto por su temática, constituyen una unidad que se presenta a modo de canto gnómico en pro de la moral cívica que el *Princeps* entendió necesaria imponer para evitar la reiteración de los vicios del pasado que dieron origen a contiendas fratricidas. Su ética ciudadana pretendía atemperar las discordias civiles, recuperar la paz y unificar el mundo romano, y para ello Augusto recurría a los poetas – Virgilio, Horacio y en menor grado, Propertio – a fin de que exaltaran y difundieran su mensaje.

¹² Sobre el valor del símbolo en Horacio, remito a V. Pöschl, “Simbolismo in Orazio”, en *Atti cit.*, pp. 101-109.

¹³ K. Büchner, *Historia de la literatura latina*, versión española de A. Ortega Carmona, Barcelona, Labor, 1968, p. 254.

¹⁴ P. Grimal, *Horace*, Paris, Seuil, 1958, p. 71.

¹⁵ J. Perret, *Horace*, Paris, Hatier, 1959, p. 89.

La primera de estas odas, en la que alientan marcadas notas epicureístas, es una invitación – acorde con el *mos maiorum* tradicional de los latinos – a una vida austera. No es el oro el que proporciona felicidad, sino el tener la conciencia pura: una fortuna cuantiosa no libera ni de las preocupaciones, ni de los remordimientos (*Carm.*, III 24).

La segunda es un llamado a la nueva generación a fortalecerse espiritualmente; sólo al despreciar los bienes materiales y al rechazar el éxito lisonjero es como el hombre alcanza la *uirtus*: ésta es un bien supremo y una de las vías de acceso a la inmortalidad (vv. 21-22). Aborda luego al motivo del silencio y la moderación que, amén de constituir dos de sus *tópoi* más preciados, parecen aludir a acontecimientos infautos que le eran contemporáneos, así, por ejemplo, lo interpretan F. Plessis y P. Lejay quienes ven en ellos una referencia – aunque elíptica – a la comprometida situación por la que atravesaba el poeta Galo quien, pocos años más tarde, habría de pagar su *hybris* con el suicidio¹⁶.

La tercera, tras abandonar el carácter gnómico de sus primeros versos, irrumpe con un clamoroso discurso en boca de Juno profetizando la grandeza de Roma (vv. 18-68). En ese sentido la victoria de los griegos sobre los troyanos no es más que aparente ya que la misma diosa – despuesta su cólera contra Rómulo (*Troica quem peperit sacerdos*, v. 32) – vaticina que la Hélade caerá abatida por las huestes romanas ya que Júpiter, que garantiza la justicia y el orden, está en favor de su causa.

La cuarta composición advierte que la fortuna de los imperios y en particular del romano – que es sobre el que Horacio focaliza su lente – se asienta sobre dos pilares: la inteligencia y la fuerza, estando ésta al servicio de aquélla, ya que *uis consili expers mole ruit sua* ‘la fuerza carente de cordura se desmorona bajo su propio peso’ (v. 65). Esta imagen sugiere las funciones que en la construcción del nuevo orden están reservadas al poeta y al *Princeps*: Augusto, merced a Horacio – que se siente inspirado por las Musas y de las que se proclama sacerdote – tiene acceso al conocimiento de las esencias y, por tanto, a lo estatuido por los hados; de ese modo el *Princeps*, gracias al poeta, puede contribuir al engrandecimiento de Roma.

La quinta, también de contenido cívico, profetiza que Augusto, una vez que haya anexionado a su imperio a los britanos y a los persas y vengado la derrota de Craso, será un dios en la tierra, así como Júpiter lo es en el cielo, y en la sexta después de preguntarse, no sin temor, cómo habrán de ser los hijos de una generación fratricida, advierte que el único remedio ante posibles males es el retorno a la religión tradicional y a la observancia de las costumbres de los antepasados. De ese modo Horacio celebra las reformas que Augusto, investido a la sazón con el *magisterium morum*, pretendía llevar a cabo: la restauración de los antiguos templos, la depuración del Senado y la promulgación de leyes tendientes a honrar los matrimonios.

Esos *carmina* no sólo consolidan una gloria que con la ayuda de la Musa Horacio estima merecida (*Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica*

¹⁶ In Horace, *Oeuvres*, Paris, Hachette, 1965, pp. 118-119. Para esta conjetura, entre otros testimonios, se apoyan en Ovidio (cf. *Tristia* II 434: *linguam nimio non tenuisse mero*).

/ *lauro cinge uolens, Melpomene, comam, c. III 30*), sino que sin ella el imperio augustal habría permanecido en sombras ya que la poesía no sólo corona las obras de los hombres, sino también la existencia.

Horacio es consciente de la gloria que ha alcanzado mediante la poesía y por esa circunstancia en la oda con que clausura su II libro prevé, a través de una imagen significativa, su metamorfosis en un ser híbrido – mitad hombre, mitad ave¹⁷ – que, a medida que va mudando de forma, se eleva huyendo de la tierra y de la laguna Estigia.

El arte en general y la poesía en particular son de importancia decisiva a la hora de dar forma a un nuevo orden político. El *Princeps* es perfectamente consciente de ese hecho y por esa causa recurre a los poetas para que plenifiquen la empresa por él acometida. Virgilio, a instancias de Mecenas y del propio Augusto, contribuyó a ese propósito con sus *Geórgicas* y *Eneida*; lo haría igualmente Horacio con sus composiciones, ya por compromiso, ya por gratitud, pero también por convicción.

Tras las muertes de Quintilio Varo, de Virgilio, de Tibulo y de Propercio, Horacio se convierte en el poeta más celebrado de Roma y es, en consecuencia, la persona indicada para componer el himno que había de entonarse en la celebración de los Juegos seculares que Augusto en el 17 a. C. se esforzó en revivir.

En este *carmen* el poeta imprecas a Febo y a Diana para que escuchen su plegaria: si Roma es obra vuestra, favoreced a su pueblo, haciendo que los deseos de Augusto, el pacificador, se cumplan. Como Apolo nos protege y Diana oye nuestros ruegos, podemos marchar en paz ya que contamos con el beneplácito de los dioses.

Horacio participa de la alegría nacida de la pacificación augustal y, merced a un patriotismo fortalecido en la idea de dioses protectores –principalmente Apolo que en Accio había inclinado el combate en favor de Augusto –, logra escapar del ateísmo de sus primeros años, ayudado también por su progresiva inclinación a ideas estoicas.

Los dioses permitieron la existencia de Roma, y también su grandeza; la Urbe devenida imperial es una prueba de la presencia y del obrar divinos en el mundo y el venusino parece admitirlo ahora, amparado en ideas estoicas, con cierta complacencia. La alabanza a Apolo y a Diana expresada en el *Carmen saeculare*, amén de los compromisos políticos, conlleva en Horacio cierta sacralidad ya que, como poeta, valora a Apolo en tanto dios *musagètes* y, como amante de los campos, invoca a Diana cual virgen de los bosques. Esta composición significó la consagración definitiva de Horacio como poeta de los nuevos tiempos, pero a su vez contribuyó a coronar la restauración llevada a cabo por Augusto.

¿Qué recuerdo tendríamos de esos juegos que celebraban la gloria del *Princeps* si no contáramos con los versos del venusino? Ellos, al celebrar estos *ludi*, no sólo les han dado un brillo singular, sino que al evocarlos los han

¹⁷ *Biformis*, se lee en el verso 2.

substraído del tiempo voraz en tanto los adscriben a la intemporalidad que confiere la poesía.

En ese orden no puedo substraerme a la tentación de evocar lo que proclama un conocido verso del poeta Hölderlin: *was bleibet aber, stiften die Dichter* ‘lo que permanece, sin embargo, lo fundan los poetas’¹⁸.

Con todo, nos resta un interrogante, ¿a qué obedeció el silencio que en los últimos seis años de vida se impuso el poeta?¹⁹

¹⁸ Último verso del poema “Andenken”.

¹⁹ Se sabe que Horacio falleció en el año 8 a. C. pocos meses después de la muerte de Mecenas. Sobre el silencio de sus últimos seis años, no corresponde sugerir conjeturas a partir precisamente de un *argumento ex nihilo*, empero no deja de ser significativa la interpretación de J.-Y. Maleuvre quien en diversas obras denuncia un proceder criminoso por parte de Augusto del que los poetas de su entorno se habrían percatado. Maleuvre plantea, no sin fundamento, que la muerte de Virgilio habría ocurrido con la participación del *Princeps*; eso explicaría, entre otros hechos, el deseo de Virgilio de que su *Eneida* – la obra que celebraba la *gens Iulia* a la que pertenecía el *Princeps* – fuera destruida, lo que no ocurrió precisamente por orden del mismo Augusto; en cuanto a Horacio, Maleuvre estima que el venusino, alertado del trágico desenlace de su amigo no sólo evitó, tal vez por prudencia, referirse a la muerte del mantuano –lo que sorprende ya que siempre lo había recordado como “la mitad de su alma” –, sino que en seis *carmina* (I 3, II 20, I 28, II 6, II 9 y IV 12) entiende esa muerte según una lectura diferente a la tradicional. *Ad hoc* remito a dos trabajos clave de J.-Y. Maleuvre: *La mort de Virgile d’après Horace et Ovide* (París, J. Touzot, 1992; 2ª. ed., 1999) y *Petite stéréoscopie des Odes et Épodes d’Horace* (París, J. Touzot, 1995).

(Página deixada propositadamente em branco)

HORÁCIO: ÉTICA E *ARS POETICA*¹

Maria do Céu Fialho
Universidade de Coimbra

Constitui um dado adquirido que Horácio, ao plasmar a sua poesia lírica, o tenha feito com recurso a conceitos morais e filosóficos gregos, que articula e combina, de modo novo na poesia do Lácio, com os tradicionais padrões de sobriedade romana. Se, eventualmente, se pode equacionar a questão da profundidade com que os terá absorvido² e do seu conhecimento directo de fontes como os tratados de Ética aristotélicos, certo é que a extensão da presença de elementos herdados da tradição ético-filosófica grega e assimilados no discurso do eu poético de Horácio, ora de modo mais evidente, ora subjacentes e combinados com a sabedoria popular e os valores tradicionais das ancestrais matrizes latinas³, nos leva ao reconhecimento de que também a poesia hexamétrica – os *Sermones* – se enquadram nesta síntese expressiva e de pensamento. Ela caracteriza a mundividência ético-poética de Horácio dos epodos e às últimas das suas *Epistulae*.

Aliás, quanto a estas, não posso deixar de recordar a tese de M. Korenjak: a poesia epistolar da última fase da produção de Horácio e de Ovídio assume um pendor crítico-literário que se inscreve na tendência geral do género na Antiguidade⁴. Todavia, em Horácio tais reflexões são indissociáveis do seu pensamento ético ou, pelo menos, do ‘eu’ ético-poético da sua obra. Ainda que tal seja visível em outras *Epistulae*, é-o particularmente na *Epistula ad Pisones* (pondo de lado a *uexata quaestio* do teor genológico deste longo poema).

A leitura compreensiva da *Epistula ad Pisones*, ou *Ars Poetica*, conhece, à partida, dificuldades de natureza diversa que se prendem essencialmente com dois factos: o primeiro é o de boa parte dos textos de teorização poética que serviram de modelo inspirador a Horácio se ter perdido (é o caso do *De Poetis* de Aristóteles e da obra de Neoptólemo de Pário); o segundo facto reside não na carência mas no excesso. Horácio serviu de modelo às *Artes Poeticae*

¹ Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do Projecto de Investigação da UI&D-Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

² C. W. Macleod (1979), “Ethics and Poetry in Horace’s *Odes* (1.20; 2.3)”, *G&R* 26 1 21.

³ Não me refiro, como é óbvio, à tradição poética latina. É por demais sabido como Horácio critica a poesia arcaica latina: veja-se, por exemplo, A. Couto (2007), “Horácio: crítico literário” in A. López Eire, M. C. Fialho, M. L. Portocarrero (coord.), *Poética(s). Diálogos com Aristóteles*. Lisboa, 141-160; J. J. Iso (2007), “Más sobre la *Epístola a Augusto*: problemas de estructura e historia literaria” in: E. Suárez de la Torre (coord.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*. Valladolid, 285 sqq.

⁴ M. Korenjak (2005), “Abschiedsbriefe. Horaz und Ovids epistolographisches Spätwerk (Einleitung und Teil 1)”, *Mnemosyne*, 58 1 47-61, em especial pp. 53-54; id. (2005), “Abschiedsbriefe. Horaz und Ovids epistolographisches Spätwerk (Einleitung und Teil 2)”, *Mnemosyne*, 58 2 218-234, em que nota que, no caso de Horácio, a estreita ligação entre o remate da sua obra completa e o seu labor anterior, desde uma primeira fase, é marcado pela abrangência da designação ‘*Sermones*’ (pp. 226-227).

que, do Renascimento ao Neoclassicismo, se foram escrevendo e reescrevendo, associando e cruzando com o texto de Aristóteles, de modo a se perder, por vezes, a noção da fronteira e natureza de ambos os textos, pois frequentemente os comentadores referem como aristotélico o que, verdadeiramente, é horaciano. Essa referência paradigmática, em que prepondera a *Poética* de Aristóteles e toda a panóplia exegética renascentista à volta dela, mas também Horácio, vai sendo progressivamente convertida em preceituário que, com facilidade, deixa olvidar o fundo de pensamento a partir do qual pode ter origem⁵. Isto é: a tradição da recepção aristotélico-horaciana – para o caso a horaciana – correu o real perigo de facilmente se converter em preconceito de leitura.

O estudo do filólogo e papirologista Christian Jensen, *Neoptolemos und Horaz*, publicado em 1919, sobre o papiro então recentemente descoberto com o texto de Filodemo *Sobre os Poetas*, contendo não só referências sobre Neoptólemo como, inclusivamente, um número considerável de fragmentos⁶, desempenhou um papel determinante para uma tomada de consciência da tradição pré-horaciana e do eixo de ligação entre Aristóteles e o Venusino.

Posteriormente, filólogos como C. O. Brink, nos seus três monumentais volumes⁷, procedeu não só ao estudo que representa o extrair de consequências hermenêuticas da contextualização da última das epístolas horacianas na tradição em que se inscreve, como na globalidade da própria obra do Venusino⁸.

Da extensa bibliografia que, ainda nas últimas décadas, tem vindo a lume sobre Horácio e a sua teoria poética, saliento, consoante o fiz já em outro

⁵ R. Bray (1966), *Formation de la doctrine classique en France*. Paris, 58-61.

⁶ Vide R. M. Rosado Fernandes (1984³), *Horácio. Arte Poética*, introd. ed. texto, trad. e notas, Lisboa, 30-31 (cuja tradução aqui utilizo, tomando a liberdade de conferir ao texto forma de verso branco, a fim de homogeneizar com as restantes traduções da obra horaciana). Sobre a importância, para a ciência crítico-literária, de apurar que proximidade terá existido entre Filodemo e Horácio (ter-se-ão ou não conhecido, terá Horácio pertencido ou não ao círculo de Filodemo) se pronuncia, com lucidez e acuidade, T. Fuhrer (2003), “Was ist gute Dichtung? Horaz und der poetologische Diskurs seiner Zeit” *RhM* 146 346-364: segundo a referida latinista, mais importante que verificar a probabilidade de um encontro directo entre ambos é perceber se existe um tipo de discurso poetológico comum e se as suas concepções enraizam no mesmo “Sozialsystem Literatur” de gostos, de referências e valores estéticos e retóricos (p.352). Fuhrer pronuncia-se por um carácter de comentário, não propriamente teórico, da obra de Filodemo e, apesar da coincidência de juízos poetológicos entre Horácio, S.1.4 e passos de Filodemo, refuta a hipótese de apropriação de um “atomistic point of view” epicurista por parte de Horácio em relação àquele; vê, antes, o Venusino ligado às posições dos peripatéticos alexandrinos, como Neoptólemo de Páris, quer tenha ou não conhecido directamente a obra deste.

⁷ *Horace on Poetry* (1963), *Prolegomena to the Literary Epistles*. Cambridge; (1971) *Horace on Poetry. The Ars Poetica*, Cambridge; (1982) *Horace on Poetry. The Letters to Augustus and Florus*. Cambridge.

⁸ Pena é que o valioso livro de Fraenkel (1957), *Horace*. Oxford, se não tenha ocupado da *Ars Poetica*. O ilustre classicista assume, no prefácio a esta sua notável obra, ter optado pela apresentação do estudo de poemas seleccionados de Horácio, por entender ser preferível dedicar o espaço de apreciação requerido àquelas composições que foram objecto da selecção do que optar por um critério extensivo.

contexto⁹, o livro de Eckard Lefèvre, *Horaz. Dichter im augusteischen Rom*¹⁰. Este estudo, elaborado por um profundo conhecedor da literatura e cultura do tempo, parte do pressuposto metodológico de que a *Epistula ad Pisones* há-de ser compreendida no espaço comum a vários contextos: o da tradição aristotélico-helenística, o da tradição das letras latinas, perante as quais o poeta toma posição, o da polémica literária com os varronistas, defensores da escrita a partir da genuína tradição romana, e, finalmente, o próprio contexto da obra horaciana no seu todo, tendo em conta a especificidade genológica das *Epistulae* que Horácio entende, no seu caso, participarem da natureza discursiva dos *Sermones*. Deste modo, *Sermones* e *Epistulae* comungam de uma particular proximidade, independentemente da distância cronológica, pelo metro, pelo estilo, pelo pendor irónico e reflexivo que permite englobá-los a ambos numa mesma designação. Tal pendor implica observação e distanciamento crítico, duas formas diversas e complementares do peculiar envolvimento de Horácio com o seu tempo.

A reflexão de pendor ético anima já os *sermones* das *Sátiras*, quer ocasionalmente, quer, com toda a ênfase, por exemplo a *Sátira* 1.1, dedicada a Mecenas, como texto inaugural e programático. Aí utiliza Horácio um processo que lhe é particularmente grato, já da época dos *Epodos* e do primeiro livro de *Odes*, de enumeração de ocupações e profissões humanas marcadas pela insatisfação e cupidez para com elas contrastar e exaltar, pela negativa, o que considera como *vita beata*: a existência pautada pelo sereno contentar-se com o necessário à vida, num exercício existencial de afastamento do excesso e da ligação ao excessivo, em que o valor da amizade ressalta como o verdadeiro tesouro para o homem moderado. Subentende-se essa atitude de culto da contenção e da *philia* naquela actividade que é a do autor-narrador: a do verdadeiro poeta.

O que o poeta considera ser a verdade e justeza da sua observação há-de ser – não fora a sátira sátira – poeticamente verbalizado sob o signo do humor crítico (1.1.24-25):

... *quamquam ridentem dicere verum
quid vetat?*

... o que impede que quem ri
diga a verdade?

Ainda aqui, não escapa ao campo de observação do poeta das sátiras aquele âmbito de acção humana que lhe é mais grato – o da sua própria actividade enquanto poeta, no contexto da cidade e da própria tradição literária, não obstante Horácio declinar a designação de poeta para o compositor dos *sermones* (§.1.4.39 sqq); tal designação cabe (43-44):

⁹ M. C. Fialho, “Pressupostos éticos da *Ars Poetica* de Horácio” in E. Suárez de la Torre (coord.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, p. 268. O presente artigo representa um desenvolvimento do supra citado trabalho.

¹⁰ München, 1993.

*Ingenium cui sit, cui mens divinius atque os
Magna sonaturum, des nominis honorem.*

A quem possua engenho, mente inspirada e expressão sublime, a esse dá-lhe a honra de tal nome.

Uma vez mais o poeta se distancia da multidão que corre, apressada, ao compasso da sua própria ganância, incomodada pela crítica. O [*labor*] *scribendi recte* ‘o esforço por escrever bem’ referido na *Sátira* 1.4. 12-13 (e note-se que expressão análoga será utilizada na *Ars Poetica*), implica mais que a exigência e rigor de verso, de estilo, que Lucílio, segundo Horácio, não alcançou: implica o rigor do poeta consigo mesmo, alheio a vaidades e exhibições, aberto à cooperação da crítica dos amigos, eleitos e destacados do vulgo pela competência, antes de mais, ética e cívica (1.4.73-75):

*nec recito cuiquam nisi amicis, idque coactus,
non ubivis coramve quibuslibet. in medio qui
scripta foro recitent sunt multi quique lavantes.*

Não leio em voz alta excepto para os meus amigos, e mesmo assim constringido, e não o faço em qualquer lugar ou perante qualquer um. Muitos há que lêem as suas obras em pleno fórum ou nos banhos.

Este recato implica a particular ligação com os amigos, como fonte de crítica aberta, dentro do princípio da liberdade de expressão de cidadãos, mas também de tolerância mútua perante falhas irrelevantes (S.1.3.140-143)¹¹.

O saber escrever com justeza, tal como a arte de falar com justeza (*ars bene dicendi*) do Cícero de *De Oratore I*, envolve técnica, gosto e sabedoria de vida (*recte vivere*¹²), como Horácio o formulará na *Arte Poética* (309): *scribendi recte sapere est et principium et fons* ‘ser sabedor é o princípio e a fonte do bem escrever’.

Não se trata apenas, nem em Cícero nem em Horácio, de formular adequadamente, mas de formular o que é adequado e que, na *Ars Poetica*, sob a frequência verbal de um *debet*, ou dos termos *decorum*, *convenientia*, evoca a dimensão do *to prepon* da ética aristotélica.

A adequação entre palavra poética, efeito e objectivo constitui o cerne da sátira sobre a sátira: S.1.10. O adequado exige, por parte do poeta, no exercício do seu múnus – que é o *labor poeticus*, afinal – todo o cuidado para evitar excessos e diferenças, não vá ele cair no riso fácil e grosseiro provocado por Lucílio, ou molestar de enfado os ouvidos cansados de quem o escuta. De procura do meio termo se trata, afinal – de uma *mesotes* ou *metriotes* que o eu lírico das odes assume como programa de vida, isenta de excesso, de temor ou de ambição, em consonância com a natureza a que o homem, afinal, pertence: a

¹¹ R. L. Hunter (1985), “Horace on Friendship and Free Speech (Epistles 1.18 and Satires 1.4), *Hermes* 113 488.

¹² Cf. Horácio, *Ep.* 1.6.29; 1.16.17 *et al.*

mediocritas como supremo padrão de existência, apodada de *aurea*, como já em Píndaro, está sob o signo do ouro tudo aquilo que é marcado pela excelência. É esse mesmo meio termo que em tudo é preciso, na acção humana, para conciliar o homem consigo mesmo, o poeta com a sua verdadeira natureza.

A *Epistula* 1.18, dedicada a Lólio, constitui uma espécie de louvor dessa *virtus* ética (e poética) que levará, aristotelicamente, no encontro do difícil equilíbrio em que o meio termo consiste – *uirtus est medium vitiorum et utrimque reductum* ‘a virtude é um ponto equidistante entre um e outro vício’ (v.9), à auto-reconciliação, à *eudaimonia*, no seu sentido literal de ‘harmonia consigo mesmo’ ou ‘harmonia com o seu *daimon*’ (v. 101): *quid te tibi reddat amicum* ‘o que te reconcilia contigo mesmo’.

A *Ars Poetica* representa o culminar de um processo de reflexão do poeta, perceptível desde o início do seu labor até à sua última obra de maturidade e fim de carreira, sobre a natureza, os processos de composição e a função da sua arte, em íntima conexão com aquele que a cria, como indissociáveis são acção e agente¹³.

Toda a actividade epistolar horaciana se situa sob o signo anunciado do distanciamento reflexivo da *Epistula* 1.1 em relação aos *versus et cetera ludicra*, para se dedicar à procura do *verum atque decens*, objecto da Filosofia. Nota Lefèvre que, do Livro I, a primeira das cartas, a Mecenas, o poeta anuncia a intenção de se afastar quer da poesia lírica quer do convívio cidadão. A segunda das cartas é escrita a Lólio, em Roma, a partir de Prenesto, a terceira a Júlio Floro que acompanhava Tibério por uma digressão na Ásia Menor, a quarta a Tibulo, quando lhe cuidava das propriedades no Lácio, a sétima a Mecenas, a partir do seu *refrigerium* de Verão, onde longamente se deteve, a décima a Arístio Fusco, das cercanias da sua propriedade. Na 14. a tensão entre vida do campo e existência cidadina converte-se em tema fulcral. Idêntico desprezo pela vida na cidade se exprime na carta a Floro (*Epist.*2.2).

As cartas do primeiro volume, segundo a justa observação de Lefèvre, estão, pois, em consonância com o contexto existencial de Horácio, não são um *literarisches Vorbild*, apesar de a sua recepção assim as ter tomado¹⁴. Elas deverão, pois, ser entendidas na sequência das Sátiras, de que mantêm a peculiar ironia¹⁵.

Interessante se torna notar que vários dos seus destinatários se entregaram à actividade poética, como Lólio, Floro e Tibulo, assim como Albinovano Celso, destinatário da *Epistula* 8.

Para além da dependência comprovada ou adivinhada em relação ao arquitecto de Neoptólemo, ou da provável coincidência estrutural da *Ars Poetica* com esse arquitecto (organizada com uma introdução, uma primeira parte

¹³ Brink, *Epistles Book II*, 554 sqq. pronuncia-se contra a integração da *Ars Poetica* no segundo livro das *Epistulae*, embora se trata de uma carta, escrita, provavelmente, nos últimos quatro anos da vida do poeta. Já Lefèvre, *op. cit.* p.329, a entende como *Epist.* 2.3, composta entre 9 e 8 a. C., tomando a notícia de Porfírio como fidedigna.

¹⁴ *Op. cit.* p. 236.

¹⁵ *Id. ibid.* p .315.

dedicada ao *poiema*, uma segunda à *poiesis* e uma última ao *poietes*), ainda que com variantes, proponho-me ponderar a possibilidade de recuperar, no texto da *Ars Poetica*, uma ética implícita, integradora de concepções poetológicas e antropológicas da obra do Venusino.

Parto, também, do dado de facto de que o pensamento de Aristóteles sobre a *poiesis* (independentemente do destino dos apontamentos da *Poética*) e sobre o poeta, exposto no perdido *De poetis*, que marcaram a teorização poética helenística, não pode ser dissociado dos seus escritos sobre ética. A relação entre *ethos* e *praxis* na mimese da *praxis* humana através do *mythos* dramático assentam na relação *ethos* / *praxis* tratada na *Ética a Nicómaco*. Pode Neoptólemo de Pário ter-se encaminhado numa direcção mais tecnicista, mas talvez Horácio tenha recuperado laços de uma relação ético-poética – o que, de resto, como notou Ítalo Gallo¹⁶, corresponderia a uma consonância do poeta Horácio com alguns denominadores comuns a várias escolas filosóficas helenísticas, como seja a concepção da Filosofia como mestra de vida, ou como arte de vida, inspiradora da *phronesis* que deve gerar a acção humana. Neste contexto, nota Gallo, se deve valorizar a *autarkeia* ('auto-suficiência') e a *metriotes*, chaves da horaciana *aurea mediocritas* e fonte da tranquilidade de vida. Ora a *autarkeia* reconhece-a Aristóteles como uma característica da *eudaimonia* (EN 1.1097b), associada ao *bios theoretikos* 'vida contemplativa' (EN 10.1177a). Todavia, a partir daí o conceito assume a qualidade de virtude para os Estóicos, cuja presença se faz sentir na obra de Horácio.

Permanece, assim, para nós, uma incógnita saber se Horácio leu, tal como Cícero, a *Ética a Nicómaco* ou alguns dos escritos éticos aristotélicos, ou se tomou contacto com o pensamento aristotélico através de testemunhos indirectos, por via da própria difusão do pensamento ético do Estagirita e do aproveitamento de tópicos deste pelo Estoicismo. É, pelo menos, possível apontar coincidências que permitem, pelo menos, concluir que o Venusino conhecia o pensamento do Estagirita¹⁷.

O preâmbulo da carta, que compreende os vv. 1-40, parece antecipar a própria ordenação das partes que se lhe seguem, ocupando-se primeiro do encadeamento e do estilo (*lexis*), depois da unidade de assunto (*hypothesis*) e, por fim, do labor do poeta em função do bom resultado da sua acção.

Simplex et unum (v. 23) deverá ser o resultado desse labor poético, tal como Aristóteles o advoga na *Poética*: *holon kai hen*, mas, como nota Brink¹⁸, esse

¹⁶ (1993) "Orazio e la filosofia greca" *Aufidus* 20, 40 sqq. Que Horácio não é, todavia, sob o ponto de vista literário, um epígono de Calímaco ou, *grosso modo*, um espírito alexandrino, demonstra-o E. R. Schwinge (1963) na sua interpretação da carta a Augusto, publicada como "Zur Kunsttheorie des Horaz" *Philologus* 107 89 sqq.

¹⁷ M. Wisogodsky (1980), "Horace's Miser (S. 1.1.108) and Aristotelian Self-love" *SO* 55 46-47, duvida que tenha havido conhecimento directo da fonte e opina que o pensamento ético aristotélico foi, antes de mais, divulgado em Roma pelos Estóicos (Panécio). Lembra o passo de Cícero (*Fin.*5.12) em que parece evidente que o Arpinate conhece os tratados de Ética aristotélicos por deles ouvir falar. O mesmo deixa transparecer, sobre a virtude como ponto de tensão entre dois vícios, *Off.*1.73, 83 e 102 sqq; 2.55 (p.47 e 55).

¹⁸ *The Ars Poetica*, p. 79.

princípio que Aristóteles enuncia apenas para a tragédia, alarga-o Horácio a toda a poesia. Tal coesão exige-a a retórica do discurso de persuasão – e não deixa de ser significativo que a conexão entre as partes da carta e a sua temática de fundo avivem momentos da Retórica: *facundia, ordo, materia* constituem preocupação da arte da persuasão.

O núcleo central, ocupado em Neoptólemo com a *poiesis*, é dedicado, na *Arte Poética*, à tragédia (153-194), para concluir com o poeta.

Voltando à introdução, verifica-se que o efeito do *simplex et unum*, da coesão harmónica de um todo, é fruto de um equilíbrio procurado que evita excessos e diferenças, de um meio termo alcançado por aquele que exercita a virtude da ponderação, do autoconhecimento e procura equilibrar, a partir desse treino de carácter, a acção (poética), contida num meio termo em que se projecta a *arete* traduzida em beleza (42): *ordinis haec virtus erit et venus* ‘a virtude e a beleza da obra consistirão’.

Tal efeito, tratado na primeira parte da carta, decorre do labor e da escolha ponderada (38-41):

*Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
viribus, et versate diu, quid ferre recusent,
quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.*

Vós que escreveis, escolhei matéria à altura das vossas forças e pesai no espírito longamente que coisas vossos ombros bem carregam e as que eles não podem suportar. A quem escolher assunto de acordo com as suas possibilidades, nunca faltará eloquência nem tão-pouco ordem luzida.

Este pensamento não pode deixar de sugerir o que Aristóteles afirma no livro II da sua *Ética a Nicómaco* (1103a 24-26): “as virtudes não se originam nem por natureza nem contra a natureza, mas porque as recebemos como aptidão natural e as aperfeiçoamos mediante o costume (*dia tou ethos*)”.

Essa correlação carácter/costume (*ἦθος/ἔθος*), a que não é alheio o binómio *physis/techne*, ou *ingenium/ars*, prepara o valor aristotélico do exercício, *hexis*, nesse mesmo livro, na busca e eleição do meio termo (1106b 5-7):

Assim, pois, todo aquele que tem conhecimento (*epistemon*) foge do excesso e do defeito e busca o meio termo e prefere-o; não se trata, contudo, do meio termo de um acto, senão do que a nós diz respeito.

Tal busca é praticada por aquele que possui *episteme* e que evita a *hyperbole* ‘excesso’ e a *elleipsis* ‘defeito’, perigos também reconhecidos por Horácio nesse exercício de procura da meio termo, da *mesotes* no seu *ethos*, por parte do poeta, traduzida, depois, em perfeição da sua obra (25-27):

... *brevis esse laboro
obscurus fio; sectantem levia nervi
deficiunt animique; professus grandia turget.*

... forcejo por ser breve,
em obscuro me torno; a quem procura o estilo polido, faltam a força e o calor,
e todo o que se propõe atingir o sublime, descamba no empolado.

Antes de mais, para Aristóteles o meio termo diz respeito ao homem – *to pros emas* – que em si mesmo o busca e não nos factos ou nos actos executados – *to tou pragmatos*. É assim que a *mesotes* se atinge. A partir dela estabelecem-se as condições para a perfeição das obras.

A *mesotes* como virtude aparece, pois, em Aristóteles, em profunda conexão com a *eudaimonia*, em função da qual os homens agem, cada qual de acordo com o seu *ethos*.

Recordando o *Epodo 2* (*Beatus ille qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium, / paterna rura bobus exercet suis* ‘Feliz aquele que, longe de azáfamas, / tal como a primeira geração dos mortais, / os campos de seus antepassados com os seus bois trabalha’), ou a já citada *Sátira 1.1*, percebemos que, para Horácio, *mediocritas* e *vita beata* são absolutamente indissociáveis, e que esta última não é entendida como contemplação estática, mas como fruto de um exercício de sabedoria de vida e do *munus* poético, espelhado na coesão e harmonia da obra como um todo: *hen kai holon*, para utilizarmos a expressão aristotélica.

Tal como em Aristóteles, podemos ler na *eudaimonia* recuperada do metatexto horaciano a correspondência entre *arete teleia* e *bios teleios*, cumprindo-se a perfeição na dinâmica da *ordo* que conduz ao *telos*: tanto como *ordo vitae* como enquanto *ordo poetica* (*primo ne medium, medio ne discrepet imum* ‘que nem o meio destoe do princípio, nem o fim do meio’, *AP 152*).

Deixo, aqui, a interrogação: não será à aristotélica luz da *eudaimonia theosdotos* que melhor compreenderemos a proximidade entre o poeta – o *poeta divinus* horaciano – e a divindade?

Na esteira de uma percepção de matriz helénica entende o Horácio da *Ars Poetica* que a obra do poeta que exercita esta sabedoria de virtude está marcada pela já citada *ordinis haec virtus et venus*, verdadeira versão latina da vivência da *kalokagathia*: beleza e mérito equivalem-se. É na *taxis* do discurso poético, no que ele supõe de adequação e proporção, que reside a sua força¹⁹.

A sátira é conseguida, como o Venusino a preconiza em *S.1.10.11-12*, com a *virtus* da contenção em acto, da *brevitas*, do ajustamento, da adequação:

*et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,
defendente vicem modo rhetoris atque poetae.*

¹⁹ Nota Brink, *The Ars Poetica* 128 sqq, que Horácio importa o conceito de *taxis* da Retórica aristotélica e estende-o à sua teoria poética. Aristóteles estabeleceu o conceito de *arete lexeos*, mas apenas no domínio da Retórica, não da Poética.

E precisa o discurso poético de ora ser sério, jocoso com frequência, ora imitar o estilo do orador ou do poeta.

Toda a secção da *Ars Poetica* dedicada à tragédia ganha o tom preceptivo, também ela, em função dessa adequação e ajustamento ao efeito que exigem o treino da *virtus* do poeta, verbalizada e conceptualizada no v. 309, já na última parte do poema, como *sapere: scribendi recte sapere est et principium et fons*.

Se o poeta *sophos* radica na mais genuína tradição lírica coral grega, o estatuto de *sapiens*, para o elocutor do discurso que há-de ter a capacidade de *docere, movere, delectare*, é consagrado por Cícero no seu *De Oratore*. E essa *sapientia*, em Horácio, reaviva o seu valor etimológico, como capacidade judicativa ao saborear o que é digno de o ser, pelo gosto refinado e educado²⁰: tal como o vinho excepcional, de colheita e tratamento especial, das suas odes ou do *Epodo* 13, em que o prazer do momento se concentra.

O refinamento deste *sapere* é, simultaneamente, bom gosto e saber que, tal como em Cícero, está associado à Filosofia. Cultivá-lo requer energia, dedicação e coragem, que levará à moderação – na *Epistula* 2.2.40, dirigida a Lólio Máximo, Horácio desafia: *sapere aude* ‘atreve-te a saber ou atreve-te a ser sensato’²¹).

De novo se pode apreciar um importante aspecto que opõe Horácio aos Neotéricos e o aproxima de Cícero: a concepção do discurso (poético, retórico, ou poético-retórico) como um todo orgânico que ultrapassa a cisão forma/ conteúdo, em nome da sua orientação pela realidade a que está referenciado – essa é a chave do *simplex et unum* horaciano²².

Recordemos que Horácio anuncia a Mecenas o seu propósito de se afastar das lides poéticas para se dedicar ao saber filosófico. Recordemos também aquilo que confessa na *Carta a Floro*, do livro II – carta escrita sob a mesma disposição anímica: Roma não permite nem o silêncio nem a paz necessários para uma vida interior e um encontro do poeta consigo mesmo (65-66):

²⁰ M. Masaro (1974), “Sapere e i suoi derivati in Orazio”, *SIFG* 46 86-87, mostra como *sapiens*, em Cícero, aparece já como atributo superior de Lélío (*De Amic.* 6-7), em conexão com o seu pendor filosófico, por diferenciação da qualidade dos outros *sapientes*. Em Horácio, *virtus* e *sapientia* ocorrem em *Ep.*1.2.17-18 como qualidades típicas de Ulisses e “sembrano pertanto due componenti coesenziali, quasi completantisi a vicenda, dell’uomo ideale di Orazio, particolarmente all’epoca delle Epistole scritte nella piena e tarda maturità”. Quatro vezes ocorre a associação *bonus et sapiens* (*ibid.* p.90) – *Ep.*1.4.5; 1.7.22; 1.16.20 e 73 – parecendo, segundo Masaro, que a *sapientia* constitui o cerne a partir do qual se atinge, por discernimento, o bom gosto, a *virtus*. À esse ‘bom gosto’, na sua dimensão social, não é alheia a noção de *kairos* (*Ep.*2.2.213-216).

²¹ Esta última é a proposta de tradução de H. Silvestre (2000²), *Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte poética*, ed. bilingue. Madrid, 161.

²² F. Solmsen (1968), “Die Dichteridee des Horaz und ihre Probleme” in *Scriften* II. Hildesheim, 267, ao comentar o passo horaciano *supra* citado, identifica nele momentos peculiares dos diálogos platónicos, de acordo com os quais a sabedoria e o conhecimento das normas éticas completam o conhecimento da realidade.

*Praeter cetera me Romaene poemata censes
scribere posse inter tot curas totque labores?*

Além do mais, pensas que em Roma eu poderia
Escrever poemas, entre tantos cuidados e trabalhos?

Este pensamento é reforçado no v. 77: *Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem* ‘Todo o coro de escritores ama o bosque e foge da cidade’.

É desse silêncio e desse afastamento que, na mema carta, provém a verificação (141-144)²³:

*nimirum sapere est abiectis utile nugis
et tempestivum pueris concedere ludum
ac non verba sequi fidibus modulanda Latinis,
sed verae numerosque modosque ediscere viae.*

Sem dúvida, é útil pela sábia sensatez abandonar frivolidades,
deixar para as crianças o passatempo adequado à sua idade,
não correr atrás de palavras a fim de as modular à lira latina,
mas antes aprender o ritmo e a proporção da verdadeira vida.

Vemos, assim, que bom gosto e sabedoria de vida criam condições para conferir à vida harmonia poética e à poesia qualidade, em harmonia com a vida. Uma e outra são, para o homem cujo *ethos* e cuja *praxis* correspondem ao existir e agir sendo poeta, indissociáveis e equacionáveis. A partir desta sapiência, que é sinónimo de sensatez, torna-se mais óbvia a razão da conexão, escudada, afinal, na *phronesis*, entre *utile et dulce* na criação poética e sua eficácia persuasiva. Diz Horácio na *Ars Poetica* (99-100):

*non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu,
et quocumque volent animum auditoris agunto.*

Não basta que os poemas sejam belos: força é que sejam emocionantes e transportem, para onde quiserem, o espírito do ouvinte.

Este passo condensa um nexos que é coincidente com o do discurso filosófico aristotélico. Em Aristóteles são indissociáveis o pensamento ético, a sistematização retórica, a reflexão sobre a *poiesis* de que, como convém lembrar, nos falta o texto de *De Poetis*. É esse nexos que justifica e exige a atenção dispensada ao *ethos* e à *praxis*, campo em que aquele se define e se realiza.

Do saber próprio do *ethos*, para além da memória literária, em Horácio, faz parte a dimensão cívica e a experiência de vida em comunidade, a partir da qual é possível exercer o critério da *convenientia* poética (cf. *to prepon*) que confere

²³ O passo evoca Platão, no seu *Protágoras*, 326b: “tudo na vida carece de ritmo e de harmonia”.

à construção das *dramatis personae* verosimilhança no processo da *imitatio*²⁴. Daí advém também o efeito do prazer, provocado no espectador, e a eficácia retórica (312-316):

*Qui didicit patriae quid debeat et quid amicis,
quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
partes in bellum missi ducis, ille profecto
reddere personae scit convenientia cuique.*

Quem aprendeu o que se deve à pátria e aos amigos,
quanto afecto se deve conceder aos pais, irmãos e hóspedes,
quais os deveres do senador e do juiz,
quais as atribuições do general mandado à guerra: esse, na verdade,
sabe conferir a cada personagem a descrição que melhor lhe cabe.

Assim, a técnica e a *ars* da obra conseguida decorrem de um discernimento sem o qual não há imitação verosímil: a antiga sabedoria que, como nota Rosado Fernandes²⁵ recordando Cícero, *Tusculanae* 5.25, o poeta identifica, nos tempos primitivos, com a coincidência entre Filosofia e Poesia (396-401):

*... fuit haec sapientia quondam,
publica privatis secernere, sacra profanis,
concubitu prohibere vago, dare iure maritis,
oppida moliri, leges incedere ligno.
Sic honor et nomen divinis vatibus atque
carminibus venit. ...*

... fundava-se a antiga sabedoria
em distinguir o público do privado, o sagrado do profano,
em pôr freio a uniões adúlteras, em dar direitos aos maridos,
em construir cidades e gravar em madeiro as suas leis.
Assim adveio honroso nome aos divinos vates
e aos seus poemas ...

O discernimento crítico do poeta em relação ao objecto do seu labor é, como sabemos, fulcral para Horácio. Ele representa um exercício de conhecimento e possibilidade de aperfeiçoamento da acção criadora e da obra criada. A esse propósito utiliza o Venusino, por mais de uma vez, as imagens extraídas da

²⁴ H. Funke (1976), “Zur *Ars Poetica* des Horaz”, *Hermes* 106 191-209 aponta, especificamente, influência platónica do diálogo *Íon*, sublinhando que o conceito de *to prepon* que aí ocorre é importado por Horácio e alargado ética e poeticamente para se desdobrar nas noções de *conveniēns* e de *officium*. Funke aponta convergências entre as *Socraticae Chartae* em que a intervenção de Platão se operou e as perspectivas ético-poéticas de Horácio. Na mesma linha se pronuncia R. Mayer (1986), “Horace’s Epistles I and Philosophy”, *AJPb* 107 55-73.

²⁵ *Op. cit.* p. 102, n. 316.

actividade do ferreiro, quer na sua bigorna (*delere iubebat / et male tornatos incudi reddere versus* ‘ele te aconselhava / a suprimir os versos maus e a meter de novo na bigorna os mal torneados’, 440-441), quer na aplicação, para aperfeiçoamento final, da sua lima – essa lima que traduz o trabalho da consciência crítica do próprio, num gesto de rigor e lucidez, de efeito imediato ou mediato, já que um dos meios de aquisição de distanciamento crítico, por parte do sujeito criador, é o próprio distanciamento temporal em relação à obra criada.

A aquisição da consciência crítica, necessária ao aperfeiçoamento da obra, pode e deve ser apurada através de uma outra acção da lima, como o poeta diz e é, por demais, sabido: o juízo de gosto, desafrontado, que os verdadeiros amigos, como *ensor honestus* (*Ep.*2.2.110)²⁶, podem exercer. É nesse contexto que a imagem da bigorna fora também utilizada, como conselho do amigo crítico, Quintílio.

Ao papel da amizade no caminho do aperfeiçoamento dedica Horácio uma parte considerável da última secção do poema – amizade que não deve estar sujeita a concessões, a complacências, quando se trata do caminho para a excelência das obras de um amigo e, conseqüentemente, para o aperfeiçoamento do *ethos* desse amigo poeta. Também Cícero havia dedicado um diálogo, de inspiração platónico-aristotélica, ao tema da amizade e ao seu papel no aperfeiçoamento mútuo de amigos que se equivalem em virtude e em objectivos: *De Amicitia*. Essa amizade tem, como horizonte, a vida cívica e a responsabilidade política.

Nos moldes em que é apresentada, a preocupação ciceroniana em distinguir os amigos adequados dos falsos amigos, dos adulaadores, é de inspiração aristotélica. Aristóteles, no seu livro VIII da *Ética a Nicómaco*, enquadra a aproximação e a interacção ditadas pela *philia* na *koinonia* dos que têm referências e valores comuns (1159b).

Distingue o Estagirita o número restrito dos que estão aptos para a amizade, daqueles que se deixam arrastar pela adulação, os *philokolakes*, que não aspiram a ser admirados pelo que são, mas a confirmar, pela voz dos outros, a alta opinião em que se têm (1159a). Essa é também a preocupação de Horácio, na esteira de Cícero, como conhecedor do mundo de adulaadores e oportunistas que rodeia o círculo de amigos de Mecenas, como se vê na tipologia caricaturada em *S.*1.9²⁷.

De facto, nem a relação de dependência ou expectativa de favor prestado criam em alguém condições para exercer a crítica desafrontada e isenta, nem

²⁶ Vide Brink, *Epistles. Book II*, p.458.

²⁷ R. L. Hunter (1985), “Horace on Friendship and Free Speech”, *Hermes* 113 480-490, procede a uma oportuna e frutuosa aproximação, quanto ao papel da amizade, de Horácio à tradição aristotélica de *Ética a Nicómaco* e à das letras latinas de Cícero. Sobre a tipologia dos amigos e de comportamentos, dentro da amizade, vide C. Krebs (2002), “Das Problem der *Amicitia* in der 18. Epistel des Horaz”, *Hermes* 120 81-91. Ainda sobre a amizade em Horácio, veja-se E. Lefèvre, *op. cit.* pp. 187-201. Hunter (p. 482) lembra, com pertinência, a preocupação expressa por Cícero, *De Amicitia*, 89-100, em apurar a verdadeira amizade, distinta da adulação. Tal distinção, sublinha, constitui um tema querido da retórica. O citado passo de Aristóteles *EN* é já preparado em *EN* 2.1108a28-29.

o conselho deve ser procurado junto dos adúladores parasitas, mas antes junto daqueles a quem os laços de afecto ou de amor à poesia impõem o imperativo ético de colaborar, por essa tal crítica, com vista ao progresso do poeta no caminho da perfeição – quer contribuindo para melhorar a poesia, quer contribuindo para alcançar o discernimento ... de que é melhor abandonar a actividade de compor versos e buscar em outro campo ser perfeito. Amigos que passem por tal filtro são, de facto, poucos; amigos que, por seu turno, possam assumir o papel de leitores críticos de um poeta que tem consciência de para poucos escrever, fiel ao princípio da originalidade, exigência e cultura, menos ainda o serão²⁸. E devem saber conciliar, como já antes se foi notando, a crítica séria, frontal e objectiva, com a complacência perante pequenas falhas dos amigos.

Há que notar que, mesmo em relação aos verdadeiros amigos, deve o poeta manter a sua independência, em função daquela liberdade e daquela disponibilidade interior que lhe permite encontrar e manter aquele difícil ponto de equilíbrio necessário à criação poética, consoante o Venusino a entende – um ponto de equilíbrio que pressupõe a auto-estima lúcida do poeta, a conciliação consigo mesmo (*sibi amicus esse*). É, possivelmente, à luz desta atitude de espírito que deve ser lida a *Epistula* 1.7²⁹.

Talvez Horácio tivesse querido consagrar a eficácia ética e estética da *koinonia* de poetas no círculo de Mecenas, agora, no momento em que, a partir do distanciamento anunciado e cultivado no tempo das *Epistulae*, alcança as condições ideais para, como conselheiro investido da sabedoria e experiência de vida – da sua experiência de vida poética –, da sabedoria literária de quem conhece as letras latinas e gregas e com elas dialogou³⁰, e da sabedoria dada pela reflexão filosófica (uma filosofia indissociável da vida, como acima foi dito), transmitir aos amigos o fruto dessa sabedoria. Trata-se do fruto dessa *sapientia* que combina a *sophrosyne* e a *phronesis*, no contexto cultural romano.

Pese embora o carácter circunstancial próprio do género epistolar, a grande circunstância que leva Horácio a escrever a *Epistula ad Pisones* ou *Ars Poetica*, como ficou conhecida, é a da consciência de um *bios teleios* alcançado, em obras, como realização, dessa *arete teleia* que em toda a sua vida poética logrou cultivar. E tanto essa *arete teleia* como esse *bios teleios* não são fruto de um

²⁸ Veja-se R. Kilpatrick (1975), “Horace on his Critics: *Epist.* 1.19”, *Phoenix* 29 117-127. O autor selecciona e comenta vários passos da poesia horaciana sobre o tema (como *Serm.* 1.4) para reforçar a sua interpretação da carta em causa. Às críticas invejosas, que têm como origem a posição de Horácio no círculo de Mecenas e a amizade entre ambos, se refere o poeta com frequência e, em particular, em *S.2.6.47* ss.

²⁹ Acerca das várias leituras feitas sobre esta carta de Horácio, cujo sentido não é absolutamente óbvio, veja-se o artigo de T. Berres (1992), “Erlebnis und Kunstgestalt im 7. Brief des Horaz”, *Hermes* 120 216-237.

³⁰ Para além da *Ars Poetica*, a carta a Augusto constitui, entre outros, um dos testemunhos mais eloquentes desse diálogo: *vide* K. Bringmann (1974), “Struktur und Absicht des horazischen Briefes an Kaiser Augustus”, *Philologus* 118 236-256. Sobre a dimensão dialógica da obra de Horácio com a herança literária, especificamente com a da poesia latina, veja-se a A. Couto, *op. cit.* passim.

percurso aprazível e isento de obstáculos: decorrem do esforço incomensurável e contínuo de um espírito inquieto e atormentado³¹, no exercício do seu múnus poético: são tensão em acto.

Se a *tranquillitas* representa, no universo poético de Horácio, o resultado do perseverante exercício de desprendimento e adequação às leis da *natura* de um eu lírico, a perfeição poética é, por seu turno e em paralelo, o resultado obtido, nessa procura pelos vários caminhos abertos pela insatisfação criadora, da adequação estética e da máxima contenção harmoniosa.

Em conclusão, o universo poético de Horácio, está marcado por uma vivência ética e estética que, em última instância, e para além da sabedoria ancestral romana, de alexandrinos, de Aristóteles ou de Platão, mostra o cunho daquela experiência helénica de harmonia e proporção ajustada que justifica a equivalência do que é belo ao que é bom. Aí reside o cerne da indissociabilidade entre ético e poético na *praxis* e existência humanas de quem, por natureza, por esforço e aplicação é poeta. A tensão, na acção poética, para atingir o termo perfeito, equivale àquela tensão requerida para atingir a *virtus*, ponto intermédio que evita o excesso e o defeito. A *eudaimonia* poética será então a harmonia consigo mesmo do poeta que atingiu, simultaneamente, a harmonia entre conteúdo e forma em paralelo com harmonia entre ethos/existência do 'eu poético' e a sua acção.

A *Ars Poetica*, congruente com a epistolografia literária de termo de carreira, traduz o fruto desta procura e da síntese final de um poeta-sábio no seu papel de transmissor de sabedoria e de instância de juízo crítico que também pretende transmitir.

³¹ É bastante sugestiva e produtiva a leitura, feita a esta luz, da carta a Albinovano Celso, como o demonstra C. Deroux (1993), no seu artigo "L'épître d'Horace à Albinovanus Celsus", *Helmantica* 44 333-347.

“ORAZIO SATIRO”: A PROPÓSITO DA “SCHIERA” DE DANTE E DE ARIOSTO

Isabel Almeida
Universidade de Lisboa

«Dans le progrès, dans l'innovation, si tranchants soient-ils, le passé est présent. Les maîtres gardent et font valoir la mémoire, mère des Muses. Les disciples renforcent, disséminent ou trahissent les sinus personnels et sociaux de l'identité».

George Steiner

Como pervive um clássico? Que revela a história – vária, sinuosa, marcada por contingências e factores múltiplos – da sua recepção? Que descobrimos olhando (*i.e.*, rastreando e procurando compreender) formas da sua presença no discurso e na mundividência de novos autores? São estas perguntas que nos guiam: a importância de Horácio na tradição cultural italiana é ponto assente; há que ver como, de modo distinto e em contextos diversos, pôde a sua sombra tornar-se fecunda ou cara a outros poetas – *v.g.* Dante (1265-1321) e Ariosto (1474-1533). Nunca é despreciable a escolha de mestres, o recorte de modelos, a ligação (ínvia ou franca) a referências, e do entendimento desses nexos fulcrais muito depende o nosso conhecimento de literatura. Saibamos observar, pois, com atenção.

vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianz' avevan né trista né lieta.
Lo buon maestro cominciò a dire:
— Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sí come sire.
Quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vène;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.¹

Tal é a “bella scola / di quel signor de l'altissimo canto / che sovra li altri com'aquila vola”². Nela é acolhido, “con salutevol cenno”³ e feliz “onore”⁴, o peregrino Dante. E é integrado nessa “schiera”⁵ (“sesto tra cotanto senno”⁶), “parlando cose che'l tacere è bello”⁷, que acede ao limbo – espécie de amena excepção ao *locus horrendus* que impera (só por breves e significativos momentos suavizado) na caracterização do mundo infernal da *Comédia*.

¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*. A cura di Natalino Sapegno, 8ª reimp. da ed. de 1985, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 47-48 (IV, vv. 83-90).

² *Ibid.*, p. 48 (IV, vv. 94-96).

³ *Ibid.*, p. 49 (IV, v. 98).

⁴ *Ibid.*, p. 49 (IV, v. 100).

⁵ *Ibid.*, p. 49 (IV, v. 101).

⁶ *Ibid.*, p. 49 (IV, v. 102).

⁷ *Ibid.*, p. 49 (IV, v. 104).

Que esse “primo cerchio che l’abisso cigne”⁸ (agregando muçulmanos como Avicena, Averróis e Saladino, e Antigos viventes em tempo de Cristo, como Dioscórides e Séneca) é de pouco ortodoxa concepção, não restam dúvidas⁹. Tratar-se-á decerto de uma homenagem prestada a “gente di molto valore”¹⁰: pelos cânones teológicos dominantes, estes “spiriti magni”¹¹ estariam excluídos da salvação; na ordem escatológica urdida na *Comédia*, recebem aprazível morada, misto de castelo alegórico – subtil cifra de virtudes, de típica traça medieva – e reinvenção dos campos elíseos, destino de bem-aventurados de virgiliana memória. Aspecto a reter: o apreço pelos *megalopsichoi* (leia-se: a avaliação de condutas pela medida da *Ética* aristotélica¹²), ditando o desvio face à pauta instituída por autoridades religiosas, manifesta-se simbolicamente, ao menos em parte, através da hábil imitação de um modelo clássico.

Num poema que começa por ser designado “comédia”¹³ (em aparentemente modesta oposição à “alta tragédia”¹⁴ consubstanciada na *Eneida*) e acaba por se apregoar “sacrato”¹⁵ ou mesmo “sacro”¹⁶, não são aleatórios os vínculos estabelecidos com elementos paradigmáticos, nem é inocente a sugestão de etapas, escandindo um percurso exigente e árduo. Aliás, impressiona a organização a que Dante procedeu da sua obra, cuidada com plena consciência autoral, ao jeito de quem edifica afinando critérios na selecção de padrões, visando sempre com denodo planos de alcance superior. Vemo-lo na arquitectura da *Vita Nuova*¹⁷; na relação entre o “libello” e tratados como o *Convívio*; na evolução que diferencia este e outros livros (exercícios a preludiar mais ambiciosos voos) da *Comédia*, onde se evoca uma trajectória cujo acme seria o canto do inefável – “oltre la spera che più larga gira”, de acordo com a promessa que paira no fecho da *Vita Nuova*¹⁸...

Repare-se: a viagem ascética narrada na *Comédia* – iniciação moral e espiritual – é indissociável de um processo de maturação poética, e aquilo

⁸ *Ibid.*, p. 43 (IV, v. 24).

⁹ Ver Michele dell’Aquila, “L’«onrata nominanza»: turbamenti e gratificazioni del letterato (lettura del canto IV dell’«Inferno»”, in AAVV., *Filologia e Critica Dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*. Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 11-31.

¹⁰ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, p. 45 (IV, v. 44).

¹¹ *Ibid.*, p. 50 (IV, v. 119).

¹² Ver F. Forti, “Gli spiriti magni del Limbo”, in Umberto Bosco e Giovanni Iorio, *Antologia della critica dantesca*. 4ª ed., vol. I, Milano, Principato, 1983, pp. 369-376.

¹³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, pp. 190, 236 (XVI, v. 128; XXI, v. 2).

¹⁴ *Ibid.*, p. 232 (XX, v. 113).

¹⁵ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*. A cura di Natalino Sapegno, 8ª reimp. da ed. de 1985, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 293 (XXIII, v. 62).

¹⁶ *Ibid.*, p. 314 (XXV, v. 1).

¹⁷ Ver Roberto Leporatti, “Io spero di dicer di Lei quello che mai non fue detto d’alcuna” (*V.N.*, XLII, 2): La «Vita Nuova» come *retractatio* della poesia giovanile di Dante in funzione della «Commedia», in Vincent Moleta (ed.), *La Gloriosa Donna della Mente. A Commentary on the Vita Nuova*. Firenze – Perth, Leo S. Olschki-Department of Italian / The University of W. Australia, 1994, pp. 249-291; Rita Marnoto, *A Vita Nuova de Dante Alighieri. Deus, o Amor e a Palavra*. Lisboa, Edições Colibri – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001.

¹⁸ Dante Alighieri, *Vita Nuova*. Introduzione di Edoardo Sanguinetti. Note di Alfonso Berardinelli, 11ª ed., Milano, Garzanti, 1994, p. 74.

que somos levados a chamar a caminhada criativa *dantesca* (mercê da fusão de três instâncias cruciais: o protagonista do texto, o narrador – autodiegético – e o autor) vai sendo também insinuado em dispersas alusões à experiência de Dante escritor¹⁹. Lembremos, um por um, o episódio de Francesca da Rimini (*Inferno*, V), emblemática condenação do amor cortês que impregna ainda o princípio da *Vita Nova*²⁰; a intervenção de Casella (*Purgatorio*, II), eco de uma das canções filosóficas do *Convívio*, cujo poder encantatório e órfico é apodado de imperfeito, à luz da meta estipulada no “poema sacro”; o diálogo com Forese Donati (*Purgatorio*, XXIII), avesso da crueza das tenções a que Alighieri se não esquivara²¹; os encontros com Bonagiunta da Lucca e Guido Guinizzelli (*Purgatorio*, XXIV, XXVI), ocasião para destrinçar correntes líricas decisivas na sua aprendizagem; os acenos a celebrações amorosas que não a da “gentilissima” (*Purgatorio*, XXXI²²) – experiências, todas, que, por divergência ou contraste, resultam superadas na *Comédia*. A Dante, que projectou num *itinerarium ad Deum* a qualidade extraordinária da formação do poeta-profeta e que quis deixar gravada a sua imagem de “scriba”²³ inspirado, consumido de empenho e dedicação à tarefa magna²⁴, conviria enfatizar a carreira seguida para melhor sublinhar a excelência do estádio último logrado. Ora, nessa incansável, orgulhosa vigilância sobre o

¹⁹ Numa obra como *De Vulgari Eloquentia*, Dante agiu como “storico della poesia interessato, che non esita a costruire fragile insistenti, a disconoscere meriti e ad accentuare divergenze pur di mettere in rilievo il ruolo innovativo della poesia sua e dei suoi amici” (Marco Santagata, “La fondazione del canone e della biblioteca volgare”, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*. A cura di Amedeo Quondam, vol. I, Roma, Bulzoni, 2002, p. 4). E, nos passos da *Comédia* acima indicados, parece ser idêntico propósito de autovalorização que subjaz ao delinear de uma parábola abrangendo a carreira do autor. Acresce ainda o peso da relação palinódica que Dante não deixa de estabelecer a propósito de algumas das mudanças realizadas, frisando o sentido qualitativo da caminhada (Ver Albert Russell Ascoli, “Palinode and History in the Oeuvre of Dante”, in *Dante*. Edited by Amilcare Ianucci, Toronto – Buffalo – London, Univ. of Toronto Press, 1997, pp. 23-50).

²⁰ Ver Enrico Malato, “Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto V dell’*Inferno*” e “Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante”, in *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*. Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 66-125, 126-227.

²¹ Ver Dante Alighieri, “Tenzone con Forese Donati” (in *Tutte le Opere*. A cura di Luigi Blasucci. Firenze, Sansoni, 1965, pp. 86-87). Não será aleatória, na *Comédia*, a inversão do registo satírico gritante em composições como “Chi udisse tossir la mal fatata”: do ataque a Forese enquanto mau marido, Dante passa, na *Comédia*, a celebrá-lo fraternalmente como amantíssimo esposo, grato à “Nella [sua]”, fiel “vedovella” cujas preces haviam conseguido amenizar-lhe o percurso purgatorial (Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, p. 259 - XXIII, vv. 87 e 92).

²² “Non ti dovea gravar le penne in giuso, / ad aspettar piú colpi, o pargoletta / o altra vanità con sí breve uso” (Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, p. 349 - XXXI, vv. 58-60). Conforme assinala Natalino Sapegno, em nota aos versos citados, o termo “pargoletta” pode remeter para alguns textos líricos ou mesmo para as denominadas “Rime Petrose” de Dante.

²³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, p. 129 (X, v. 27).

²⁴ Ver Selene Sarteschi, “*Purgatorio*, XXIV 49-53: Dante e il «Dolce Stil Novo»: verifica di una continuità ideologica”, *Filologia e critica [A Charles Singleton In memoriam]*. Anno XX, fasc. II-III, Dicembre 1995, pp. 242-277.

labor cumprido, coube outrossim a identificação da ancestral família a que pertencia – ou a filiação na linhagem desejada.

Se, ao espelhar-se na personagem que baptizou com o seu nome²⁵, Dante reservou lugar (“sesto”) num conjunto onde figurava “Orazio satiro” – ele que tão obviamente salientou na *Comédia* a admiração pelos clássicos e a emulação do seu legado –, o pormenor nada tem de gratuito, atendendo a que, de Horácio, Alighieri conhecia as *Odes*, os *Epodos*, a *Arte Poética* e pouco mais, salvo mediante fontes interpostas²⁶. Aliás, a expressão “Orazio satiro” (epíteto que devia resumir o carácter ético e moralizante estimado na obra do autor Antigo, e se conjugava com certa ideia do género cómico²⁷) veio provavelmente de Vincent de Beauvais e do seu *Speculum Historiale*²⁸, o que indicia a força de filtros medievos. E terá sido a fazer fé na fama do Venusino que Dante lhe concedeu aquele título entre os grandes de cujo exemplo decorria a dignidade e o prestígio do “altíssimo canto”, *i.e.*, sem ter convivido com os *Sermones*, Dante elegeu “Orazio satiro” como guia tutelar de um conceito de poesia que anima e estrutura a *Comédia*. Sombra sem voz nem espessura, porém, Horácio – cotado como mestre, elo de um saber oriundo da fundadora lição de Homero – brilha ali como um símbolo, não como interlocutor num diálogo onde a energia de afectos e o jogo de discrepâncias geradas pelo tempo e pela história cheguem a vislumbrar-se.

Outro foi o caso de Ariosto e das suas *Satire*, datáveis de 1517-1525, divulgadas em cópia manuscrita e postumamente estampadas, a partir de 1534. Numa dessas abundantes edições – a das *Rime di M. Lodovico Ariosto, Satire del medesimo*, impressa em Veneza em 1560²⁹ –, Gabriel Giolito, no prólogo endereçado “A gli studiosi delle belle lettere”, comparava as *Satire* ariostescas

²⁵ É a personagem de Beatrice que interpela o peregrino nestes termos: “Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora;/ché pianger ti conven per altra spada” (Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, p. 338 - XXX, vv. 55-57).

²⁶ Ver Giorgio Brugnoli e Roberto Mercuri, “Orazio”, in *Enciclopedia Dantesca*. 2ª ed., revista, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 173-180.

²⁷ Ver Ernst Robert Curtius, “La «Divina Comedia» y los géneros literarios”, in *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, vol. II, Mexico – Madrid – Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 1984, pp. 512-519. Enquanto Curtius sublinhava (cerca de 1948, data da primeira edição desta obra) a imprecisão genológica como parte do horizonte poético de Dante, mais recentemente Roberto Mercuri propôs um quadro distinto: “Il titolo *Comédia* deve essere letto alla luce del rivoluzionario rimaneggiamento del canone dei *poetae regulati* offerto da Dante in *Inf.* IV, dove l’unico elemento all’altro è Orazio, definito «satiro», il cui inserimento, trasgressivo rispetto alle poetiche correnti, è altamente segnaletico”. Assim, conclui: “L’epíteto «satiro» indica, secondo la distinzione isidoriana, la *commedia nuova* o satirica in opposizione a quella antica rappresentata da Plauto e Terenzio (appunto «antico» in *Purg.* XXII, 97) e allude alla *Comédia* come nuovo genere che nasce, secondo anche l’indicazione di Bernardo Silvestre, dalla mistione di satira e tragedia” (Roberto Mercuri, “*Comédia* di Dante Alighieri”, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. Le Opere*. Vol. I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi, 1992, p. 232).

²⁸ Ver Giorgio Brugnoli e Roberto Mercuri, “Orazio”, in *Enciclopedia Dantesca*. 2ª ed., revista, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, p. 179.

²⁹ *Rime di M. Lodovico Ariosto, satire del medesimo con i suoi argomenti di nuovo rivedute & emendate, per M. Lodovico Dolce*. Vinegia, G. Giolito de’ Ferrari, 1560.

às de Horácio, o que era então uma estratégia segura de encarecimento. E, glosando tópicos em voga, enaltecia-as por isso que permitiam captar “il fiorito ingegno, il grave giudicio, e la molta dottrina del vostro Divino Poeta M. Lodovico Ariosto, e parimente la nostra industria”: “Vi habbiamo aggiunte le Satire, opera da lui corretta, e di tanta perfettione, che da dotti è giudicata giostrar di pari con quelle di Horatio”.

Ariosto não ignoraria a existência de uma tradição satírica italiana (alimentada por Antonio Cammelli, Antonio Vinciguerra, Niccolò Lelio Cosmico, Marcello Filosseno, Antonio Tebaldeo, Tito Vespasiano Strozzi³⁰), nem tão-pouco estaria alheado da prática Antiga (encadeando Horácio, Juvenal, Aulo Pérsio); teria, em suma, noção nítida dos códigos do género que concorria para vivificar, muito embora não se haja demorado em comentários de natureza metaliterária. Apenas uma vez nomeou Horácio, para o arrolar entre clássicos dilectos (“li latini miei...”³¹), esteio indispensável na educação de um jovem culto. Na “Satira VI”, “A Messer Pietro Bembo”, pedindo auxílio na busca de um preceptor para Virginio (seu filho), explicava: “Già per me sa ciò che Virgilio scrive, / Terenzio, Ovidio, Orazio, e le plautine / scene ha vedute, guaste e a pena vive. / Omai può senza me per le latine / vestigie andar a Delfi, e de la strada / che monta in Elicon vedere il fine”³². Passo raro, mas elucidativo: na verdade, Ariosto foi leitor do Venusino, e com os *Sermones* pôde “giostrar di pari”. Melhor: na sua “schiera”, Ariosto aliou Horácio e Dante, em ambos achando (malhas que um poeta tece...) estímulo para discreta conversação.

Não custa aproximar as *Satire* dos *Sermones* (ou *Saturae*) e das *Epistulae*³³, pela exposição de uma visão crítica e pela defesa de valores de matriz estoíca, pelo registo epistolar e pela magistral encenação de uma cativante agilidade discursiva. Todavia, a refracção deste modelo ou a aplicação destas directrizes nas *Satire* é tanto mais interessante quanto insistentemente se topam diferenças, expressão da mundividência ariostesca e do rumo próprio que o autor imprimiu ao género.

³⁰ Ver Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell' «Orlando» e delle «Satire»*. Torino, Einaudi, 1998, pp. 34-38.

³¹ Ludovico Ariosto, *Satire*. Edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre, Torino, Giulio Einaudi, 1987, p. 59 (VI, v. 180).

³² *Ibid.*, p. 58 (VI, vv. 142-147).

³³ Lidamos com termos e categorias sem exacta fronteira, nem na Antiguidade nem no século XVI. De facto, *Sermones* vale, desde a tradição Antiga, como designação comum de *Saturae* e *Epistulae*. Se a distinção entre umas e outras foi por vezes vista como pertinente, a verdade é que ao longo do século XVI os termos foram utilizados como comutáveis – mesmo em textos de teorização literária. Eloquentemente (e exemplificativo) é o comentário que Francesco Robortello formulou na “Explicatio eorum omnium quae ad satyram pertinent”: “Ioannes Britannicus, sermones ideo appellatos et epistolas ab Horatio, quod haec ad absentes, illi ad presentes. Merae nugae” (*Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*. A cura di Bernard Weinberg, vol. I, Bari, Gius. Laterza, 1970, p. 506). Ao longo deste trabalho, porém, e de acordo com as edições manuseadas, o título *Sermones* representará as “saturae”; as “epistulae” funcionarão como um grupo distinto.

Ariosto fixou uma imagem atormentada do sujeito que “pens[a] e dic[e]”³⁴: “Testimonio sono io di quel ch’io scrivo”³⁵. Um retrato como o que Horácio giza na “Epistula IV”-I³⁶, flui numa ironia risonha; efígies esboçadas na “Epistula XX”-I³⁷ ou na “Satura VI”-I³⁸ primam pela serenidade. Nada se lhes iguala nas *Satire*, onde ressalta um *ethos* tocante, pela palavra de quem desafoga males, sem desistir, em ruptura com o “parer dei più”³⁹, de um ideal – inalcançável – de harmonia e integridade. De facto, aqui não se privilegia – como no acervo do Venusino – a análise da sociedade envolvente de um EU por norma firme nas suas convicções e amparado pela amizade de um protector como Mecenas: fala-se da vida segundo o olhar de alguém que, nutrindo o sonho da doce mediania, o abraça com falhas, em geral como reacção à injustiça de que se queixa ser vítima e que persiste, como inquietante pedra de escândalo, no seu horizonte.

Pode o poeta declarar: “piú tosto che arrichir, voglio quiète”⁴⁰. “Quiète” rima, afinal, com “Lete”, é objectivo que requer esquecimento prodigioso: não constitui opção plácida e madura, como nas *Epistulae* e nos *Sermones*, mas alternativa imposta por decepções que amargam o presente; não é fruto real de sagesa e equilíbrio, mas fantasia de fuga magoada a uma Roma que se diaboliza, à violência da Garfagnana, ou à corte de Ferrara, inquinada de “fraude”⁴¹. A filosofia estoíca que Horácio assimilara e contribuía para difundir (“ratio”, “prudencia”, “virtus”, “sapientia”, “recte vivere”) é trazida à colação, sim, enquanto meta aliciante, porém alheia e inatingível, pelas agruras do quotidiano, do desconcerto reinante ou da vulnerabilidade e pequenez do sujeito. Não à toa se confere, na “Satira I”, estatuto de devaneio ao panegírico da *aurea mediocritas*⁴²; não à toa se exacerbam contradições, ao vacilar entre a exaltação da pureza do refúgio no campo e o indisfarçado despeito pelos dissabores áulicos; não à toa se devassam segredos, na “Satira II”, alegando o mítico anelo de “pace o [...] contento”⁴³ (apoiado na não menos horaciana verberação dos “varii [...] appetiti”⁴⁴ e do desassossego humanos⁴⁵), para logo confessar que disso “non amor di patria né de studi, / ma di donna è gacion”⁴⁶.

³⁴ Ludovico Ariosto, *Satire*. Edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre, Torino, G. Einaudi, 1987, p. 18 (II, v. 164).

³⁵ *Ibid.*, p. 28 (III, v. 175).

³⁶ Ver Horace, *Epîtres*. Texte ét. et trad. par F. Villeneuve, 7^eme tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 54.

³⁷ Ver *Ibid.*, p. 132.

³⁸ Ver Horace, *Satires*. Texte ét. et trad. par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1932, pp. 78-84.

³⁹ Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 23 (III, v. 28).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9 (I, v. 160).

⁴¹ *Ibid.*, p. 3 (I, v. 21).

⁴² “Ma perché cinque soldi da pagarte, / tu che noti, non ho, rimetter voglio / la mia favola al loco onde si parte” (*Ibid.*, p. 10 – I, vv. 190-192).

⁴³ *Ibid.*, p. 17 (II, v. 158).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24 (III, v. 52).

⁴⁵ Veja-se a “Satura I-I” (Horace, *Satires*, pp. 30-37) ou a “Epistula I-I” ou ainda a “Epistula XI-I” (Horace, *Epîtres*, pp. 36-42, 86-87).

⁴⁶ Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 24 (III, vv. 74-75).

Um confronto amplo das *Satire* com os *Sermones* e as *Epistulae* redundam num inventário de divergências nevrálgicas criadas por Ariosto – divergências que, não é de mais reiterar, implicam uma interpretação própria dos códigos e potencialidades do género e, em particular, do paradigma horaciano⁴⁷. Provam-no inequívocos fenómenos de intertextualidade: semelhanças verbais disseminam-se pelas *Satire*, e avulta, para lá desses contactos (ou sobremaneira, por meio deles), a eloquente deriva operada no trabalho de *imitatio*.

Reconhecemos a dívida de alguns versos da “Satira II” de Ariosto para com a “Satura VI”-I de Horácio⁴⁸. O poeta ferrarês enlaça “quiete” e “felicidade”⁴⁹, e justifica assim a vontade de recusar “il più ricco capel che in Roma sia”⁵⁰. No entanto, apostado em enjeitar a corrida por férteis postos eclesiásticos, mas dividido entre “bisogno” e “voglia”⁵¹, não se atreve a abandonar por completo a conquista de proventos: coarctado, dói-lhe a consciência do fosso que separa querer e poder. Ora, é esta perspectiva disfórica que rege o cruzamento e a metamorfose de trechos horacianos: se, ao definir-se como Proteu (“so come io mi muti e volga / di voler tosto”⁵²), o sujeito encarna um erro que nunca chega a ser cabalmente assumido pelo EU dos *Sermones* e das *Epistulae*⁵³, quando se entusiasma no louvor da vida simples, não o faz brotar na primeira pessoa. Ao invés, ajusta-o, numa transferência carregada de sentido, a um ELE: o criado, de invejável sorte, porque “in Roma fumosa / il signore è piú servo che ’l ragazzo”⁵⁴. Tem o paradoxo a sua matriz Antiga⁵⁵, mas Ariosto dota-o de singular impacto, radicando neste axioma, não um esquisso sereno do “sapiens, sibi qui imperiosus”⁵⁶, mas versos de tremenda aspereza sobre o triunfo da cobiça na hierarquia da Igreja.

Algo similar se verifica na “Satira III”, onde, além da esteira vaga de trechos dos *Sermones* (I-I e VI-I⁵⁷) e das *Epistulae* (I-I e XI-I⁵⁸), se torna flagrante

⁴⁷ Há que ter presente a questão a que David Marsh chamou “the paradox of imitating the autobiographical mode” (David Marsh, “Horatian Influence and Imitation in Ariosto’s Satires”, *Comparative Literature*, vol. 27, nº 4, 1975, p. 326): a construção da imagem do sujeito obtém-se a partir de uma relação complexa entre a aplicação de traços do modelo horaciano (indubitavelmente tomado como tal) e a exploração de características divergentes. Observou David Marsh: “Even when he «imitates» Horace’s moral instruction, Ariosto remains himself and often conveys greater conviction than his model. The most valuable lesson he learned from Horace was the impulse to literary revelation of the self which he gleaned from the *Satires* and *Epistles* and fused in his own creation of epistolary satire” (*Ibid.*, p. 310).

⁴⁸ Ver Horace, *Satires*, pp. 78-84.

⁴⁹ Ludovico Ariosto, *Satire*, pp. 17-18 (II, vv. 158-160).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17 (II, v. 153).

⁵¹ *Ibid.*, p. 13 (II, v. 1).

⁵² *Ibid.*, p. 16 (II, vv. 121-122).

⁵³ Note-se, antes, que se trata de um erro recriminado nos *Sermones* III-I e VII-II (Ver Horace, *Satires*, pp. 50-57, 200-206) e deplorado na “Epistula I-I” (Ver Horace, *Epistles*, pp. 36-42).

⁵⁴ Ludovico Ariosto, *Satire*. Edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre, Torino, Giulio Einaudi, 1987, p. 18 (II, vv. 164-165).

⁵⁵ Ver Horace, *Satires*, p. 204 (VII-II, vv. 80-82).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 204 (VII-II, v. 83).

⁵⁷ Ver Horace, *Satires*, pp. 30-37, 78-84.

⁵⁸ Ver Horace, *Epistles*, pp. 36-42, 86-87.

a influência da “Epistula XVI”-I⁵⁹ do Venusino. Ao retomar-lhe, ou quase, a letra, porém, Ariosto afasta-se do seu espírito, pois não se ocupa do “vir bonus” nem envereda por uma elucubração norteadada pela certeza pacífica de que “Mors ultima linea rerum est”: com um *pathos* que mais recorda Juvenal, denuncia o estado do mundo às avessas, minado por sórdidos vícios que poluem o universo religioso, no qual singra quem transgride (“Non avendo piú pel d’una cuccuzza, / ha meritato con brutti servigi / la dignitate e ’l titolo che puzza/a’spiriti umani, alli celesti e a ’stigi”⁶⁰).

Centremo-nos na “Satira I”. São também textos de Horácio que subjazem à *contaminatio* produzida e condicionam a leitura, pois a composição de Ariosto vive de uma densa tensão paródica. Logo a abertura o prepara: os primeiros versos recuperam os da “Epistula III”-I⁶¹ do Venusino, mas enquanto Horácio pedia lestras notícias das campanhas de Tibério, Ariosto inquire, com lente anti-áulica e desgosto ansioso, sobre a corte e a “ricordanza”⁶² que de si lá resta. Adiante, ressaltam fragmentos da “Epistula VII”-I⁶³ e mais agudo se volve o contraste, como que num cerrado contraponto: o Venusino justifica tranquilamente perante Mecenas a sua ausência, por motivos de saúde; Ariosto, aduzindo argumentos afins para não acompanhar Hipólito d’Este até à Hungria, ostenta a angústia causada por essa omissão. Mecenas é alvo de encómios, como brando amigo; o Cardeal sobressai no papel de mau senhor, já porque ignora a poesia que lhe é oferecida⁶⁴ já porque vota a uma escravatura iníqua os seus súbditos. Horácio espraia a epístola como quem prega impoluta moral; Ariosto desvenda fragilidades e exhibe ressentimentos que nenhum estoicismo é capaz de aplacar... Enfim, este discurso acre explode na aplicação de um expediente caro ao Venusino: “uno essempio”⁶⁵. Mas se na “Epistula VII”-I à alegoria da “volpecula” e da “mustela”⁶⁶ se sobrepõem outras, ilustrando num ritmo paulatino a dignidade de quem prefere ter pouco em paz a possuir muito sem descanso, a “Satira I” detém-se naquela fábula, dela levando a cabo uma acutilante recriação:

Uno asino fu già, ch’ogni osso e nervo
mostrava di magrezza, e entrò, pel rotto
del muro, ove di grano era uno acervo;

⁵⁹ Cotejem-se versos como «Il vero onore è ch’uom da ben te tenga / ciascuno, e che tu sia» (Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 31 - III, vv. 259-260) com «Vir bonus est quis? / ‘Qui consulta patrum, qui leges iuraque servat, / quo multae magnaque secantur iudice lites, / quo res sponse et quo causae teste tenentur’. / Sed videt hunc omnis domus et vicinia tota / introrsum turpem, speciosum pelle decora». (Horace, *Epîtres*, p. 109 - XVI-I, vv. 40-45).

⁶⁰ Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 33 (III, vv. 310-313).

⁶¹ Ver Horace, *Epîtres*, p. 51 (vv. 1-14).

⁶² Ludovico Ariosto, p. 3 (I, v. 3).

⁶³ Ver Horace, *Epîtres*, 1978, p. 68-72.

⁶⁴ A este problema, que igualmente agita alguns passos de *Orlando Furioso*, regressa Ariosto, com veemência, na “Satira VI” (Ver *Satire*, p. 61, vv. 229- 243).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25 (III, v. 107).

⁶⁶ Horace, *Epîtres*, p. 69 (vv. 29-33).

e tanto ne mangiò, che l'èpa sotto
si fece piú d'una gran botte grossa,
fin che fu sazio, e non però di botto.
Temendo poi che gli sien péste l'ossa,
si sforza di tornar dove entrato era,
ma par che'l buco piú capir nol possa.
Mentre s'affanna, e uscire indarno spera,
gli disse un topolino: – Se vuoi quinci
uscir, tràtti, compar, quella panciera:
a vomitar bisogna che cominci
ciò c'hai nel corpo, e che ritorni macro,
altrimenti quel buco mai non vinci. –
Or, conchiudendo, dico che, se'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo et acro
renderli, e tòr la libertà mia prima.⁶⁷

Meticulosamente, Ariosto entrega-se à *amplificatio* da narrativa inclusa na “Epistula VII”-I: em lugar da “tenuis volpecula” é um “asino” que protagoniza a história; em vez de “cumeram frumenti”, o maná passa a ser um “acervo di grano” (e a mudança não será gratuita: os vocábulos “cumeris” e “granaria” não se confundiam...⁶⁸); substituindo a sóbria referência à restituição necessária para que o regresso do intruso ao espaço inicial fosse exequível, surge uma imagem onde o escrúpulo eufemístico se anula, e terminando a fábula depressa acaba a “Satira I”. Desabrida, a linguagem empregue distancia-se do comedimento da composição horaciana que lhe serve de hipotexto, e nela emerge um desencanto que rasura zelos de decoro e cortesia. As alterações nada têm de aleatório: por um lado, agudiza-se a antítese entre a penúria do animal e a abundância efêmera de que lhe é dado fruir; por outro lado, neste quadro de óbvia desproporção, é iniludível a intencionalidade da escolha da nova figura, rica de simbolismo. Ariosto não fez deste “asino” um agente “portans mysteria”, como na ficção de Apuleio, que Alciato, em clave satírica, havia de reciclar; não o moldou como emblema da essencial duplicidade do ser – *feritas* e *humanitas* –, que ia fascinando humanistas e que veio a ser aflorado na “Satira VII”⁶⁹. Alegoria do cortesão maltratado, o “asino” da “Satira I” está mais perto – se não dos burrinhos vilipendiados que Horácio menciona na “Satura IX”-I⁷⁰ e na “Epistula XX”-I⁷¹, ou do incompreendido e bíblico jumento de Balaão – do “Asin tanto mal disposto, / Che non potea portar, non ch'altro, il basto; / E parea proprio un citriuol d'agosto”, debuxado por Maquiavel no seu paródico *Asino d'Oro*⁷².

⁶⁷ Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 12 (I, vv. 247-265).

⁶⁸ Ver Horace, *Satires*, p. 33 (I-I, v. 53).

⁶⁹ Ver Nuccio Ordine, “*Asinus portans mysteria*. Le Ragionamento sovra de l'asino de Giovan Battista Pino”, in M. T. Jones-Davies (dir.), *Le monde animal au temps de la Renaissance*. Paris, Jean Touzot, 1990, pp. 189-217.

⁷⁰ Ver Horace, *Satires*, p. 97 (vv. 20-21).

⁷¹ Ver Horace, *Épîtres*, pp. 131-132 (vv. 14-16).

⁷² Niccolò Machiavelli, *Operette satiriche (Belfagor – L'Asino d'Oro – I Capitoli)*. Introduzione e note di Luigi Foscolo Benedetto, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1926, p. 104.

Focámos até aqui indiscutíveis formas de intertextualidade. Contudo falta inquirir: rematando num símbolo da miséria da vida áulica, a *contaminatio* da “Satira I” terá sido igualmente permeável à “Satira VI”-I de Horácio? O Venusino aplaude Mecenas e o seu círculo de privados; Ariosto desespera pela sobrançeria de Hipólito d’Este e pela sua roda de “dotti ne la adulazione”⁷³. E da confiança num credo moral, do orgulho na família, escancarados pelo poeta clássico, destoa, por diametral oposição, o elenco de problemas e de responsabilidades quotidianas debitado tristemente, sem saída nem remédio, na “Satira I”:

Ecci Gabriel; ma che vuoi tu ch’ei faccia?
che da fanciullo la sua mala sorte
lo impedí de li piedi e de le braccia.
Egli non fu né in piazza mai, né in corte,
et a chi vuol ben reggere una casa
questo si può comprendere che importe.
[...]
L’età di nostra matre mi percuote
di pietà il core; che da tutti un tratto
senza infamia lasciata esser non puote.
Io son de dieci il primo, e vecchio fatto
di quarantaquattro anni, e il capo calvo
da un tempo in qua sotto il cuffiotto appiatto.⁷⁴

Lidamos com uma hipótese interpretativa, e ao mesmo nível se não-de colocar outras sondagens das *Satire*. Este é o problema: será legítimo – face à suspensão ou ausência de inequívocos vestígios de intertextualidade – apreciar lado a lado, como especificamente cotejáveis, passos que descobrimos contrastantes? Com base num efeito antitético detectado no labor da recepção, poderemos especular sobre opções divergentes? Até que ponto consabidos factores de comunhão unindo as *Satire* de Ariosto aos *Sermones* e *Epistulae* de Horácio (afinidade genológica, dinamizada pela poética de imitação) nos autorizam a julgar que a diferença entre textos fala por si e que esse fenómeno corresponde a tático conflito ou deliberada discrepância?

Questões desta natureza, se ganhamos em enunciá-las para melhor aquilatar tentativas hermenêuticas, não desencadeiam uma resposta peremptória. Basta ver, nos estudos de teoria literária, o debate travado entre adeptos de uma leitura intencionalista e advogados do anti-intencionalismo: sempre escapa, a uns e outros, a chave precisa. É um moderado como Jerrold Levinson, sustentando a vantagem do intencionalismo hipotético (“est modus in rebus”?), adverte que a demanda de sentido de uma obra é isso mesmo: ensaio de interpretação e compreensão, esclarecido por um aturado conhecimento contextual e por uma sólida noção da historicidade da literatura⁷⁵.

⁷³ Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 3 (I, 7).

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 10-11 (I, vv. 205-210; vv. 214-219).

⁷⁵ Ver Jerrold Levinson, “Intention and interpretation in Literature”, in Peter Lamarque

Não saberemos se Ariosto visou, aqui e ali, deixar testemunho diferente do de Horácio. Contudo, prevenidos sobre os limites do nosso inquirido, é-nos lícito perscrutar as *Satire* ariostescas repertoriando contrastes face ao padrão decantado nas *Epistulae* e nos *Sermones*.

Apreciaremos, assim, na lista de preocupações domésticas e no desejo (mitológico delírio) de ter podido encetar contra o pai uma rebelião que travasse a vinda de larga prole, o inverso do retrato feito nos *Sermones*⁷⁶ (VI-I), onde se modela a *persona* de um poeta sem liames familiares, na sua condição de adulto, mas apostado em exaltar com gratidão o pai e quanto dele generosamente auferira. E, perante tudo isso, notaremos como avessa da imagem horaciana aquela que na “Satira VI” se pinta – revivendo o poeta as peripécias da sua educação, ao sabor de imperativos e fatalidades que lhe violentavam a vontade e o talento: “Ahi lasso! quando ebbi al pegàseo melo / l’età disposta, che le fresche guancie / non si vedeano ancor fiorir d’un pelo, / mio padre mi cacciò con spiedi e lancie, / non che con sproni, a volger testi e chiose, / e me occupò cinque anni in quelle ciancie”⁷⁷.

Consideraremos também a autocaracterização como “pazzo” ou melancólico um traço a opor à atitude solar do sujeito que se pronuncia nas *Epistulae* e nos *Sermones*. Horácio diagnostica nos outros a loucura, ou monta, em *Sermones* como III-II⁷⁸ ou VII-II⁷⁹, diálogos em que um interlocutor aponta falhas à sua personagem. Num caso como noutro, porém, tal crítica exige prudente análise. Não esqueçamos: face aos ataques de Damasippus, é à figura do sujeito que cabe a última e desembaraçada palavra; quanto ao exame conduzido pelo escravo Davus – licença festiva, frisa-se – tem um remate faceto que dá que pensar. Um texto com tais características, no *corpus* dos *Sermones*, não chega a ferir a autoridade do poeta, e, valendo como prova de lucidez, adequa-se a uma ideia cara ao Venusino: o mérito da mediania até no exercício da virtude.

Outro (muito outro) é o discurso de Ariosto, que requinta uma visão sombria da sua história e, longe do desprendimento que Horácio associava ao avanço da idade, ironiza sobre o seu amor serôdio – laço que o tolhe e impede de se reunir a amigos e beneficiar de prazeres que cumulariam de júbilo qualquer humanista. Nas *Satire*, o sujeito dá o flanco, exhibe fraquezas, de “faccia piú vermiglia”⁸⁰, e nisso se compraz, embutindo dialogicamente nesta representação depreciativos comentários de terceiros: “Guata poco cervel! [...] degno uom da chi esser debbia un popul retto, / uom che poco lontan da cinquanta anni / vaneggi nei pensier di giovinetto!”⁸¹; “Ecco pensieri / d’uom

e Stein Haugom Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition. An Anthology*. Malden – Oxford, Blackwell, 2004, pp. 200-221. Agradeço a Inês Morais a oportunidade de ler este texto.

⁷⁶ Ver Horace, *Satires*, pp. 78-84.

⁷⁷ Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 59 (VI, vv. 154-159).

⁷⁸ Ver Horace, *Satires*, pp. 153-171.

⁷⁹ Ver *Ibid.*, pp. 200-206.

⁸⁰ Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 67 (VII, v. 172).

⁸¹ *Ibid.*, p. 35 (IV, vv. 30-33).

che quarantanove anni alle spalle / grossi e maturi si lasciò l'altro ieri!"⁸². Entre o diagnóstico de insanável loucura e uma teimosa ânsia de razão o poeta oscila, lacerado, ciente de que a "pazzia" é tanto mais perturbante quanto extensa e multimoda⁸³, difusa na ignorância e na maldade dos homens, ou na podridão que alastra entre os letrados⁸⁴, infinitamente mais perigosos que os poetas maçadores da Roma de Horácio⁸⁵.

Que concluir? Os textos de Ariosto revelam uma mundividência diversa da que achamos nos do Venusino: confirma-o o seu entendimento do ser e do poder da Fortuna. Nos *Sermones* e nas *Epistulae*, a Fortuna atrai epítetos negativos, mas o contrário também sucede, e Horácio lida com o sintagma "Fortunae filius" como síntese da maravilha do vulgo perante a sua ímpar prosperidade⁸⁶. É dos outros, porém, esse espanto, não do poeta, que logo proclama a sua libertação da tirania da Fortuna, graças à vigorosa sabedoria amealhada. Nas *Satire* ariostescas só fugazmente, e com nostalgia, se alude a uma Ventura benigna⁸⁷. Por regra, a menção à Fortuna arrasta consigo a imagem da roda, com toda a sua carga misteriosa e perversa de mudança, e da iconografia coeva deita mão o poeta para desenhar um quadro eloquente: consoante sobem, os homens adquirem asnáctica compleição⁸⁸.

Sem dúvida, a Fortuna, tão incompreensível quanto poderosa, vale para Ariosto como estranho motor da ordem universal. Ora, não comungando em absoluto da perspectiva horaciana, o poeta ferrarês aproxima-se da perplexidade tematizada na *Comedia* dantesca: Alighieri, porém, opta por uma apaziguadora explanação dos arcanos cósmicos⁸⁹; Ariosto faz vibrar um *quia* desafiante...

⁸² *Ibid.*, p. 67 (VII, vv. 166-168).

⁸³ Tenhamos presente que esta é, não só questão nevrálgica de *Orlando Furioso* (cuja primeira edição remonta a 1516), como matéria candente em obras várias (v.g. *Encomium Moriae* de Erasmo) da mesma época. Curiosamente, o problema da loucura e a figura do louco adquirem na cultura do Renascimento relevo tanto mais impressionante quanto se sabe o interesse então dedicado à razão e à *dignitas hominis* na definição de um ideal antropológico (Ver Robert Klein, "Le thème du fou et l'ironie humaniste », in *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. 2^a ed., Paris, Gallimard, 1983, pp. 433-450).

⁸⁴ Veja-se a Satira VI, "a Messer Pietro Bembo" (Ludovico Ariosto, *Satire*, pp. 54-61).

⁸⁵ Veja-se a este respeito a "Satura IV-I" (Horace, *Satires*, pp. 60-67).

⁸⁶ Ver "Satura VI-II" (*Ibid.*, p. 193, v. 49).

⁸⁷ "Fortuna molto mi fu allora amica / che mi offerse Gregorio da Spoleti, / che ragion vuol ch'io sempre benedica" (Ludovico Ariosto, *Satire*, p. 59 – VI, vv. 166-168).

⁸⁸ "Quella ruota dipinta mi sgomenta / ch'ogni mastro di carte a un modo finge: / tanta concordia non credo io che menta. / Quel che le siede in cima si dipinge / uno asinello: ognun lo enigma intende, / senza che chiami a interpretarlo Sfinge. / Vi si vede anco che ciascun che ascende / comincia a inasirir le prime membre, / e resta umano quel che a dietro pende" (*Ibid.*, p. 63 – VII, vv. 46-54).

⁸⁹ Lembremos que entre os versos 70 e 99 do canto VII do *Inferno* se desenrola um pedagógico discurso de Virgílio. À pergunta do discípulo Dante ("Maestro [...] or mi di' anche: / questa Fortuna di che tu mi tocche, / che è, che i ben del mondo ha sí tra branche?"), responde o guia, atribuindo à Fortuna o papel de "general ministra e duce", assim instituída por "Colui lo cui saver tutto trascende" (Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*. A cura di Natalino Sapegno, 8^a reimp. da ed. de 1985, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 82-85).

Sub-reptícias ou discretas ligações das *Satire* ao poema de Dante motivam esta comparação. Não surpreendem, tais elos, pois vendo em Alighieri um mestre, veria Ariosto ainda um *alter ego*: injustiçado, esperando, em vão, um prémio à altura do génio. E foi à *Comedia*, conforme notou Cesare Segre⁹⁰, que o poeta quincentista largamente recorreu para colher palavras aptas a inundar os seus versos de energia alusiva, aumentando a complexidade – já por si irrefutável – da imitação de Horácio.

Se é notória a preferência ariostesca pela “tonalità infernale, graffiante, aspra”⁹¹, ela não tem cunho exclusivo, como se percebe num passo já destacado: a alegoria do “asino”, onde é objecto de paródia o soleníssimo voto – sonho de glória – proferido no canto XXV do *Paradiso*⁹². Revisitemos o trecho, confrontando-o com o de Dante:

Mentre s'affanna, e uscire indarno spera, gli disse un topolino: - Se vuoi quinci uscir, tràtti, compar, quella panciera: a vomitar bisogna che cominci ciò c'hai nel corpo, e che ritorni macro , altrimenti quel buco mai non vinci. - Or, conchiudendo, dico che, se'l sacro Cardinal comperato avermi stima con li suoi doni, non mi è acerbo et acro renderli, e tòr la libertà mia prima.	Se mai continga che'l poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra, sí che m'ha fatto per molti anni macro , vinca la crudeltà che fuor mi serra del bello ovile ov'io dormi'agnello, nimico ai lupi che li danno guerra; con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta, e in sul fonte del mio battesimo prenderò 'l cappello.
--	--

No canto do *Paradiso*, a magreza do poeta indiciava a entrega à nobre causa da poesia e seria compensada por um regresso em apoteose à Florença natal; na “Satira I”, o adjectivo aposto ao “asino” condensa uma disfórica qualificação que nenhuma esperança atenua. Por seu turno, demolidora resulta a ambiguidade da fórmula “sacro Cardinal”. E é indesmentível que, investindo na recriação do *exemplum* horaciano rimas de timbre dantesco, Ariosto engendra, com dolorosa ironia e intensa eficácia conotativa, um efeito de plurivocidade, enriquecendo a significação do seu texto.

Importa, pois, reflectir sobre os encontros e desencontros que fazem a história da poesia e lhe dão sentido. Dante, lembrando “Orazio satiro” sem ter com os *Sermones* contacto directo, envolve num discreto silêncio o desconhecimento da obra famosa cuja aura queria vincular à *Comedia*. Para Ariosto, não só Dante mas Horácio eram autores familiares – muito mais do que sombras, referências vivas e actuantes na concepção das *Satire*, onde, significativamente (sinais dos

⁹⁰ Ver “Note”, in Ludovico Ariosto, *Satire*, pp. 71-109.

⁹¹ Corrado Bologna, *La machina del «Furioso». Lettura dell' «Orlando» e delle «Satire»*. Torino, Giulio Einaudi, 1998, p. 35.

⁹² Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*. A cura di Natalino Sapegno, 8ª reimp. da ed. de 1985, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 314-315 (XXV, vv. 1-9).

tempos), se frustra a razão aclamada pelo Venusino e não há margem para a fé intransigente que ilumina a mundividência dantesca. Dessa rede de relações não se imagina como pode a leitura prescindir: há que ver a árvore e a floresta – escutar cada poeta sem o isolar da sua “schiera”. Procedendo assim, é afinal a sabedoria de clássicos como Horácio que tornamos nossa – e será “pazzia” perder esse bem que Cronos não consegue devorar.

LEITURAS DE HORÁCIO NAS *CARTAS* DE ANTÓNIO FERREIRA

Aníbal Pinto de Castro
Universidade de Coimbra

A vida tem ironias que nos abrem por vezes na alma sorrisos, se não de alegria, pelo menos de complacência!

Vão passados quase 50 anos sobre o dia em que, no fim de uma aula de Latim, em conversa com a minha, e nossa, Mestre de sempre, a Senhora Doutora Maria Helena Rocha Pereira, eu me queixava algo enfadado da ênfase que ela punha no conhecimento da Epístola que Horácio escrevera aos Pisões na penúltima década do século I A. C., considerando-a, sobretudo por comparação com outros poemas de Virgílio e do próprio Horácio por nós estudados, uma razoável maçada!... A resposta veio então convincente e inequívoca – “Ainda me há-de dar razão, pois se trata de um texto fundamental em toda a história das literaturas europeias”.

Mal diria eu então que havia de passar depois grande parte da minha vida a estudá-lo!... E que hoje, no ocaso da minha actividade universitária, me sinto ainda de tal modo seduzido por ele que aceitei o convite da Senhora Doutora e dos Colegas que organizaram as celebrações do Dia da Latinidade, em 2004, para vir aqui propor-vos uma síntese da lição do Venusino *nocturna diurna que manu*, por António Ferreira, sem sombra de dúvida, um dos seus mais atentos e fiéis seguidores portugueses.

Venho na senda de alguns dos meus Mestres, em especial do Senhor Doutor Costa Ramalho e da Senhora Doutora Maria Helena Rocha Pereira, ou de Colegas como os Doutores Tom Earle e Isabel Almeida, que a este assunto têm dedicado trabalhos de modelar investigação, e ainda em companhia de alguns alunos a quem tenho procurado entusiasmar no sentido de levarem mais longe e mais fundo o trabalho que neste campo já fizemos, em especial o Mestre Rui Formoso, a quem ainda não desesperei de ver levar a bom termo a tese de Doutoramento que há demasiado tempo traz em mãos sobre a recepção dos *Carmina* na Literatura portuguesa. E por isso talvez não devesse ter aceitado este encargo. Pareceu-me, porém, que seria pena deixar sem representação, neste Colóquio sobre Horácio e a sua permanência nas Literaturas europeias, o nosso bom Ferreira, a quem, na Epístola VIII do Livro do I dos *Poemas Lusitanos*, a Pero de Andrade Caminha, celebrava nestes termos:

O bom louvas, Horácio, o mau acusas.
De bons ingenhos mestre artificioso,
não sofres falsas cores, vãs escusas.

Grave censor das Musas, quão iroso
te mostras contr' aqueles maus profanos
que se ousam coroar de louro honroso!

Suem e tremam, gastem bem seus anos
em teus preceitos, virão mais seguros
em ti, menos confiados em enganos.

Aqueles versos teus, doces e puros,
entenda eu sempre, e siga; eles abrandem,
eles dêem graça aos meus, frios e duros.

A ti leiam, grã Flaco, após ti andem
meus olhos, trás os que também te seguem,
como o bom Sá Miranda, a quem os céus mandem cantar mil anos cá...¹

Como declara a D. Vasco da Silveira, na Carta XII do Livro II, recorrendo ao consabido lugar comum da modéstia retórica, não desejava ser considerado poeta, glória reservada a Virgílio, a Homero ou a Horácio, a quem *obedecia*, isto é a quem seguia, tomando-o por excelente modelo a imitar:

Ser chamado poeta não mereço.
Poeta seja Maro, e seja Homero,
e seja o meu Horácio a quem obedeço.²

Não admira por isso que, mesmo sem morrer de amores por uma cultura portuguesa individualizada no contexto ibérico, D. Marcelino Menéndez y Pelayo o tenha justamente considerado “el *quinientista* por excelência, el *horaciano* y *latino*, el hombre del Renacimiento en Portugal”³.

Deste modo, e parafraseando Sá de Miranda quando, no soneto que acompanhava uma terceira remessa de versos ao Príncipe D. João, lhe dizia, acerca da sua fidelidade aos preceitos do mesmo Horácio, que, não podendo segui-lo de melhor modo, ao menos o fazia “em aparências”⁴, apenas prometo responder tão bem quanto puder e souber ao que me foi pedido para esta ocasião, pedindo desculpa do pouco que vos trago.

De acordo com o que me foi pedido, vou restringir-me ao conjunto das Epístolas inseridas nos *Poemas Lusitanos*, procurando rastrear no respectivo texto alguns dos sinais mais visíveis da leitura do paradigma horaciano. Mais do que conclusões, gostaria sobretudo de que as minhas palavras abrissem pistas ou, sobretudo, esclarecessem caminhos que outros estão já a percorrer. É que eu hei-de procurar sempre, até ao meu último alento, ser acima de tudo um professor de leituras!...

¹ *Poemas Lusitanos*. Ed. crítica, introdução e comentários de T. F. Earle. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 282.

² *Ib.*, p. 366.

³ *Horacio en España*. 2.^a ed. refundida. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885, vol. II, p.298.

⁴ *Poesias* de Francisco de Sá de Miranda. Ed. feita [...] por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle Max Niemeyer, 1885, p. 261.

Partirei para esta síntese de um conceito de intertextualidade, mais fundado no signo literário ou, se preferirmos, nas formas de conteúdo, que em aproximações textuais *stricto sensu*.

Desde que, a partir do ano 30 .A.C., o Venusino passou a dar aos *sermões* compostos em hexâmetros dactílicos, a forma de cartas em verso, acrescentando à preocupação didáctica e à função noticiosa a exploração de outras virtualidades de índole mais propriamente literária, estava definitivamente consagrada a epístola como um dos subgéneros líricos de maior fortuna na história da poesia europeia⁵. E não há dúvida de que, entre nós, foi António Ferreira quem, independentemente da anterioridade de Sá Miranda no seu cultivo, lhe deu a mais perfeita e ampla configuração, tanto conteudística como formal. De tal modo que nem o Romantismo conseguiu eliminá-la por completo do campo de interesses dos nossos homens e mulheres de Letras, da Marquesa de Alorna ao Visconde de Seabra que não hesitou em adoçar as canseiras da elaboração do nosso primeiro Código Civil com a tradução das *Sátiras e Epístolas*, publicadas, em dois volumes, em 1846, na tipografia portuense de Cruz Coutinho⁶, por certo um dos mais copiosos editores da ficção novelesca romântica, incluindo numerosas novelas de Camilo.

Nas odes como nas epístolas foi, com efeito, Ferreira uma espécie de Horácio português. A tal ponto que, ao prepará-las para a impressão, qualquer que tenha sido a intervenção do filho, Miguel Leite Ferreira, na organização dos *Poemas Lusitanos*, as agrupou em dois livros, com treze poemas cada um. E nem faltam exemplos de poemas epistolares enviados por ambos os autores a amigos (no caso de Ferreira, ao irmão Garcia de Fróis) que partiam em expedições oficiais ou militares, para as lonjuras do Império. Basta lembrar D. Constantino de Bragança ou João Lopes Leitão, esse misterioso amigo de Camões que conciliou outros afectos, como os de Caminha e do próprio Ferreira. E, para Horácio, Iulius Florus, que acompanhava Tibério numa das suas expedições, ou Bullatius, ausente nas Ilhas Jónias.

Note-se para começar que, tal como entre os destinatários das epístolas horacianas se contavam personagens de alto estatuto social e político, desde o próprio Augusto a Floro, companheiro de Tibério, passando por Mecenas, Tibulo, entre muitos outros membros do patriciado ou da magistratura romana, e sem esquecer, claro está, os Pisões, Ferreira carteara-se em verso com os Reis D. João III, D. Sebastião e D. Henrique, com príncipes da Casa Real, como o filho do Duque de Aveiro, D. João de Lencastre, o Infante D. Duarte ou D. Constantino de Bragança, bem com algumas das figuras da aristocracia portuguesa mais em evidência na Corte, nas Letras e na Milícia.

⁵ Veja-se a excelente síntese da história da epístola que António Manuel Ribeiro Rebelo elaborou para a *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa, Editorial Verbo, 1997. Col.322-328.

⁶ *Satyras e Epístolas de Quinto Horacio Flacco traduzidas e anotadas*. Porto, na Typ. Commercial, 1846.

Tratava-se, pois, de gente que, por formação ou por estatuto, se enquadrava perfeitamente naquele paradigma social e literário que, na senda de Garcilaso, Camões definira como usando numa mão a espada e na outra a pena. Daí o carácter elevado dos temas abordados nesses poemas, onde o esquema métrico original dos hexâmetros dactílicos se via substituído pela *terza rima*, de tão característica marca dantesca.

Constituíam-se deste modo, e logo à partida, um conjunto de temas privilegiados e susceptíveis de interessar aquelas elites sociais e culturais que determinavam o gosto, as opções estéticas e até as regras de sociabilidade próprias da *res publica litteraria* que, mesmo quando a comunicação se fazia à distância, se movimentava longe e acima do *profanum uulgus*, que tanto parece atraí-lo, como já sublinhou a Senhora Doutora Maria Helena Rocha Pereira, e que seguia de perto o verso inicial da Ode I do Livro III dos *Carmina*. Basta recordarmos o começo da Ode I do Livro I dos *Poemas Lusitanos*, onde define, aliás, alguns dos temas e destinatários do seu canto:

Fuja daqui o odioso,
profano vulgo! Eu canto
a brandas Musas, a uns espiritos dados
dos céus ao novo canto
heróico e generoso,
nunca ouvido dos nossos bons passados...⁷

Ou o conselho que dá, na Ode V do mesmo Livro, ao Bispo de Coimbra, D. Afonso de Castelo Branco:

Fuge o vulgo profano,
vai com descostumada
e leve pena, Afonso, pelo ar claro,
deixando desprezada
a inveja, que em seu dano
perseguir o melhor tente, mais raro⁸.

Nas Cartas, encontramos bem desenvolvido e explicitado este conceito na V, escrita ao filho do Duque de Aveiro, D. João de Lencastre, quando lhe diz:

O cego povo, que não sabe crer,
nem estimar senão o que é pior,
como te saberá nunca entender?

Do mais inchado título, e maior
soberba e fausto mais se espanta, e honra
o mais sem honra, e ri-se do melhor⁹.

⁷ *Poemas Lusitanos*, ed. cit., p. 107.

⁸ *Ib.*, p. 113.

⁹ *Ib.*, p. 269.

É para esse escol que, tendo sempre sob os olhos a lição de Horácio, vai definir alguns conceitos de vida, onde procurava conciliar “d’ armas a justa guerra” com a “boa paz” das Letras, como diz na Carta II do Livro I, dirigida a Pero de Alcáçova Carneiro, como os dois esteios essenciais do império português¹⁰.

Se não rejeitava a verdadeira noção da glória da guerra justa, que reclamava com urgência a elaboração de uma epopeia, já a ambição materialista dos fumos da Índia e a vaidosa vanglória da nobreza de costado herdada sem méritos lhe mereciam convicta rejeição, fazendo-o apetecer a tranquila simplicidade da *aurea mediocritas*, que encontra a sua completa expressão na Carta IX, a D. João de Lencastre, uma das que mais beneficiaram da leitura de Horácio, como se pode ver desde o começo.

Assim, ao dizer ao destinatário “Se te conheço bem...”¹¹, tinha Ferreira em mente o *Si bene te noui*, com que Horácio se dirigia a Lollius¹².

Para além deste e de vários outros nexos intertextuais, interessa-me, porém, sublinhar agora a expressão clara do ideal da *aurea mediocritas*, situação sobremodo propícia ao *otium*. Vejamos, pois, o trecho, que, embora um tanto longo, valerá muito a pena recordar na íntegra:

Não há triunfos, já, não quebrar muro,
não coroas de palma, não de louro.
Ah, tempo a todo o bem ingrato, e duro!

Esta é a idade que chamaram d’ ouro:
tudo obedece só a este tirano.
Tanto valho, senhor, quanto entesouro.

Mas eu queria, só livre de engano
de mim mesmo, e dos homens, viver tal,
que, sempre um, esperasse o dia, e o ano.

Queria um bom estado meão, igual
em todo o tempo, ùa fortuna honesta,
que bastasse livrar-me de obrar mal.

O que convém à vida é o que presta.
Mau sempre, ou perigoso, o que sobeja,
que logo torce à via desonesta.

Fujo daquilo que se mais deseja.
Não quero eu amar tanto meus herdeiros,
que minha morte desejada seja.

¹⁰ Ib., p. 256 e 257.

¹¹ Ib., p. 287.

¹² Horace, *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. 8.ème tirage. Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 119.

Não quero ser contado entre os primeiros.
Disto só me contento, a isto chegasse:
que o primeiro fosse eu dos derradeiros,

nem invejado fosse, nem invejasse.
Assi com meu espírito sossegado,
em tudo a meu estado m'igualasse.

Ah, meu Lancastro, se me fosse dado
remédio de fugir às tempestades,
em que anda todo mundo levantado,

em que por mim passassem mil idades,
por todas ledos, e rico passaria,
com só fugir vãs cortes, vãs cidades.

No verde campo me amanheceria,
veria o sol, saindo roxo, e claro,
a grossa névoa alçar, dourando o dia.

O que hão no mundo por melhor. Mais raro,
desprezaria; um só murmúrio brandos
d'água corrente me seria caro.

Não às soberbas portas esperando
d'alta casa acharia a triste gente
que tão contínua em vão anda velando;

não de mármore altos, e esplendente
pedra estranha, lavrada por nova arte
de finas tintas, e ouro reluzente,

ergueria colunas; não, por parte
qualquer que fosse, levaria forçados
quantos achasse; não do fero Marte

a funesta trombeta, os tristes brados,
me soariam, não os golpes duros,
nem as quedas dos muros arrasados.

As minhas torres, os meus altos muros,
sejam quieto espírito, e vida pura,
em que meus pobres bens estêem seguros.

Meus pensamentos sejam na pintura
do céu vário, e fermoso, que me está
mostrando outra mais alta fermosura,

outra alta fermosura, que eu de cá
vendo, quanto se vê na baixa terra
fastio òs olhos, pejo ao espirito dá.

Ó doce campo, ó deleitosa serra,
vales sombrios, claras, e correntes
fontes, que bem secreto em vós s'encerra!

Em vós viveram as primeiras gentes,
antigos padres nossos; santa idade,
toda de mãos e peitos inocentes.

Em vós a alva inocência, a sã verdade,
igual justiça, andavam companheiras
da boa fé, da limpa castidade.

Por vós, passando em vós, as derradeiras
pegadas cá deixaram, aos céus subindo
da terra, às suas moradas verdadeiras.

Ali as brandas Musas, que seguindo
vou com tanto desejo, de hera, e louro
algũ hora me estêm a fronte cingindo.
Partam outros o mar, soterrem ouro¹³.

Até pela sua extensão, o passo merece alguns comentários. Nem eu sei como se possam estudar estas matérias sem recorrer a essa forma de comunicação. Não só para esclarecer o sentido profundo dos textos, como para os enquadrar devidamente nos contextos culturais que lhes deram origem e que condicionaram a sua recepção!...

Das falhas culturais que talvez assim se possam evitar, deixem-me, para amenizar o enfado desta minha arenga, aduzir um exemplo, que encontro na “Agenda turística” Coimbra Viva, para os meses de Maio e Junho. Trata-se de um resumo do filme *Tróia*, do realizador Wolfgang Peterson, que irá exhibir-se num dos cinemas desta nossa *Lusa Atenas*... Transcrevo aquilo a que o douto (ou doura...) organizador do folheto designa por “sinopse”:

“Em Paris, no ano de 1193, um Príncipe de Tróia roubou Helena, Rainha de Esparta, ao seu marido Menelaus, o que originou a guerra entre os reinos de Mycenaean da Grécia e Tróia. Os gregos iniciaram um cerco sangrento a Tróia, que durou 10 anos. Aquiles era o grande herói entre os gregos, enquanto Heitor, filho primogénito de Priam, rei de Tróia, incorporava as esperanças da população da cidade”.

Que tal, a pobre da *Madame* Helena, ali em Paris, em 1193, a chamar as atenções dos frequentadores do *Boul' Mich* !!!

¹³ P. L., p. 290-292.

Era, como diria Fernão Lopes, cousa fermosa, mas também algo desavergonhada de ver... Fecho o parêntesis.

As marcas da leitura de Horácio são múltiplas. Veja-se como o verso “Tanto valho, senhor, quanto entesouro”¹⁴ segue de perto o v. 62, da Sátira I do Livro I. Ou como no terceto que começa *Não quero ser contado entre os primeiros* desenvolve o pensamento presente nestes hexâmetros da Carta II do Livro II:

*Non agimur tumidis uelis Aquilone secundo;
non tamen aduersis aetatem ducimus Austris,
uiribus, ingenio, specie, uirtute, loco, re
extremi primorum, extremis usque priores.*¹⁵

O que, porém, mais importará sublinhar é como o poeta português aqui convoca vários motivos ou *tópoi* da poesia horaciana, mas enriquecendo-os com outros elementos da tradição greco-latina, que o Venusino naturalmente também não ignorara.

E seja o primeiro o mito da idade do ouro. Era motivo de abundante representação na antiga poesia latina e, por conseguinte, em todos os géneros da produção quinhentista em vernáculo, não faltando por isso fontes onde Ferreira a pudesse ter bebido, desde o *tempus aureum* que encontramos no *Epodo* 16 (64) de Horácio, à *aurea aetas* das *Metamorfoses* de Ovídio (I, 89). O traço de originalidade com que aqui deparamos é, porém, a manifesta ironia, de clara intenção satírica, que obtém a partir do trocadilho que relaciona a expressão, não com a felicidade moral expressa nos poetas antigos pelos semas de preciosidade, mas com a *auri sacra fames* que, no Portugal do seu tempo, a todos parecia devorar.

Com efeito, esta opção ganhava no contexto da sociedade portuguesa de Quinhentos, dominada pelas ambições da conquista e da aquisição das riquezas materiais, um significado de alto valor moral. Veja-se este passo da Carta X do Livro I, a Manuel de Sampaio:

Quão caro custa o bem, que o mundo dá!
Sempre em dor, ah, sempre em repentimento
o mor seu gosto acaba, e acabará.

Espritos vagos, vãos, como do vento
viveis? Como seguis quem tanto dana?
Em que assi descansais o pensamento?

Ah, que um só doce canto nos engana
de sereias cruéis, que no mor mal,
no mor perigo em vão nos desengana!

¹⁴ P. L., ed. cit., p. 290.

¹⁵ Op. cit., p. 177.

Quanto, Sampaio meu, quanto mais val,
meu bom amigo, um ócio, livre, e honesto,
que as Índias guerrear de Portugal!

Índia, Guiné, Brasil, e todo o resto
do mundo, a que nos chama, a que convida,
em mundo assi ambicioso, e desonesto?

Que bem, que alegria há, que destruída
não seja de mil males, que em espreita
parece que têm sempre nossa vida?

Busquemos ãa estrada mais direita,
amigo, com saúde, e com descanso
de vida, inda que humilde, aos céus aceita.

Do fresco prado pelo rio manso,
em leve barco verde de mil ramos,
de mil flores, rememos manso, e manso.

Mais ondas, mores mares não queiramos;
com nossa baixa vela, mas segura,
cheguemos ao bom porto, a que guiamos.¹⁶

O *locus amoenus* era ambiente de eleição para se concretizar esse ideal de vida simples e afastada da agitação da *Vrbs* (*Ibam forte uia sacra...* diria numa sátira de grande fortuna nas literaturas modernas!...), que o “grão Flaco” tão bem soubera concretizar na tranquilidade de Tíbur, como diz, por exemplo, a Mecenas, na Epístola VII do Livro I, reivindicando o direito de se deixar descansar longe de Roma e invocando o exemplo de Telémaco:

*Haud male Telemachus, prolis patientis Vlizei:
“Non est aptus equis Ithace locus, ut neque planis
porrectus spatiis nec multae prodigus herbae;
Atride, magis apta tibi tua dona relinquam”.
Paruum parua decent; mihi iam non regia Roma,
Sed uacuum Tibur placet aut inbelle Tarentum*¹⁷.

No consabido recurso à *contaminatio*, não fora Ferreira alheio à leitura das *Geórgicas* virgilianas (II, II, 461-462), por exemplo, nos dois tercetos em que rejeita a espera “às soberbas portas”.

De uma tradição tão antiga, que mergulhava as suas mais fundas raízes nos Poemas Homéricos, fora no entanto Virgílio quem definitivamente contribuía para a caracterização do *locus amoenus*¹⁸, pelo recurso à descrição das belezas

¹⁶ P. L., ed. cit., p.295-296.

¹⁷ Op. cit., p. 70.

¹⁸ Veja-se a excelente síntese de Sebastião Tavares de Pinho, in *Biblos* cit., vol. 3, cols. 224-

simples e naturais, que não podiam deixar de atrair também a sensibilidade do acatado Flaco. Ômito neste momento as aproximações textuais que o comprovam, que o tempo urge.

Note-se, porém, que se, por um lado, Ferreira não desdenha atingir com essa mediana simplicidade de vida a imortalidade simbolizada pelas capelas de hera e de louro, não deixa, por outro, de aspirar a que, deixadas neste mundo “as derradeiras pegadas”, possa subir da terra aos céus, “suas moradas verdadeiras”. Significa isto que o seu conceito de mediania dourada como que se cristianiza, numa tentativa de resolver o grande diferendo que atravessa todo o Renascimento português, que era, afinal, levantado pela necessidade de conciliar os valores estéticos das literaturas clássicas pagãs, com os deveres éticos e espirituais do Cristianismo que depois daqueles viera definitivamente marcar o espírito europeu.

É esta alteração que vem dar ao *carpe diem* horaciano uma configuração nova, porque mais espiritual e menos hedonista, ou, pelo menos, de um hedonismo mitigado, perfeitamente compatível com os deveres de consciência e de comportamento de um poeta cristão, em tempos tão agitados como os que a cisma luterana havia trazido à unidade da Igreja de Cristo.

E é para preencher esse *otium* que a actividade da criação poética assume tão relevante importância que o leva a dar para ela regras concretas, fazendo dele o mais completo e mais acessível teorizador da Poética portuguesa do Renascimento, num caminho em que segue *pari passu* as pisadas do acatado Mestre dos Pisões, cuja presença na pedagogia das Humanidades entre nós tinha já uma rica tradição, como procurei demonstrar noutros lugares¹⁹. Há-de fazê-lo um pouco ao longo de quase todas as Cartas, mas de modo especial na VII do Livro I, a Pero de Andrade Caminha, e na XII do mesmo, a Diogo Bernardes.

É para esse aspecto fundamental do seu horacianismo que passo agora a chamar a vossa atenção, em resumo muito sintético.

A teoria mimética da arte literária, de antiga e profunda raiz platónica e aristotélica, vai fundamentar-se para Ferreira numa interpretação então muito em voga, ainda que não de todo exacta, do primeiro hemistíquio do verso 361 da *Poética* horaciana – *ut pictura poesis*.

Mas o ponto essencial a ter em conta no que à criação poética dizia respeito era o do binómio arte / engenho e da respectiva primazia no trabalho do criador. Horácio pusera claramente a questão nos versos 408-411 da *Arte Poética*:

*Natura feret laudabile carmen an arte,
quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena*

226.

¹⁹ Veja-se o meu artigo *Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução*, in “Revista da Universidade de Coimbra” XXXI, 1984, p. 505-532.

*nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice...*²⁰

No seu rasto, escrevia Ferreira a Diogo Bernardes:

Questão foi já de muitos disputada,
s'obra em verso arte mais, se a natureza,
ũa sem outra val ou pouco, ou nada.

Mas eu tomaria antes a dureza
daquele que o trabalho, e arte abrandou,
que destoutro a corrente, e vã presteza²¹.

Os meios de aquisição da *arte*, isto é da *techné*, eram o estudo e a doutrina, ou seja, o saber teórico que, mediante um trabalho persistente, o poeta devia construir ao longo de uma porfiada aprendizagem. Horácio dissera *Scribendi recte sapere est et principium et fons* (v. 309) e Ferreira traduzirá, também para Bernardes, “Do bom escrever saber primeiro é fonte”²².

O tempo assumia por isso uma importância capital na formação do poeta.

Para a aquisição e sedimentação desse saber e para o conhecimento dos modelos que a perfeição havia erigido em paradigmas e que era preciso ler, como recomendara Horácio nos famosos versos, havia que compulsar constantemente os modelos gregos (vv.268-269: *Vos exemplaria graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*).

Mas também para o exercício ponderado de um contínuo aperfeiçoamento, através do celebrado *labor limae*, recomendado pelo Venusino ao dizer (vv. 289-294):

*Nec uirtute foret clarisue potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemquem poetarum limae labor et mora. Vos, o
Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non
multa dies et multa litura coercuit atque
praesectum deciens non castigauit ad unguem.*

Os perigos da imitação servil eram por ele igualmente repudiados com fundamento horaciano, que escrevera: *O imitatores serum pecus, quod etiam significat in arte nec desilies imitator in arctum*.

Assim se alcançava o ideal da perfeição, que não admitia meio termo – a obra poética era boa, ou era irremediavelmente má. Ponderava por isso a Caminha:

²⁰ Ed. cit., p. 217-218

²¹ P. L., p. 306.

²² Ib.

Não sofrem as altas Musas meãmente
serem tratadas; tanto que do extremo
um pouco deço, caio baxamente²³.

Tal como Horácio dissera: *Si paulum a summo decessit, uergit ad imum* (v. 378).

Sobretudo assim se ponderava com reflectido vagar e crítica exigência a qualidade do que se escrevia, sem correr o risco de trazer prematuramente a público uma obra imperfeita, que uma vez dada a conhecer, não podia voltar ao recesso discreto da gaveta:

A palavra que sai ãa vez fora ,
mal se sabe tornar: é mais seguro
não tê-la, que escusar a culpa agora²⁴,

dizia a Bernardes. Como Horácio escrevera aos Pisões:

*Siquid tamen olim
scripseris, in Maeci descendat iudiciis auris
et patris et nostras, nonnumque prematur in annum
membranis intus positis; delere licebit
quod non edideris; nescit uox missa reuerti.*

E a mesma origem têm a doutrina que expende acerca da relevante importância da crítica, a sua apolínea concepção do *decorum*, e a função simultaneamente lúdica e pedagógica da poesia, de tão longa fortuna entre nós, baseada nos versos 333-334 da *Poética*:

*Aut prodesse aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.*

Esgotado já o tempo que me foi concedido, posso apenas tirar neste momento esta breve conclusão.

O horacianismo de Ferreira (e apenas tratámos das Cartas, já que as Odes têm merecido melhores olhos e mais aprimorados saberes que os meus) constitui um todo coeso e sistematizado, onde os ensinamentos de *Poética* se integram numa espécie de sistema expressivo, no qual a fidelidade de uma consciente adesão estética se conjuga com um sentido de actual modernidade, atenta ao contexto específico do tempo da escrita e à realidade humana e moral que o caracterizava, num país de tão flagrantes contrastes, de tantos dissídios e tantas incongruências como era o Portugal de D. João III e de D. Sebastião.

²³ P. L., p. 283.

²⁴ Ib., p. 306-307

HORACIO EN ESPAÑA: FRAY LUIS DE LEÓN

Gregorio Hinojo Andrés
Universidad de Salamanca

Tenho pena de não poder pronunciar a minha palestra na língua de Camões, tão próxima em muitos aspectos da castelhana, e tão diferente noutros, sobretudo na fonética, muito mais rica e variada do que a de Cervantes. Dizia o Brocense, grande tradutor de Horácio e colega no Studium Salmanticense de Frei Luís de Leão (para além de ser natural da Extremadura espanhola e de ter estudado em Portugal com um seu tio): *Latine loqui corrumpit ipsam latinitatem*, que pode ser traduzido do seguinte modo: “Falar mal uma língua destrói e corrompe a sua beleza e a sua identidade”. É por isso que renuncio a destruir uma língua tão sonora e de uma fonética tão eufónica. Peço-lhes, pois, muitas desculpas e tentarei falar e ler devagar e com claridade para que todos os presentes me possam compreender. Muito obrigado por ter sido convidado para dissertar nesta velha Universidade sobre dois dos meus poetas preferidos e que com os anos se me tornam muito mais atractivos, tanto pela sua perfeição formal como pelos seus postulados poéticos e literários. E é agora que começo a minha palestra...

*me Colchus et qui dissimulat metum
Marsae cohortis Dacus et ultimi
noscent Geloni, me peritus
discet Hiber Rhodanique potor (Carm. II, 20).*

Me conocerán el colco, y el dacio
que oculta su miedo a la cohorte marsa,
y los remotos gelonos; me aprenderá
el culto ibero y el que bebe del Ródano.

Con estos versos clausuraba Horacio su segundo libro de las Odas, de los *carmina*, y con su vanidad no reñida con su sobriedad epicúrea proclamaba su fe en la inmortalidad literaria y su seguridad de que el turco, el rumano, el remoto ruso, el francés y el docto ibero lo iban a conocer y a leer; su presencia esta mañana en los extremos del occidente europeo le agradaría inmensamente y confirma la clarividencia de su profecía; sin duda, *non omnis mortuus est*.

Resulta en numerosas ocasiones muy difícil precisar con exactitud el alcance de la influencia y de la presencia de determinados autores clásicos en los escritores de nuestras culturas, ya que muchos de los temas y de los argumentos de las grandes figuras de la tradición antigua se han convertido en lugares comunes o pertenecen ya al patrimonio cultural y literario universal. En el caso de Horacio las dificultades se incrementan de forma singular, debido a la peculiaridad del poeta, a su reconocido clasicismo y a la enorme variedad

de ideas y actitudes que su poesía encierra. Es un poeta esquivo y astuto al que resulta punto menos que imposible encajar en un solo sistema filosófico. La crítica ha querido ver en él sucesiva (y a veces simultáneamente) un estoico, un epicúreo, un cínico, y hasta un cristiano¹. Además debe destacarse la riqueza y diversidad de la lírica horaciana: poesía religiosa y heroica, moral, satírica, rústica y campestre, amorosa, filosófica, política, de banquetes, himnos, odas literarias, etc.; de forma que puede afirmarse que en el venusino se preludian ya casi todos los temas de la poesía posterior. Pero el poeta no es sólo rico y variado en su temática, sino que es versátil en su acercamiento y en su actitud poética; así puede pasar de una postura satírica y pesimista, a una cruel y descarnada sin renunciar a la dulzura y placeres de la buena mesa y de la vida sosegada. Por ello la coincidencia temática e incluso de tratamiento, no es siempre indicio de imitación o de pervivencia.

Por otra parte, en los últimos siglos de la Edad Media y durante el Renacimiento hay una superproducción de Antologías, Polianteas, Florilegios, repertorios de frases y de pasajes destacados de autores antiguos, y resulta complicado y muy arriesgado decidir qué se debe al conocimiento de estos compendios y qué a la lectura y manejo de los escritores clásicos. La presencia de un tema, de un tópico literario, de una cita, de un recurso poético de un autor clásico no supone necesariamente el conocimiento directo o la lectura del original; en muchas ocasiones estos elementos proceden de fuentes intermedias o de las citadas antologías y colecciones.

Con estas precisiones sólo he querido poner coto y freno a los que buscan pervivencia y presencia de Horacio en numerosos poetas. No creemos ni útil ni necesario, además de que sería largo y tedioso, enumerar las traducciones de Horacio en nuestro Siglo de Oro ni mucho menos todos los autores que de una forma u otra imitan o beben en las fuentes del venusino². Nuestra disquisición filológica, más que revisar y exponer todas las influencias horacianas, pretende determinar el momento culminante de su difusión y de su supervivencia literaria, que sin duda, se alcanza con fray Luis.

Horacio en la Edad Media

Hay un consenso generalizado entre los estudiosos sobre la escasa difusión de Horacio en la actividad literaria y cultural del Medievo hispánico, fenómeno que no sólo es exclusivo de la península. Esta escasa difusión del venusino contrasta con la popularidad e influencia de las que gozaron Virgilio y Ovidio, éste último casi más que el autor de la *Eneida*; contrasta también con el prestigio y fortuna que alcanzó en los Siglos de Oro (XVI y XVII), como ya destacó acertadamente D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

¹ Ettinghausen, H. "Horacianismo vs. neoestoicismo en la poesía de fray Luis de León", *Fray Luis de León: Historia, humanismo y letras*, Salamanca 1996, p. 242.

² Los interesados pueden consultar la monografía de D. Marcelino Menéndez y las obras que he adjuntado en la bibliografía, algunas de ellas verdadero repertorio de temas y de imitaciones horacianas, como la de Vicente Cristóbal.

En efecto, mientras que en su densa y documentada obra dedica tres gruesos volúmenes a la presencia de Horacio en el Renacimiento, a la medieval apenas una, que resume así: “No con traducciones, sino con imitaciones, empezó a manifestarse entre nosotros la influencia horaciana, al revés de lo que aconteció con otros autores clásicos. Horacio fue de los poetas latinos menos saboreados en la Edad Media, y hasta muy entrado el siglo XV apenas encontramos reminiscencias de sus ideas y estilo. Ofrécenos una muy notable el esclarecido Marqués de Santillana, que debió conocer ya, aunque en no muy correctos originales, las obras del lírico latino. Demuéstranlo las estancias XVI, XVII y XVIII de la *Comedieta de Ponza*, en las cuales felizmente parafrasea el *Beatus ille*”³. En los escasos trabajos publicados con posterioridad al *Horacio en España* se han confirmado estas opiniones de D. Marcelino, entre ellos en uno, bien documentado, de Tomás González Rolán⁴. Así, con motivo del bimilenario del nacimiento de Horacio, celebrado en 1935, el Padre F. Rubio⁵ publicó un trabajo sobre los fondos horacianos de la biblioteca de El Escorial en el que, después de comprobar que ninguno de los manuscritos que allí se encontraban era de origen español, afirmaba que “Horacio es uno de los clásicos de los que no se tuvo noticia en España durante la Edad Media”.

La tesis de que las estancias citadas de la *Comedieta de Ponza* son una paráfrasis del *Beatus ille* y de que con esta obra empieza todo estudio horaciano en la Península, ha sido asumida, aunque con algunas matizaciones, entre otros por Rafael Lapesa, Elías E. Rivers, Gareth A. Davies, Arnold G. Reincherberger, Miguel Garci-Gómez y María Rosa Lida⁶.

Según esto, el desinterés o interés por Horacio serviría para caracterizar dos periodos de nuestra historia, el medieval y el renacentista; nuestro Juan de Mena, por su falta de atención a Horacio sería prototipo de la cultura medieval, el Marqués de Santillana podría ser considerado como prerrenacentista.

Con todo, hay autores, como María-Bárbara Quint, que defienden la presencia y el influjo de Horacio en el Medievo, al menos con sus *Sátiras*, *Epístolas* y *Ars poetica*, hasta tal punto que se le conoció casi exclusivamente como *satiricus*.

Para explicar esta ausencia del Horacio lírico se han buscado distintas causas o interpretaciones. Ya D. Marcelino⁷, tras destacar su escasa presencia, nos dice: “Y era natural que así sucediese, aparte de otras consideraciones obvias, porque es la forma lírica la menos susceptible de ser disfrutada y apreciada debidamente en tiempos de no refinada cultura estética, aunque de ciencia profunda e inspiración valiente, cuales fueron los tiempos medios. La poesía narrativa halaga todas las imaginaciones; mas para sentir y aquilatar

³ Menéndez Pelayo, M., *Horacio en España*, Madrid 1985 (recogido en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander 1951, VI), p. 40.

⁴ González Rolán, T., “Horacio en el Medievo hispánico”, *Horacio, el poeta y el hombre*, Santiago de Compostela 1994, p. 147.

⁵ Rubio, F., “Los fondos horacianos de la Biblioteca del Escorial”, *La Ciudad de Dios* 152, 1936, p. 389.

⁶ Citados por González Rolán, T., *op. cit.*, p. 147.

⁷ Menéndez Pelayo, M., *op. cit.*, p. 290.

los primores de la oda o de la sátira al modo clásico requiérese una educación humanística que sólo desde el Renacimiento acá han logrado los pueblos de Europa. Ni el fondo de Horacio ni su expresión convenían a la Edad Media, y si, por maravilla, encontramos algún lejanísimo rastro, más en los latinistas eclesiásticos que en los poetas de lenguas vulgares, nunca es una verdadera y directa imitación, reduciéndose estos vestigios, unas veces a ciertas formas rítmicas conservadas por la tradición de los himnos de la Iglesia, y, otras, a coincidencias, que pudieran ser casuales, en pensamientos comunes”. Igualmente María Rosa Lida⁸ piensa que el que Horacio sobre todo el lírico sea una figura secundaria respecto a Virgilio y Ovidio se debe a que el principal mérito de Horacio es su forma exquisita, su pura forma, aunque no se perciba el ritmo delicado del verso o la arquitectura de la narración en un episodio de la *Eneida*; aunque se pierda el juego malicioso de las *Heroidas* o el encadenamiento como de sueño de las *Metamorfosis*, queda siempre el residuo sólido de una apasionada anécdota; pero si se deja de percibir la forma de composiciones que huyen de la anécdota y del argumento, si cesa la comprensión de su métrica, Horacio, *Romanæ fidicen lyrae*, se convierte en el ‘Orazio satiro’ de la *Divina Comedia*”.

Una segunda explicación puede ser el deseo e interés de utilizar los textos clásicos como medio o instrumento para explicar o interpretar los textos sagrados; la *filología*, lo mismo que la *philosophia*, eran *ancillae theologiae* y los poemas líricos horacianos no se prestaban a esta finalidad.

Una última causa de la escasa presencia del Horacio lírico en el medievo puede ser su fama de poeta inmoral, licencioso y cantor de las pasiones y de los amores impúdicos. Así en unos versos de Nokter Balbulus se lo define como *lubricus et vagus*:

*Vt cecinit sensu verax Horatius isto
cetera vitandus lubricus atque vagus
pallida mors aequo pulsans pede sive tabernas
aut regum turres 'Vivite' ait 'venio'.*

El carácter deshonesto e impúdico de su poesía lírica pervivió incluso en el Renacimiento y se aconsejaba la selección de sus poemas para evitar los inmorales.

Concluimos con la idea de que el Horacio lírico fue muy poco conocido en la Edad Media y de que la presencia en el Marquès de Santillana puede deberse a un texto de un Florilegio o una Antología, como defiende y demuestra con acierto, el Profesor Lapesa⁹.

Horacio en el Renacimiento

Frente a la escasa presencia de Horacio en la Edad Media, en el Renacimiento va a convertirse en el poeta latino más valorado y más imitado,

⁸ Lida, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975 (esp. p. 255 y ss.).

⁹ Lapesa, R., *La obra literaria del Marquès de Santillana*, Madrid 1957, p. 146.

y será precisamente con fray Luis de León con quien consiga el máximo esplendor de su influencia. Como acertadamente se ha señalado¹⁰, ninguno de nuestros hombres de letras es más digno y merecedor de identificarse con el *peritus Hiber* de la oda que hemos citado al principio de esta intervención.

Su acercamiento a Horacio va a producirse de forma escalonada, iniciándose con la traducción de un número significativo de odas (veinticuatro y un epodo), traducidas con bastante libertad y adaptándolas a los versos castellanos – incluso, en ocasiones, realiza dos versiones –; de las traducciones más o menos libres pasa a la recreación de alguna de ellas para concluir con la poesía original que está cargada de reminiscencias y alusiones a los poemas del venusino. Ya Menéndez Pelayo descubrió más de doscientos pasajes horacianos en la poesía original luisiana, número que podría incrementarse con los medios informáticos modernos. Solo en el primer poema, ¡*Qué descansada vida...*, reseña J. F. Alcina¹¹ veinte textos horacianos como fuente o inspiración del poeta.

Coincidimos plenamente con Alberto Bleuca¹² cuando afirma que los primeros ejemplos conocidos de traducciones castellanas de odas no fragmentarias de Horacio se deben a fray Luis, ya que la *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso, aunque es la primera composición lírica verdaderamente de tono clásico, no es una traducción. Fundamenta su afirmación el Profesor Bleuca en que los breves fragmentos de odas traducidos por Mal Lara en su *Philosophía vulgar* no muestran síntomas e influjos de traducciones anteriores, pero especialmente se apoya en el testimonio del Brocense, testimonio que, como Bleuca advierte, no admite dudas.

En 1574, hallándose fray Luis en las cárceles del Santo Oficio, publicó el Brocense sus *Anotaciones a Garcilaso*, insertando en ellas las traducciones de las odas 22 del libro I, 10 del II, 13 del IV, y el epodo segundo de Horacio, poniendo en la primera la advertencia siguiente: “Trató esto elegantemente Horacio. Y porque un docto de estos reinos la tradujo bien, y hay pocas cosas de éstas en nuestra lengua, la pondré aquí toda, y así entiendo hacer en el discurso de estas Anotaciones”¹³. Calló, sin duda, el nombre del intérprete, por no atizar el odio de sus perseguidores.

Se completa el testimonio del Brocense con un elogio de la traducción y del metro elegido para el célebre *Beatus ille*: “La cual por estar bien trasladada del autor de las pasadas, y por ser nueva manera de verso y muy conforme con el latino, no pude dejar de ponerla aquí”¹⁴. La traducción comienza:

Dichoso el que de pleitos alejado
cual los del tiempo antiguo

¹⁰ Cristóbal, V., “Horacio y fray Luis”, *Horacio, el poeta y el hombre*, Santiago 1994, p. 163.

¹¹ Alcina, J. F., *Fray Luis de León. Poesía*, Madrid 1989, pp. 69-75.

¹² Bleuca Perdices, A. “El entorno poético de fray Luis”, *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis*, Salamanca, 1981, p. 91.

¹³ Gallego Morell, A., *Gracilazo de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972, p. 266.

¹⁴ *Ibid.*, op. cit., p. 286; citado por A. Bleuca, cuyo subrayado mantengo.

labra sus heredades no obligado
al logrero enemigo.

Se trata de una estrofa de cuatro versos, dos endecasílabos y dos heptasílabos con rima consonante alterna. Antes de seguir adelante, queremos advertir que la mayoría de los críticos hablan de las “cuatro odas” introducidas por el Brocense, pero en realidad se trata de tres odas y un epodo, el II, el del *Beatus ille*; el propio fray Luis es consciente de ello y ha traducido con metros diferentes las odas y el epodo, como no podía ser menos en alguien que quiere ser buen traductor, ya que en Horacio hay plena distinción entre odas y epodos, tanto por los temas como por los metros. Se trata de una confusión que se introdujo en su día y los editores y críticos siguen repitiendo sin reflexionar.

Los comentarios del Brocense tuvieron una enorme éxito y una difusión extraordinaria, especialmente porque provocaron una encendida polémica en torno a la imitación y fueron por ello un escaparate y un instrumento eficaz de difusión de las odas de fray Luis y del ulterior desarrollo de la lírica horaciana. Suscitaron además una emulación en la escuela sevillana; y en las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso se introducen también unas traducciones de Horacio, realizadas, una por el propio Herrera y otra por Girón, para rivalizar con las del maestro salmantino, ya que se escriben en los mismos metros, aunque en verso libre y se repite la del *Beatus ille*, la que había merecido más elogios por parte del Brocense. Desde ese momento se multiplican las traducciones e imitaciones de las odas, con rivalidad y emulación como los clásicos exigen. Puede afirmarse, como conclusión, que en torno a fray Luis y Salamanca – el Brocense, Almeida, Espinosa, Francisco de la Torre – se gestan, antes de 1572, las primeras traducciones de las odas de Horacio. Si no fue fray Luis el iniciador del género, que todo parece indicar que sí, a lo menos fueron sus traducciones incluidas en la edición de Garcilaso las que comenzaron una moda que, a causa de la controversia herreriana, tuvo más adeptos entre los poetas andaluces. Pueden verse en las obras de Francisco de la Torre y en la primera parte de Fore. Este sería el inicio de un horacianismo consciente y plenamente adoptado en la poesía española. Si numerosa, son las traducciones de Salamanca, como las de Francisco Sánchez, D. Juan de Almeida, D. Alonso de Espinosa, no desmerecen las de Sevilla, como las de Francisco de Medina, Diego Girón, Fernando de Herrera, Francisco de Medrano y otras, además de la de los Argensola, Gutierre de Cetina, Meléndez Valdés y Hernan de Acuña.

Antes de concluir este apartado, me parece muy pertinente destacar la importancia que fray Luis concedió a las traducciones, ya que el número de versos traducidos son más del doble de los originales. “Ello permite – como acertadamente afirma Lázaro Carreter¹⁵ – suponer que no se trató de

¹⁵ Lázaro Carreter, F., “Fray Luis de León y la clasicidad”, *Fray Luis de León: Historia, humanismo y letras*, Salamanca 1996, p. 19.

una actividad secundaria, y a la que no hemos concedido los críticos toda la atención que merece. Entre otras cosas, porque, al vencer las dificultades de la traducción, estaba forjándose su propia lengua poética”.

IMITACIÓN DE HORACIO

Hoy nadie duda de que Horacio fue uno de los modelos – el más importante, en mi opinión –, de la poesía de fray Luis, pero es preciso definir el contenido y el alcance de su imitación e influencia, ya que no pueden limitarse éstas sólo, como indican algunos editores y comentaristas, a elementos formales y técnicos, y despreciar las coincidencias temáticas y las actitudes y concepciones poéticas. Coincido plenamente con los juicios y certeras opiniones de H. Ettinghausen: “Sin embargo, es importante que tampoco se subestime la influencia temática de Horacio, como ha hecho más de uno de sus editores, con el fin claramente doctrinal de minimizar el peso que tuvo en él el mundo clásico y así exagerar su status de poeta cristiano”¹⁶. Para corroborar su tesis cita, entre otros, el autor los testimonios Menéndez Pelayo: “A la oda erótica horaciana, introducida por Garci-Lasso, sucede la *filosófico-moral*, nunca afeada en fray Luis por el epicureísmo”¹⁷; el del P. Ángel C. Vega, que concluye así su juicio sobre la influencia de Virgilio y Horacio: “Claro es que todo ello no puede referirse más que a la forma y al colorido poético, pues en cuanto al fondo, ni el uno ni el otro podían satisfacerle plenamente, dado su paganismo crudo y su moral a medias!”¹⁸, y dos muy elocuentes del P. Félix García: “Se ha convertido en tópico intolerable la afirmación de que fray Luis es un poeta horaciano, para definir a fray Luis, esta inicial influencia de Horacio no tiene más que un valor técnico o didáctico, lo más imperecedero y estable de la obra poética de fray Luis es lo que menos tiene de Horacio”; y “fray Luis, sensitivo y arrebatado, elevado y austero, no tiene ningún contacto cordial con Horacio, epicúreo y sensual, ni con su concepto materializado de la vida”¹⁹.

Quería ahora, para refutar las opiniones anteriores, poner de manifiesto algunas coincidencias, temáticas y formales, entre ambos poetas con el análisis y comentario de una imitación luisiana del venusino: Se trata de la oda *El canto y lira mía...* imitación clara de la doce del libro segundo de Horacio, que no ha suscitado excesivo interés entre los editores y críticos de fray Luis²⁰; tan sólo se le han dedicado anotaciones marginales o algunos comentarios poco afortunados que dan la impresión de que no se ha entendido el contenido y función de este poema ni el de su modelo horaciano.

Las causas de este fenómeno pueden deberse a que la oda no aparece en algunos manuscritos – aunque hoy nadie duda de su autenticidad –, o al nivel literario y poético de la imitación, no precisamente de las más logradas del

¹⁶ Ettinghausen, H., *op. cit.*, p. 244.

¹⁷ Menéndez Pelayo, M., *op. cit.*, II, p. 29.

¹⁸ Vega, A. C., *Poesías de fray Luis de León*. Edición crítica, Madrid 1955, p. 68.

¹⁹ García, F., *Obras completas castellanas de fray Luis de León*, Madrid 1991, p. 1427 y 1406, respectivamente.

²⁰ “Una de las menos estudiadas”, dice C. Cuevas, *Fray Luis de León. Poesías completas*, Madrid 2001, p. 279.

maestro salmantino, en mi opinión, al menos; opinión que comparte, aunque tal vez por motivos distintos, el Padre Angel C. Vega, que la glosa con las siguientes palabras: “Es auténtica sin ningún género de duda, aunque un poco floja, y, al final, con añadiduras de marcado tono erótico, que el autor rechazó en los últimos días, como indigna de figurar en su colección”²¹. Las “añadiduras” finales figuran en el modelo horaciano, y sólo una interpretación errónea pudo creer y hacer creer que aludían a los amores y pasiones de Grial por la “ilustre Nise”. Tal vez esta lectura equivocada y tan distorsionada pudo impulsar a fray Luis a distanciarse de la oda y a suprimirla en su última colección²²; esta sería la causa de que no aparezca en algunos manuscritos.

Un juicio y una opinión más favorable merece esta imitación al Padre J. Llobera, que la prologa con estas palabras: “Nótese en toda esta oda con qué arte el poeta escanciador sabe trasegar el vino añejo en vasijas nuevas”²³.

Pienso que en otros poemas la inspiración poética y la musa luisiana alcanzan cotas mucho más elevadas. No es, con todo, el objetivo de esta disquisición filológica valorar los méritos o deméritos literarios de esta imitación, sino exponer y mostrar el sentido y la función que ambos poemas desempeñan en la teoría poética de los dos autores. Una lectura de las odas nos ayudará en esta exposición²⁴.

La imitación es diáfana y afecta tanto al contenido como a la estructura del poema, con una adaptación de los hechos romanos a las realidades históricas de la España del momento – obsérvese la alusión a la batalla de Lepanto que nos permite datar, con bastante exactitud, el poema luisiano entre octubre de 1571 y marzo de 1572, momento en que el poeta es encarcelado²⁵–; este dato nos parece muy interesante, porque es probablemente el último poema en el que fray Luis trata del amor humano, curiosamente en los meses anteriores al proceso inquisitorial que acabó con él en la cárcel.

En la primera parte, ambos poetas exponen el contenido de la épica con dos procedimientos diferentes, primero como impropio de su lira y a continuación, como objeto de la poesía de sus dos interlocutores, Mecenas y Grial, respectivamente. Los temas de la épica son las gestas y acciones bélicas famosas de los romanos e hispanos. En el poema horaciano se alude también a la épica mitológica y heroica, que fray Luis sustituye por las glorias del Cid.

²¹ Vega, A. C., *op. cit.*, p. 564.

²² *Ibid.*, p. 565: “No es fácil averiguar quién sea esta Nise, cuya coquetería pinta aquí con tan vivos colores fray Luis, y que aparece como amante de Grial, que fué eclesiástico y canónigo en Zaragoza y Calahorra. Fray Luis de León suprimió esta imitación – tal vez por demasiado erótica e insinuante – en su última colección poética. El inconveniente de esta imitación no está en que sea traducción del *Nolis* de Horacio, sino en referirla y aplicarla a Grial. En una revisión destinada a la imprenta esta imitación no debía, no podía figurar sin rubor y desdoro del poeta y del canónigo. Su supresión está justificada suficientemente, aunque sea un juguete literario, y esté fuera de la más leve sospecha de impureza la vida ejemplar de uno y otro”.

²³ P. José Llobera, S. J., *Obras poéticas del Maestro Fray Luis de León*, Cuenca 1932, p. 483.

²⁴ En el apéndice se reproducen tanto la oda horaciana como la imitación de fray Luis.

²⁵ Vega, A. C., *op. cit.*, p. 564; Lázaro Carreter, F. “Imitación y diseño en la Oda a Juan Grial”, *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis*, Salamanca 1981, p. 195.

En la segunda parte, se define el contenido de la lírica, antitético con el de la épica, que se identifica con la descripción del sentimiento amoroso y de la belleza y encantos de Licimnia y Nise, respectivamente. Terminan ambos poemas con interrogaciones retóricas, con las que se pretende convencer a los interlocutores, teóricamente partidarios del canto épico, de la superioridad y mayor interés de la poesía lírica y de sus temas.

Ya hemos visto que el P. A. Vega habla despectivamente de las “añadiduras” que, realmente, como se desprende de la lectura de Horacio, figuran en el original. También a prestigiosos críticos horacianos ha sorprendido la segunda parte del poema por su inusual sensualidad y porque parece atentar contra el lema horaciano *sit simplex dumtaxat et unum*, ya que combina la *recusatio* con la descripción erótica de la amada²⁶.

También le viene impuesto por el modelo a fray Luis que en la segunda parte se canten los amores del interlocutor – en este caso los de Grial – y los encantos de su amada, ya que Horacio atribuye a Mecenas los amores y seducciones de Licimnia – piensan los comentaristas que tras Licimnia se esconde *Terentia*, esposa de Mecenas; ambos nombres poseen idéntica estructura métrica, según la costumbre de los poetas romanos de cambiar el nombre de sus amantes²⁷. No hay, por tanto, ninguna razón para pensar que fray Luis tratara de insinuar la existencia de una amante de Grial, ni que la ilustre Nise turbara la actividad del docto canónico calagurritano – la lectura de la traducción lusiana de la *Oda a Pirra* hubiera descubierto que también allí se utiliza el nombre de Nise sin que en este caso hubiera posibilidad de confundir al joven adolescente con Grial.

Pese a que la imitación luisiana es ligeramente más breve que el original, hay, con todo, en ella un elemento importante que no figura de forma explícita en el modelo. Mientras Horacio invita a Mecenas a que redacte las gestas romanas sólo en prosa, *tuque pedestribus dices historii proelia Caesaris*, fray Luis propone a Grial que escriba “con heroico verso” o “con más libre pluma”, probablemente la *soluta oratio* de Cicerón o Quintiliano; con la primera expresión se le invita a redactar un poema épico – no es necesario recordar que el verso heroico es el hexámetro, el verso de la epopeya –, invitación que no figura en la oda horaciana, que se limita a pedir a Mecenas que escriba obras históricas en prosa. Muestra el maestro salmantino haber entendido claramente el modelo y conocer las restantes *recusationes* horacianas en las que de forma palmaria se rechaza el poema épico y se invita al interlocutor a cultivarlo.

²⁶ G. Williams, *The Nature of Roman Poetry*, Oxford 1970, p. 64-65: “... ending with a stanza of unusually frank sensuality. The poem itself is made up of two elements: the *recusatio* and the erotic description of a loved girl”. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, p. 219: “this is one of the cases in which Horace falls short of his own maxim, *sit simplex dumtaxat et unum*. The ode is both artificial and overladen”. Respetando los criterios de G. Williams y E. Frankel, nos parece que la oda es unitaria y que los versos finales son parte esencial del poema y cumplen la finalidad de convencer al interlocutor de la supremacía de la lírica.

²⁷ Catulo a Clodia la llama *Lesbia*; Tícidas a Metela, *Perilla*; Propercio a Hostia, *Cynthia*; Tibulo a Plania, *Delia*; todas designaciones conservan el esquema métrico del nombre de la amante real.

Poemas programáticos

La oda horaciana II, 12 es una *recusatio* – forma poética convencional, cultivada por el venusino en más de una ocasión²⁸ – en la que se rechaza, “se recusa”, una invitación a escribir poemas épicos. Las discrepancias, sin embargo, surgen a la hora de interpretar el valor y el sentido de las *recusationes*²⁹. No se trata de poemas escritos únicamente con el objetivo concreto de rechazar una invitación real para redactar epopeyas y cantar las acciones gloriosas de la patria, sino de aprovechar la forma y la estructura de una composición tradicional para exponer las diferencias entre la poesía épica y la lírica, para definir con precisión los temas y contenidos de ésta última y para manifestar la predilección del poeta por el género lírico. Se trata de poemas programáticos de crítica literaria y poética. La invitación, real o ficticia, es un pretexto para redactar la oda.

También pensamos nosotros que la oda de fray Luis tiene un carácter programático, ya que el poeta muestra su simpatía por la lírica y rechaza los cantos épicos, mientras invita a su amigo Grial a que los cultive él mismo. También, unos meses o unos años después, se dirigirá otra vez a Grial para pedirle que cultive los estudios y se dedique al nuevo estilo:

Escribe lo que Febo
Te dicta y favorable, que no antiguo
Iguala y pasa el nuevo
Estilo; y, caro amigo,
No esperes que yo podré atener contigo ...

Suscribo plenamente las palabras de F. Lázaro en un brillante y erudito artículo: “Ambas odas, dirigidas al mismo amigo – Juan de Grial –, deponen sobre la índole literaria que tuvieron sus relaciones; en la primera, lo anima a ensayar tonos épicos; en la que nos ocupa, le pide que continúe escribiendo en el “nuevo estilo”³⁰.

Se nos podrá decir que en el siglo XVI español no tiene sentido la polémica épica/lírica, pero no debemos olvidar la vigencia de la poética clásica en el Renacimiento y las nuevas orientaciones de la poesía neolatina. Muy oportuno nos parece el acertado análisis de ésta última entre 1544 y 1590 de J. Alcina: “Nos encontramos también con una liberación en los temas y en las formas. Aparece la poesía erótica y *desaparecen los intentos de grandes poemas épicos cristianos*. La poesía religiosa se fragmenta, prefiere las *composiciones breves, más íntimas*, de lectura solitaria, como si la fragmentación

²⁸ Las *recusationes* más importantes y significativas, además de en este poema, se hallan en *carm.* I, 9; IV, 2; IV, 15; *serm.* II, 1, 12; *epist.* II, 1, 250 ss.

²⁹ No es el momento de analizar y estudiar las *recusationes*, sobre las que hay una densa bibliografía y de las que se han ocupado la mayoría de los comentaristas horacianos. Una exposición breve y sucinta puede verse en Hinojo, G., *Recusationes...?*, *Nova Tellus* 3, 1985, 75-69.

³⁰ Lázaro Carreter, F., “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial”, *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis*, Salamanca 1981, p. 196.

de la cristiandad les hubiera hecho perder la confianza en la identificación colectiva del *canto épico*³¹.

Aprovechando al máximo su modelo horaciano, fray Luis nos define el género de su poesía y nos muestra su predilección por la lírica, digna de ser cultivada tanto por la riqueza y dulzura de sus temas, como por la belleza y elegancia de sus metros. Una muestra de esta belleza y elegancia son las brillantes y atinadas traducciones del poema horaciano del propio fray Luis de León.

La presencia del interlocutor: Grial

La presencia del interlocutor, en este caso Grial, viene sugerida al poeta por el propio modelo. El interlocutor es un recurso formal³² de la mayoría de las odas horacianas – y no sólo de ésta que imita fray Luis –, cuya función, no siempre suficientemente destacada, es esencial para comprender la organización y estructura de estos poemas del venusino. También en las odas luisianas desempeña un papel importante, como certeramente ha señalado el Profesor E. Alarcos³³, y por ello le vamos a dedicar un breve comentario.

El interlocutor es una convención formal, probablemente heredada de los modelos griegos³⁴, en torno al cual se estructuran las odas, que confiere a éstas una situación de diálogo o coloquio. Puede ser un protector (Mecenas, Augusto), un amigo (Tibulo, Sextio), un dios (Venus, Mercurio), una mujer (Lidia, Lyce), un elemento natural (la nave, la fuente de Bandusia, la lira del poeta), un ser desconocido (un avaro, un siervo), etc. Si repasamos los interlocutores de Horacio y los de fray Luis, encontraremos notables coincidencias.

No debe confundirse el interlocutor con la persona a la que se dedica el poema, aunque con frecuencia coincidan. El interlocutor aparece siempre en el interior del poema, en vocativo, y es objeto de apelaciones, interrogaciones, ruegos, imprecaciones por parte del poeta. Podríamos llamarlo también ‘destinatario interno’, para distinguirlo de la persona a la que se dedica el poema, que no tiene necesariamente que aparecer en el interior del mismo.

La presencia del interlocutor confiere a muchas odas un tono y un carácter impresivo, conativo, que ha sido malinterpretado. Algunos críticos y comentaristas piensan que las odas de Horacio son el resultado de un objetivo

³¹ J. Alcina, “La poesía latina del humanismo español: un esbozo”, *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, Murcia 1990, p. 22. (La cursiva del texto es nuestra).

³² Un estudio completo de la función y significado del interlocutor puede verse en nuestro estudio: “El interlocutor ficticio: de Horacio a Luis de León”, *Actas del Bimilenario Horacio*, Salamanca 1994, pp. 404-413.

³³ E. Alarcos, “La oda a Grial de Luis de León”, *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid 1983, p. 59: “En veintitres composiciones sin discusión auténticas del maestro, éste se dirige a alguien, a un interlocutor conocido”.

³⁴ Algunos piensan que el interlocutor es un elemento derivado de la poesía dramática antigua, mientras que otros creen que se trata de un recurso formal del poeta para justificar el acto de la comunicación y para evitar las críticas por una extroversión innecesaria y superflua.

práctico concreto y que en ellas está ausente toda comunicación o expresión subjetiva. Ello ha ocasionado numerosas censuras sobre el escaso o nulo lirismo de la poesía horaciana.

Sin embargo, como acertadamente puntualizó el prestigioso R. Heinze³⁵, la ficción, incluida la del interlocutor, es un componente esencial de la oda horaciana. Por la ficción se introducen la imaginación y el lirismo, sólo que éste no se entiende de forma personalista, intimista o autobiográfica³⁶. El poema parece una comunicación real, pero realmente es una comunicación fingida. El Grial de la oda no es el biográfico, sino un interlocutor poético. Caen por tierra definitivamente las opiniones de los que afirman que se habla en el poema de los amores del amigo del poeta.

Pensamos, por tanto, que se equivocan los que interpretan las odas como una invitación y una comunicación real a un destinatario concreto y los que las privan de lirismo. En primer lugar, porque hay algunas odas, no muchas, en las que no aparece el interlocutor y pueden considerarse verdaderos monólogos; en segundo, porque la presencia de elementos conativos y persuasivos no anula la manifestación de los juicios y sentimientos del poeta; y en tercero, porque la presencia del interlocutor no sólo no impide, sino que favorece la libre expresión, y ayuda, por contraste, a definir y precisar las opiniones y vivencias del poeta. Hemos intentado mostrar también como en el poema que fray Luis imita, aunque tuviera como objetivo rechazar la invitación de Mecenas –cuya existencia habría que probar –, el poeta no deja de mostrarnos su personal visión sobre la lírica y la épica ni nos priva de la descripción de los amores y encantos de Licimnia.

Nos parecen mucho más atinados los juicios del Profesor Alarcos que, aunque aplicados sólo a fray Luis, consideramos válidos también para Horacio: “Se trata, pues, de una poesía esencialmente comunicativa, que apela siempre a un tú, más o menos explícito, a quien quiere hacer partícipe de sus preocupaciones”³⁷.

En el poema que nos ocupa, el interlocutor es un elemento utilizado para dar a la oda una forma epistolar, muy adecuada para sugerir el propósito práctico de contestar a las invitaciones, reales o ficticias, de Mecenas y de Grial. Pero sirve, además, para organizar la estructura antitética. La oposición épica/lírica, esencial en el poema, se manifiesta por la antítesis entre la lira de Horacio y fray Luis y el canto épico de Mecenas y Grial. La antítesis sirve para enriquecer e intensificar el contenido de ambas odas, ya que la lírica se define positivamente por su contenido y sus temas, y, negativamente, por ser opuesta y contraria a la épica. La antítesis se refuerza por anáforas, paralelismos y posiciones equivalentes en la responsión estrófica, pero estos mecanismos se intensifican por la oposición del poeta y del interlocutor.

³⁵ R. Heinze, “Die horazische Ode”, *NJ* 51 (1923) pp. 161 ss.

³⁶ Un análisis riguroso de la teoría de Heinze y un estudio completo de la ficción en la lírica horaciana se halla en el trabajo de C. Fernández Corte, “Del sentido en que se ha aplicado a Catulo y Horacio el término de poetas líricos y de la sinceridad como criterio valorativo de sus poemas”, *Veleia* 7 (1990) 317-336.

³⁷ E. Alarcos, *op. cit.*, p. 59.

También la presencia de este último concede al poeta la posibilidad de introducir elementos impresivos y conativos para persuadir, tanto a los interlocutores como a los lectores, de la superioridad de la lírica, uno de los objetivos del poema. Muy relacionados con la persuasión están los recursos retóricos – aquí las interrogaciones finales –, relativamente frecuentes tanto en la lírica horaciana como en la luisiana.

Finalmente, la presencia del interlocutor ha permitido a ambos poetas describirnos la pasión y los sentimientos amorosos sin tener que darles un sentido personal ni autobiográfico. En la traducción de las dos últimas estrofas, “las añadiduras de marcado tono erótico, que el autor rechazó en los últimos días, como indigna de figurar en su colección”, fray Luis muestra su sensibilidad y su finura para captar el sentido de la estrofa horaciana y para describir con encanto la belleza del sentimiento amoroso³⁸. No sabemos si se avergonzó de ellas o le obligaron a ello, porque tras invitar a Grial a escribir lo que Febo le dicte, lamenta no poder atener con él:

que yo de un torbellino
traidor acometido y derrocado
del medio del camino
al hondo, el plectro amado
y del vuelo las alas he quebrado.

Probablemente el miedo a la Inquisición y la autocensura cortaran la inspiración del poeta castellano y le impidieron en su poesía posterior original cantar los encantos y las delicias del amor humano que de forma tan sutil y elegante nos ofrece en esta oda, recreación de la famosa *recusatio* horaciana.

Epílogo

Pensamos, como conclusión, que fray Luis captó perfectamente el sentido y valor del poema del venusino, y con esta imitación pretendía de forma explícita hacer suyo el código poético y literario de Horacio, especialmente su predilección por la poesía lírica, mucho más humana y atractiva que la épica, pese a la doctrina de la tradición anterior, y mucho más acorde también con el ideario y el temperamento de ambos poetas.

En su producción poética original explotará con éxito el maestro salmantino la riqueza y diversidad temática de la lírica horaciana – poesía religiosa y heroica, rústica y campestre, epinicios, himnos, odas literarias, etc.³⁹ – y sabrá adaptarla a las exigencias y gustos de su época. También sabrá utilizar con acierto diversos elementos formales horacianos como la presencia del

³⁸ Un análisis espléndido y muy bien documentado sobre la poesía de fray Luis y el sentimiento amoroso puede verse en el brillante artículo ya citado (“Fray Luis...”, *op. cit.*, pp. 16-20) de el maestro recientemente desaparecido, Fernando Lázaro, ilustre catador y comentarista de la poesía luisiana, de quien todo lector de fray Luis debe sentirse deudor.

³⁹ En la clasificación temática de las odas que establece O. Macrí, *Fray Luis de León. Poetas*, Nueva edición revisada, Barcelona 1982, p. 46, se hallan la mayoría de los temas del venusino.

interlocutor, la responsión estrófica, la estructura de las odas, los paralelismos, las antítesis, las figuras fonostilísticas, los encabalgamientos, etc.

Como el venusino, podría nuestro poeta enorgullecerse de haber sido el primero en adaptar las formas y los ritmos latinos a la lengua castellana y de haber concluido una obra imperecedera (*aere perennius*) que no lograrán destruir ni el inexorable paso del tiempo ni los cambios de escuelas y doctrinas poéticas.

Bibliografía

- AGRAIT, G., *El 'beatus ille' en la poesía lírica del Siglo de Oro*, México 1971.
- ALARCOS, E., "La oda a Grial de Luis de León", *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid 1983, 59-72.
- ALCINA, J. F., *Fray Luis de León. Poesía*, Madrid 1989.
- ALONSO, D., "Fray Luis de León y la poesía renacentista", *Obras Completas*, II, Madrid 1973, 769-788.
- BLECUA, J. M., *Fray Luis de León. Poesía completa*, Madrid 1990.
- BLECUA PERDICES, A. "El entorno poético de fray Luis", *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis*, Salamanca 1981, 77-99.
- BOCCHETTA, V., *Horacio en Villegas y en fray Luis de León*, Madrid 1970.
- CONDE, J. L., "Horacio en Pessoa: la muerte de una tradición de la lírica occidental", *Bimilenario de Horacio*, Salamanca 1994, 193-205.
- CRISTOBAL, V., "Horacio y fray Luis", *Horacio, el poeta y el hombre*, Santiago de Compostela 1994, 163-189.
- CUEVAS, C., *Fray Luis de León. Poesías completas*, Madrid 2001.
- DAVIES, G. A., "Notes on some classical sources for Garcilaso and Luis de León", *Hispanic Review* 32, 1964, 202-216.
- ECHAVE-SUSAETA, J. de, "Presencia de Horacio en nuestras letras", *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid-Barcelona 1971, 475-489.
- ETTINGHAUSEN, H., "Horacianismo vs. neoestoicismo en la poesía de fray Luis de León", *Fray Luis de León: Historia, humanismo y letras*, Salamanca 1996, 241-253.
- GALLARDO, C., "Las resonancias de Horacio en fray Luis de León", *Siglo de Oro*, 11, 1992, 71-85.
- GARCÍA, F. *Obras completas castellanas de fray Luis de León*, Madrid 1991.
- GARCÍA FUENTES, M. C., "Pervivencias horacianas en Jorge Manrique", *Cuadernos de Filología Clásica* 9, 1975, 201-211.

- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, B., *Los temas del 'carpe diem' y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona 1938.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T., "Horacio en el Medievo hispánico", *Horacio, el poeta y el hombre*, Santiago de Compostela 1994, 141-161.
- HINOJO ANDRÉS, G., "Recusationes...?" *Nova Tellus* 3, 1985, 245-255.
- "El interlocutor ficticio, de Horacio a Luis de León", *Bimilenario de Horacio*, Salamanca 1994, 405-13.
- "La poética horaciana en Luis de León: La *recusatio*, *Studia philologica in honorem O. García de la Fuente*, Madrid 1994, 531-43.
- LAPESA, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid 1957.
- LÁZARO CARRETER, F., "Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial", *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis*, Salamanca 1981, 193-223.
- "Fray Luis de León y la clasicidad", *Fray Luis de León: Historia, humanismo y letras*, Salamanca 1996, 15-30.
- LIDA, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975 (esp. pgs. 252-276).
- LLOBERA, J., "La formación horaciana del M. fray Luis de León", *Razón y Fe* 86, 1929, 49-62.
- Luis de León. Obras poéticas*, Cuenca 1931-1933.
- LÓPEZ BÁEZ, M. R., *Horacio en España, siglos XVI-XVII*, Barcelona 1975.
- MACRÍ, O., *Fray Luis de León. Poesías*, Nueva edición revisada, Barcelona 1982.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Horacio en España*, Madrid 1885 (recogido en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander 1951, VI).
- QUINT, M. B., *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt am Main 1988.
- RIBA, C., "Horaci en les literatures ibèriques", *La Revista*, 1935.
- RICO, F., "Tradicón y contexto en la poesía de fray Luis de León", *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis*, Salamanca 1981, 245-248.
- RIVERS, E., "The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature", *Hispanic Review* 22, 1954, 175-194.
- "Fray Luis de León: tradición e imitación", *Edad de Oro* 4, 1985, 107-115.
- RODRÍGUEZ, C., "Fray Luis de León, ¿horaciano o virgiliano?", *La Ciudad de Dios* 154, 1942, 5-21.
- RUBIO, F., "Los fondos horacianos de la Biblioteca del Escorial", *La Ciudad de Dios* 152, 1936, 385-399.

Horácio e a sua perenidade

VEGA, A. C., *Fray Luis de León. Poesías*, Madrid 1955.

ZORITA, C., “Fray Luis, traductor de Horacio”, *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander 1989, 281-310.

HORÁCIO EM FRANÇA. COMPLEXO ESCOLAR E SABEDORIA POÉTICA

Cristina Robalo Cordeiro
Universidade de Coimbra

O estudo da recepção de Horácio em França parece, à primeira vista, um jogo de criança. A matéria é excessiva: antes mesmo de qualquer inquérito sério, muitos são os nomes que surgem em catadupa ao espírito, da Idade Média ao século XX, de Jean de Meung a Fernand Mazade, passando por Eustache Deschamps, Montaigne, Vauquerin, Guez de Balzac, Boileau, La Fontaine, Diderot, Beaumarchais, Chénier, Leconte de Lisle, Heredia, etc., todos os escritores, grandes e menos grandes, respondem à chamada. Com efeito, tão considerável é a sua influência na literatura francesa que os historiadores negligenciam a sua relação metódica: tomemos como exemplo o *index nominum* da *Histoire de la Littérature française* de Gustave Lanson, onde não encontramos mais do que uma vintena de referências ao poeta latino, embora este historiador da literatura nos mostre nas páginas consagradas ao “Grand Siècle” que o pensamento estético e moral de Horácio é consubstancial ao espírito do classicismo francês. Esta omnipresença foi, no entanto, objecto de uma análise sistemática numa obra, já antiga, de J. Marmier: *Horace en France au XVII^e siècle*, onde sobressai a ideia de que o autor das *Odes*, das *Sátiras* e das *Epístolas* foi não apenas imitado, mas verdadeiramente “clonado”, como hoje diríamos. Quase não é, pois, excessivo afirmar que Horácio está para a literatura francesa dos séculos XVII e XVIII como a “King James’s version” da Bíblia para as letras inglesas da mesma época. Para quem dispõe de apenas alguns minutos, a esmagadora preponderância da matriz horaciana impõe a escolha de uma estratégia de exposição.

Seria seguramente absurdo e sobretudo sobrehumano pretender inventariar perante vós as obras que, directamente ou não, possuem a marca do escritor de quem celebramos hoje a memória: seria um catálogo tão fastidioso quanto necessariamente incompleto. Um trabalho, de natureza mais filológica, mas quase não menos vertiginoso, poderia procurar repertoriar os estudos de erudição consagrados em França a Horácio, desde os tempos mais recuados: lembraríamos assim a importância decisiva da contribuição dos humanistas franceses para a fixação dos textos a partir dos manuscritos conservados nos grandes mosteiros da Gália franca. A lista destes escrupulosos editores e comentadores iria de um Henri Estienne a uma Denys Lambin, para prosseguir, século após século, até aos nossos dias, onde, depois de tão preciosos trabalhos de eminentes latinistas como Eugène Benoist, ou Abée Lejay – para citar apenas dois –, um Pierre Grimal soube, por assim dizer, rejuvenescer o rosto universitário do nosso velho poeta. Também o *corpus* constituído pelo conjunto das traduções e das adaptações é quase infinito: de Amadis Jamyn, amigo de Ronsard, a Mario Meunier, é toda uma biblioteca que teríamos que

percorrer a passos largos: não esqueçamos, a este propósito, que em França, como aliás em toda a Europa culta, traduzir Horácio constituiu uma espécie de passatempo para uma burguesia alimentada desde a infância pelas Belles-lettres: é o que ilustra em modo algo caricatural uma comédia de Courteline, *Client sérieux*, onde um funcionário que perde o emprego se despede do seu patrão dizendo: “Adieu! Je vais traduire Horace”. Uma tal réplica faz-nos hoje sorrir (ou sonhar)!

Renunciando a longas enumerações, poderia ter privilegiado um exemplo característico de “inutrição” horaciana tentando mostrar, com um caso particular, a assimilação por parte de um poeta francês dos processos e dos temas do modelo latino: a única análise da ode consagrada por Ronsard “À la fontaine de Bandusiae” forneceria assim uma magnífica amostra de literatura comparada na medida em que o grande lírico francês, longe de se contentar em reproduzir em octossílabos a célebre Ode XIII do Livro III celebrando a “fons Baldusiae”, revive-a do interior aclimatando-a à sua terra natal, a Touraine.

Antes de tomar um partido definitivo, hesitei um pouco em agrupar as minhas considerações num quadro panorâmico que teria recapitulado a história da literatura francesa seguindo, como na bolsa de valores financeiros, as altas e baixos da cotação horaciana: esta apresentação ter-me-ia permitido recorrer à tecnologia do “power point”. Mas não estou certa de que o encanto das humanidades sobreviva à electrónica... Imaginai, no entanto, que vedes num ecrã de computador, à esquerda e a meio, um quadrado verde representando a Renascença: uma elite de espíritos, de Du Bellay a Montaigne, abraça com entusiasmo a língua e a cultura greco-latinas: Horácio recebe o seu tributo de homenagem, mas não se destaca do pelotão pois que, no seu gigantesco apetite humanista, a época absorve tudo e todos, e nada rejeita. Segui agora o ponto luminoso da minha lâmpada virtual até a um triângulo amarelo onde figura a palavra “Classicismo”: é o momento do apogeu, Horácio está no zénite do seu poder. Não é já necessário pronunciar o seu nome pois que a sua concepção da arte e da vida se confundem inteiramente com a ideologia do “honnête homme”: Horácio é naturalizado francês, cortesão solícito não já de Augusto mas do Rei Sol. O triângulo abraça dois séculos – de 1620, onde “Enfin Malherbe vint”, até 1820, ano que assiste ao triunfo do lirismo lamartiniano. E, com efeito, o meu power-point cai brutalmente e vem gravitar em torno de uma oval vermelha: o Romantismo. É a revolta dos “Jeune-France” contra a velha escola clássica, contra a sua estética da medida, contra a sua ética do “juste milieu”, contra as regras e os géneros, insurreição que se volta, ao mesmo tempo, contra a herança horaciana de que Boileau, o severo legislador da República das Letras, é o herdeiro universal. A liberdade shakespiriana reina então nos palcos parisienses, deitando às ortigas, entras outras restrições, a divisão da tragédia em cinco actos, prescrição directamente saída da “Epístola aos Pisões”. Mas este momento de eclipse não durará mais do que o tempo de uma geração, e aliás este eclipse não é total se pensarmos que um Alfred de Muset, romântico irónico, se apoia na Ode 9 do livro III para pôr Horácio a dialogar com Lídia. E é tempo agora de visualizar no meu ecrã imaginário

uma seta descendente a apontar para um círculo azul: eis chegada a hora do Parnasso, da Arte pela Arte, do culto da forma e da perfeição plástica, noções resumidas por Théophile Gautier na sua “Art poétique”, alusão explícita a Horácio:

Tout passe,
L'art robuste seul a l'éternité
Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Uma tal exaltação do trabalho, só ele capaz de assegurar a perenidade da obra de arte, é a reafirmação, em pleno século XIX, do pancalismo horaciano contra o *laisser-aller* libertário do romantismo. E finalmente, à direita do quadro, podeis ver uma constelação informe de nomes de escritores ou de “escreventes”: Horácio apenas existe sob a forma de *membra disjecta*, de “citações” ornamentais, embelezando artigos, prefácios e dissertações. Horácio, com excepção de algumas notáveis excepções, deixou de ser lido no texto, e não é conhecido senão por intermédio das “páginas rosa” do dicionário Larousse, onde, no entanto, entre outros autores latinos, permanece largamente o mais representado (contei 27 menções, Virgílio tem menos de metade). Passou o tempo em que os estudantes deviam ser capazes de “semear”, nas suas composições literárias, uma passagem das *Epístolas*, das *Sátiras* ou das *Odes*, caídas no domínio público: “Nil admirari”, “Ab ovo”, “In medias res”, “Aurea mediocritas” e outros “Odi profanum vulgus”... Este regime da citação breve releva mais de uma semiologia “à la Barthes” do que de um estudo sério da recepção de Horácio no século XX, pois que ele e os seus companheiros das letras greco-latinas não são doravante senão signos furtivos, vestígios prestigiados mas cada vez mais impalpáveis de uma Autoridade cultural abolida.

Tudo o que precede, lista, quadro, inquérito, é o que eu poderia ter feito mas não farei hoje aqui, por falta de tempo e, sobretudo, de conhecimentos. Optei por uma solução de natureza mais retórica, isto é, mais económica. Proponho então que retomemos a questão desde início. Apoiando-me em alguns exemplos privilegiados, traçarei assim um esquema simples que me permitirá balizar a evolução de uma situação. Parece-me possível, como num jogo, resumir o percurso da recepção francesa de Horácio – deixando de lado o campo dos trabalhos eruditos – segundo uma lei dos três estados: o estado canónico, o estado crítico e (com a vossa permissão, pois que é preciso acertar o passo com o nosso tempo) o estado rizomático. Escolherei para ilustrar o estado canónico um exemplo sem dúvida inesperado e, em certa medida, anacrónico, o de Rimbaud, fiel até ao limite das suas audácias extremas, à sua formação primeira. O estado crítico, atravessado pelo paradigma escolar, está patente no grande poema “À propos d’Horace” das *Contemplations*, mesmo se o rancor de Victor Hugo pelos seus professores de latim não o impede de

apreciar a poesia horaciana. Mas é, todavia, o romantismo que, pela sua voz, põe em causa o dogma literário à difusão do qual Horácio se encontra ligado. O estado rizomático permitir-nos-á considerar uma época – a da emergência da modernidade literária – onde o texto horaciano se disseminou na escrita: Horácio já não é agora um modelo único – a imitar ou a destruir – mas uma referência de sentido múltiplo que cada escritor utiliza como entende.

I. Consideremos em primeiro lugar o cânone horaciano, tal como o conheceram na escola gerações de futuros escritores. Impõe-se desde o aparecimento dos primeiros colégios jesuítas e conhece uma verdadeira hegemonia nos séculos 18 e 19. Na formação do espírito literário clássico, possui um estatuto privilegiado, nem mesmo disputado por Aristóteles na medida em que, como nos diz Marmier, só os “doutos” têm acesso à Poética enquanto todos os “honnêtes gens”, que foram os principais difusores do classicismo, leram e estudaram Horácio (e Quintiliano) nas aulas. Acresce que é ainda rapidamente “afrancesado” por Boileau, cujas *Satires*, *Epîtres* e sobretudo a *Art Poétique* o tornam familiar a todo um público feminino e mundano. Não se trata aqui de mostrar a forma como Boileau, antigo aluno do colégio de Harcourt, pôde, adaptando-o, conferir ao pensamento de Horácio (e aos seus amáveis conselhos aos Pisões) uma rigidez doutrinária, de catecismo. Aliás, a crítica admitiu desde há muito que Boileau, longe de fundar a doutrina clássica, não fez senão consagrá-la e que os escritores não esperaram o seu *Art poétique* (tardio, de 1674) para se impregnarem do espírito horaciano. E podemos ainda afirmar que Boileau “escolarizou” Horácio, tornando-se *Art poétique* muito rapidamente um clássico do ensino secundário.

Note-se que esta origem largamente escolar da cultura horaciana em França não prejudicou, de forma alguma, a popularidade do nome de Horácio. Como se Boileau, chamando a si o fardo didáctico da epístola aos Pisões, libertasse Horácio das suas funções pedagógicas para que ele pudesse ser apreciado pelo jovem público apenas pelo seu bom humor. Poderia, para ilustrar o meu propósito, tomar como exemplo La Fontaine ou Voltaire, outro epicurista cuja Epístola a Horácio é a homenagem rendida a um mestre único na arte de viver. E foi nos bancos do colégio Louis-le-Grand que Voltaire aprendeu a respeitar e a amar o “voluptueux Horace”:

Qui, facile en tes vers et gai dans tes discours,
Chantas les doux loisirs, les vins et les amours.

Para marcar bem a extensão e a permanência da influência horaciana na escola, vou deixar de lado a época clássica para me debruçar sobre um autor cujo nome não costuma geralmente ser associado às letras latinas. Refiro-me a Rimbaud. Se quisermos medir toda a novidade de *Une Saison en enfer*, é no entanto menos a Baudelaire e a Hugo e mais a Horácio que nos devemos reportar. Tomemos a prosa alucinante de *Illuminations*: eis pela primeira vez na literatura uma escrita que parece romper com o princípio sacrossanto da

clareza conceptual definida primeiro por Horácio nos vv. 309-311 da *Epístola aos Pisões*, e depois por Boileau, num dístico famoso:

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
(*Art poétique*, I, v. 153-154)

Mas este intelectualismo clássico, onde se encontram Boileau e Descartes, não é repudiado por Rimbaud, que o estende a domínios sensoriais que até então lhe estavam vedados. Rimbaud leva ao extremo o poder representativo da linguagem, intensifica a clareza, a precisão até ao deslumbramento, até à iluminação. É a razão pela qual, sem dúvida paradoxalmente, podemos ainda arrumá-lo entre os “horacianos”. Com Rimbaud, escolhi, reconheço-o, um caso extremo de obediência ao código escolar (e precisaria de mais tempo e de mais espaço para vos convencer). Um argumento psicológico vem no entanto em meu auxílio: excelente aluno, Rimbaud nunca sentiu como um peso, uma “seca” a disciplina imposta pelas recomendações da Arte poética, tanto de Boileau quanto de Horácio, tendo-as, pelo contrário, perfeitamente interiorizado. E se há nele um complexo escolar, não é por certo o do “cancro” mas bem pelo contrário o do “fort en thème” que assimila intimamente os seus modelos até à identificação total. E chego à prova textual: uma composição escolar redigida a 6 de Novembro de 1868, quando tinha apenas 14 anos, onde deveria desenvolver, em três horas e meia, o tema tratado por Horácio na célebre passagem autobiográfica das Odes VI, livro II: “Me fabulosae Vulture in Apulo” (“dans mon enfance, un jour que j'étais las de jouer et de sommeiller sur les bords du Vultur d'Apulie, de merveilleuses colombes me couvrirent d'un feuillage nouveau...”). Não perderei tempo a comentar as condições impostas: 3 h e meia, 60 hexâmetros: só um catedrático das letras clássicas seria hoje capaz de um tal feito! Também não vos lerei os versos latinos de Rimbaud nem a tradução que deles foi feita. Assinalarei apenas o à-vontade com que o jovem Rimbaud se identifica com o jovem Horácio, também ele criança fogosa e coroada com o louro de Apolo: “TU VATES ERIS”, serás poeta. Desta profecia de Febus, faz o aluno de Charleville seguramente a marca da sua própria vocação. A assimilação é total. Ele é Horácio criança, bem querido das Musas.

2. Rimbaud, a imagem mesmo da revolta, da adolescência insubmissa, não se insurgiu contra o mestre latino nem contra os seus professores de retórica – e nomeadamente o seu amigo e confidente Georges Izambart. Pelo contrário! Magnífico produto da escola imperial, parece não ter sofrido com os vexames e troças que levaram Victor Hugo a combater violentamente os seus antigos professores no longo poema XIII do livro I das *Contemplations*:

Marchands de grec, marchands de latin !
Cuistres, dogues !
Philistins, magisters ! Je vous hais, pédagogues !

E assim por diante. O poema “À propos d’Horace” data de maio de 1831, isto é, sucede (em escassos meses) à Batalha de Hernani, vitória estrondosa de uma juventude cabeluda e liberal. O texto exigiria uma leitura integral, o que não poderei aqui fazer. Citarei apenas algumas passagens que exemplificam bem o meu segundo ponto: mesmo se o poeta tem o cuidado de distinguir Horácio dos horríveis “pions” que o utilizam para atormentar tenros internos, a verdade é que a epístola aos Pisões serve realmente de instrumento de tortura:

Grand diable de seize ans, j’étais en rhétorique !
Que d’ennuis ! De fureurs !, de bêtises ! – gredins ! –
Que de froids châtiments et que de chocs soudains !
« Dimanche en retenue et cinq cents vers d’Horace !

Depois de uma nova chuva de invectivas contra os seus carrascos e da evocação do idílio falhado (Victor Hugo tinha nesse domingo “rendez-vous avec la fille du portier”), o poeta faz justiça ao amigo de Virgílio em versos deliciosos onde o inferno escolar cede o lugar ao universo encantado da poesia horaciana:

Horace! Ô bon garçon!
Qui vivais dans le calme et selon la raison,
Et qui t’allais poser, dans ta sagesse franche,
Sur tout, comme l’oiseau sur la branche,
Sans peses, sans rester, ne demandant aux dieux
Que le temps de chanter ton chant libre et joyeux.

O poema – que deveríamos ler integralmente – dá testemunho da íntima familiaridade de Hugo com o mundo latino, onde se sente como em sua casa. A sua querela não o opõe, pois, a Horácio, em quem reconhece, para lá dos séculos, um companheiro fraterno, mas antes aos “horribles bonshommes” que esmagam o espírito, brutalizam a alma e o corpo da criança em nome de uma pedagogia opressora. O melhor comentário do poema de Victor Hugo, pelo menos da sua significação profunda, encontra-se no capítulo que Gaston Bachelard consagra, no seu livro *Lautréamont*, ao que chama “les complexes de la culture”. Aí debruça-se sobre “la psychologie de la brimade” mostrando que para Isidore Ducasse, como para muitos outros, entre os quais Victor Hugo, “la période culturelle de l’adolescence a été une période douloureuse, intellectuellement névrosante” (*Lautréamont*, p.62). E é sobretudo o professor de retórica que exerce com sadismo a sua autoridade intelectual, o que é “un drame de la culture, un drame né dans une classe de rhétorique, un drame qui doit se résoudre dans une oeuvre littéraire” (id., p.74). Apetece-nos acrescentar: é o que acontece com *Lautréamont* e com Victor Hugo, insubmissos que reagem pela criação artística à opressão escolar. O escândalo é que os mais belos nomes da literatura, e nomeadamente o de Horácio, foram tornados cúmplices da vontade de poder muitas vezes mesquinha. Por isso Victor Hugo termina o seu poema fazendo apelo a uma pedagogia libertadora onde “[on]

n'instruira plus les oiseaux par la cage" e onde "tout en laissant au sommet des études / les grands livres latins et grecs, ces solitudes", é "en les faisant aimer qu'on les fera comprendre".

3. Ora, é um facto que nos reconciliamos, com a ajuda da maturidade, com autores que a coacção escolar nos havia incitado a rejeitar depois de um rápido julgamento, com 16 ou 18 anos, e que enfim compreendemos que, na expressão de Gide, o classicismo é um "romantisme dompté" e não uma fria e enfadonha escola de boas maneiras literárias. Para ilustrar, de forma sucinta, o meu terceiro ponto, o estado rizomático, a escolha é grande pois basta mostrar que Horácio está "un peu, partout" sem estar verdadeiramente muito "nulle part". Teria podido recorrer a Alain e aos seus *Propos*, à Romain Rolland e ao seu "Carmen Saeculare", pelo qual, em alusão explícita à ode horaciana, saúda o século 20 nele apontando as grandes forças espirituais. Ou ainda, num campo diferente, a Anatole France e a Paul Bourget. Ou até mesmo a Apollinaire. De facto, a imagem do rizoma tema a vantagem de nos mostrar um pensamento ressurgindo onde não era esperado: assim aparece Horácio, antes de 1914, em autores muito distantes pela ideologia e pela concepção da arte, sem que essas aparições estejam envoltas em polémica. A presença de Horácio nos volumes de *À la recherche du temps perdu* traz-se assim as mais saborosas surpresas: estou a pensar, por exemplo, em certa passagem de *Sodome et Gomorrhe*, em que Brichot, o professor da Sorbonne, pilar do salão dos Verdurin, cita Charlus um verso das Odes (I,1): "Maecenas atavis edite regibus". "Qu'est-ce que vous dites? Demanda Mme de Verdurin à Brichot [...]. – Je parlais, Dieu m'en pardonne d'un dandy qui était la fleur du gratin (Mme Verdurin fronça les sourcils), environ le siècle d'Auguste (Mme Verdurin rassurée par l'éloignement de ce gratin prit une expression plus sereine), d'un ami de Virgile et d'Horace qui poussait la flagornerie jusqu'à lui envoyer en pleine figure ses ascendances plus qu'aristocratiques, royales, en un mot je parlais de Mécène, d'un rat de bibliothèque qui était ami d'Horace, de Virgile, d'Auguste. Je suis sûr que M. de Charlus sait très bien qui est Mécènes » (Recherche, III, p.343). É interessante ver a habilidade com que Proust, através da sua personagem Brichot, sabe espicaçar o ciúme de Mme Verdurin em relação a um "dandy" romano, da mais autêntica nobreza, e que tem o mau gosto de não frequentar o seu salão...

Já Claudel, sendo poeta, mantém com Horácio laços mais substanciais e, de algum modo, mais profissionais do que Proust. E desde logo pelos títulos dos seus grandes textos: *Art poétique*, *Cinq grandes Odes*. A primeira dessas Grandes Odes invoca as nove Musas: "*Les Neuf Muses! Aucune n'est de trop pour moi!*" »

Sem que o nome de Horácio figure em nenhum destes versos, os comentadores, como Gérard Antoine, não hesitam em reconhecer claros ecos do poema latino. Recordação escolar ou reatar tardio com uma tradição que redescobria também o neo-clacissismo e a Belle Époque? Horácio, com Virgílio, é o seu autor preferido: Claudel repete-o várias vezes no seu *Journal* e

estamos em crer que não é a arte de viver que mais o impressiona, na obra de Horácio, mas antes a arte *tout court*, a impecável execução do verso acolhendo o movimento rítmico em toda a sua amplitude conferindo-lhe um carácter de necessidade.

A homenagem que rende a Boileau, em 1911, conviria igualmente a Horácio: “Le vers n’est pas pour lui, comme pour les romantiques, un instrument de vanité personnelle et de parade, mais le moyen d’ôter à la parole la possibilité d’être autre [...] » (*Oe.* Em prose, p.438). Os *Cahiers* de Valéry citam também com frequência Horácio, mas mais uma vez aqui sem rancor: o complexo escolar foi ultrapassado.

Em 1937, na celebração do segundo milénio de Horácio, Anatole Monzie escreveu: “Je suis de ceux qui au collège détestèrent Horace [...]: on nous avait fabriqué, nous nous étions fait une image fort prudhommesque de ce poète officiel [...]. J’ai réctifié mon jugement d’écolier ». Essa declaração sincera, insólita na pena de um ministro Educação nacional, poderia ter sido subscrita por muitos escritores da Terceira República. O meu pequeno inquérito termina com esta república que Thibaudet definira como a “republique des Professeurs”. A presença de Horácio na literatura francesa sobreviveu à derrocada Maio de 1940, que é também a do eudemonismo imanente às humanidades clássicas? Tememos que não! A única esperança que nos resta, que lhe resta, cabe inteira nas duas palavras *carpe diem* inscritas nos muros de Maio de 68, fraterna saudação ao aluno rebelde do severo Orbilius.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

