

# 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

# **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

## 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

## 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’<sup>1</sup>, 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 touro<sup>2</sup>. Só o bosque de Bância perdura múrmure e sussurrante, colado ao sopé da montanha e da casa da Ama<sup>3</sup>.

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)<sup>4</sup> 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 poderoso<sup>5</sup>. Poderoso seria, deveras, porque o menino escapou à morte, quando uma árvore corposa lhe desabou aos pés e o deixou atônito e maravilhado, incólume<sup>6</sup>. Assim aconteceu ao filho de um escravo.

Horácio, realmente, era filho de um escravo: *libertino patre natus* não se cansava de repetir<sup>7</sup>, e não trocava seu pai por outro que a natureza lhe concedesse<sup>8</sup>. Os invejosos tentavam rebaixá-lo ainda mais: «Quantas vezes eu não vi teu pai, um salmoureiro, a alimpar no braço o monco do nariz!»<sup>9</sup> 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 salmoureiro, 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»<sup>10</sup>, que podiam usar a *bulla* de ouro, enquanto a *bulla* de couro tocava apenas aos antigos escravos. E

---

<sup>1</sup> *Carm.* 3.4.9.

<sup>2</sup> *Serm.* 1.1.58; *Carm.* 3.30.10, 4.9.2, 4.14.25.

<sup>3</sup> *Carm.* 3.4.15.

<sup>4</sup> *Carm.* 3.4.9-12.

<sup>5</sup> *Carm.* 1.22.9-16.

<sup>6</sup> *Carm.* 2.13.

<sup>7</sup> *Serm.* 1.6.6, 45, 46; *Epist.* 1.20.20.

<sup>8</sup> *Serm.* 1.6.89-99.

<sup>9</sup> Informação transmitida na *Vita Horati*.

<sup>10</sup> 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»<sup>11</sup>.

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 pele<sup>12</sup>.

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*)<sup>13</sup>. 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 recebido<sup>14</sup>.

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

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

<sup>12</sup> *Carm.* 2.7.12-13.

<sup>13</sup> *Serm.* 1.6.57.

<sup>14</sup> *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)<sup>15</sup> 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*)<sup>16</sup>, 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’<sup>17</sup> 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 desejava viver, esquecendo os meus e deles esquecido, contemplando, longe da praia, Neptuno em fúria.<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> *Vita Horati*.

<sup>16</sup> *Carm.* 3.30.1.

<sup>17</sup> *Epist.* 1.11.28.

<sup>18</sup> *Epist.* 1.11.7-10.

<sup>19</sup> *Epist.* 1.4.12-16.

<sup>20</sup> *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 sempre<sup>21</sup>.

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.

---

<sup>21</sup> *Vita Horati.*

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)<sup>104</sup>. 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)<sup>105</sup>.

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)<sup>106</sup>:

*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

<sup>104</sup> Cf. Hor. S. 1.4.27; Prop. 2.4.17-18.

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> 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 claras<sup>107</sup> 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)<sup>108</sup>:

*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  
 onde te encerrou uma escrava cúmplice do delito, 60  
 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?

<sup>107</sup> 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.

<sup>108</sup> 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*')<sup>109</sup>.

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

*'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 aguilhão 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 Alexandrinos<sup>111</sup>.

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

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

<sup>110</sup> 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*.

<sup>111</sup> Ver Boyd 1997: 32 ss.

sexualidade feminina, com reflexos na poesia helenística<sup>112</sup> 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 amantes<sup>113</sup>.

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.

<sup>112</sup> 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.

<sup>113</sup> 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'elegia ovidiana*. 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.

## BETWEEN EPIGRAM AND ELEGY: HORACE AS AN AMATORY POET<sup>1</sup>

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 reversed<sup>2</sup>. The date of publication of the second book is not known, but since Tibullus probably died in 19 B.C.<sup>3</sup>, 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.<sup>4</sup>. 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 lyrics<sup>5</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> 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. 40<sup>6</sup>. 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 rare<sup>7</sup>, 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 romance<sup>8</sup>. 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,*

<sup>6</sup> 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.

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

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

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 propecta 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 ortus<sup>15</sup> 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 *aevitae*, 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 enfaticizzazione 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 *culpae* (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.

## 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<sup>e</sup> 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 Bandusie” 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 Balusiae”, 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 didático 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). Apeetece-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.

