

USO MIMÉTICO DO SOM, DA MÉTRICA E DA ORDEM DAS PALAVRAS NAS ODES DE HORÁCIO

Alexandre HASEGAWA*

Resumo: Neste artigo, investigo como Horácio, nas *Odes*, fundado em uma poética do saber (*sapere*), imita o que está dizendo, ao manipular 1) os sons, 2) a métrica, e 3) o *ordo uerborum*. Apresento parte de minha pesquisa ainda em andamento sobre o estilo horaciano. Embora as *Odes* sejam o objeto da investigação neste texto, arrolo alguns paralelos dos *Epodos*, *Sátiras* e *Epístolas*.

Palavras-chave: estilo; Horácio; métrica; *Odes*; sintaxe mimética; sons.

Abstract: In this article, I investigate how Horace, in his *Odes*, based on a poetics of knowledge (*sapere*), imitates what he is saying by manipulating 1) the sounds, 2) the metre, and 3) the *ordo uerborum*. There are preliminary results of an ongoing research project on Horatian style. Although the *Odes* are my main focus, I draw parallels from the *Epodes*, *Satires* and *Epistles*.

Keywords: Horace; metre; mimetic syntax; *Odes*; sounds; style.

* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / USP. E-mail: ahasegawa@usp.br.

Este texto é parte de projeto mais amplo que desenvolvo sobre o estilo lírico de Horácio. A maior parte desta pesquisa foi realizada durante o período em que fui Professor Visitante Júnior no Corpus Christi College (University of Oxford), com bolsa do programa Capes-Print (processo: 88887.371525/2019-00). Agradeço a Stephen Harrison todas as discussões sobre esta parte da pesquisa e todo o auxílio durante a minha estadia em Oxford em 2020. Agradeço ainda a Eduardo Henrik Aubert, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Paolo Dainotti e ao maestro Paolo Fedeli pelas leituras de prévia versão, que resultaram em sugestões e correções importantes. Estou em dívida com Cecilia Marcela Ugartemendía pelo envio de material importante para a finalização deste texto. Obviamente todos os erros que permanecem são de minha responsabilidade. Todas as traduções dos textos gregos e latinos são minhas. Quando não forem, indico o tradutor. Por fim, faço agradecimento especial aos editores que aceitaram, pacientemente, este longo texto, e a Vinícius Medeiros dos Santos, pelos gentis e pacientes esclarecimentos sobre a publicação.

Introdução

“La poesia della saggezza” é o título de Alfonso Traina para seu ensaio introdutivo à edição das *Odes* e dos *Epodos* de Horácio publicada pela BUR (Biblioteca Universale Rizzoli) dos *Classici Greci e Latini*.¹ O filólogo italiano, entre tantos aspectos da lírica horaciana, destaca neste texto o estilístico, como costumava fazer Traina em muitos de seus estudos, aspecto que Nisbet julgava ser o mais importante de um poeta, mas também a parte mais difícil de caracterizar.² No *ordo uerborum* de Horácio, assim como no som e na métrica, também se percebe a sabedoria de que falam Traina e outros.³ Assim, neste texto procuro caracterizar o estilo lírico de Horácio,⁴ fundado em uma poética do saber, observando três modos de mimetizar o que se diz: 1) a sonoridade de certas passagens, em que o poeta fala de som; 2) o uso expressivo da métrica; 3) a disposição significativa das palavras nos versos, o que modernamente se convencionou chamar “sintaxe mimética”.

A particular colocação das palavras – e a engenhosa junção delas (a *callida iunctura*)⁵ – sempre causou espanto entre os leitores das *Odes*, sejam antigos,⁶ sejam modernos. Para ilustrar isso, é quase um lugar comum⁷ citar a passagem do *Crepúsculo dos Ídolos* de Nietzsche, em que, na parte final da obra (10.1), ao falar da dívida que tem com os autores gregos e latinos, o filósofo menciona o estilo romano, de *aere perennius* (C. 3.30.1),⁸ que se reconheceria até mesmo em seu *Zarathustra*. Daí ele lembra “o arrebatamento artístico” que lhe causou a leitura de uma ode horaciana e compara o arranjo das palavras pelo poeta com as peças de um mosaico, falando do “mosaico de palavras” das *Odes*.

A comparação, porém, entre a composição poética e o mosaico é já antiga. Encontra-se em Lucílio (frr. 84-5 M.), modelo do satírico Horácio, em

¹ Traina (2007, p. 6-47). A primeira edição é de 1985 e a segunda de 1988. A partir da edição de 2002, estampa-se uma nova versão, como explicado no prefácio do volume consultado por mim (p. 5), com *Integrazioni e Aggiornamenti* (p. 63-8).

² Nisbet (1991, p. 1). Sobre a crítica estilística como método de interpretação, ver Conte (2020, p. 93-4).

³ O poeta Gabriele D’Annunzio, em carta de 1932, dizia: “Orazio, che solo riconosco mio emulo, con alcuni Greci, nella sapiente collocazione delle parole” (apud Traina [2007, p. 40, n. 67]).

⁴ Sobre o estilo na obra horaciana, ver Brunori (1930, p. 123-64), Muecke (1997), Harrison (2007c) e (2017), e Knox (2013). Vale a pena destacar Mayer (1994, p. 11-39) sobre o estilo nas *Epístolas*.

⁵ *Ars* 47-8: *dixeris egregie notum si callida uerbum/ reddiderit iunctura nouum* (“dirás de modo egrégio, se a hábil junção devolver nova a nota palavra”). Para leitura mais detalhada da passagem, ver Hasegawa (2019), em que discute também *Sat.* 1.4.53-62, passo importante para tratar da disposição das palavras nos versos. Esta última já bastante explorada pela crítica em relação à doutrina epicurista (ver, p. ex., Freudenburg [1993, p. 139-62]; Armstrong [1995, esp. p. 228-32]; Oberhelman e Armstrong [1995]).

⁶ Neste uso particular das palavras, destacam-se as observações de Quintiliano (10.1.96): *uarius figuris et uerbis felicissime audax* (“[Horácio é] variegado nas figuras e muito feliz em sua ousadia com as palavras”) e de Petrónio em fala de Eumolpo (118): *Horatii curiosa felicitas* (“a cuidadosa felicidade de Horácio”). Ao usar *felicitas*, que pode significar também a ‘fertilidade da terra’ (ver *OLD* s.v. *felicitas* 3b), é possível que Petrónio tenha em mente a passagem de *Epíst.* 2.2.122-8, em que Horácio descreve o poeta como jardineiro, que, ao compor, deve esconder sua arte (ver o trecho e o comentário abaixo).

⁷ Ver, p. ex., Wilkinson (1945, p. 4), que cita de obra de Heinze; Commager (1962, p. 50); Lee (1969, p. 8); Traina (2007¹⁸, p. 40-1); Ferriss-Hill (2019, p. 94); entre nós, Achcar (1994, p. 187) e Flores (2014, p. 37-9). Reproduzo o trecho na tradução de Paulo César de Souza (Nietzsche [2017, p. 85]): “Em algumas línguas, o que ali [nas *Odes* de Horácio] foi alcançado não pode nem ser *desejado*. Aquele mosaico de palavras, em que cada palavra, como som, como lugar, como conceito, irradia sua força para a direita, para a esquerda e sobre o conjunto, aquele mínimo em extensão e número de signos, e o máximo que obtém na energia dos signos – tudo isso é romano e, se acreditarem em mim, *nobre* por excelência” (itálico do original).

⁸ O famoso início da ode de conclusão do terceiro livro (C. 3.30.1: *exegi monumentum aere perennius*) reaparecerá em outras obras de Nietzsche: *Humano, demasiado humano* (22) e *Aurora* (71).

dois hexâmetros muito apreciados por Cícero:⁹ *quam lepide lexis compostae ut tesserulae omnes/ arte pavimento atque emblemate uermiculato* (“quão graciosamente [estão] dispostas as palavras, como todas as tesselinhas/ [postas] com arte em pavimento e em medalhão de mosaico”). Horácio muito provavelmente conhecia a passagem luciliana, embora nunca tenha comparado a colocação das palavras no verso com o minucioso cuidado na disposição das pedrinhas no mosaico. Se se quiser, então, uma imagem propriamente horaciana, talvez se possa usar aquela das *Epístolas* (2.2.122-8), onde, ao falar da composição poética,¹⁰ Horácio compara o escritor, primeiramente, a um jardineiro e, em seguida, a um dançarino:¹¹

lūxūriāntiā cōmpēscēt, || nīmīs āspērā sānō
 lēuābīt cūltū, || uīrtūtē cārēntiā tōllēt,
 lūdētīs spēcīēm || dābīt ēt tōrquēbītūr, ūt quī
 nūnc Sātýrūm, || nūnc āgrēstēm || Cýclōpā mōuētūr. 125
 praētūlērīm scrīptōr || dēlírūs ínērsquē uīdērī,
 dūm mēā dēlēcētēnt || mālā mē uēl dēnīquē fāllānt,
 quām sāpēr(e) ēt rīngī.

podará o luxuriante, aliviará com cultivo sóbrio
 o demasiado áspero, tolherá o que carece de força;
 terá a aparência de quem brinca, mas torturar-se-á, como quem
 dança, ora como Sátiro, ora como rústico Ciclope. 125
 Preferiria parecer um escritor delirante e sem arte,
 desde que meus defeitos me deleitem ou ao menos me enganem,
 a saber e ranger os dentes.

A metáfora do poeta-jardineiro enfatiza o esforço da arte, que deve dominar a natureza, comparável àquele demorado trabalho da lima, de que fala o poeta na *Ars* (291: *poetarum limae labor et mora*).¹² Na própria passagem de *Epist.* 2.2, já se nota o cuidadoso trabalho de Horácio na disposição das palavras, que, ao iniciar o hexâmetro com a rara sequência de dois dáctilos (*luxuriantia*), seguida por *compescet*, impede a cesura trimímera, que em geral acompanha a heptemímera.¹³ O emprego ainda de uma palavra de seis sílabas (*luxuriantia*) em início de verso parece ressaltar, no plano sonoro, o excesso que se quer combater. Assim, já se vê a falta de que fala o poeta: há algo excessivo na passagem, que mereceria ser podado, que impede a colocação da cesura, ou seja, um erro cuidadosamente

⁹ Cícero cita no *De or.* 3.171, em que começa a tratar da *compositio uerborum*; no *Orat.* 149, em que inicia a falar do mesmo assunto; por fim, no *Brut.* 274, ao falar da colocação das palavras no discurso de Marco Calídio. Seguindo provavelmente Cícero, Quintiliano menciona também o passo (9.4.113), ao tratar do ritmo na prosa. Para a fortuna e comentário dos versos de Lucílio, ver ainda Marx (1905, p. 38-40).

¹⁰ Brink (1982, p. 343), como outros, diz que Horácio, depois de falar do *delectus uerborum*, começa aqui a *continuatio uerborum*, o estilo (*style*), ainda que o poeta trate sumária e metaforicamente do assunto. Ele aproxima ainda, com razão, o passo de *Epist.* 2.2 a outro horaciano (*Ars* 47-8), àquele da *callida iunctura*, ou seja, à parte relativa à σύνθεσις ὀνομάτων. Tarrant (2020, p. 186) aproxima-o a outra passagem da *Ars* 445-50, em que o poeta descreve o trabalho do crítico.

¹¹ Para as imagens, ver Rudd (1989, p. 16) e Fedeli (1997, p. 1431).

¹² A ideia da composição poética como *labor* remonta à poética helenística da lima, da fadiga derivada do contínuo e minucioso trabalho, o nóvoç. Ver, por ex., Theocr., *Id.* 7.51; Phil. fr. 8.3-4 Light. Assim também em Cat. 1.7 e Verg. *B.* 10.1 (ver com comentário de Cucchiarelli [2012, ad loc.]). O próprio Horácio também usa *labor* neste sentido em *Sat.* 1.4.12, ao falar do trabalho de escrever bem (v. 13: *scribendi recte*), em oposição ao preguiçoso e lodoso Lucílio.

¹³ Ver Brink (1982, ad loc.), com outras referências bibliográficas.

construído para ilustrar o que ele está a dizer. É *la leçon par l'exemple*, formulação usada por Marouzeau¹⁴ para descrever trechos semelhantes a este na obra de Horácio, em que ele não só diz algo, mas mostra como ocorre o que descreve com a disposição das palavras.

Contudo, o poeta deve ocultar o esforço – a arte de esconder a arte –, deve parecer que escreve como quem brinca (v. 124: *ludentis speciem dabit*).¹⁵ O trabalho, porém, é torturante (*torquebitur*), exige demasiado esforço, como quem dança – aqui faz uso do símile –, à maneira do sátiro e do rústico Ciclope. Ao mencionar as personagens baixas, rústicas, o poeta parece sugerir aqui o *genus humile*, como bem argumenta Brink (1982, p. 345-6), que aproxima ainda a passagem ao trecho da *Ars* em que trata da elocução do drama satírico (vv. 240 e ss.). Ademais, a menção à dança do pastor Ciclope em *Sat.* 1.5.63¹⁶ pode ser um paralelo importante para defender a sugestão do *genus humile* na passagem epistolar, já que ali nas *Sátiras* a elocução também é humilde, escreve-se com a *Musa pedestris* (*Sat.* 2.6.17), própria dos *sermões*, onde não são necessários “os coturnos trágicos” (*Sat.* 1.5.64: *nil ... tragicis opus esse cothurnis*).

Em seguida, opondo-se às imagens anteriores, em que enfatiza o trabalho da arte, o poeta diz, ironicamente,¹⁷ que preferiria ser um escritor louco (*delirus*)¹⁸ e sem arte (*iners*)¹⁹ a saber (*sapere*) e ranger os dentes (*ringi*).²⁰ A passagem pode ser, claramente, relacionada com mais uma da *Ars* (309), como anotam em geral os comentadores: *scribendi recte sapere est et principium et fons* (“o princípio e a fonte do escrever bem é o **saber**”). Assim, a poesia horaciana, como dizia, é fundada no saber, é “a poesia da sabedoria”,²¹ como diz Traina, cultivada com arte pelo jardineiro, em intenso trabalho para domar a exuberante natureza.²² Deste modo, o *labor* do poeta não é de alguém que *ignora* as funções prescritas e as cores do gênero, como diz ainda o mesmo Horácio na *Ars* (vv. 86-8); antes, é preciso aprender bem o ofício e suar muito na elaboração poética.²³

¹⁴ Marouzeau (1936b) e (1948). Outra lição pelo exemplo, já bem observada, ocorre em *Ars* 347: *sunt delicta tamen quibus ignovisse uelimus* (“existem, porém, defeitos que desejaria perdoar”). Ao falar de defeitos (*delicta*), comete um: a contiguidade da sílaba *-ta* (*delicta tamen*). Para a repetição seguida da sílaba como erro, ver Quintiliano (9.4.41); para outros exemplos expressivos do uso desta repetição, ver também Hasegawa 2021a.

¹⁵ O uso de *ludere* é significativo, já que é frequentemente empregado para se referir à composição poética: cf. *Cat.* 50.2 e 5; *Verg. B.* 1.10; *B.* 6.1; *G.* 4.565; *Hor. Sat.* 1.10.37; *C.* 1.32.2; 4.9.9; *Ov. Am.* 3.1.27; *Tr.* 1.9.61; *Pind. O.* 1.16.

¹⁶ *pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat*: “pedia-lhe que dançasse a dança do pastor Ciclope”. Gowers (2012, ad loc.) pensa aqui em possível alusão ao drama satírico de Eurípides, o *Ciclope*. Se assim é, reforça-se a relação com a passagem da *Ars*, pois ali Horácio fala especificamente do drama satírico.

¹⁷ *Ps.-Acrão*, ad loc.: *inridendo haec ait* (“diz isto, rindo”).

¹⁸ Para a ridicularização do *uesanus poeta*, ver *Ars* 453 e ss. Ao poeta louco, opõe-se aquele que sabe (v. 456: *qui sapiunt*); ver ainda *Ars* 382: *qui nescit uersus, tamen audet fingere* (“quem não sabe, contudo, ousa forjar versos”). Para o uso do raro adjetivo *delirus*, ver Brink (1982, ad loc.), que comenta como a palavra pode estabelecer relação com o caso da ilusão do cidadão argivo, logo na sequência de *Epist.* 2.2 (vv. 128 e ss.).

¹⁹ Usado aqui etimologicamente, *in + ars*.

²⁰ O termo *ringi*, primeiramente, indica o ranger de dentes, mas ao que parece, seguindo Fedeli (1997, ad loc.), se refere aqui “ai dubbi che rodonno quanti si affannano per raggiungere la perfezione dell’arte”.

²¹ Para o poeta (*Ars* 391-401), a poesia, nos seus primórdios, mostra seu valor civilizatório, fundada na sabedoria (v. 396: *sapientia*).

²² Confronte-se a passagem ainda com *Ars* 445-9.

²³ *Descriptas seruire uices operumque colores/ cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?/ cur nescire pudens praue quam discere malo?* (“se preservar as prescritas funções e as cores dos gêneros/ não posso e ignoro, por que como poeta me saúdam?/ Por que, por falsa vergonha, **a aprender prefiro não saber?**”).

Na *Epist.* 2.2, Horácio ilustra ainda a afirmação irônica de que preferiria ser um escritor louco, sem arte, que se deleita com os próprios erros, totalmente iludido, com a história do cidadão argivo (vv. 128-40),²⁴ que, sentando-se sozinho em um teatro vazio, julgava ouvir admiráveis tragédias e, alegre, as aplaudia. No dia a dia, porém, ele se comportava normalmente, era amável e cordial. Os familiares, então, forçando-o a um tratamento com heléboro, o curaram. Ao retomar a sanidade, ele os censura por lhe terem tirado o dulcíssimo delírio (v. 140: *gratissimus error*). Enfim, para Horácio, é preferível saber, conhecer as leis do gênero e trabalhar minuciosamente na composição, a ser um *poeta uesanus* ou um espectador delirante, que se compraz com a ilusão.

A esta altura, porém, alguém poderia estranhar o uso de *Epist.* 2.2 para introduzir o estudo do estilo lírico de Horácio, já que, logo após a história do cidadão argivo, o poeta recomenda (vv. 141-4) abandonar as *nugae*, deixar aos meninos a brincadeira que lhes é conveniente, pois é útil **saber** (v. 141: **sapere est ... utile**). Assim, convém “não perseguir as palavras que devem ser moduladas **pelas cordas latinas**” (v. 143: *ac non uerba sequi fidibus modulanda Latinis*),²⁵ “mas aprender os ritmos e modos da vida correta” (v. 144: *sed uerae numerosque modosque ediscere uitae*). Contudo, seguindo na verdade o próprio Horácio, que, depois de ter dito que abandonava “os versos e os demais divertimentos” (*Epist.* 1.1.10: *uersus et cetera ludicra pono*),²⁶ retorna à lírica com o quarto livro das *Odes*, parece-me conveniente, depois da recomendação para não seguir a lírica latina em *Epist.* 2.2, voltar aos versos das *Odes* para estudar a sabedoria de Horácio na colocação das palavras.

Enfim, na disposição dos termos também se percebe a inteligência do poeta, hábil jardineiro que aproxima flores, poda excessos, construindo um perene jardim, um monumento mais duradouro do que o bronze. Passo, então, por primeiro, a investigar a sonoridade de algumas passagens líricas que mimetizam o que o poeta está a dizer.

1. O Melodioso Orfeu

Nesta primeira parte, discuto um aspecto não muito explorado nas *Odes*, a saber, o fônico. Há poucas e isoladas observações em alguns estudos

²⁴ Vale a pena notar que a história é demarcada por dois versos (vv. 129 e 140) apenas com espondeus nos quatro primeiros pés. Embora a narrativa comece na metade do v. 128, é possível dizer que no início e no fim tal construção métrica, muito particular, delimita o *exemplum*: *quī sē crēdēbāt || mirōs aūdīrē trāgoēdōs* (v. 129: “que se julgava ouvir admiráveis tragédias”) e *ēt dēmp̄tūs || p̄r uīm mēntīs || grātīssīmūs ērrōr* (v. 140: “e arrancado à força o dulcíssimo delírio da mente”). A observação métrica já tinha sido feita por Brink (1982, p. 356).

²⁵ A expressão *fidibus Latinis*, destacada por mim, reaparece para indicar o gênero lírico no *corpus Horatianum* em algumas passagens: *Epist.* 1.3.12; *C.* 1.12.11; *C.* 4.9.12; *Ars* 83 (nos três últimos versos sem o adjetivo *Latinus*).

²⁶ Para a relação da passagem de *Epist.* 1.1.10 com a da *Epist.* 2.2, é suficiente remeter a Cucchiarelli (2020, ad loc.). O abandono da poesia para seguir a filosofia pode aludir à história de Platão, contada por Diógenes Laércio (3.5). Na juventude, Platão, escritor de ditirambos e tragédias, abandona a poesia depois de ter sido convencido por Sócrates. Seja como for, há alguma ironia na afirmação horaciana, não só porque retorna à lírica, posteriormente, com o quarto livro, mas também porque na sequência do livro de *Epístolas* 1 descobre no poeta Homero preceitos filosóficos mais claros e melhores que nos filósofos Crisipo e Crântore. Assim, na primeira epístola diz que abandona os versos, mas na segunda já retorna a eles.

e comentários, sobretudo em relação à aliteração e assonância,²⁷ mas ainda há pouca atenção dedicada exclusivamente à sonoridade dos versos líricos de Horácio.²⁸ A percepção geral é que o poeta, diferentemente de outros autores, não explorou tanto os aspectos fônicos,²⁹ o que causa espécie quando se pensa que ele é autor de poesia lírica. Ora, o nome do gênero está diretamente ligado ao instrumento musical, a *lyra*. Ademais, instrumentos e música são referidos continuamente nas *Odes*, ainda que pareçam miméticas todas as situações em que Horácio fala de *cithara*, *barbitos* e *lyra*.³⁰

É certo que os augustanos eram mais moderados no uso da aliteração, por exemplo, do que Lucrécio e Ênio, que, embora modelares, deveriam ser vistos como excessivos e viciosos neste aspecto. Assim, o poeta da mediania áurea podou um pouco daquela aliteração exuberante, como presente no célebre verso eniano (*Ann.*, 1.104 Skutsch): *O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti* (“ó Tito Tácio, tirano, tu mesmo suportaste tanto”).³¹ O aspecto sonoro, sem dúvida, não é sem importância na constituição dos versos líricos de Horácio, mas talvez não sejam tão *evidentes* como em outros autores. Início, portanto, a investigação por passagens em que o poeta faz referência, sobretudo, a fenômenos sonoros. Procurarei mostrar como o poeta trabalha os elementos fônicos de tal modo a corroborar o que ele está a dizer, ou seja, um uso expressivo dos sons nos versos líricos de Horácio, aspecto que, a meu ver, ainda merece alguma atenção.³²

²⁷ Ver, por ex., Smith (1903, p. lxxiii-lxxiv [§ 131]); Brunori (1930, p. 129-30: breves observações sobre aliteração não só nas *Odes*); Lee (1969, p. 30-2); Traina (2007, p. 43-5: só aliteração), com mais referências bibliográficas. Em Bo (1960, p. 233-46), há importante recolha do uso de homeoteleuto em Horácio. Sobre o conceito de aliteração, ver Traina (1999, p. 75-6), que propõe ainda algumas tipologias.

²⁸ Uma boa exceção é o estudo de Facchini Tosi (1997b) sobre sonoridade e estilo em Horácio. Outro bom exemplo para explorar a sonoridade nas *Odes* é a leitura de Vasconcellos (2017), que, em C. 1.24, mostra não só que o poeta imita um jogo sonoro de Vergílio (G. 4.465-6), mas também que Horácio faz ecoar o nome de Quintílio por toda a ode, com elaborada construção sonora.

²⁹ Por ex., Traina (2007, p. 43): “Orazio non ha la *imagination auditive* di Virgilio: in una poesia come la latina, che, rispetto alla greca, privilegia i valori fonici, Orazio punta piuttosto sui valori visivi, relativamente, sia chiaro, ai condizionamenti dello strumento linguistico adibito e al ruolo dei significanti nella funzione poetica”.

³⁰ Para um exame dos passos em que aparecem os três termos, ver Fraenkel (1957, p. 404 e ss.), que considera todas as passagens de Horácio tocando o instrumento como “fictícias”, significando sempre a composição da poesia lírica. Mais recentemente, Rossi (1998) desenvolve a ideia no artigo “Orazio, un lirico greco senza musica” (ver, esp., p. 169-71). Ver ainda Woodman (2022, p. 36), com mais referências bibliográficas, que entende serem “metafóricas” todas as referências à música; ele defende ainda, interpretando *Epist.* 1.19.33-4, que Horácio esperava ser lido individualmente e em silêncio. Ademais, ressalto que, segundo o que reporta em *Sat.* 1.6.122-3, o próprio Horácio lia (e escrevia) em silêncio (*tacitum*).

³¹ O autor da *Retórica a Herênio* (4.18), justamente na parte da *compositio uerborum*, exemplifica o vício exatamente com este verso de Ênio, que deveria ser muito conhecido. Para outro verso de Ênio, que Vergílio imita, eliminando o que provavelmente considerava excessivo, ver Hasegawa (2020).

³² Para estudo semelhante em versos de alguns poetas latinos e gregos, partindo do episódio da invenção da música e da flauta pastoril em Lucrécio (*DRN* 5.1379-1411), ver Hasegawa (2021a). Neste texto, não discuto exemplos das *Odes*. Assim, são inéditos os comentários que apresento aqui. Este uso expressivo dos sons – os ingleses usam o termo *expressiveness* e os franceses *expressivité* (“expressividade”) para descrever o procedimento – é estudado por Wilkinson (1963, p. 46-73), com leitura mais detalhada de Verg., G. 1.43-392 (p. 74-83). Na parte final do capítulo (p. 83-5: *Expressiveness in some other poets*), ele se diz (p. 84) surpreso com o fato de Norden ter pensado que Horácio “was relatively abstemious in alliteration and expressiveness”. Assim, além dos exemplos já dados, sobretudo dos *Sermones*, ele afirma que muitos outros poderiam ser acrescentados, inclusive das *Odes*. Marouzeau (1946, p. 24-34), ao tratar da expressividade sonora, cita seis passagens das *Odes*; na parte da aliteração (p. 45-50), não cita nenhum exemplo do Horácio lírico. Contudo, ele explorou mais o uso da sonoridade nos versos líricos no trabalho de 1936a. Por fim, Nisbet e Hubbard (1970, p. xxii): “[b]y and large he avoids alliteration, onomatopoeia, and haunting vowel-sounds: he does not evoke more than he says”.

1.1 Jocosos Eco

Começo por uma passagem (C. 1.12.1-12) que se destaca por mencionar a música (vv. 1-2: *lyra/ uel acri tibia*), o jocoso eco (vv. 3-4: *iocosa/ ... imago*)³³ e o melodioso Orfeu (vv. 7-8: *uocalem .../ Orphea*), o célebre cantor, que encanta a natureza com sua canora lira (v. 11: *fidibus canoris*), e admirável poeta, que teve papel importante na civilização da sociedade, de acordo com alguns autores antigos.³⁴ O trecho desta ode, a mais longa do primeiro livro e escrita em estrofe sáfica, imita inicialmente,³⁵ como bem se sabe, o início de *Olímpicas 2* de Píndaro, epinício em louvor de Terão de Agrigento, vencedor na corrida de cavalos, com a provável mediação de dois poemas encomiásticos de Teócrito (*Idílios 16 e 17*), um a Hierão de Siracusa e outro a Ptolomeu Filadelfo.

C. 1.12.1-12

quēm uir(um) aūt hērōā || lŷrā uēl ācrī
tībīā sūmīs || cēlēbrārē, Clīō?
quēm dēūm? cūiūs || rēcīnēt iōcōsā
nōmēn īmāgō

aūt īn ūmbrōsīs || Hēlicōnīs ōrīs 5
aūt sūpēr Pīndō || gēlīdōu(e) īn Haēmō,
ūndē uōcālēm || tēmēr(e) īnsēcūtaē
Ōrphēā sīluaē,

ārtē mātērnā || rāpīdōs mōrāntēm
flūmīnūm lāpsūs || cēlērīsquē uēntōs, 10
blānd(um) ēt aūrītās || fidībūs cānōrīs
dūcērē quērcūs?

Que varão ou herói, com a lira ou a aguda tibia, escolhes celebrar, Clio? Que deus? O nome de quem ressoará o jocoso eco, ou nas margens umbrosas do Helicão ou sobre o Pindo ou no gélido Hemo, de onde os bosques seguiram, cegamente, o melodioso Orfeu, que, com a arte materna, retarda as rápidas correntes dos rios e os céleres ventos, e encantador, com canoras cordas, a conduzir os carvalhos de ouvidos atentos?

Há várias diferenças entre o poeta grego e o romano, mas para os objetivos da minha discussão, convém observar, primeiramente, que Horácio substitui “os hinos senhores-da-lira” de Píndaro (*O. 2.1: ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι*) pela musa Clio (v. 2). Assim, em relação à sonoridade da primeira estrofe, em que se mencionam dois instrumentos musicais, a lira e a tibia (vv. 1-2), e o ressoar do eco (vv. 3-4), destaca-se o par aliterativo *celebrare*,

³³ A construção *iocosa imago* (“jocosos eco”) aqui (C. 1.12.3-4), em estrofe sáfica, reaparece na próxima ode em estrofe sáfica do primeiro livro (C. 1.20.6-8), com o adjetivo e o substantivo, separados, mas ocupando o fim dos versos. Assim, também nesta ode a sonoridade poderia ser explorada. Por exemplo, o *tibi* (v. 4) é repetido no v. 7, que ‘ecoa’ nas palavras seguintes, terminando com a palavra “eco” (vv. 7-8): **redderet laudes Tibi VaTicani/ monTis imago** (“[o jocoso] eco do monte Vaticano te devolve as loas”).

³⁴ Para Orfeu como poeta útil na civilização da sociedade, ver passagem das *Rãs* de Aristófanes (1030-6), em que Ésquilo o menciona (v. 1032) por ter ensinado aos homens os mistérios e a não cometer homicídio (ver com comentário de Dover [1993, ad loc.]). Horácio, de modo semelhante, na *Ars*, em breve história da poesia, menciona inicialmente Orfeu (391-3), que afasta os homens da selvageria, interpretando aqui alegoricamente o mito em que se dizia que ele amansava tigres e leões ferozes. Notem-se o forte homeoteleuto e a assonância na passagem, assim como o afastamento entre os homens selvagens (*silvestres homines*), no início de um verso, e Orfeu (*Orpheus*), no fim do seguinte: **siluestris homines sacer interpresque deorum/ caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,/ dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones** (“**Orfeu**, sacerdote e intérprete dos deuses, afastou da matança e do alimento hediondo **os homens selvagens**; por isso foi dito que amansava tigres e leões ferozes”).

³⁵ Para tal imitação, como *motto*, ver Cavarzere (1996, p. 147-55).

Clio (v. 2),³⁶ que continua no verso seguinte na aliteração em /k/: *Cuius reCinet ioCosa*. A estrofe termina, significativamente, com a palavra *imago* (“eco”), caracterizada por *iocosa*, última palavra do verso anterior, em concordância vertical, frequente na estrofe sáfica de Horácio.³⁷

É, porém, no início da segunda estrofe (v. 5), já mencionado o eco, que se percebe o jogo sonoro entre o fim das palavras: *umbrOSIS HelicONIS ORIS*. O final das duas primeiras palavras ecoa na última do verso (*oris*: “nas margens”),³⁸ que, significativamente, está colocada na margem do verso. Assim, percebe-se o eco “nas margens umbrosas do Helicão”, não só pelo homeoteleuto em *-is*,³⁹ mas também pelo final muito semelhante das duas palavras, que quase repetem *oris*.⁴⁰ De modo semelhante, há eco ainda no verso seguinte (v. 6),⁴¹ com o som final em *PinDO geliDOue in HaemO*, com os dois *-do* em posição forte. Conclui-se a estrofe, em que aparece o “melodioso Orfeu” (vv. 7-8: *uocalem .../ Orphea*), com outro eco, o homeoteleuto em *-ae* entre *insecutae* e *siluae*, em concordância vertical, como comentado acima.

Na terceira estrofe, já não mais falando de eco, introduz-se a arte de Orfeu, recebida da mãe (v. 9: *arte materna*) – Calíope, na versão mais frequente –, que é capaz de retardar (v. 9: *morantem*), com a lira canora, as rápidas correntes dos rios e os céleres ventos. Ora, a palavra **ARTE** quase ressoa inteiramente no adjetivo **mATERna** e no particípio **morANTEm**. Assim, por este jogo sonoro – além da patente aliteração em /m/ entre *materna* e *morantem* –, reforça-se a ideia de que a arte de Orfeu deriva da mãe e, com ela, o poeta *retarda* o ímpeto veloz da natureza. Ademais, é notável o final sibilante de diversas palavras na estrofe: *rapidos*, *lapsus*, *celeris(que)*, *uentos*, *auritas*, *fidibus*, *canoris*, *quercus*, quase todas as sílabas em tempo forte.

Parece-me, portanto, que o poeta trabalha a sonoridade dos versos, com muito cuidado, mas poda um pouco daquele excesso que se encontra nos versos dos autores latinos arcaicos. Além disso, neste trecho não se vale tanto da aliteração, figura mais facilmente reconhecível, mas, de modo

³⁶ Para o jogo etimológico com o nome da musa *Clio* (Κλειώ), sugerindo o verbo κλείειν (“glorificar”; “celebrar”), ver Nisbet e Hubbard (1970, ad loc.). O par aliterativo sugere a adequação da musa invocada para celebrar deuses, heróis e homens.

³⁷ Em geral, o poeta coloca o adjetivo (ou particípio) ao fim do terceiro verso sáfico e o substantivo correspondente no fim do adônico, concluindo a estrofe, como ocorre também na estrofe seguinte (vv. 7-8): *insecutae/ ... siluae*, formando neste caso homeoteleuto. Assim, por ex., para ficar apenas nas duas odes anteriores, compostas em estrofe sáfica, há tal disposição dos termos em C. 1.2.7-8: *altos/ ... montis*; vv. 27-8: *audientem/ ... Vestam*; vv. 31-2: *amictus/ ... Apollo*; vv. 39-40: *cruentum/ ... hostem*; em C. 1.10.3-4: *decorae/ ... palaestrae* (aqui também com homeoteleuto); vv. 7-8: *iocosos/ ... furto*. Para a concordância vertical, ver Nisbet (1999, p. 146), com mais referências bibliográficas.

³⁸ Investigo a posição significativa das palavras na terceira parte deste trabalho, mas antecipo este uso aqui que considero expressivo. Na *Eneida*, por exemplo, a grande maioria da palavra *oris*, no caso ablativo, está em fim de verso. Assim, poderia ser expressivo o uso logo no início, quando o poeta diz que Eneias partiu de um limite, “as praias de Troia” (A. 1.1: *arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris*) e chegou em outro limite, “os litorais lavínios”, na Itália (A. 1.2-3: **Italiam, fato profugus, Lauiniaque uenit/ litora, multum ille et terris iactatus et alto**). Para um estudo sobre a expressividade na *Eneida*, ver Dainotti 2015; em particular sobre a expressiva colocação de palavras em início e fim de verso, ver p. 218-25. Em Horácio, *ora* está, com frequência, em fim de verso, seja nos hexâmetros, seja nos versos líricos: C. 2.9.4; C. 3.3.46 (antes da cesura); C. 3.14.4; *Sat.* 1.5.61; *Epist.* 1.3.1. A colocação de *ripa* (“margem”) também parece ser significativa em Horácio (ver abaixo em comentário a C. 4.2): C. 1.2.19 (antes da cesura); C. 3.27.24 (no fim da estrofe); C. 3.29.24 (na margem do verso); C. 4.2.6 (na margem do verso).

³⁹ Abaixo discuto a disposição estilizada de adjetivo no fim do primeiro hemistíquio (*umbrosis*) e de correspondente substantivo no fim do segundo (*oris*).

⁴⁰ Talvez esteja um tanto distante, mas o v. 11, falando da lira canora, terminará em *-oris: fidibus canoris*.

⁴¹ Os dois versos ligados pela anáfora da conjunção alternativa *aut*, que, como observam Nisbet e Hubbard (1970, ad loc.), “belongs to the language of hymns and prayers”.

expressivo, ao falar do eco, faz que certos sons recorram, ora no fim das palavras, ora no interior delas. É preciso, pois, como os carvalhos, ter ouvidos atentos (v. 11: *auritas*) ao melodioso poeta, sobretudo em sua poesia lírica.

Outra ode em que o poeta chama atenção para que se apliquem os ouvidos aos sons (v. 8: *applicet auris*) é C. 3.11, também em estrofe sáfica, que se inicia com endereçamento a Mercúrio, deus inventor da lira (v. 1: *Mercuri*);⁴² menciona-se em seguida Anfião (vv. 1-2), célebre músico, que, cantando, moveu as pedras para construir as muralhas de Tebas, conjuntamente com seu irmão Zeto; dirige-se, por fim, à própria lira, por sinédoque (v. 3: *testudo*: o casco da tartaruga, que servia de caixa de ressonância para o instrumento). O poeta, portanto, logo no início, descreve o poder da música (C. 3.11.1-4; 13-4):

Mērcūrī – nām tē || dōcīlīs māgīstrō
mōuīt Āmphīōn || lāpīdēs cānēndō –,
tūquē, tēstūdō, || rēsōnārē sēptēm
cāllīdā nēruīs,

[...]

Tū pōtēs tigrēs || cōmītēsquē siluās
dūcēr(e), ēt rīuōs || cēlērīs mōrārī.

Mercúrio – pois, sendo tu mestre, Anfião, deixando-se educar, moveu as pedras, cantando –, e tu, casco, astuto em ressoar pelas sete cordas. [...] Tu podes conduzir tigres e bosques seguidores, e retardar os céleres rios.

A aliteração inicial entre *Mercuri*, *magistro* e *mouit* (vv. 1-2) reforça a ideia de que o deus é o mestre a ensinar Anfião a mover as pedras. Não é possível deixar de notar a colocação dos termos, em posição de destaque, enfatizando ainda mais a aliteração: *Mercuri* e *mouit* encabeçam os dois primeiros versos, enquanto *magistro* ocupa o fim do verso inicial. Já em *testudo*, “o casco da tartaruga” (v. 3), que serve de caixa de ressonância para a lira, ecoa a sílaba “do” de *docilis* e *canendo*, ainda que não estejam em posição forte. Ademais, há a aliteração com *tuque* e *testudo*, com o eco ainda do pronome *tu* em *testudo*. Porém, a palavra-chave aqui parece ser *resonare* (v. 3: “ressoar”),⁴³ que indica claramente a repetição de som, como *imago* (“eco”) em C. 1.12.4.

No começo da quarta estrofe, destacado acima, retomando o endereçamento à lira,⁴⁴ o poeta parece aludir à ode analisada anteriormente, especificamente ao passo em que se fala da capacidade de Orfeu de retardar “as rápidas correntes dos rios e os céleres ventos” (vv. 9-10: *rapidos morantem/ fluminum lapsus celerisque uentos*). Além da retomada lexical, com *celeris morari* (C. 3.11.14),⁴⁵ o forte homeoteleuto com *potes*, *tigres* e *comites* (v. 13),⁴⁶ reforçado com outros finais sibilantes (*siluas*, *riuos* e

⁴² Assim, a ode começa exatamente como o hino a Mercúrio em C. 1.10.1, também em estrofe sáfica: *Mercuri, facunde nepos Atlantis* (“Mercúrio, facundo neto de Atlante”), em que se menciona a invenção da lira (v. 6: *curuaeque lyrae parentem*: “pai da recurva lira”). Sobre a importância desta menção para a disputa entre Mercúrio e Apolo em *Odes* 1, ver Hasegawa (2017, esp. p. 89-90).

⁴³ Para uso semelhante de *resonare* em outros poetas latinos, ver Hasegawa (2021a). Dos exemplos lá discutidos, lembro Verg. *B.* 1.5: *formosam resonare doces Amaryllida siluas* (“ensinas os bosques a ressoar: ‘formosa Amarílide’”). O *-yl* de *Amaryllida* ecoa em *-il* de *siluas*, ou seja, o nome da amada de Títiro ressoa no próprio bosque. Para a observação deste eco, ver Cucchiarelli (2012, ad loc.).

⁴⁴ Na retomada, de acordo com Nisbet e Rudd (2004, ad loc.), *tu potes* sugere o estilo hínico.

⁴⁵ Acrescente-se ainda *siluae* em C. 1.12.8, palavra retomada em C. 3.11.13 (*siluas*).

⁴⁶ Talvez seja um argumento para grafar *tigres*, e não *tigris*, como aparece em algumas edições.

celeris),⁴⁷ ressoa aquele do melodioso Orfeu de C. 1.12.9-12. Por fim, a aliteração em /t/ do início retorna no verso 13: *Tu poTes Tigres comiTesque siluas*.

1.2 ONOMATOPEICOS SONS: MUGIDOS E RUÍDOS DA GUERRA

Além dos sons melodiosos da música, que encantam a natureza, o poeta menciona muitos outros, por vezes, não tão agradáveis. Em tais passagens, Horácio também parece sugerir o som mencionado por uma série de repetições (aliterações, assonâncias, homeoteleutos) ou mesmo palavras onomatopeicas.⁴⁸ A onomatopeia, segundo Quintiliano (1.5.72),⁴⁹ não seria muito própria da língua latina, como é da grega, mas os poetas romanos não deixaram de forjar palavras que imitam determinado som por meio de seus fonemas ou reunir palavras em determinada sequência para repetir um som que sugere o que se diz. Em razão do espaço, concentro-me apenas em três passagens, todas do segundo livro, que se caracterizam por ter uma marcada repetição anafórica de um termo chave.

Na ode dirigida a Grosfo (C. 2.16), Horácio se contrapõe ao rico dono de muito gado e de vestes de luxo, caracterizando-se como modesto proprietário e poeta. Na descrição dos bens de Grosfo, a quem se dirige de maneira enfática com a anáfora do pronome pessoal,⁵⁰ já na conclusão do poema (vv. 33-7), faz menção aos mugidos das vacas e ao relincho da égua:

tē grēgēs cēntūm || Sicŭlaēquē cīrcūm
mūgīūnt uāccaē, || tībī tōllīt hīnnīt(um)
āptā quādrīgīs || ěquā, tē bīs Āfrō 35
mūrīcē tīnctaē

uēstīūnt lānaē

ao redor de ti cem greis e vacas da Sicília mugem, para ti solta o relincho a égua, adequada às quadrigas, a ti as lãs, tingidas duas vezes no múrice afro te vestem.

A hendíadis – “cem greis e vacas da Sicília” por “cem greis de vacas da Sicília” –, o adiamento da preposição *circum* para o fim do verso e a anáfora do pronome com poliptoto formam um período altamente estilizado. Acrescente-se ainda a particular sonoridade ao se referir às vacas e à égua. Nisbet e Hubbard (1978, ad loc. [v. 33]) já anotavam que a repetição do som /u/ parece sugerir o mugido do gado: *centUm, SicUlaeque, circUm,*

⁴⁷ Ao falar de Orfeu, parece ser comum enfatizar a sibilante com *silua*. Ver, por ex., Verg. B. 3.46: *Orpheaque in medio posuit, siluasque sequentis* (“e colocou no meio Orfeu e os bosques que o seguem”).

⁴⁸ Para a onomatopeia em Horácio, ver Facchini Tosi (1997a). Para a sonoridade imitativa na poesia latina, ver Hasegawa (2021a), com bibliografia.

⁴⁹ Sed minime nobis concessa est ὀνοματοποιία. Quis enim ferat si quid simile illis merito laudatis λίγξε βίος et σίζ' ὀφθαλμός fingere audeamus? Iam ne 'balare' quidem aut 'hinnire' fortiter diceremus nisi iudicio uetustatis niterentur (“Mas de modo nenhum nos foi permitida a onomatopeia. Pois quem suportaria se ousássemos forjar algo semelhante àquelas louvadas com mérito: ‘ressoou o arco’ [Il. 4.125] e ‘silvava o olho’ [Od. 9.394]? Já nem sequer diríamos corajosamente ‘balir’ e ‘relinchar’, se não se apoiasse no juízo da antiguidade”).

⁵⁰ Note-se a posição enfática do pronome pessoal *te*, repetido sempre em início de oração: a segunda vez com poliptoto (*tibi*), logo depois da cesura. Para os pronomes pessoais *te* e *me* colocados de modo enfático nas *Odes*, ver n. 129.

retomando o onomatopeico *murmur*,⁵⁵ a anáfora de *iam* e o estrepitar do lítuo. Há, sem dúvida, ênfase no aspecto visual e, sobretudo, sonoro. Além da evidente aliteração mimética, retomando Lucrécio (1.276), com o mesmo *minaci murmure*, o trecho traz ainda outras aliterações (*fulgor ... fugaces*), assonâncias (*perstringis ... strepunt; fulgor armorum; equos equitumque*) e homeoteleutos (*perstringis auris; armorum .../ ... equitumque*). Horácio é, assim, um artista do som, como diz Marouzeau (1936a), repetido recentemente por Woodman (2022, p. 34), que dá alguns exemplos do particular uso do som em *Odes* 3, ressaltando as assonâncias, aliterações, anagramas e jogos de palavras (p. 34-36).

Não é tão fácil entender determinada repetição de som, pois o modo como ele é percebido varia de língua para língua, de época para época. O que dizer, então, de uma língua que já não falamos mais, como o latim? É preciso recorrer, portanto, ao juízo dos antigos para uma melhor percepção, ainda que possa haver também diferenças entre os autores latinos. Quintiliano (12.10.29), já citado acima para a letra “m”, julga ser “f” uma letra áspera, bruta, “quase não humana”, produzida entre os dentes, que enfraquece outra consoante como na própria palavra “enfraquece” (*frangit*). Já Cícero (*Or.* 163) a julgava desagradável (*insuauissima littera*). Deste modo, um passo com o particípio *fractus*, a rara aliteração em /f/ e encontros consonantais com a letra “f” poderia soar tão rude como a guerra, a tempestade e o vento prejudicial ao corpo, como ocorre em *C.* 2.14.13-6:

frūstrā crūēntō || Mārtē cārēbīmūs,
frāctisque raūcī || flūctībūs Hādriāē,
frūstrā pēr aūtūmnōs nōcētēm 15
cōrpōribūs mētūēmūs Aūstrūm

em vão, evitaremos o cruento Marte e as vagas requebradas no rouco Adriático; em vão, a cada outono, temeremos o Austro que é nocivo aos corpos.

A estrofe é iniciada pelo advérbio *frustra* (v. 13), repetido anaforicamente,⁵⁶ também em início de verso (15), que é enfatizado ainda pela aliteração com *fractisque*, perfazendo três versos iniciados pela letra “f”. Ademais, reforça-se ainda a aliteração com *fluctibus*, disposto logo depois da cesura. Todas as palavras são iniciadas por um encontro consonantal com “f”. Tais encontros são reforçados pela segunda sílaba de *frustra* e pela primeira de *cruento*, palavras justapostas no início da estrofe. Assim, o som áspero da *littera canina* percorre toda a estrofe: *fRustRa cRuento MaRte caRebimus/ fRactisque Rauci ... HadRiae,/ fRustRa peR .../ coRpoRibus ... AustRum*.⁵⁷

⁵⁵ Ver, por ex., o “rouco murmúrio” (*raucum ... murmur*) da água que cai pelos seixos em Verg. *G.* 1.107-9, com comentário de Wilkinson (1963, p. 76-7).

⁵⁶ Ver comentário de Harrison (2017, ad loc.) sobre a repetição de palavra-chave em início de verso, com referência também a *C.* 2.4.4-5, em cujo comentário elenca outras passagens do segundo livro; ele ressalta ainda a assonância de *autumnos* e *Austrum*: “[t]he assonance of *autumnos* and *Austrum* also adds neatly to their pairing as causes of ill-health (both features occur again at *S.* 2.6.18-19), reflecting the fact that this wind blew in the autumn”. Acrescente-se ainda o eco também de *-tum* (*autumnos*) em *-trum* (*Austrum*).

⁵⁷ Já no *Epod.* 10.3-8 Horácio parece sugerir o horror da tempestade repetindo os mesmos sons. Note-se *fractosque* (v. 6) e *frangit* (v. 8) no início dos versos, com o encontro consonantal de *fluctibus* (v. 4) e *tremētis* (v. 8). Há o acúmulo, como na ode, da *littera canina* por toda passagem, em especial nos vv. 3, 5 e 6. Para estes e outros sons no *Epod.* 10, ver Fraenkel (1957, p. 25 e nn. 2 e 3), com bibliografia e ótimos paralelos em outros poetas.

Não há espaço para discussão mais aprofundada sobre assonância, aliteração, pares aliterativos, homeoteleuto e paronomásia, que deixo para desenvolvimento futuro. Com os exemplos explorados até aqui, penso que seja possível ver como a sonoridade nas *Odes* de Horácio ainda merece atenção, sobretudo o uso dos sons a serviço da imitação do que se diz. O poeta latino, evidentemente, não se serve das figuras de som como os arcaicos ou mesmo como o contemporâneo Vergílio. Daí a necessidade de um exame detalhado dos versos, a meu ver, sem que se julgue Horácio quer com gostos pessoais, quer com a medida para avaliar outros poetas. Talvez, tanto quanto possível, ler Horácio com Horácio, buscando ainda nos textos antigos informações de como os sons eram percebidos na época augustana. O fato de não se ter toda documentação necessária e de nossas percepções modernas, por vezes, se insinuarem, aqui e ali, no juízo que fazemos não é justificativa para não tentar buscar os critérios mais precisos e próximos aos que circulavam à época do autor das *Odes*.

2 NUMEROSUS HORATIUS

Horácio, como é conhecido, orgulhava-se de ter, por primeiro, conduzido a canção eólia aos metros ítalos (*C.* 3.30.13-4: *princeps Aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos*).⁵⁸ Embora Catulo já tivesse composto um poema em asclepiadeu maior (30), dois em estrofe sáfica (11 e 51) e usado o glicônio e o ferecrácio (34, p. ex.),⁵⁹ é o poeta augustano que será conhecido pela destreza métrica com os versos líricos. Assim, Ovídio, em sua autobiografia poética no fim do quarto livro dos *Tristia* (10.49-50) caracterizará Horácio como *numerosus* (“harmonioso”; “rítmico”).⁶⁰ O poeta, porém, não só mostrou ao Lácio os metros gregos, mas, ao estabelecer determinados padrões, tirou inúmeros efeitos quando se desviou de tal norma.

2.1 Quebrar Barreiras na Estrofe Alcaica

Entre os variados esquemas métricos utilizados nas *Odes* o mais frequente é a estrofe alcaica, que Horácio tornou mais regular que o uso feito pelos autores gregos. Em Alceu, a primeira e a quinta sílabas dos três primeiros versos da estrofe eram mais livres;⁶¹ no poeta romano, a primeira é, o mais das vezes, longa, e a quinta é sempre longa. Além disso, Horácio realiza regularmente a cesura nos dois primeiros versos depois da quinta sílaba.⁶² Quando, porém, ele mesmo viola esta norma da cesura, é possível

⁵⁸ Para a tópica do *primus ego* (πρῶτος εὐρητής), ver Nisbet e Rudd (2004, ad loc.); em Horácio, aparece ainda em *Epist.* 1.19.23 e ss.; 32 e ss. (ver com comentário de Cucchiarelli [2019, ad loc.]); de forma paródica, em *Sat.* 2.4.73-5, em que Cácio arrola suas descobertas gastronômicas (ver com comentário de Freudenburg [2021, ad loc.]).

⁵⁹ Como antecedente latino, há ainda Lévio que compôs em vários metros líricos.

⁶⁰ *Numerus* é termo técnico da métrica para ritmo. Ao declarar a imitação de Arquíloco em seus *Epodos*, Horácio diz (*Epist.* 1.19.24-5) seguir os ritmos e o ânimo do poeta de Paros (*numeros animosque secutus/ Archilochi*). Para a tradução do adjetivo, ver OLD s.v. *numerosus* 5. Sobre a relação entre Ovídio e Horácio, ver Fulkerson (2019, esp. p. 28-9), em que discute a passagem de *Tristia* 4.10.

⁶¹ Para breve discussão da estrofe alcaica entre os gregos, ver Martinelli (1997, p. 241).

⁶² Para a estrofe alcaica em Horácio, ver Raven (1965, § 141); Drexler (1967, p. 126-34); Nisbet e Hubbard (1970, p. xl-xliii); Wilkinson (1963, p. 110-3); Boldrini (2004, p. 68-9).

perceber, por vezes, um uso expressivo, como mostra Talbot (2007).⁶³ Por exemplo, na célebre ode *nunc est bibendum* (C. 1.37), na passagem em que trata da perseguição de César a Cleópatra, ébria pelo vinho mareótico, o apagamento da cesura parece ser expressivo (vv. 12-16):

sēd mīnūit fūrōrēm

uīx ūnā sōspēs || nāuis āb ignībūs,
mēntēmquē lymphā|tām || Mārēōticō
rēdēgīt īn uērōs tīmōrēs
Caēsār

15

Mas uma única nau, salva com dificuldade do fogo, diminuiu seu furor, e César reconduziu a mente, perturbada pelo [vinho] Mareótico, aos verdadeiros temores.

Como já observado,⁶⁴ há um contraste entre os versos 13 e 14: Horácio observa o padrão, estabelecido por ele mesmo, da cesura depois da quinta sílaba no primeiro, mas viola a regra no segundo, justamente com a palavra que indica perturbação (*lymphatam*). Assim, a ébria Cleópatra, novamente enlouquecida, por assim dizer, perturba a regularidade do verso: o furor da rainha rompe a barreira métrica. Na mesma ode, Talbot (2007, p. 42-3) ainda vê efeito semelhante no apagamento da cesura no v. 5 (*antehac nefas depromere Caecubum*: “até agora era proibido retirar o [vinho] Cécubo”). De fato, não parece casual que, nos dois casos de violação da regra, haja menção ao vinho: aqui, o romano Cécubo; lá, o egípcio Mareótico. Ademais, afirma que até agora (*antehac*) era proibido (*nefas*: proibido divinamente) retirar (*depromere*) o vinho. Portanto, agora já não há mais proibição e o vinho, então, parece apagar as fronteiras, os limites, mesmo os métricos. A cesura, enfim, retirada, deveria ocorrer no próprio verbo *depromere* (“retirar”).

Aos exemplos elencados e discutidos por Talbot, penso que outros ainda podem ser acrescentados. Discuto, na sequência, aquele que me parece muito evidente e que pode ser um bom paralelo para a primeira passagem de C. 1.37, em que se fala da mente perturbada de Cleópatra (v. 14: *mentemque lymphatam Mareotico*). A passagem vem de C. 1.16, ode em que Horácio faz sua palinódia, mencionando os males da ira, que o dominou na doce juventude, quando compunha os céleres e violentos iambos. Na segunda estrofe deste poema (vv. 5-8), compara a ira com o domínio dos deuses sobre os sacerdotes e seguidores para afirmar que a raiva perturba muito mais a mente (C.1.16.5-8):

nōn Dīndŷmēnē, || nōn ādŷtīs quātīt
mēntēm sācērdōt(um) īncōlā Pythiūs,
nōn Lībēr aēquē, nōn ācūtā
sīc gēmīnānt Cōrŷbāntēs aērā,

5

nem Dindimene, nem o habitante pítio perturba nos santuários a mente dos sacerdotes, nem Líbero igualmente, nem as Coribantes duplicam

⁶³ Talbot (2007) estuda sistematicamente o uso da cesura na estrofe alcaica horaciana, propondo cinco grupos para organizar os usos que o poeta faz da cesura: transgressão, ênfase, antítese, estrutura periódica e coordenação. O exemplo que se segue (C. 1.37.12-6) faz parte do primeiro grupo. Faltam, a meu ver, estudos semelhantes que analisem o uso que Horácio faz deste e de outros recursos em outros esquemas métricos. Sobre a estrofe sáfica horaciana, há o estudo de Morgan (2010, p. 221-83); ver discussão abaixo sobre o uso das cesuras.

⁶⁴ Talbot (2007, p. 42); Raven (1965, p. 146), porém, já observara o efeito.

assim os agudos bronzes.

Assim como a mente de Cleópatra é perturbada pelo vinho, assim também, no verso em que Horácio não observa a cesura, a mente do sacerdote é agitada pelo deus de Delfos, o “habitante pítio”. É notável ainda a elisão, que, se por um lado, apaga a cesura, por outro, une Apolo (*incola Pythius*) e o sacerdote (*sacerdotum*), quase a desenhar com palavras a união entre os dois.⁶⁵ Vale a pena observar ainda, embora não seja um aspecto métrico, a perturbação também da presença de Baco, mencionado com o nome romano (*Liber*) entre os nomes gregos com ípsilon: *Dyndimene*, *adytis*, *Pythius* e *Corybantes*. Os advérbios ao redor do deus parecem ser também um comentário à introdução de *Liber*, deus mencionado de modo desigual na estrofe: *non aequae* (“não igualmente”).

Na mesma ode, rompe-se ainda a barreira métrica, em passagem em que se fala da força da ira, que derrubou Tiestes e elevadas cidades, que tiveram seus muros invadidos por hostil arado (C. 1.16.17-21):

īraē Thŷēstēn || ēxītīō grāuī
strāuēr(e) ēt āltīs || ūrbībūs ūltīmāē
stētērē caūsāē, cūr pērīrēt
fūndītūs īprīmērētquē mūrīs 20

hōstīl(e) ārātr(um) ēx|ērcītūs īnsōlēns.

A ira abateu Tiestes em grave exício e foi a causa primeira para a destruição das elevadas cidades pela qual pereceram desde os alicerces, e o insolente exército afundasse o hostil arado sobre os muros.

O poeta não só rompe a barreira métrica no v. 21, sem a cesura depois da quinta ou mesmo da sexta sílaba, elidindo três palavras na sequência, a mostrar a invasão do exército, que derruba os muros, mas também ultrapassa a fronteira das estrofes, ao fazer com que a matéria iniciada no v. 20, fim da quinta estrofe, invada o início da seguinte, com forte pausa sintática neste primeiro verso. Como observa Talbot (2007, p. 43), há ainda o contraste forte com o primeiro hemistíquio do verso seguinte (22): *cōmpēscē mēntēm* (“detém o ânimo”). A cesura, logo depois de *mentem*, coincide com a forte pausa sintática, como de costume, e detém o ímpeto, que anteriormente rompeu não só a barreira métrica, mas também estrófica, corroborando o que o poeta está a dizer, isto é, que o exército inimigo ultrapassou os muros das elevadas cidades.

Antes de passar a outros elementos, discuto mais dois exemplos em que Horácio, ao quebrar o padrão da cesura depois da quinta sílaba, faz uso expressivo com a cesura depois da sexta⁶⁶ ou com o apagamento da pausa

⁶⁵ Em outras duas passagens de estrofes alcaicas, pode-se ver o apagamento da cesura para enfatizar a união: **1**) em C. 2.5.21: *quēm sī pŷēllā|r(um) īnsērērēs chŷrō* (“se o inserisses no coro das moças”), em que se fala de Gíges de Cnido, com traços tão semelhantes aos femininos, que passaria despercebido em um coro de moças (ver Talbot [2007, p. 45]); **2**) em C. 2.17.21-2: *ūtrūmquē nōstr(um) īn|crēdībīlī mōdō/cōnsētīt āstrūm* (“ambos os astros, os nossos, estão em acordo de um modo incrível”), em que o poeta descreve a incrível harmonia entre os astros dele e os de Mecenas; é tal a união dos dois que se apaga a cesura também neste verso (ver Talbot [2007, p. 43]). Note-se ainda que “ambos os astros” (*utrumque ... astrum*) envolvem o todo.

⁶⁶ Elenco aqui todos os versos em que a cesura ocorre depois da sexta sílaba, mesmo os já mencionados acima: **C. 1**: 35.10, 25 e 33 (nos três exemplos logo depois da conjunção *et*, que se elide com a sílaba anterior); 37.14; **C. 2**: 3.13 (depois de *et*); 9.18 (depois de *et*); 13.6 (depois de *et*); **C. 3**: 1.5; 2.5 (depois de *et*); 4.6 e 41 (ambos depois de *et*); 6.6 e 18 (no último, depois de *et*). Todas as passagens de C. 2 e 3 com elisão da conjunção *et* ou outro termo com a sílaba final da palavra anterior.

plērūmqŭē dūrō; || tū sǎpīēntīŭm
cūrās ēt ārcānūm iōcōsō 15
cōnsiliūm rētēgīs Lŷaēō

tu levas doce tormento ao temperamento, o mais das vezes, duro; tu, pelo jocosos Lieu, revelas as preocupações e a secreta discussão dos sábios.

Não parece, portanto, casual que o apagamento da cesura se dê em algumas passagens em que se fala do vinho, que perturba o estado considerado padrão. Além disso, como se viu, a cesura é ainda vista como uma barreira, um limite, e deste modo, quando se fala da quebra de determinada fronteira, a pausa métrica usual – depois da quinta sílaba no hendecassílabo alcaico – muita vez não é observada, a corroborar o que o poeta está a dizer. Assim, é também uma forma de imitação, não pelo som, como se discutiu na seção anterior, mas pela métrica. Discuto ainda, na sequência, outros expedientes métricos que mimetizam o que se diz nos versos da estrofe alcaica.

2.2 Verso Sem Fim

Outro recurso métrico utilizado de modo expressivo por Horácio é a hipermetria.⁷³ Há alguns versos hiperométricos nas *Odes*, que se elidem, por vezes, com o início do verso seguinte. Isso ocorre em duas ocasiões nas estrofes alcaicas, sempre do terceiro para o quarto verso. Analiso apenas uma ocorrência,⁷⁴ a da estrofe final de C. 2.3.25-8:

ōmnēs ēōdēm || cōgimūr, ōmniūm 25
uērsātūr ūrnā || sēriūs ōciūs
sōrs ēxītūr(a) ēt nōs īn aētērn(um)
ēxsilī(um) īmpōsītūrā cūmbaē

Todos somos coagidos a um mesmo lugar; na urna, agita-se a sorte de todos, que, mais cedo, mais tarde, há de sair, e há de nos colocar na barca em direção ao exílio eterno.

A ideia de um “exílio eterno” (vv. 27-8: *aeternum exsilium*),⁷⁵ de um tempo que não tem fim, é reforçada não só pela elisão da sílaba a mais do verso 27 com o início do seguinte, unindo *aeternum* e *exsilium*, mas também pela segunda elisão na sequência, entre este último termo (*exsilium*) e *impositura*, sugerindo assim um longuíssimo verso (*aetern’exsili’impositura*), que parece não ter fim.

Além das duas ocorrências na estrofe alcaica, menciono ainda a conhecida hipermetria no início do quarto livro (C. 4.1.35), que ocorre em estrofe asclepiadeia.⁷⁶ Ao retornar ao gênero lírico, o poeta se vê dominado por Vênus. Apaixonado pelo jovem Ligurino, Horácio, ao descrever os sintomas do amor, pergunta por que a eloquente língua cai em silêncio, pouco decoroso, em razão do *pathos* erótico. Na primeira estrofe asclepiadeia,

⁷³ Para os versos hiperométricos nas *Odes*, ver Mörland (1966); Commager (1980).

⁷⁴ A outra ocorrência é em C. 3.29.35-6. Para o comentário, ver Commager (1980, p. 64-5); Santirocco (2009, p. 119), com referência bibliográfica.

⁷⁵ Para a ideia de morte como exílio eterno, ver Harrison (2017, ad loc.).

⁷⁶ Ver Commager (1980); Putnam (1986, p. 38); Thomas (2011, ad loc.); Hasegawa (2012b, p. 93, n. 9).

Odes 1.2, em que, ao falar do Tibre, esposo de Ília (Reia Sílvia), derrubando os monumentos dos reis e os templos de Vesta (vv. 13-16), diz que o rio, vingador da esposa que se lamenta em demasia, corre, sem o consentimento de Júpiter, por sobre a margem esquerda (vv. 17-20), inundando a cidade, castigada já pela terrível tempestade:

Īlīāē dūm sē || nīmīūm quērēntī
iāctāt ūltōrēm, || uāgūs ēt sinīstrā
lābītūr rīpā || Iōuē nōn prōbānt(e) ū-
xōrīūs āmnis.

enquanto se orgulha, como vingador de Ília, que se queixa em demasia, e, sem a aprovação de Jove, o rio, devotado esposo, corre errante sobre a margem esquerda.

Além dos fortes hipérbatos, que mimetizam a perturbação da natureza,⁸¹ deixando Ília (*Iliae*) em uma extremidade e o rio Tibre na outra (*amnis*), o uso do adônico como continuação do hendecassílabo é uma imagem do rio que ultrapassa os limites (*ripa*).⁸² O raro recurso métrico usado aqui sugere, como já anotavam Nisbet e Hubbard (1970, ad loc.),⁸³ que o Tibre está fora de controle, pondo abaixo todos os monumentos que encontra pelo caminho. Ademais, o quarto verso como continuação do terceiro parece enfatizado pela elisão entre o que seria a última palavra do terceiro verso (*probante*) e o que seria a primeira do quarto (*uxorius*).

O outro exemplo significativo deste uso ocorre em *C.* 1.25, em que o poeta, vituperando Lídia, profetiza que ela, velha, estará sozinha em um beco, chorando, enquanto o vento Trácio se enfurece mais e mais sob o interlúnio. Assim o poeta pinta um quadro de frio e escuridão para a mulher invectivada, quando, solitária, não terá mais amantes, pois estará envelhecida (vv. 9-12):

īnuicēm moēchōs || ānūs ārrōgāntīs
flēbīs īn sōlō || lēuīs āngipōrtū, 10
Thrāciō bācchān|tē māgis sūb īntēr-
lūniā uēntō.

Por tua vez, velha, sem valor, lamentarás a arrogância dos amantes, em um beco solitário, enquanto o vento trácio move-se como uma bacante, mais e mais, sob o interlúnio.

Neste caso, não só se apaga a distinção entre o penúltimo e o último verso da estrofe, mas também a cesura cai depois da sexta sílaba. A passagem, portanto, fugindo do mais usual, chama a atenção. A violência com que o vento trácio se agita parece romper as fronteiras costumeiras, seja a da cesura, seja a do verso, em um cenário de total escuridão.⁸⁴ Não passam

⁸¹ Note-se, por exemplo, a anástrofe das duas conjunções (*dum* e *et*), dando assim destaque para *Iliae*, primeira palavra da estrofe, e *uagus*, logo depois da cesura. Ademais, o particípio presente (*querenti*), que qualifica *Iliae*, é disposto no fim do verso; *amnis*, por sua vez, que é caracterizado por *uagus* (v. 18), é deixado como última palavra da estrofe (v. 20).

⁸² A palavra *ripa* ("margem") e o adjetivo que a caracteriza, *sinistra* ("esquerda"), estão em limites do verso: a primeira está antes da cesura e o outro está no fim do verso. Como *ora* ("borda", "extremidade") ocupa, muitas vezes, posição significativa no verso (ver n. 38), assim também *ripa*. Ver abaixo o comentário a *C.* 4.2.

⁸³ "The run-over between the third and fourth lines (above, p. xlv) suggests a river out of control".

⁸⁴ Morgan (2010, p. 247, n. 156) interpreta o uso como a representação da escuridão do cenário: "*inter-|lunia* seems to illustrate the all-pervading gloom predicted for Lydia in old age". Como a palavra *interlunia*, que indica a escuridão, ocupa o fim de um verso e início de outro, talvez Morgan pense na

despercebidas a colocação do adjetivo *Thracio* no início do terceiro hendecassílabo e a do substantivo correspondente (*uento*) no fim do adônico, que envolvem o todo. O elemento báquico (*bacchante*) – como é o vinho, presente nas passagens analisadas anteriormente – é frequente nos versos em que há a perturbação do estado comum, do padrão geralmente observado.

2.4 “Ritmos Libertos de Lei”

O poema, porém, mais importante para a discussão destes desvios na estrofe sáfica é, sem dúvida, C. 4.2, que apresenta características muito particulares nos versos e, ao mesmo tempo, fala de Píndaro, poeta que “é levado por ritmos libertos de lei” (vv. 11-12: *numerisque fertur/ lege solutis*). Tal observação sobre a poesia pindárica parece enfatizada por particularidades na construção dos versos.⁸⁵ Considerando, inicialmente, as seis estrofes iniciais (vv. 1-24), nota-se que em cada uma há sempre um verso cuja cesura cai depois da sexta sílaba,⁸⁶ característica rara em C. 1-3:

| | |
|---|----|
| Pīndārūm quīsquīs stūdēt aēmūlārī, Iūllē, cērātīs ōpē Daēdālēā nītītūr pīnnīs, uītrēō dātūrūs nōmīnā pōntō. | |
| Mōntē dēcūrrēns uēlūt āmnīs, īmbrēs quēm sūpēr nōtās ālūērē rīpās, fēruēt īmmēnsūs quē rūt prōfūdō Pīndārūs ōrē, | 5 |
| laūrēā dōnān dūs Āpōllīnārī, seū pēr aūdācēs nōuā dīthŷrāmbōs uērbā dēuōluīt nūmērīsquē fērtūr lēgē sōlūtīs, | 10 |
| seū dēōs rēgēs quē cānīt, dēōrūm sānguīnēm, pēr quōs cēcīdērē iūstā mōrtē Cēntaurī, cēcīdīt trēmēndaē flāmmā Chīmaēraē, | 15 |
| sīuē quōs Ēlē ā dōmūm rēdūcīt pālmā caelēstīs pūgīlēmu(e) ēquūmuē dīcīt ēt cētūm pōtīōrē signīs mūnērē dōnāt; | 20 |
| flēbīlī spōnsaē iūuēnēmuē rāptūm plōrāt ēt uīrēs ānīmūmquē mōrēsqu(ē) aūrēōs ēdū cīt īn āstrā nīgrōqu(ē) īnuīdēt Ōrcō. | |

Quem se aplica a emular Píndaro, Julo, apoia-se em penas unidas com cera por obra de Dédalo, e há de dar nome ao mar vítreo. Assim como

indistinção das coisas pela ausência de luz, ou seja, não se vê a fronteira entre um objeto e outro, como não se separa um verso do outro.

⁸⁵ Para estudo do uso expressivo da métrica em C. 4.2, ver Morgan (2010, p. 224-30), que, entre outros aspectos, enfatiza, baseado em Steinmetz (1964), a inadequação entre a escolha métrica (estrofe sáfica), considerada estreita e humilde, e a matéria (a poesia de Píndaro), imensa e elevada.

⁸⁶ À exceção da primeira estrofe. Note-se que, do ponto de vista sintático, a primeira estrofe está separada das demais por ponto final. Porém, da segunda até a sexta há continuidade, sem uma pausa mais forte, o que foi visto como característica pindárica, como aponta Morgan (2010, p. 229), com bibliografia. Para todas as ocorrências da cesura depois da sexta sílaba, ver n. 79.

um rio, decorrendo da montanha, que as chuvas alimentaram além das conhecidas margens, assim abunda Píndaro, e desaba imenso com boca profunda; digno da coroa de Apolo, quer faça rolar novas palavras por audazes ditirambos e seja levado por ritmos libertos de lei, quer cante deuses e reis, sangue de deuses, por causa de quem pereceram, com justa morte, os Centauros, pereceu a chama da assustadora Quimera; quer louve ou o pugilista ou o cavalo, os quais, celestes, a palma da Élide reconduz à casa, e lhes dê uma dádiva mais poderosa que cem estátuas; quer chore o jovem arrebatado à lamentosa esposa e conduza aos astros as forças, o ânimo e os costumes áureos, e roube do negro Orco.

A primeira estrofe, separada sintaticamente das cinco seguintes pelo ponto final, não apresenta particularidades métricas, destacando-se, sobretudo, pela sonoridade⁸⁷ e pela disposição das palavras que sugere e forma o nome do poeta grego, aspecto já bastante assinalado nos comentários.⁸⁸ Neste início (vv. 1-4), dirigindo-se ao poeta épico Julo Antônio, afirma que todo esforço para emular Píndaro acabará sem sucesso, como o voo de Ícaro em direção ao sol. Na sequência, então, Horácio passa justamente a rivalizar com o poeta grego, partindo desta imagem inicial de elevação com referência ao engenhoso trabalho de Dédalo (v. 2: *ope Daedalea*). O poeta latino descreverá Píndaro como sublime, imenso, tão grandioso que ultrapassa as conhecidas margens, “levado por ritmos livres de lei” (vv. 11-12).

No início da segunda estrofe, parte-se do alto da montanha (*monte*). O longo período iniciado aqui, no cume, só termina na sexta estrofe, nos íferos, que tem como última palavra justamente *Orco* (v. 24), a morada dos mortos.⁸⁹ O poeta é comparado com um rio, que, correndo do alto do monte, é alimentado pelas chuvas e acaba por ultrapassar as conhecidas margens (v. 6: *notas ... ripas*). Ocupando os costumeiros limites, a disposição do adjetivo *notas*, no fim do primeiro hemistíquio, e do correspondente substantivo (*ripas*), no final do verso, é estilizada,⁹⁰ frequente nos versos horacianos.⁹¹ Deste modo, a habitual demarcação prepara a quebra das

⁸⁷ Destaque-se, por exemplo, o homeoteleuto com *quisquis, ceratis e pinnis*. Todas as palavras estão colocadas antes da cesura e a sílaba final em *-is* ocupa o tempo forte. A palavra *quisquis*, a segunda do poema, tem nela mesma a reduplicação do som. É semelhante ao início de C. 1.2.1-2, também em estrofe sáfica, com forte homeoteleuto em *-is*, som muito frequente em latim por causa da declinação.

⁸⁸ Ver Fedeli e Ciccarelli (2008, p. 124), com bibliografia; Thomas (2011, p. 104). O primeiro a notar o anagrama no interior do v. 3 (*PINNis, uitreo DATuRUS*) teria sido Antoine Meillet, numa carta a Saussure, que lhe comunicara sua teoria a respeito dos anagramas na poesia antiga. Se assim é, o texto estampado deveria ser sempre *pinnis*, e não *pennis*, como ocorre em algumas edições.

⁸⁹ Horácio explora este movimento do alto para baixo na construção de algumas odes. Em C. 2.19, por ex., começa “nos rochedos remotos” (v. 1: *in remotis ... rupibus*), com o poeta a ver Baco (v. 2: *uidi*), e termina nos íferos, com Cérbero a ver o deus (v. 29: *te uidit insons Cerberus*). No longuíssimo C. 3.4 começa descendo do elevado céu (v. 1: *descende caelo*: “desce do céu”) e termina nos íferos, onde está Pirítoos (v. 80: *Perithoum cohibent catenae*: “as correntes retêm Pirítoos”).

⁹⁰ Tal disposição, frequente nos versos hexamétricos de Catulo, será retomada pelos elegíacos augustanos, sobretudo Propércio, que dispõe muitas vezes o adjetivo no fim do primeiro hemistíquio do pentâmetro e correspondente substantivo no fim do verso (ver Coleman [1999, p. 50]). Nas estrofes sáficas de Catulo, também se encontra tal disposição: 11.2 (*siue in extremos || penetrabit Indos*) e 11.9 (*siue trans altas || gradietur Alpes*). Horácio dispõe também *extremi* e *Indi* da mesma maneira, mas nos hexâmetros das *Epístolas*: 1.1.45 (*impiger extremos || curris mercator ad Indos*) e 1.6.6 (*quid maris extremos || Arabas ditantis et Indos*).

⁹¹ Elenco apenas as ocorrências nos hendecassílabos sáficos (incluindo os participios que funcionam como adjetivos): **C. 1**: 2.3, 9, 37, 41 e 49; 10.13; 12.5, 39, 41, 45, 54 e 57; 20.2 e 9; 22.3, 5, 14, 17 e 18; 25.1, 7, 9, 10 e 18; 38.2; **C. 2**: 2.5; 4.6; 6.5 e 9; 8.15; 16.21 (construção pouco frequente em comparação aos outros livros); **C. 3**: 8.17, 21, 22 (*sera* pode ser entendido como adjetivo) e 23 (raro caso do uso da construção em todos os três versos hendecassílabos da estrofe); 11.9, 34, 41, 45 e 47; 14.2, 6, 18 e 21; 18. 5, 9, 13 e 14; 20.1, 2, 5, 6, 10 e 14; 22.2, 6 e 7; 27.9, 15, 17 e 45; **C. 4**: 2.6, 10, 25, 33, 55, 57; 6.9, 25, 38 e 42; 11.1, 3 e 10.

conhecidas margens métricas no verso seguinte, que avança, por sua vez, ao próximo com o encavalgamento (vv. 7-8): *feruet immensus|que ruit profundo/ Pindarus ore*. A força e grandeza de Píndaro, como um rio alimentado pela chuva e que cai do alto da montanha, não deixam que ele seja retido pelas conhecidas pausas. É justamente com *immensus*, aumentado pela partícula enclítica *-que*, que se rompe a cesura mais frequente. O uso do adjetivo aqui é etimológico,⁹² pois Píndaro é desmesurado, ou seja, não segue as *medidas* métricas usuais.

A terceira estrofe começa com um verso em que a cesura cai depois da sexta sílaba, isolando o raro adjetivo *Apollinaris* na segunda parte. Mas é justamente neste trecho que o poeta diz que Píndaro “é levado por ritmos libertos de lei” (vv. 11-12: *numerisque fertur/ lege solutis*). Independentemente de como se entenda a afirmação, que tem provocado inúmeras discussões,⁹³ parece possível relacioná-la com as particularidades métricas ao longo do poema. A enorme variedade métrica da poesia de Píndaro, sobretudo do ponto de vista de alguém que torna mais regular a estrofe sáfica, pode ser entendida como livre de lei. Ora, exatamente na ode em que fala isso ocorrem várias quebras do padrão estabelecido anteriormente nos três primeiros livros líricos. Assim, a novidade na métrica em relação a C. 1-3 é também conveniente nos versos que falam dos “audazes ditirambos” (v. 10: *audaces ... dithyrambos*) de Píndaro, que apresenta “novas palavras” (*noua .../ uerba*).

É, porém, na sexta estrofe que novas peculiaridades métricas parecem confirmar que o poeta quer caracterizar Píndaro como uma força da natureza, um poeta do *ingenium*, sem limites, rompendo assim as fronteiras conhecidas dos versos. Trata-se dos dois versos hipermétricos, consecutivos (vv. 22-3), que, ademais, têm as sílabas finais elididas com o início dos versos seguintes, de tal modo que, a partir da segunda metade do v. 22, não haveria pausa até o ponto final, na conclusão do v. 24. Além disso, a cesura esperada neste trecho – depois da quinta sílaba do v. 23 – não ocorre. Por assim dizer, a força do rio pindárico, descrita inicialmente no v. 5, ganha volume ao decorrer dos versos, e rompe então todas as barreiras ao fim. Acrescente-se ainda que é tal a grandeza da poesia de Píndaro que conduz o jovem morto aos astros, ou seja, ele é capaz de eternizar quem canta, vencendo assim a morte. A ideia, portanto, de eternidade – tal como ocorre em C. 2.3.27-8, com o “exílio eterno”, hipermetria e elisão, trecho comentado acima – parece sugerida pelo raríssimo uso de dois versos hipermétricos consecutivos e as elisões.

A este trecho inicial confronta-se a parte em que Horácio caracteriza sua própria poesia. Não parece ser coincidência que, em uma ode com várias peculiaridades nos metros, não haja justamente nesta passagem algo fora do padrão, que ultrapasse as “conhecidas margens” estabelecidas na produção anterior. Não é também coincidente que neste trecho Horácio retome o endereçamento ao poeta épico Julo Antônio,⁹⁴ antes de se comparar à abelha

⁹² Ver Fedeli e Ciccarelli (2008, ad loc.); Morgan (2010, p. 228); OLD s.v. *immensus* [*in + metior*]. O dicionário traz *boundless* (“sem limite”) como tradução (1a), sentido importante para a interpretação proposta aqui. Sobre esta ideia de transgressão, relacionada a uma poética báquica, ver Schiesaro (2009, p. 75).

⁹³ Para a retomada das discussões, ver Cavarzere (2012, p. 104-12).

⁹⁴ Terminado o primeiro longo período, em que se descreve a poesia pindárica, o poeta retoma o início. Se Horácio dispõe, na primeira estrofe, o nome do poeta grego na primeira posição do verso inicial (*Pindarum*) e o endereçamento ao poeta latino no início do verso seguinte (*Iule*), agora, simetricamente

de Matino, pequena, trabalhando cuidadosamente os detalhes, sem a grandeza do cisne de Dirce (vv. 25-32):

Mūltā Dīrcaēūm || lēuāt aūrā cycnūm, 25
tēndīt, Āntōnī, || quōtīēns īn āltōs
nūbīūm trāctūs: || ēg(o) āpīs Mātīnaē
mōrē mōdōquē

grātā cārpētīs || thŷmā pēr lābōrēm 30
plūrīmūm cīrcā || nēmūs ūuīdīquē
Tībūrīs rīpās, || ōpērōsā pāruūs
cārminā fīngō.

Forte sopra eleva o cisne de Dirce, todas as vezes que se dirige, Antônio, às elevadas regiões das nuvens; eu, pequeno, forjo poemas laboriosos, à maneira e ao modo da abelha de Matino, que colhe, por meio de grandíssimo trabalho, agradável tomilho ao redor do bosque e das margens do úmido Tíbur.

Além da regularidade no uso das cesuras, é notável o verso áureo logo no começo, demarcando o início de novo período, que é único em todo *corpus* lírico,⁹⁵ porque as palavras de tal *ordo uerborum* (ab C AB) ocupam um único verso, sem a intromissão de outro termo, como conjunções (25): **multa Dircaeum || leuat aura cycnum**. A disposição do adjetivo *Dircaeum* no fim do primeiro hemistíquio e do correspondente substantivo (*cycnum*) no fim do verso é estilizada, formando ainda o homeoteleuto, como ocorre com alguma frequência no asclepiadeu menor desde C. 1.1.⁹⁶ Nota-se assim que, embora se possa olhar apenas para a sonoridade, ou para a métrica, ou para a disposição das palavras, os três elementos, muita vez, estão relacionados. Neste caso, a disposição dos termos (adjetivo e correspondente substantivo) ressalta o eco da parte final de uma palavra em outra, colocando-as em parte de destaque do metro.

Ao iniciar a descrição de si mesmo como abelha de Matino,⁹⁷ dispõe o *ego* ("eu") logo no começo do segundo hemistíquio (v. 27), deixando a identificação dos dois poetas elevados, Julo Antônio (v. 26: *Antoni*) e Píndaro (v. 25: *Dircaeum [cycnum]*), no fim do primeiro hemistíquio dos dois versos anteriores. Este início também é marcado pela forte aliteração em /m/ (vv. 27-28): *Matinae/ More MODOQUE* ("à maneira e ao modo [da abelha] de Matino") e pela elisão (*eg[o] apis*), que aproxima o poeta à diminuta abelha. Assim, o pequeno (v. 31: *paruus*) e calimaquiano Horácio,⁹⁸ que se contrapõe

também, coloca o epíteto que indica Píndaro (*Dircaeum*) como segunda palavra do verso e o novo endereçamento a Julo Antônio (*Antoni*) também como segunda palavra do verso seguinte.

⁹⁵ Até onde pude verificar, ninguém ainda assinalou a particularidade deste verso no *corpus* lírico horaciano. Para os versos áureos nas *Odes*, sigo o levantamento de Naylor (1922, p. xiv-xv): **C. 1:** 2.11-12; 8.6-7; 14.19-20; 15.3-4; **C. 2:** 5.19-20; **C. 3:** 2.11-12; 16.35-36; 18.5; 24.40-41; **C. 4:** 1.35-36; 2.25; 8.31-32; 9.5-6; 10.2; 14.47-48. São quinze ocorrências no total. Note-se a quantidade maior (seis vezes) no quarto livro. Tal disposição dos termos em um único verso ocorre apenas três vezes: 3.18.5 (*si tener pleno cadit haedus anno*: "se, todo ano, cai como vítima um tenro cabrito"); 4.2.25; 4.10.2 (*insperata tuae cum ueniet pluma superbiae*: "quando inesperada penugem vier a tua soberba").

⁹⁶ Ver Wilkinson (1945, p. 137); (1963, p. 32-4), com outras referências bibliográficas.

⁹⁷ É aparentemente paradoxal que, ao se contrapor a Píndaro, Horácio use uma imagem pindárica para o fazer poético (ver P. 10.53-4). Embora diga inicialmente não ser possível rivalizar com Píndaro, o poeta latino emula o grego, valendo-se das armas do rival, mostrando o domínio da poesia pindárica, capaz inclusive de imitar a elocução dele. Coleman (1999, p. 77) parece interpretar assim também. Ver ainda a discussão em Harrison (2007a, p. 200); ver também Schiesaro (2009, p. 75), que defende, de modo convincente, que "between Pindar and Callimachus, evidently, Horace chooses them all".

⁹⁸ Para a poética calimaquiana em C. 4.2, ver Harrison (1995, p. 110-1) e Fedeli e Ciccarelli (2008, ad loc.).

ao elevado cisne, o gigantesco Píndaro, estabelece ainda tal contraposição por meio da sintaxe, já que sobre o grandioso poeta grego há um longo período, que se desenvolve por cinco estrofes (vv. 5-25), enquanto a descrição do romano, poeta menor, se estende por breve período, ocupando pouco mais do que uma estrofe (vv. 27-32).

Não há espaço aqui para o desenvolvimento sobre o verso asclepiadeu, que compõe várias estrofes das *Odes*, assim como para o estudo do encavalgamento, *rejet*, elisões e outras particularidades, que também serão apresentados em trabalho futuro. É, porém, evidente como Horácio, ao padronizar os versos gregos, sugere o que se diz por meio de um desvio ou de uso menos frequente nos variados metros. Explorei, sobretudo, as fronteiras métricas, como o fim de verso e a cesura nas estrofes alcaica e sáfica, as mais utilizadas ao longo das *Odes*, a fim de mostrar como o poeta mimetiza o que diz também na construção dos versos.

3 Sintaxe Mimética

Coleridge definiu a poesia como “as melhores palavras na melhor ordem”.⁹⁹ A principal parte da minha investigação é justamente sobre o *ordo uerborum*, mais especificamente estudo como a disposição das palavras no verso, muita vez, corrobora o que o poeta está a dizer, como se ele desenhasse com as palavras. Tal procedimento é chamado modernamente de sintaxe mimética.¹⁰⁰ Embora já tenha publicado esparsamente sobre o assunto, pretendo fazer um estudo mais geral nas *Odes* de Horácio, algo que ainda não foi feito de modo sistemático.¹⁰¹ Concentro-me neste texto apenas em passagens do primeiro livro por causa do pouco espaço de que disponho. Começo com um exemplo em que não só a ordem das palavras é importante, mas também a métrica, mostrando assim como as partes em que dividi meu texto podem estar – e muitas vezes estão – associadas.

3.1 Além do Limite

⁹⁹ “poetry = the best words in the best order”. A definição está em *Specimens of the Table Talk of Samuel Taylor Coleridge*, anotações feitas pelo sobrinho Henry Nelson Coleridge, que recolheu as conversas com o tio nos encontros da família e entre amigos. A definição aparece no relato de 12 de julho de 1827. A obra foi publicada em 1835, um ano depois da morte do poeta, em dois volumes. Consultei a edição de 1852 (London: John Murray; a definição está na p. 48).

¹⁰⁰ Faço uso da prática e útil terminologia cunhada por Lateiner (1990) em estudo sobre, principalmente, Ovídio. Este artigo seminal foi importante para Gonçalves (2021), um orientando meu, que em sua dissertação identifica e comenta exemplos de sintaxe mimética em *Ov., Met.* 1. Por sua vez, Dainotti (2015), estudando a expressividade na *Eneida* de Vergílio, trata como um tipo de iconicidade (“iconic word order”), lembrando, porém, a variedade da nomenclatura (p. 8, n. 18 e 243). Recentemente, Vasconcellos (2021), seguindo os dois primeiros, adotou também “sintaxe mimética” para o exame de passagens do tradutor Odorico Mendes, que parece refazer a sintaxe mimética de Vergílio. Neste artigo, ele argumenta em favor de tal nomenclatura (p. 88, n. 13). Entre os estudiosos de Horácio, Freudenburg (1996, p. 200 e n. 12, onde cita Lateiner) usa sintaxe mimética para descrever a ordem das palavras em *Sat.* 2.4.17 e 2.8.42-3. Mais recentemente, Woodman (2022, p. 26), usa “ordem das palavras mimética”, elencando alguns exemplos em *Odes* 3. Ele, porém, diz em nota (p. 26, n. 85) ser útil o termo “sintaxe mimética”. A expressão, de fato, é eficiente para descrever o uso particular da σύνθεσις ὀνομάτων (*compositio uerborum*), especial disposição das palavras para sugerir o sentido expresso por elas.

¹⁰¹ Muecke (1997, p. 780), estudando o estilo lírico de Horácio, diz: “Ordine mimetico delle parole: ci si riferisce all’ordine delle parole che riflette ‘pittoricamente’ l’azione di cui si parla. [...] In H. si sono osservati esempi di alcune delle categorie individuate dallo studioso [Lateiner], e vi è spazio per ulteriori indagini” (destaque meu).

Em C. 1.8, dirigindo-se a Lídia, o poeta pergunta-lhe por que, amando, ela se apressa a perder Síbaris (vv. 1-3: *Lydia, dic, per omnis/ te deos oro, Sybarin cur properes amando/ perdere*). Assim, apaixonado, o jovem não aparece mais no Campo de Marte para se exercitar como costumava. Daí, dirige-lhe uma série de perguntas (vv. 8-12):

cūr tīmēt flāuūm || Tībērīm | tāngērē? cūr ōliuūm
 sānguīnē uīpērīnō
 caūtīūs uītāt, || nēquē iām | liuīdā gēstāt ārmīs 10
 brācchīā saēpē dīscō,
 saēpē trāns finēm || iācūlō | nōbīlīs ēxpēditō?

Por que teme tocar o flavo Tibre? Por que evita óleo mais cautelosamente do que o sangue viperino e já não exhibe os braços exangues pelas armas, ele, famoso por ter lançado além do limite, muitas e muitas vezes, o disco e o dardo?

A cesura, como discutido acima, é uma barreira. De modo expressivo, o termo *finem* ("limite") é colocado em um limite do verso. Descreve-se, porém, que o dardo está além do limite. Ora, *iaculo* ("dardo") não só está depois do limite (*trans finem*), mas também logo depois da cesura, destacando assim a palavra. Aqui, portanto, o poeta não só manipula a ordem das palavras, mas também joga com a cesura para fazer com que o leitor veja o dardo além do limite, além da barreira métrica.

3.2 Habitar uma Gruta e Envolver com Palavras

O hipérbato¹⁰² de adjetivo e correspondente substantivo nas *Odes* de Horácio é muito frequente, cercado, em geral, uma ou duas palavras.¹⁰³ Em tais passagens, por vezes, o circundamento mimetiza o que o poeta está a dizer, algo que cerca outra coisa ou está dentro de outra. Ao descrever alguém no interior de uma gruta ou uma coroa de flores que rodeia a cabeça, Horácio parece fazer com que a ordem das palavras esteja em acordo com a matéria. Quando se trata de tal *ordo uerborum* em Horácio, em geral, menciona-se o começo de C. 1.5, passagem citada por vários autores¹⁰⁴ como exemplo do especial arranjo dos termos nos versos líricos horácianos. Na conhecida ode (a Pirra), o poeta descreve um jovem com a antiga amada em uma gruta (vv. 1-3):

Quīs **mūltā** grācīlīs || tē pūēr **īn rōsā**
 pērfūsūs līquīdīs || ūrgēt ōdōrībūs
grātō, Pŷrrhā, **sūb ānrō**?

Que gracioso jovem, banhado em cheiros líquidos, te aperta, Pirra, em meio a muita rosa, sob a agradável gruta?

No primeiro verso, o adjetivo *multa* e o correspondente substantivo *rosa* envolvem o adjetivo *gracilis* e o correspondente substantivo *puer*, ou seja, o "jovem gracioso" está "em meio a muita rosa". Além disso, o pronome

¹⁰² Para definição de hipérbato, com fontes antigas, ver Lausberg (1967, p. 163-166 [§§ 716-718]).

¹⁰³ De acordo com Stevens (1953, p. 202), 40% dos adjetivos estão separados de seus substantivos. Para estudo do hipérbato nas *Odes* de Horácio, ver também Nisbet (1999).

¹⁰⁴ Commager (1962, p. 51-2); Lee (1969, p. 11), que diz ser *Carm.* 1.5 o *locus classicus* para ilustrar tal disposição das palavras; Nisbet (1999, p. 140); Achcar (1994, p. 188-9 e n. 4: aqui corrija-se, porém, a referência, não 1.18.13, mas 3.18.13); Dainotti (2015, p. 248, n. 772); Tarrant (2020, p. 96).

te é circundado por *gracilis* e *puer*, isto é, o “jovem gracioso” envolve, “aperta” (*urget*) Pirra.¹⁰⁵ Há, portanto, dois circundamentos que parecem mimetizar o que se diz.¹⁰⁶ A amada ainda se encontra em uma gruta, local propício ao enlace erótico.¹⁰⁷ No terceiro verso, ao descrever o local, o poeta dispõe o adjetivo *grato* e o correspondente substantivo *antro* nas extremidades do verso, envolvendo o nome da jovem, *Pyrrha*.¹⁰⁸

Vergílio, na *Eneida*, também parece mimetizar com as palavras o encontro de Dido e Eneias no interior da gruta. Juno, ao explicar a Vênus seu plano para unir a rainha de Cartago e o chefe troiano, diz que, iniciada a tempestade, os dois correrão para a mesma caverna (*speluncam eandem*), onde vão se unir. O poeta, então, coloca os termos referentes à caverna nas extremidades do verso e as palavras que indicam Dido e Eneias no interior, de tal modo que se veem os amantes já abrigados na mesma gruta (A. 4.124 = 4.165): ***speluncam Dido dux et Troianus eandem*** (“para a mesma gruta Dido e o chefe troiano [hão de acorrer]”).¹⁰⁹ Note-se ainda que o uso da perífrase *dux Troianus*, separada pela conjunção *et*, deixa *dux* ao lado de *Dido*, formando um par aliterativo, o que reforça a ideia de união dos dois na caverna.

¹⁰⁵ Lee (1969, p. 11) ainda cita o v. 9 como exemplo de circundamento significativo: ***qui nunc te fruitur credulus aurea*** (“aquele que, crédulo, agora desfruta de ti, áurea”). Aqui, de novo, o jovem crédulo envolve a áurea Pirra (*te*).

¹⁰⁶ A estilizada disposição a b C B A – “C” podendo ser qualquer classe de palavra –, por vezes, aparece, sem a necessidade de mimetizar o que se diz. Wilkinson (1963, p. 216) denomina *Silver Line* (“verso argênteo”) tal *ordo uerborum*, citando, entre outros exemplos, Verg., G. 2.540: ***impositos duris crepitare incudibus ensis*** (“[não tinham ainda escutado] as espadas, colocadas sobre as duras bigornas, a crepitar”), em que a disposição não parece imitar o que se diz, mas marca o fim do canto, antes dos dois versos conclusivos. A colocação dos termos, porém, pode sugerir outras ideias, como a de circularidade. Pode-se ver, por ex., tal sugestão em Verg. B. 4.4: ***ultima Cumaei uenit iam carminis aetas*** (“já chegou a última idade da profecia de Cumas”). Coleman (1977, ad loc.) assim interpreta: “[t]he ‘golden line’ pattern here [...] suggests the cyclic symmetry of the ages”.

¹⁰⁷ Para a gruta como lugar próprio ao enlace erótico (união entre seres humanos) ou como local sagrado (união entre seres humanos e divinos), ver Hasegawa (2012, p. 154-9).

¹⁰⁸ O envolvimento de nome próprio ou pronome pessoal ocorre algumas vezes neste tipo de hipérbato. Menciono como exemplos no primeiro livro, sem a detida análise: C. 1.7.19: ***molli, Plance, mero***; C. 1.9.7-8: ... ***Sabina***,/ o ***Taliarche, merum diota*** (aqui a ânfora sabina envolve não só o nome como o próprio vinho); C. 1.36.13: ***neu multi Damalis meri***; C. 1.30.3: ***ture te multo***; C. 1.15.8: ***et regnum Priami uetus***; C. 1.3.34: ***uacuum Daedalus aera***. À exceção das três últimas, todas as passagens estão relacionadas ao vinho. Como nos dois primeiros exemplos, é frequente o nome no vocativo, envolvido por palavras adequadas à pessoa endereçada. Nesta última categoria, Nisbet (1999, p. 140) não cita os dois acima, mas outros: C. 1.17.10: ***utcumque dulci, Tyndari, fistula*** (com referência a Fraenkel [1957, p. 206 e n.1]); C. 2.1.14: ***et consulenti, Pollio, curiae***; C. 3.29.3: ***cum flore, Maecenas, rosarum***. Este último exemplo já fora observado por Pöschl (1970, p. 207), que é o ponto de partida para o artigo de La Penna (1989), em que o filólogo italiano examina tal cercamento do vocativo não só em Horácio, mas também em outros poetas latinos (Vergílio, Tibulo, Propércio, Catulo, Ovídio e Marcial) e Meléagro. Além dos já citados, ele estuda os seguintes passos das *Odes* (p. 337): C. 2:13.26-27; 14.1-2 (não só o vocativo, repetido, é envolvido); C. 3: 4.1-2; 28.2-3; C. 4: 11.2-3. Poder-se-ia acrescentar ainda C. 3.21.4, em que se dirige à jarra de vinho personificada: ***facilem, pia testa, somnum***.

¹⁰⁹ Ver Dainotti (2015, p. 245-6), com referências bibliográficas. O mesmo autor, na sequência (246 e n. 765), ao discutir Verg. G. 4.152 (***Dictaeo caeli regem pauere sub antro***: “alimentaram o rei do céu **so** **a gruta dicteia**”), diz ser frequente o uso de tal hipérbato com a palavra *antrum*, citando ainda hipérbatos com o mesmo termo, mas mais curtos, não envolvendo todo o verso: Verg. A. 1.52; 3.641; Val. Fl. 3.636; 8.315; Stat. *Theb.* 4.108. A estes exemplos, além da passagem horaciana analisada (C. 1.5.3), acrescento ainda outros passos de Vergílio: B. 1.75: ***uiridi proiectus in antro*** (“deitado **em uma gruta verdejante**”); A. 3.617-618: ***immemores socii uasto Cyclopis in antro/ deseruere*** (“os companheiros, imêmore, me abandonaram **na vasta gruta** do Cíclope”); A. 3.624: ***medio resupinus in antro*** (“deitado de costas **em meio à gruta**”); A. 6.423: ***totoque ingens extenditur antro*** (“e, enorme, estende-se **por toda a gruta**”); A. 8.424: ***ferrum exercebant uasto Cyclopes in antro*** (“os Cíclopes, na vasta gruta, trabalhavam o ferro”). Alguns exemplos também se encontram em Ovídio, cuja análise, por falta de espaço, deixo para futura publicação.

Como já mencionado, Vergílio é provavelmente o primeiro autor, até onde se sabe,¹¹⁰ a usar com frequência o termo *antrum*, tomado do grego (ἄντρον). O poeta latino, ao que parece, importa a palavra na imitação que faz dos poetas gregos. Um exemplo claro é a passagem das *Geórgicas* (4.152: **Dictaeo caeli regem pauere sub antro**), já mencionada em nota, que tem como modelo um verso das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes (1.509), embora aqui não se use o termo ἄντρον: **Δικταίων** ναίεσκεν ὑπὸ σπέος (“morava **na caverna dicteia**”). O hipérbato neste trecho, com o verbo ναίεσκεν no interior do sintagma, é um indício de que a prática romana da sintaxe mimética seja talvez imitação da helenística.¹¹¹ Isto, contudo, demanda ainda investigação e foge ao escopo deste artigo. Seja como for, o verso vergiliano tem claramente elementos gregos, quase composto apenas por espondeus, chamando a atenção para uma composição particular. Assim, talvez não seja sem razão que no C. 1.5.3 o nome grego da amada (*Phyrra*) esteja no interior do hipérbato de *antrum*.¹¹²

O circundamento de substantivo e adjetivo, além de mimetizar algo no interior de um lugar,¹¹³ pode imitar também o formato circular da coroa ou guirlanda, que rodeia a cabeça. O primeiro exemplo é tirado da célebre C. 1.4, em que, concluído o inverno, é hora de aproveitar o momento, com a chegada da primavera, e fazer sacrifícios a Fauno; é o momento de aproveitar os prazeres da breve vida, pois a pálida morte chega para todos, ricos e pobres. A ode é composta em dístico arquioloqueu – verso arquioloqueu seguido por trímetro iâmbico catalético –, forma única não só nas *Odes*, mas também em toda a obra de Horácio.¹¹⁴ É no verso arquioloqueu (9) que o poeta exorta a cingir a cabeça:

nūnc dēcēt aūt **uirīdī** || nītīdūm cāpūt || īmpēdirē **myrtō**

agora convém envolver, **com verde mirto**, a cabeça luzidia.

A disposição do adjetivo *uiridi*, colocado antes da cesura trimímera no tetrâmetro datílico, e do correspondente substantivo (*myrto*) no fim do verso, na tripodia trocaica, envolve (*impedire*: “envolver”)¹¹⁵ a “cabeça luzidia” (*nitidum caput*), sintagma isolado pela primeira cesura, a trimímera, e pela segunda, que separa o tetrâmetro da tripodia. Assim, a sintaxe é adequada

¹¹⁰ Antes do uso vergiliano, *antrum* aparece apenas em um único fragmento, que talvez seja de Ênio (fr. *spuria* 15 Skutsch): *decessit Olympius antro* (“o olímpico afastou-se da gruta”).

¹¹¹ Este poderia ser também um exemplo do que Wills (1996, p. 20-1) chama de alusão por marcas sintáticas (ordem das palavras).

¹¹² Em Propércio, outro poeta do círculo de Mecenas, também se encontra semelhante hipérbato com *antrum* e adjetivo tomado do grego (1.1.11): **Partheniis** || *amens errabat in antris* (“demente, vagava **nas grutas partênias**”). Note-se ainda a disposição estilizada de adjetivo no fim do primeiro hemistíquio e substantivo correspondente no fim do verso. Sem uso da sintaxe mimética, Horácio nas *Odes* caracteriza o termo *antrum*, sempre colocado em fim de verso, com adjetivo tomado do grego: C. 2.1.39: *Dionaeo sub antro* (“na gruta dioneia”); C. 3.4.40: **Pierio recreatis antro** (“na gruta piéria restaurais”). Para a possibilidade ainda de fonte helenística para o primeiro trecho, ver Nisbet e Hubbard (1978, ad loc.).

¹¹³ Semelhantes aos exemplos em C. 1.5, podem ser elencados: C. 1.1.21: **uiridī** || *membra sub arbuto* (“o corpo **sob o verdejante medronheiro**”), ver com Lee (1969, p. 10); C. 1.4.11: *nunc et in umbrosis* || *Fauno decet* || *immolare lucis* (“agora também, **nos umbrosos bosques**, convém imolar a Fauno”); C. 1.22.9: **silua** || *lupus in Sabina* (“o lobo na selva sabina”). Exemplos nos outros livros deixo para publicação futura.

¹¹⁴ Obviamente, os metros líricos não aparecem em *Sátiras* e *Epístolas*. Há, porém, a estrofe alcmaliana (hexâmetro datílico seguido por tetrâmetro datílico) que é usada tanto nos *Epodos* (12) como nas *Odes*. Ocorrem também uma única vez em todo o *corpus* os metros de C. 1.8; 2.18; 3.12; 4.7.

¹¹⁵ Para este sentido de *impedire*, ver OLD s.v. *impedio* 1b; Ps.-Acrão (ad loc.): *IMPEDIRE MYRTO*] *Coronare* (“envolver com mirto] Coroar”).

(*deceat*: “convém”) à matéria. A ideia (*res*) é vestida com apropriada roupagem linguística (*uerba*), isto é, a elocução (*elocutio*) é conveniente à invenção (*inuentio*). Nesta passagem, a palavra-chave é, evidentemente, *impedire*, mas um termo muito importante em versos em que ocorrem cercamento de palavras é *circum* (“ao redor”).¹¹⁶ Esta preposição, porém, é raramente usada nas *Odes*.¹¹⁷

De modo semelhante, em ode em que se dirige a Baco (C. 3.25),¹¹⁸ como deus da poesia,¹¹⁹ há a discutida passagem do coroamento com ramo da videira (vv.18-20), em que o poeta diz seguir Dioniso (“Leneu”):

|| dūlcē pēricūlūm (e)st,
ō Lēnaēē, sēquī dēūm
cīngētēm **uirīdī** || tēmpōrā **pāmpinō**

é um doce perigo, ó Leneu, que eu siga o deus, cingindo¹²⁰ as tēmporas **com o verde ramo da videira**.

Como no exemplo anterior, o adjetivo *uiridi*, colocado antes da cesura do asclepiadeu menor, e o correspondente substantivo *pampino*, ocupando o fim do verso, rodeiam (*cingentem*: “cingindo”) as tēmporas (*tempora*).

3.3 Continente Grego e Conteúdo Romano

Além dos hipérbatos estudados, outra forma de desvio sintático usado de modo significativo por Horácio é o adiamento de conjunção ou pronome relativo para a segunda posição da oração subordinada. Nestes casos, há a prolepse de um termo (em geral adjetivo), que assume a primeira posição, ganhando assim destaque, como em C. 1.25.17-18: *laeta quod pubes hedera uirenti/ gaudeat* (“de que a leda juventude se alegra com verdejante hera”). Na passagem, sem mimetizar o que se diz, há a troca entre o adjetivo *laeta*, destacado como primeiro termo da subordinada e no início do verso, e a conjunção integrante *quod*. Neste caso, ocorre anástrofe mais do que hipérbato, pois há a inversão de duas palavras imediatamente sucessivas.¹²¹

Na ode em que Horácio convida Mecenas para um modesto banquete (C. 1.20), o poeta faz não só uso do hipérbato, circundando uma ou mais palavras com adjetivo e substantivo, mas também há o adiamento do

¹¹⁶ Exemplo clássico é o verso de Vergílio (B. 3.45): *et molli circum est ansas amplexus acantho* (“e abraçou ao redor das alças com flexível acanto”), ver com comentário de Cucchiarelli (2012, ad loc.); exemplos em Ovídio, ver Lateiner (1990, p. 221). Nas *Odes*, pode-se citar C. 2.16.11-2: ... *et curas laqueata circum/ tecta uolantis* (“as preocupações voam ao redor dos tetos ornamentados”), com comentário de Harrison (2017, ad loc.).

¹¹⁷ Apenas três ocorrências: C. 1.2.34; C. 2.16.11 (analisada acima) e 33. Significativo, porém, o uso com tmese de *circumstante* em *Sat.* 1.3.135: ... *turba circum te stante* ... (“**permanecendo a turba de pé** ao redor de ti”).

¹¹⁸ Este é o único exemplo não presente em C. 1. É, porém, importante paralelo para a passagem de C. 1.4. Ademais, o verso ocorre de modo semelhante em C. 4.8.33: *ornatus uiridi tempora pampino* (“ornando as tēmporas com o verde ramo da videira”), embora o passo seja provavelmente uma interpolação (ver Fedeli e Ciccarelli [2008, ad loc.]).

¹¹⁹ Ver Nisbet e Rudd (2004, p. 297-8). A associação com Baco e seu séquito se dá desde o início das *Odes* (ver C. 1.1.29-32). Para uma poética báquica em Horácio, ver Schiesaro (2009).

¹²⁰ Para discussão sobre *cingentem*, se está ligado a *deum* ou a um *me* subentendido, sujeito do infinitivo *sequi*, ver Nisbet e Rudd (2004, ad loc.). Na tradução, procurei manter as duas possibilidades de leitura, pois é possível (ver Porfirião, ad loc.) que o deus esteja coroando a si mesmo e o poeta.

¹²¹ Para a definição, ver Lausberg (1967, p. 161-3 [§§ 713-15]). A anástrofe, por vezes, pode aparecer combinada com o hipérbato. Por vezes, não se distingue um do outro, usando hipérbato para todos os casos de desvio da ordem sintática padrão.

pronome relativo *quod* para segunda posição da subordinada logo na estrofe de abertura (vv. 1-3):

uīlĕ pōtābīs || **mōdicis** Sābīnūm
cānthāris, Graēcā || quōd ěg(o) ĩpsĕ **tĕstā**
cōndītūm lĕuī, ||

beberás **em mōdicas taças** o vulgar sabino, que, conservado **em talha grega**, eu mesmo selei.

Há dois cercamentos consecutivos que parecem enfatizar o conteúdo romano e os continentes gregos: o primeiro é do vinho sabino (*Sabinum*) pelas “módicas taças” (*modicis .../ cantharis*);¹²² o segundo é novamente do vinho sabino, retomado pelo pronome relativo *quod*, envolvido agora pela talha grega (*Graeca ... testa*). A prolepse do adjetivo na segunda oração não só deixa *quod* no interior da subordinada, mas também aproxima *Graeca* de *cantharis*, os dois termos indicando o elemento helênico. Tem-se, então, a repetição do circundamento do conteúdo romano pelo continente grego. Talvez a análise estilística da passagem corrobore a proposta de interpretação sugerida por Commager (1962, p. 326) e rejeitada por Nisbet e Hubbard (1970, p. 248) de que o vinho estaria para a matéria do poema e os continentes para a métrica. Independentemente, porém, da interpretação que se faça, a sintaxe novamente mimetiza o que o poeta descreve: o conteúdo envolvido pelo continente.¹²³

3.4 O Mundo às Avessas

A prolepse de um termo, posto fora da oração subordinada, como se viu, tem o propósito de colocá-lo em destaque. O poeta, porém, pode usar deste desvio para fazer com que o adjetivo antecipado e correspondente substantivo envolvam uma ou mais palavras, mimetizando o que se diz. Além disso, a ordem das palavras, afetada pelo hipérbato e/ou pela anástrofe, é ainda usada por Horácio para imitar a desordem do mundo. Assim, os elementos fora de suas posições usuais – conjunção ou pronome relativo não no início da oração subordinada – são como os animais em locais inesperados, quando ocorre o dilúvio, colocando os peixes nos altos dos montes e as corças no mar, tal como o poeta descreve em C. 1.2.1-12:

iām sātīs tĕrrīs || nūiſ ātquĕ dīraē
grāndīnīs mīsīt || Pātĕr ět rūbĕntĕ
dĕxtĕrā sācrās || iācūlātūs ārcĕs
tĕrrūīt ūrbĕm,

¹²² O substantivo *cantharus* é tomado diretamente do grego κάθαρος, um grande recipiente de bebida com alças.

¹²³ Nas *Odes*, particularmente relacionado ao vinho, podem-se arrolar ainda as seguintes passagens miméticas: C. 2.7.21-2: **leuia Massico/ ciboria exple** (“enche os polidos copos egípcios com o vinho Mássico”); C. 3.15.16: **nec poti uetulam faece tenus cadi** (“[não convém a ti], velhinha, os barris bebidos até a borra”); C. 3.16.34: **nec Laestrygonia Bacchus in amphora** (“nem Baco suaviza na ânfora dos Lestrigões”); C. 3.18.6-7: **larga nec desunt Veneris sodali/ uina creterrae** (“não faltam copiosos vinhos na cratera, companheira de Vênus”); C. 3.29. 2: **non ante uerso lene merum cado** (“doce vinho puro em um jarro ainda não vertido”). Em um fragmento poético do amigo Mecenas (1 Charis. 79 K. = 100 B.), também se encontra o continente (*fumans ... catinus*) a envolver o conteúdo (*calido cum farre*), embora não seja o vinho: **ingeritur fumans calido cum farre catinus** (“despeja-se a panela fumegante com trigo quente”), ver com comentário de Aubert (2021, p. 15).

| | |
|--|----|
| tērrūit gēntis, grāuē nē rēdirēt saēcūlūm Pyrrhaē nōuā mōnstrā quēstaē, ōmnē cūm Prōteūs pēcūs ēgīt āltōs uīsērē mōntīs, | 5 |
| pīsci(um) ēt sūmmā gēnūs haēsīt ūlmō, nōtā quae sēdēs fūrāt cōlūmbīs, ēt sūpēriēctō pāuīdaē nātārūnt aēquōrē dāmmaē | 10 |

o Pai já lançou assaz às terras neve e funesto granizo e, dardejando as sacras colinas com a destra rubra, aterrorizou a cidade, aterrorizou as gentes com o retorno da penosa idade de Pirra, que se queixava dos novos prodígios, quando Proteu conduziu todo o gado a ver os elevados montes, e o gênero dos peixes se enroscou no cume do ulmeiro, que fora conhecida morada para as pombas, e, espriada a planície do mar, apavoradas corças nadaram.

O deslocamento da conjunção ou do pronome relativo para a segunda posição da oração subordinada ocorre, como já se viu, ao longo das *Odes*.¹²⁴ Não há, porém, nenhum poema que apresente quatro desvios deste tipo. Como se pode ver no levantamento preliminar, é raro que se encontrem dois deslocamentos de conjunção e/ou pronome em um único poema. Além disso, a prolepse em relação à habitual palavra que encabeça a oração subordinada ocorre em sequência: quatro ocorrências no trecho em que se descreve o mundo às avessas por causa do dilúvio:¹²⁵ *grauē nē* (v. 5), no início da menção à época do dilúvio (*saeculum Pyrrhae*); *omne cum* (v. 7), ao falar dos peixes no alto dos montes; *piscium et* (v. 9), ao descrever os peixes presos nos ulmeiros; *nota quae* (v. 10), lembrando que a elevada árvore fora morada das pombas. Enfim, tudo parece fora do lugar como alguns elementos da oração.

3.5 Separação e União:

Até aqui explorei, sobretudo, o hipérbato de adjetivo e correspondente substantivo, podendo representar as ideias de envolver, circundar e conter, ou o deslocamento de conjunção ou pronome relativo, com hipérbato e/ou anástrofe, para a segunda posição da oração subordinada, que pode representar a ideia de desordem. Por meio do hipérbato, portanto, o poeta, muitas vezes, separa elementos que deveriam estar juntos. É, pois, de se esperar que haja o uso do desvio sintático também para mimetizar as ideias de rompimento, corte e separação, como ocorre no C. 1.1.14:

Myrtōūm pāuīdūs || nautā sēcēt **mārē**
como apavorado nauta, corte **o mar de Mirto**.

¹²⁴ Elenco algumas passagens, sem ser exaustivo neste caso: **C. 1:** 7.10 e 15; 8.2 (neste caso o advérbio interrogativo *cur* na segunda posição); 20.2; 25.17; 35.13; 37.20 e 26; **C. 2:** 8.3 e 23; 13.10; **C. 3:** 3.32; 4.7-8; 11.7; 14.19; 17.12; **C. 4:** 2.5-6 e 49; 3.18; 4.33 e 57; 6.9; 7.25; 13.26. O adiamento da conjunção coordenativa é, em geral, visto como helenismo no *ordo uerborum* (ver Mayer [1999, p. 159]).

¹²⁵ Ocorre ainda no v. 17, que inicia a estrofe em que se descreve o rio ultrapassando as margens, já analisado acima. Nisbet e Hubbard (1970, ad loc.) não anotam tais inversões; Quinn (1980, ad loc.), por sua vez, apenas anota que são próprias do estilo elevado: “[t]he order (hyperbaton) belongs to the high style”.

Se, por um lado, o poeta diz que se mistura aos deuses súperos, por outro, afirma que está separado do povo. Ora, o primeiro *me* (v. 29) está próximo aos deuses (v. 30: *dis*), pois os dois termos ocupam a posição inicial de versos sucessivos, em justaposição vertical; o segundo *me* (v. 30), por sua vez, encontra-se na posição mais afastada do povo (v. 32: *populo*), pois cada termo ocupa uma das extremidades da oração, estando entre eles tudo o que os separam: “o gélido bosque” (v. 30: *gelidum nemus*) “e os leves coros das Ninfas com os Sátiros” (v. 31: *Nympharumque leues cum Satyris chori*), incluindo o próprio verbo (v. 32: *secernunt*), a palavra-chave da oração.¹³² Por fim, também me parece significativo o fato de que *me* (duas vezes) e *dis* iniciam segmentos destacados pela cesura, ao passo que *populo* vem ao final do último segmento do trecho em análise.

A investigação de outros verbos que indicam separação (*rumpere*, *scindere*,¹³³ *secare*,¹³⁴ *findere*¹³⁵ e compostos com o prefixo *dis-*) pode ser frutífera (não só em Horácio). Além dos dois exemplos de C. 1.1, analisados logo acima, pode-se juntar da mesma ode a passagem em que se fala do javali marso a romper as redes (v. 28):¹³⁶

seū rūpīt **tērētēs** || Mārsūs āpēr **plāgās**

ou se o javali marso rompeu **as finas redes**

O adjetivo *teretes* (“finas”), estrategicamente colocado logo antes da cesura, é separado de seu substantivo, *plagas* (“redes”), pelo sintagma *Marsus aper* (“o javali marso”). Assim, sugere-se pela separação entre o nome e o atributo o rompimento das finas redes. O acúmulo deste tipo de construção na ode de abertura parece indicar uma característica fundamental do estilo de Horácio que reaparecerá constantemente nas *Odes*.

Por falta de espaço, novamente, deixo para publicação futura o estudo de passagens com a preposição *inter*,¹³⁷ a colocação expressiva de termos que se referem ao começo, ao meio e ao fim,¹³⁸ a justaposição de termos contrários e afins,¹³⁹ entre outros tipos. Nesta parte há ainda muito o que fazer. Apresentei pequena amostragem tirada, sobretudo, do primeiro livro.

¹³² Viu-se acima (n. 34) passagem da *Ars* (391-392), em que, de modo semelhante, o poeta enfatiza a distância entre o civilizado Orfeu e os homens selvagens dispendo *Orpheus* (no fim do v. 392) e *siluestres homines* (no início do v. 391) nas extremidades.

¹³³ Ver, por ex. C. 1.3.21-23: *nequiquam deus abscidit/ prudens Oceano dissociabili/ terras* (“em vão, um deus prudente separou do incompatível Oceano as terras”), com comentário de Nisbet (1999, p. 140), que dá o crédito da observação a Harrison; ver também Hasegawa (2021b, p. 149), em que examino a tradução de Elpino Duriense, atento à sintaxe mimética de Horácio neste trecho.

¹³⁴ Ver, por ex., C. 1.11.6-7: *sapias, uina liques, et spatio breui/ spem longam reseces* (“sejas sábia, coes o vinho, e suprimas da breve duração [da vida]/ a longa esperança”), explorando aqui a separação dos sintagmas *spatio breui* e *spem longam* pelo fim do verso. Ver ainda n. 126.

¹³⁵ Além da passagem acima, ver C. 4.11.15-6.

¹³⁶ Já tinham observado a ordem mimética das palavras Lee (1969, p. 10); Armstrong (1995, p. 230). Com *rumpere*, ainda podem ser elencadas as seguintes passagens (não só das *Odes*) com sintaxe mimética: C. 1.15.7: *coniurata tuas rumpere nuptias* (“conjurada a romper tuas núpcias”); *Epist.* 1.3.35: *indigni fraternum rumpere foedus* (“indignos ao romper o pacto fraterno”); *Epist.* 1.14.9: *amat spatiis obstantia rumpere claustra* (“ama romper os ferrolhos, que fazem obstáculo às distâncias”).

¹³⁷ Por ex., C. 3.18.13: *inter audaces lupus errat agnos* (“vaga o lobo entre audazes cordeiros”). Ver ainda C. 1.12.47-47; C. 3.10.5-6; 3.15.5; C. 3.27.51-52; C. 4.3.14-15; *Epod.* 1.1-2.

¹³⁸ Para alguns poucos exemplos em Horácio, ver Hasegawa (2019).

¹³⁹ Significativas algumas justaposições verticais, como em C. 4.5.35-36; justaposição de termos gregos e latinos, como em C. 1.20, também podem ser exploradas em C. 1.9.7-8 e C. 1.32.3-4, assim como nas outras obras: por ex. *Sat.* 1.10.20-21: *uerbis Graeca Latinis/ miscuit* (“misturou às palavras latinas as gregas”), com comentário de Gowers (2012, ad loc.). Ver ainda Coleman (1999, p. 64) sobre C. 1.1.29-35.

Como se pôde ver, o uso da sintaxe mimética está presente também em *Sátiras*, *Epodos* e *Epístolas*, obras que entrarão em etapas futuras da investigação. Até aqui, é possível dizer, ainda que alguns exemplos não convençam todos os críticos, que a sintaxe mimética afeta não uma pequena parte da produção lírica de Horácio. Tal técnica também está muito presente em Lucrécio, Vergílio e Ovídio. É provável que a prática seja helenística, o que demandaria outra etapa para esta pesquisa. Parece-me, porém, que é nesta *callida iunctura* que Horácio mais se caracteriza como poeta, minucioso artífice que pensa, de modo sábio, cada posição das palavras.

Conclusão

Horácio, como *uir Mercurialis*, é astuto (*callidus*) em reunir e ordenar as flores de seu perene jardim. Cultivando a sonoridade das palavras, podando uma sílaba aqui, enxertando outra acolá, rompendo os limites de um cercado, o poeta dispõe de maneira hábil as palavras nos variados versos líricos de tal modo a fazer com que os termos corroborem o que está a dizer. O estilo lírico de Horácio, como o próprio gênero, é muito variado e exige que se abordem muitos aspectos, figuras, tropos, metaplasmos, os diversos metros para que se tenha uma imagem geral do jardim. Uma arte difícil, com o trabalho minucioso e contínuo da lima, mas que aparenta ser uma brincadeira, um jogo. Certamente, percebe-se a matriz helenística neste *ludus* horaciano, que é fundado no saber, um profundo conhecimento dos recursos poéticos, um domínio da linguagem, da tradição grega e latina, das leis do gênero, que não admitem a visita de incautos. Se, porém, ali se aproximarem, os incautos e loucos, serão ridicularizados e vituperados, como as feiticeiras no jardim de Priapo, uma outra faceta horaciana, a satírica, que tem também seu estilo, mais baixo, mas não menos eficaz, que também mimetiza o que se diz, tornando a elocução adequada à invenção.

HASEGAWA, A. Mimetic use of sound, metres and word order in Horace's *Odes*. *Olho d'Água*, São José do Rio Preto, v. 14, n. 1, p. 98-136, 2022.

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ARMSTRONG, D. The Impossibility of Metathesis: Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry. In: OBBINK, D. (ed.). *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 210-32.

AUBERT, E. H. Fragmentos poéticos de Mecenas: tradução e comentário. *Revista do GEL*, v. 18, p. 9-34, 2021.

BO, D. Q. *Horati Flacci Opera* (vol. III). De Horati poetico eloquio. Torino: Paravia, 1960.

BOLDRINI, S. *Fondamenti di prosodia e metrica latina*. Roma: Carocci, 2004.

BRINK, C. O. *Horace on poetry*. Epistles Book II. The Letters to Augustus and Florus. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

BRUNORI, G. *La Lingua d'Orazio*. Firenze: Vallecchi, 1930.

CAMARERO BENITO, A. *Teoría del Decorum en el Ars Poetica de Horacio*. *Helmantica*, v. 41, p. 247-80, 1990.

CAVARZERE, A. *Sul limitare. Il «motto» e la poesia di Orazio*. Bologna: Pàtron, 1996.

CAVARZERE, A. Imbarazzi metrici del poeta Orazio. In: CORRÊA, P. C. et al. (ed.). *Hyperboreans*. Essays in Greek and Latin Poetry, Philosophy, Rhetoric and Linguistics. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 103-30.

COLEMAN, R. G. G. *Vergil*. Eclogues. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

COLEMAN, R. G. G. Poetic diction and the poetic register. In: ADAMS, J. N. e MAYER, R. G. (eds.). *Aspects of the language of Latin poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 21-93.

COMMAGER, S. *The Odes of Horace*. A Critical Study. New Haven and London: Yale University Press, 1962.

COMMAGER, S. Some Horatian Vagaries. *SO*, v. 55, p. 59-70, 1980.

CONTE, G. B. *Parerga virgiliani*. Critica del testo e dello stile. Pisa: Edizioni della Normale, 2020.

CUCCHIARELLI, A. *Publio Virgilio Marone*. Le Bucoliche. Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli. Traduzione di Alfonso Traina. Roma: Carocci, 2012.

CUCCHIARELLI, A. *Orazio*, Epístole I. Introduzione, traduzione e commento a cura di Andrea Cucchiarelli. Pisa: Edizioni della Normale, 2020.

DAINOTTI, P. *Word order and expressiveness in the Aeneid*. Berlin: De Gruyter, 2015.

DOVER, K. (ed.) *Aristophanes*. Frogs. Oxford: Clarendon Press, 1993.

DREXLER, H. *Einführung in die Römische Metrik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

FACCHINI TOSI, C. s.v. "onomatopea". In: *Enciclopedia Oraziana*, v. II. Roma: Treccani, p. 930-2, 1997a.

FACCHINI TOSI, C. s.v. "fonostilistica". In: *Enciclopedia Oraziana*, v. II. Roma: Treccani, p. 841-50, 1997b.

FEDELI, P. Q. *Orazio Flacco. Le Opere, II. Le Satire, le Epistole, l'Arte Poetica*, t. IV. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.

FEDELI, P. e CICCARELLI, I. Q. *Horati Flacci, Carmina. Liber IV*. Firenze: Felice Le Monnier, 2008.

FERRISS-HILL, J. *Horace's Ars Poetica. Family, Friendship, and the Art of Living*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2019.

FLORES, G. G. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), FFLCH, Universidade de São Paulo, 2014.

FRAENKEL, E. *Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1957.

FREUDENBURG, K. *The Walking Muse: Horace on the Theory of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

FREUDENBURG, K. Verse-technique and moral extremism in two Satires of Horace (*Sermones* 2.3 and 2.4). *Classical Quarterly*, v. 46, p. 196-206, 1996.

FREUDENBURG, K. *Horace: Satires Book II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

FULKERSON, L. *Numerosus Horatius: Some Thoughts on Ovid and Horace*. *SC*, v. 30, p. 25-48, 2019.

GONÇALVES, W. F. *Sintaxe mimética na épica latina: a questão dos testemunhos e um comentário a Metamorfoses I*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), FFLCH, Universidade de São Paulo, 2021.

GOWERS, E. *Horace: Satires Book I*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HARRISON, S. Horace, Pindar, Iullus Antonius, and Augustus: Odes 4.2. In: HARRISON, S. (ed.). *Homage to Horace: a bimillenary celebration*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 108-27.

HARRISON, S. *Generic Enrichment in Vergil & Horace*. Oxford: Oxford University Press, 2007a.

HARRISON, S. Horatian self-representations. In: HARRISON, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007b, p. 22-35.

HARRISON, S. Style and poetic texture, In: HARRISON, S. (ed.) *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007c, p. 262-273.

HARRISON, S. *Horace: Odes Book II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio*. Um estudo das éclogas dramáticas. São Paulo: Humanitas, 2012a.

HASEGAWA, A. P. Deuses e *ordo* no livro IV das Odes. In: LEITE, L. R. et al. (eds.). *Gênero, Religião e Poder na Antiguidade*. Vitória: GM, 2012b, p. 89-110.

HASEGAWA, A. P. Mercúrio rouba a voz e o lugar de Apolo no Carm. 1.1. de Horácio, *Phaos*, v. 17, p. 83-100, 2017. Disponível em <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/5748>.

HASEGAWA, A. P. A arte de ensinar a arte em Horácio, *Estado da Arte*, 2019. Disponível em <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-arte-de-ensinar-a-arte-em-horacio/>

HASEGAWA, A. P. A peste no *De rerum natura* (6.1138-286) de Lucrécio. Parte III, *Estado da Arte*, 2020. Disponível em <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-pestes-de-rerum-natura-lucrecio/>

HASEGAWA, A. P. A invenção da música e da flauta pastoril em Lucrécio (DRN 5.1379-1411) ou uma introdução à sonoridade (imitativa) da poesia antiga, *Estado da Arte*, 2021a. Disponível em <https://estadodaarte.estadao.com.br/lucrecio-musica-drn-hasegawa/>

HASEGAWA, A. P. O Carm. 1.3 de Horácio, duas traduções de Elpino Duriense e duas imitações quinhentistas. *Classica*, v. 34, p. 143-60, 2021b.

KNOX, P. Language, style and meter in Horace. In: GÜNTHER, H. C. (ed.). *Brill's companion to Horace*. Leiden/Boston: Brill, 2013, p. 527-546.

LA PENNA, A. *Cum flore, Maecenas, rosarum: su una collocazione artistica del vocativo in poesia latina*. In: BIONDI, G. G. (ed.). *Mnemosynum: studi in onore di Alfredo Ghiselli*. Bologna: Pàtron, 1989, p. 335-53.

LATEINER, D. Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid. *AJP*, v. 111, p. 204-37, 1990.

LAUSBERG, H. *Manual de Retórica Literaria*. Fundamentos de una ciencia de la literatura, vol. II. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1967.

LEE, M. O. *Word, Sound, and Image in the Odes of Horace*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.

MAROUZEAU, J. Horace artiste de sons. *Mnemosyne.*, v. 4, p. 85-94, 1936a.

- MAROUZEAU, J. La leçon par l'exemple. *Revue des études latines*, v. 14, p. 58-64, 1936b.
- MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine*. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1946.
- MAROUZEAU, J. La leçon par l'exemple. *Revue des études latines*, v. 26, p. 105-8, 1948.
- MARTINELLI, M. C. *Gli strumenti del poeta*. Elementi di Metrica greca. Bologna: Cappelli, 1997.
- MARX, F. C. *Lucilii Carminum Reliquiae*. Recensuit, enarravit Fridericus Marx. Volumen posterius: Commentarius. Leipzig: Teubner, 1905.
- MAYER, R. *Horace: Epistles*. Book I. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- MAYER, R. Grecism. In: ADAM, J. N. e MAYER, R. G. (ed.). *Aspects of the language of Latin poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 157-82.
- MORGAN, L. *Musa Pedestris. Metre and Meaning in Roman Verse*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- MÖRLAND, H. Wortbrechungen und Hypermetra in den Oden des Horaz. *SO*, v. 41, p. 108-14, 1966.
- MUECKE, F. s.v. "lingua e stile". In: *Enciclopedia Oraziana*, II. Roma: Treccani, p. 755-87, 1997.
- NAYLOR, H. D. *Horace: Odes and Epodes: a study in poetic word-order*. Cambridge: The University Press, 1922.
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NISBET, R. G. M. The Style of Virgil's *Eclogues*, *PVS*, v. 20, p. 1-14, 1991.
- NISBET, R. G. M. The Word Order of the Odes. In: ADAMS, J. N. e MAYER, R. G. (eds.). *Aspects of the language of Latin poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 135-54.
- NISBET, R. G. M. e HUBBARD, M. *A Commentary on Horace, Odes, Book I*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- NISBET, R. G. M. e HUBBARD, M. *A Commentary on Horace, Odes, Book II*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- NISBET, R. G. M. e RUDD, N. *A Commentary on Horace, Odes, Book III*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

OBERHELMAN, S. e ARMSTRONG, D. Satire as Poetry and the Impossibility of Metathesis in Horace's Satires. In: OBBINK, D. (ed.). *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 233-254.

PÖSCHL, V. *Horazische Lyrik: Interpretationen*. Heidelberg: Winter, 1970.

PUTNAM, M. C. J. *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

QUINN, K. Horace. *The Odes*. London: St. Martin's Press, 1980.

RAVEN, D. S. *Latin Metre*. London: Bristol Classical Press, 1965.

ROSSI, L. E. Orazio, un Lirico Greco senza musica, *Seminari Romani di cultura greca*, 1. Roma: Edizioni Quasar, 1998, p. 163-81.

RUDD, N. *Horace: Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SANTIROCCO, M. The Maecenas Odes. In: LOWRIE, M. *Oxford Readings in Classical Studies. Horace: Odes and Epodes*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 106-21.

SCHIESARO, A. Horace's Bacchic poetics. In: HOUGHTON, L. B. T e WYKE, M. (ed.). *Perceptions of Horace. A Roman Poet and His Readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 61-79.

SMITH, C. L. *Odes and Epodes of Horace*. 2. ed. Boston: Ginn and Company, 1903.

STEINMETZ, P. Horaz und Pindar: Hor. C. IV 2. *Gymnasium*, v. 71, p. 1-17, 1964.

STEVENS, E. B. Uses of Hyperbaton in Latin Poetry. *Classics & Academic English*, v. 46, p. 200-205, 1953.

TALBOT, J. Critical Implications of the Caesura in Horatian Alcaics. *Classical Journal*, v. 103, p. 41-61, 2007.

TARRANT, R. *Horace's Odes*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

THOMAS, R. *Horace: Odes Book IV and Carmen Saeculare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

TRAINA, A. *Forma e suono*. Da Plauto a Pascoli. Bologna: Pàtron Editore, 1999.

TRAINA, A. La poesia della saggezza, In: TRAINA, A. (intr.) e MANDRUZZATO, E. (trad. e note). (2007). *Quinto Orazio Flacco. Odi ed Epodi*. 18. ed. Milano: BCS Libri (BUR), p. 6-47.

VASCONCELLOS, P. S. A Vergilian Soundplay Imitation in Horace, *Odes I.24. Vergilius*, v. 63, p. 153-8, 2017.

VASCONCELLOS, P. S. Sintaxe mimética nas traduções virgilianas de Odorico Mendes. *Rónai*, v. 9, p. 82-99, 2021.

WILKINSON, L. P. *Horace and his Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1945.

WILKINSON, L. P. *Golden Latin Artistry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.

WILLS, J. *Repetition in Latin Poetry: Figures of Alusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

WOODMAN, A. J. *Horace: Odes Book III*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.