

Varia



A ESTROFE ALCAICA E A GENIALIDADE DA ODE I,37

THE ALCAIC STANZA AND THE GENIALITY OF THE ODE I,37

Heloisa M. Penna*
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Das 37 odes escritas em versos alcaicos por Horácio, a I,37 é uma das mais belas. Essa estrofe tem como característica a variedade das linhas métricas: as duas primeiras linhas são divididas em dois cola, jâmbico e datílico; a terceira é uma linha jâmbica e a quarta, uma linha datílica. Essa estrutura favorece as expressões exortativas e cívicas. Na Ode I,37, Horácio explora as características da estrofe alcaica selecionando, para cada parte do verso, palavras e expressões convenientes à impressão rítmica dessa diferenciada estrutura. Horácio escolhe suas palavras, ritmos e imagens conscientemente e com grande cuidado.

PALAVRAS-CHAVE

Estrofe alcaica, poesia latina, Horácio, odes, escrita artística

RITMO E SENTIDO NAS ODES DE HORÁCIO

Horácio escreveu sobre muitos assuntos. Os livros das *Odes* testemunham a variedade de temas. Além da diversidade de conteúdos, podemos apontar também os muitos ritmos que embalam os poemas. É interessante notar que entre as formas métricas e os conteúdos, muitas vezes, há estreita relação. Também é notável a quantidade de assuntos abordados e a presença de temas diferentes empregando a mesma medida. Como exemplo tem-se a estrofe alcaica que, pelo menos, modula oito temas e a sáfica, sete.

O esquema métrico permitindo o jogo das palavras com seus sentidos, das frases com seus significados, impondo seu ritmo dentro do contexto estrófico e definindo a musicalidade do poema, parece exercer também papel semântico. Não é sem razão que Tosi ressalta a conexão som e sentido nas *Odes* ao afirmar que “o tecido fônico de sua poesia, longe de ser ornamental, revela uma conexão profunda com o aspecto semântico”.¹

O ritmo métrico, sendo selecionado antes ou depois da escolha do tema, norteia a estruturação do poema e resta ao poeta a submissão à sequência quantitativa. “O

* heloisampenna@hotmail.com

¹ TOSI. *Euphonia: studi di fonostilistica* (Virgilio Orazio Apuleio), p. 64. Todas as traduções quando mencionadas são de nossa autoria.

metro, uma vez escolhido, Horácio soube bem como explorar suas possibilidades”,² pois em suas mãos o ritmo é trabalhado para ornamentar o tema geral da composição por meio do cuidado na constituição de cada verso e da escolha das palavras ideais para valorizar-lhe os contornos, contrastes e ondulações. Assim é que temas diversos são desenvolvidos num mesmo metro, sem que sintamos possíveis incompatibilidades entre tema e forma. Segundo Grimal, “é a composição musical que pode permitir compreender essa liberdade e essa fidelidade às formas (...)”.³ Sabemos que o metro é um padrão ideal que não varia de um poema para outro, mas percebemos que seu ritmo torna-se mais ou menos intenso conforme o material a ele associado.

A diversidade temática e a frequência de emprego dos esquemas métricos nos indicam as preferências de Horácio em trabalhar com determinados temas e ritmos. A estrofe alcaica, aqui analisada, foi empregada em 37 composições sendo assim o verso lírico mais prestigiado, no livro das *Odes*.

A tradução do poema a seguir teve como objetivo a aproximação máxima do sentido original que Horácio quis dar-lhe. É uma tradução literal que busca explicitar o significado das palavras latinas para “justificar” a análise métrico-semântica a que me propus.

A ESTROFE ALCAICA HORACIANA

A estrofe alcaica tem uma organização métrica peculiar por reunir em seus versos metros de natureza diversa, formados de unidades (pés) de perfil rítmico diferente. Nenhum outro esquema métrico apresenta tal variedade e possibilita campo vasto de análise. Do hendecassílabo, primeiro e segundo verso da estrofe alcaica, Dangel, baseada em análise de Césio Basso, diz: “dessa mistura de registros variados o alcaico aparece como um metro em que a paleta estilística pode ser rica”.⁴

As modificações de Horácio nos versos que compõem a estrofe alcaica, herdada dos poetas arcaicos gregos, deram a esse sistema “personalidade romana”, incluindo nele os respeitadas valores eminentemente nacionais da *grauitas*, já que alcançou sublimidade por seu peso literário, e da *auctoritas*, vista como sua capacidade de rivalizar com a medida épica. Ele observou rigorosamente as cesuras opcionais gregas e aderiu à quantidade longa das sílabas indiferentes, o que deu feição séria aos hemistíquios jâmbicos e realçou o contraste interno dos hendecassílabos alcaicos.

Ela se compõe de dois versos alcaicos⁵ que misturam ritmo ascendente e descendente,⁶ numa mesma linha, - - - - - // - - - - - , de um verso jâmbico, - - - - - , e de um verso

² WILKINSON. *Horace & his lyric poetry*, p. 144.

³ GRIMAL. *Le lyrisme à Rome*.

⁴ DANGEL. *Le poète architecte: arts metriques et art poetique latins*, p. 277.

⁵ Por ausência, na fonte empregada, do símbolo da sílaba indiferente (uma bráquia sobre o macron), no final dos versos e na 2ª posição dos dois primeiros alcaicos, optei por registrar a quantidade longa nas referidas posições.

⁶ Os *cola* do hendecassílabo ganham o nome de jâmbico (ascendente) e de dátilo trocaico (descendente), mesmo quando esse último termina em sílaba breve.

dátilo trocaico, - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ -. A curiosa arquitetura da estrofe leva a interpretações não menos interessantes. Como há uma clara cumplicidade formal entre os versos, o terceiro e o quarto reproduzem ampliadamente as metades dos dois hendecassílabos, é possível também visualizar a construção semântica dos poemas compostos nesse sistema. Lee analisa a “capacidade semântica” da estrofe, baseado na estrutura métrica dos quatro versos alcaicos:

As longas linhas reestruturadas são compostas, cada uma, de proposição, pausa e relaxamento. A terceira linha então repete e ecoa a primeira metade das linhas maiores: ela é a proposição, trabalhada e lenta (em sua maioria comportará apenas duas sílabas breves). (...) A quarta linha é então o eco da segunda metade das linhas maiores: datílica e leve, um descanso completamente satisfatório.⁷

ANÁLISE RÍTMICO SEMÂNTICA DA ODE I, 37

Numa análise rítmico semântica de cada verso da Ode I,37, podemos verificar a intencionalidade do autor em explorar as particularidades formais de cada linha métrica para utilizá-la como “ganho” semântico. Nas duas primeiras linhas da estrofe alcaica, hendecassílabos alcaicos, podemos observar a perfeita combinação dos dois níveis mencionados: o semântico e o rítmico. Optei por analisar primeiro todos os hendecassílabos (vv. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14, 17-18, 21-22, 25-26, 29-30 e ss.) e ressaltar neles a contradição interna, métrica e semântica. Depois, selecionei para análise os dois últimos versos das estrofes alcaicas, os eneassílabos e os decassílabos (vv. 3-4, 7-8, 11-12, 15-16, 19-20, 23-24, 27-28, 31-32 e ss.). O eneassílabo alcaico apresenta ritmo ascendente – é um pentâmetro jâmbico; o decassílabo alcaico tem o ritmo descendente, é um tetrâmetro dátilo trocaico. Essa oposição métrica, que acontece internamente nos hendecassílabos alcaicos e, externamente, entre os eneassílabos e decassílabos alcaicos, com implicações semânticas, pareceu-me adequada para observação.

As medidas das palavras que “preenchem” os esquemas métricos são analisadas no contexto do verso. Assim, quando nos referimos a um vocábulo molosso (três sílabas longas) é a sua posição na sequência métrica que importa, mesmo que, fora da estrutura ela seja antibáquica (duas longas e uma breve). O ritmo do verso é soberano e a ele o poeta ajusta o material linguístico adequado.

Tradução da Ode I, 37:

Agora se deve beber, agora com o pé livre
o solo deve ser percutido, agora como nos festins sálidos,
convivas, faz-se urgente
ornamentar o leito dos deuses.
Até então era sacrilégio retirar o vinho céculo
das antigas adegas, enquanto para o Capitólio
a rainha maquinava loucas destruições
e o funeral para o Estado
com um bando de homens repugnantes, corrompido
pela perversão, imoderada no esperar o que quer que se queira,

⁷ OWEN LEE. *Word, sound, and image in the odes of Horace*, p. 43.

e ébria pela feliz sorte.
 Entretanto destruiu-lhe a fúria
 um único navio salvo, a custo, das chamas
 e César reconduziu a mente perturbada,
 pelo vinho mareótico, para os verdadeiros temores,
 afastando-a, correndo, da Itália
 perseguindo-a com remos, como um falcão
 as frágeis pombas ou o ágil caçador
 a lebre nos gelados campos
 da Hemônia, para que colocasse a ferros
 o monstro fatal. Ela que almejava morrer
 nobremente e não temeu a espada
 à maneira das mulheres, nem procurou fugir
 para recônditas praias, com sua veloz armada,
 pelo contrário, ousou encarar o palácio derrotado
 com semblante sereno e, corajosa, tocar
 hostis serpentes, para que o negro
 veneno se impregnasse em seu corpo,
 mais desafiadora pela deliberada morte:
 em cruéis liburnas não desejando, certamente,
 ser conduzida, como pessoa comum,
 num soberbo triunfo, mulher não humilde.⁸

SOBRE O POEMA

Essa ode de Horácio de tema cívico, que “poderia ser incluída entre os hinos”,⁹ celebra a vitória de Augusto sobre o Egito e sua rainha, Cleópatra, na batalha de Ácio em 31 a. C. Nenhuma menção é feita a Marco Antônio, numa tentativa, ao que parece, de minimizar a participação do respeitado romano na ousada empreitada. Sequer o nome da rainha é mencionado, certamente por motivos que mexem com os brios romanos, que vão além da submissão à métrica.¹⁰ É um poema de exaltação, um canto de vitória hymnos Epíníkiος que tem como correspondente melódico a “movimentada” estrofe alcaica. Não apenas no todo podemos aferir a compatibilidade entre conteúdo (texto) e expressão (melodia do metro), mas também em cada verso Horácio valorizou a identificação entre “matrizes rítmicas e valores linguísticos”.¹¹

⁸ *Nunc est bibendum, nunc pede libero/pulsanda tellus, nunc Saliaribus/ornare puluinar deorum/tempus erat dapibus, sodales.// Antehac nefas depromere Caecubum/cellis auitis, dum Capitolio/regina demeritis ruinas/funus et imperio parabat// contaminato cum grege turpium/morbo uirorum, quidlibet impotens/ sperare fortunaque dulci/ ebria. Sed minuit furorem// uix una sospes nauis ab ignibus,/ mentemque lymphatam Mareotico/redegit in ueros timores/ Caesar, ab Italia uolantem// remis adurgens, accipiter uelut/ mollis columbas aut leporem citus/ uenator in campis niualis/ Haemoniae, daret ut catenis// fatale monstrum. Quae generosius/perire quaerens nec muliebriter/ expauit ense nec latentis// classe cita reparauit oras, // ausa et iacentem uisere regiam/ uoltu sereno, fortis et asperas/ tractare serpentes, ut atrum/ corpore combiberet uenenum, // deliberata morte ferocior:/ saeuus Liburnis scilicet inuidens/ priuata deduci superbo,/ non humilis mulier, triumpho.*

⁹ HORACE. *Horace, Odes et Epodes*, p. 3.

¹⁰ Virgílio, no canto VIII da *Eneida*, também se vale dessa omissão do nome, mas não do mal causado pela rainha, “egípcia esposa”.

¹¹ TATIT. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, p. 98.

O poema é composto de oito estrofes alcaicas, num total de 32 versos. A primeira estrofe (1-4) convoca os cidadãos para a celebração. A segunda, terceira e quarta estrofes (5-16) evocam as insensatas atitudes da rainha, que obrigaram a eficiente reação romana. A quinta (17-20) é uma estrofe que apresenta cenas alheias à narrativa, mas que servem de ilustração à composição. Ela parece funcionar como uma “zona de transição” para duas partes opostas: do verso 1 ao 16, o repúdio; do 21 ao 32, a admiração. As três últimas estrofes (21-32), em flagrante contraste com as anteriores, ressaltam a nobreza, força e altivez da rainha derrotada. E essa “guinada” no poema está apoiada no ritmo alcaico da estrofe, já que “Horácio realiza essa dramática mudança de tom pelo hábil emprego do metro e posicionamento das palavras”.¹²

ANÁLISE DO POEMA: OS HENDECASSÍLABOS ALCAICOS

A alegria se expressa nos dois primeiros versos com o anúncio da liberação da bebida e da dança, feito pelo poeta:

1. Nūnc ēst bībēndūm, // nūnc pēdē libērō
2. Pūlsāndā tēllūs, // nūnc sālīārībūs

O hendecassílabo alcaico que modula esses versos dá o tom do importante evento: inicia-se com o ascendente trímetro jâmbico e interrompe-se com uma cesura após uma sílaba longa criando uma interrupção na progressão rítmica do verso e uma pausa semântica.

Ao mesmo tempo que o primeiro hemistíquio é eufórico pelo ritmo ascendente, é grave, marcado pela supremacia das longas (4 por 1). Horácio parece ter querido, com a estabilização das longas na primeira e quinta posições, enfatizar essa parte do metro. Além disso, a sintaxe dos primeiros hemistíquios dos dois hendecassílabos, com seus gerundivos, *est bibendum* e *pulsanda tellus*, colabora com a objetividade do poeta. Ambos partilham do significado de dever-se festejar, sem hesitação. Antes que um simples gozo vitorioso, é uma obrigação moral por parte dos romanos de extravasar seus sentimentos, após a longa apreensão sentida pelo Estado. Afinal, tratava-se de uma guerra contra um general romano, seduzido por uma rainha bárbara. A vingança pela ultrajante situação devia ser comemorada por todos. O ritmo do *colon* jâmbico, dos dois primeiros hemistíquios, batido em curtos intervalos, acompanha num, o bater dos copos nas mesas e entre si, noutro, o periódico baque dos pés, na terra, por exigência da dança.

Os segundos hemistíquios de pés dátilos invertem a ênfase rítmica ao imprimir direção descendente à segunda metade dos versos. Essa oposição é também retratada semanticamente. É a confirmação do júbilo inicial com toques de orgulho nacional. *Nunc pede libero* e *nunc saliaribus* instruem sobre a melhor maneira de externar alegria e gratidão, sem negligenciar as raízes latinas. O adjetivo *liber* sugere tanto a liberdade alcançada após Ácio quanto o nome de um deus das matas, genuinamente itálico, mais tarde identificado com Dioniso ou Baco.¹³ O sintagma *pede libero* pode evocar o metro

¹² REIDE. Horace odes book 1.37, p. 1.

¹³ GLARE. *Oxford latin dictionary*, p.1023.

do poema, formado de unidades (pés) de quantidades variadas, o que proporciona livre movimento e deliberada agitação à composição. Já *saliaribus* refere-se aos sacerdotes sálios, encarregados de proteger e reverenciar o escudo do deus da guerra, objeto símbolo da “perpétua proteção de Marte, pai de Rômulo sobre as armas romanas”.¹⁴ “À maneira dos festins sálios” (*saliaribus dapibus*) então retoma a memória das primitivas procissões dançantes dos 12 sacerdotes.

Podemos destacar todos os dois primeiros versos de cada estrofe alcaica e detectaremos, na maioria deles, o entrelaçamento rítmico/semântico. Na segunda estrofe, versos 5-6, temos:

5. Ānt(eh)āc nēfās dē//prōmērē Caēcūbūm
6. Cēllīs āuitīs, // dūm Cāpītōlīō

Na primeira parte do verso 5, de ritmo ascendente, o impacto dos espondeus – substitutos dos jambos – é realçado pelo sentido de proibição divina da palavra *nefas*. A tensão é desfeita na segunda metade do verso pelo ritmo impresso pelos dátilos e pela solenidade da menção de um ritual “sagrado” para os romanos, retirar uma bebida nobre (das antigas adegas): *promere Caecubum*. O Cécubo é um famoso vinho da região do Lácio, berço da civilização romana. Horácio apela para os símbolos nacionais, despertando sentimentos ufanistas no épico pé datílico. O prefixo verbal *de*, metricamente, separa-se da base do vocábulo *de-promere*, estabelecendo uma pausa entre a partícula copulativa e o radical do verbo. Trata-se de uma licença poética encontrada em Horácio e em outros poetas clássicos, com grande potencialidade, já que, como um desvio, “intensifica o caráter alógico do discurso poético”.¹⁵ A primeira metade do verso, antes da cesura, *antehac nefas de-*, não observa, aparentemente, o sincronismo entre a pausa semântica e a pausa métrica (a pausa incide após o prefixo, separando-o da base do verbo composto) sugerindo, segundo Fónagy, ao analisar arritmias nuns versos de Goethe, “a inquietude do homem, o desejo de evasão”.¹⁶ Essa “cesura imperfeita”¹⁷ ocorre apenas três vezes. Além disso, a palavra *antehac* (*ante+hac*), formada por dois advérbios, sofre uma contração interna de suas vogais, fenômeno conhecido como sinérese. É a única ocorrência em Horácio que procura evitar coincidência de pé e palavra no início do verso alcaico. *Antehac* equivale, metricamente, a *Antac* com duas sílabas longas. Essa “irregularidade” nos padrões horacianos parece realçar o limite de tempo que a proibição durou, e, concomitantemente, a suspensão das reservas. Portanto a supressão da sílaba, o ritmo ascendente do trímetro jâmbico catalético, o valor semântico de *nefas* e a separação do prefixo *de-* contribuem para reforçar a ideia de temor e de indignada repulsa externada pelos romanos diante das pretensões da rainha.

Cellis auitis forma a parte inicial do verso 6. Novamente, soam palavras sensíveis para os romanos, em ritmo jâmbico: *auitis*, dos antepassados. É célebre a seriedade com que os romanos e, particularmente Horácio, cultuam a memória dos ancestrais, esteio

¹⁴ PARATORE. *História da literatura latina*, p. 14.

¹⁵ RAMOS. *Fenomenologia da obra literária*, p. 52.

¹⁶ Ivan Fonagy, citado por RAMOS. *Fenomenologia da obra literária*, p. 54.

das novas gerações. Assim, a simples menção dos lugares ou objetos antigos, testemunhos da construção do Império, basta para deixar em alerta corações e mentes. A solenidade da sequência realiza-se na figura do Capitólio, coração do Império, símbolo do poder romano. A conjunção temporal *dum* ecoa a sílaba final de *Caecubum*, numa prolongada rima. A desinência *-um*, de *Caecubum*, está em final absoluto, termina o verso. Seus acordes ecoam devido a sua posição e pela característica de seus sons, o fechado *u*, de tom pesaroso, e o contínuo *m*. Unidas, a vogal e a consoante, formam um todo grave e duradouro, marcados, ainda, no caso de *dum*, pela quantidade longa introdutória da sequência dátilo trocaica e, em relação a *Caecubum*, pela repetição do “u” nas sílabas finais.

Os próximos hendecassílabos mantêm forma métrica e conteúdo em harmonia:

9. Cōntāmīnātō // cūm grēgē tūrpīūm

10. Mōrbō ūīrōrūm // quīdlībēt īmpōtēns

A terceira estrofe inicia-se com uma palavra de cunho negativo: *contaminato*. Ela preenche todo o *colon* jâmbico, com suas cinco sílabas, exprimindo, certamente, a dimensão do horror e desprezo do povo romano em relação ao séquito da rainha egípcia. Jules Marouzeau aprecia em Horácio seu censo de oportunidade na escolha das palavras longas, *sesquipedalia uerba* (*Ep. ad Pisones*, 97), que são onerosas aos ouvidos, *uerbis lassas onerantibus auris* (*Sat. I, 10, 10*), tirando partido “de seu volume sonoro”.¹⁸ Além disso, a explosiva “c” inicia a sequência *contaminato cum*, realçando o poder agressivo do verso. Os tons de censura, de repúdio e de denúncia aí estão reforçados pelo ritmo jâmbico, pela constituição dos vocábulos, pela sonoridade e significado dos mesmos. Reminiscências do velho jambo de Arquíloco,¹⁹ que Horácio chama, nas *Odes*, de *iambus crimosus* (*I, 16, 2-3*), de *celer iambus* (*I, 16, 24*) e, na *Ep. ad Pisones*, considera apropriado para expressar a *rabies*, podem ser identificadas nesse trecho. *Cum grege turpium* constitui o segundo hemistíquio do verso 9. Sintaticamente, é o início da locução adverbial da qual *contaminato* se destacou; semanticamente, é a continuação recriminatória da corte egípcia e metricamente é o relaxamento da tensão inicial, sem, no entanto deixar de expressar a gravidade do sentido. A repetição da vogal “u” nas sílabas de tempo forte causa “má impressão” ao leitor do hemistíquio, já que promove sensação de asco e repulsa. É interessante observar o significado da palavra *grege*, que se refere tanto “à tropa de animais quanto à tropa de indivíduos de mesma categoria”.²⁰ É patente o valor pejorativo que ela adquire nesse contexto agravada pela sua irrelevante medida métrica, pois se trata de palavra com duas sílabas breves.

¹⁷ Classificação de BONAVIA-HUNT. *Horace the minstrel: a practical and aesthetic study of his aeolic verse*, p. 4. A raridade de ocorrência, a meu ver, não desqualifica a cesura a ponto de taxá-la de “imperfeita”. Pelo contrário, podemos extrair do emprego a intencionalidade do autor em enriquecer o conteúdo visualmente, metricamente e sonoramente.

¹⁸ MAROUZEAU. *Horace artiste de sons*, p. 92.

¹⁹ Os versos jâmbicos que Arquíloco dirigiu a uma mulher de nome Neóbula, dos quais existem apenas alguns fragmentos, são debochados e cruéis.

²⁰ MARTIN. *Les mots latins: groupés par familles étymologiques*, p. 101.

O verso 10, em seu trecho jâmbico, abusa do fonema “r”, “*littera canina* como a denomina Pérsio”,²¹ em palavras de forte sugestão sonora e semântica, *morbo uirorum*. É um hemistíquio jâmbico na forma e no sentido mais comum do termo.²² A corte de Cleópatra era constituída por eunucos e libertinos,²³ figuras deploráveis aos olhos dos romanos, daí o qualificativo *turpium* para os homens e o substantivo *morbo*, “palavra exclusiva do latim”,²⁴ para expressar a aparência doentia do bando (*grex*) que a acompanhava. A segunda metade do verso 10, *quidlibet impotens*, dirige-se para a loucura da rainha, perdida na ilusão de tudo poder. À transição métrica corresponde a mudança de foco: de homens moralmente doentes passamos à fragilidade mental da rainha. A passagem é semântica e sonoramente mais leve, as palavras fluem com mais facilidade. A repetição do “i” na grande palavra fonética *quidlibetimpotens* é mais suave que a expressada pela repetição do “r”, na sequência anterior.

O verso 13 apresenta ao leitor a fuga espetacular de um navio em meio à frota incendiada e o 14 refere-se ao estado psicológico da rainha:

13. Vix ūnā sōspēs // nāūis āb īgnībŭs
14. mēntēmquē lŷmphā//tām mārēōtīcō

No primeiro hendecassílabo, as três curtas palavras iniciais, uma monossílabo e duas dissílabas, *uix una sospes*, expressam a urgência e o esforço da fuga solitária que o trecho evoca. O ritmo jâmbico reforça essa determinação e a crueza da batalha. *Vix* antecipa a peleja, *una* o quase total desastre e *sospes* a persistência da rainha. A outra parte do verso, *navis ab ignibus*, segue com a evocação do cenário: um navio afastando-se das chamas. De fato uma cena de batalha naval épica muito bem modulada pelo metro apropriado, o datílico. Visualmente a estruturação do verso parece articular a difícil manobra do navio em fuga, pois o exercício de “colocar em ordem” os elementos do intercalado sintagma exige do leitor avanços e retornos, *uix una sospes navis ab ignibus*. A ordem das palavras, nesse verso, parece também representar a fragmentação da esquadra egípcia. O persistente som do ‘s’, em suas seis ocorrências, envolve toda a linha, acentuando-lhe a dramaticidade.

Para o verso 14 Horácio escolheu palavras de alto teor expressivo por sua sonoridade e valor métrico. No primeiro hemistíquio, *mentemque lympha-*, o que mais causa estranheza é a “aparente ausência” da pausa métrica. No local da cesura se posta “levianamente” a palavra *lymphatam*. Mas a licença métrica vem em socorro do poeta que “desacopla” o sufixo nominal de particípio passado, *-tam*, do corpo da palavra, permitindo uma satisfatória acomodação métrica. Essa intencional “irregularidade” morfológica tem curiosa implicação semântica. A exemplo de *depromere* (5) que, metricamente e

²¹ MAROUZEAU. Horace artiste de sons, p. 86.

²² Maria Helena Pereira, ao apresentar a lenda de origem da poesia jâmbica, observa que “a atitude trocista, até à obscenidade, é característica dos poetas jâmbicos” (*Estudos de história da cultura clássica*, p. 178). WEST. *Greek poetry 2000-700 B. C.* (p. 39) chama o ritmo jâmbico de “abusivos iampos”.

²³ HORACE. *Œuvres*. Texte latin avec un commentaire critique et explicative, des introductions e des notes par F. Plessis et P. Lejay, p. 67.

²⁴ MARTIN. *Les mots latins: groupés par familles étymologiques*, p. 158.

semanticamente cedeu seu prefixo *de-*, *lymphatam* se desfaz do sufixo *-tam*, em conformidade com a pausa e sem prejuízo de seu sentido primeiro (preservado no radical) de fluidez e maleabilidade. O ritmo ascendente e grave imposto pelo caráter jâmbico e pelas sílabas longas, caracterizadas pelo travamento das nasais (*men-*, *tem-*, *lym*), reforça o sentido do trecho. Não é à toa que Quintiliano (XII, 10, 31) chama o “m” de *littera mugiens*, em referência a seu som onomatopéico semelhante ao do produzido pelos bovinos. Um som contínuo, monótono e circular. Para enfatizar a origem estrangeira da rainha e seu estranho estado mental, Horácio empregou uma palavra grega, *lymphatam*, com a grafia etimológica do “y” e do “ph”, fonemas de sonoridade e formas exóticas para o latim. A sequência dátilo trocaica, *-tam mareotico*, descansa na sedução do “doce e perfumado”²⁵ vinho egípcio e na dimensão da palavra, e denuncia o excesso de embriaguez. O sufixo *-tam*, separado da sua composição e tomado como parte desse conjunto, pode ser reanalisado como um advérbio de intensidade, que agrega mais valor ao vinho da Mareótida.

Os hendecassílabos 17 e 18 evocam a perseguição de César à rainha semelhante à lei do mais forte no reino animal:

17. Rēmīs ādūrgēns // āccīpītēr uēlūt

18. Mōllīs cōlūmbās // āūt lēpōrēm cītūs

César, em pessoa, persegue seu inimigo, num esforço “braçal” para tirar de cena tal ameaça. É o que nos revela *remis adurgens* com seu ritmo ascendente acomodando palavras semanticamente fortes e rudes. Uma advertência para quem desafiar o Império. A águia, símbolo romano, está presente por meio do substantivo *accipiter*, no início do segundo hemistíquio, palavra polissilábica que comporta todo o primeiro pé dátilo e o tempo forte do segundo. Roma, na figura do poderoso Augusto, é implacável na perseguição e imbatível no voo da vitória.

Em contraste com *accipiter*, formado por consoantes bruscas (“c” dobrado, “p” e “t”) apresenta-se *mollis columbas*, com repetição do “l” evocando “um ser de doçura”.²⁶ A fragilidade de um confronta-se com a fortaleza do outro. O impacto desse sintagma, *mollis columbas*, quase todo formado de sílabas longas (4/1) e cadenciado no ritmo ascendente jâmbico, apesar do sentido doce dos vocábulos, está na sua alegórica mensagem: as doces pombas (rainha) não devem ousar voo aquilino (vencer Roma). Essa percepção, batida no crescente ritmo jâmbico, cria desassossego e aflição. Cleópatra foge correndo da Itália como uma presa fácil. O ritmo é responsável também pelo tom de censura. A parte seguinte *aut leporem citus*, pelo repique das sílabas breves, parece imitar a corrida da lebre em fuga.

Os hemistíquios 21 e 22 introduzem uma mudança de conceito em relação à rainha de quem o poeta revela a altivez e a nobreza:

²⁵ HORACE. *Œuvres*. Texte latin avec un commentaire critique et explicative, des introductions e des notes par F. Plessis et P. Lejay, p. 67.

²⁶ MAROUZEAU. Horace artiste de sons, p. 87.

21. fātālē mōnstrūm.// Quāē gēnērōšīūs
 22. pēīrē quaērēns // nēc mūliēbrītēr

O verso 21 é um dos mais representativos do entrelaçamento dos estratos fônico e semântico. O primeiro hemistíquio coincide com o término de uma oração final iniciada no verso anterior, numa perfeita sintonia entre forma e conteúdo. Horácio considera a rainha como um “monstro enviado pelo destino”, sinistro e perigoso. Inevitável seu combate e os males causados por sua influência. Marco Antônio, respeitável general romano, foi, de certa forma, enredado pelo destino e, por isso, parece aliviado em sua culpa. O ritmo jâmbico está aqui em clara oposição com o da sequência datílica, como “reza” a tradição. Denúncia, censura e ofensa, de um lado; nobreza, altivez e respeito, de outro. A mudança de conceito, que coincide com a de ritmo, é surpreendente e o poeta “brilhou” ao empreendê-la dessa forma. *Quae generosius* marca o início de outra etapa no desenrolar dos fatos. O adversário não representa mais perigo para a nação e doravante o autor se coloca como observador de sua positiva reação diante da derrota. Daí a espetacular transformação de *monstrum fatale* em *quae generosius*, tão bem representada em todos os níveis da linguagem.

O verso seguinte (v.22) também registra um forte contraste em seus dois hemistíquios, que colocam lado a lado afirmação e negação. O conjunto *perire quaerens* mexe com as emoções ao revelar um funesto desejo. O infinitivo *perire* abre o verso com toda a frieza de sentido e clareza prosódica: o *ictus* métrico coincide com o acento da palavra; *quaerens*, regente do primeiro termo, revela-nos o inusitado da situação, um ser humano que busca morrer de forma nobre. Tudo isso ao som do ritmo jâmbico, batida enfática. *Nec muliebriter*, pela introdução emotiva da conjunção negativa, pela extensão da segunda palavra e pela solenidade do metro a que o trecho se conforma, é uma passagem marcada por uma indignação respeitosa: uma mulher espontaneamente quer entregar-se à morte. O advérbio *muliebriter* assume, às vezes, a conotação pejorativa de “covardemente” e sua negação afirma a postura digna da rainha. As palavras *muliebriter* (v.22) e *mulier* (v.32) são empregadas em versos que objetivam realçar a coragem e a altivez da rainha, respeitada e admirada pelos seus atos.

Os hemistíquios 25 e 26 evocam os últimos instantes da rainha, que encara a morte com admirável ousadia:

25. Aūs(a) ēt iācētēm // uīsērē rēģiām
 26. Vōltū sērēnō; // fōrtis ēt āspērās

O verso 25 pode ser apreciado da mesma forma que os anteriores, pontuando seu contraste métrico em consonância com a oposição semântica de suas partes. Horácio posicionou, no primeiro hemistíquio, as palavras mais desafiadoras da linha: *ausa* e *iacentem*. A primeira, incorporando a conjunção *et*, refere-se à corajosa atitude da rainha e a segunda, trissilábica, ao penoso estado do palácio. Para a segunda parte do verso Horácio deixou o verbo *uisere* e o seu complemento *regiam*. Contemplar o castelo é atitude de rainha, que mantém seu orgulho e altivez até nos momentos críticos. O metro adapta-se ao conteúdo com seu andamento solene.

O foco agora, verso 26, está no rosto da rainha, *uoltu sereno*, que não contrai um só músculo, diante da submissão da casa real. A frieza da mulher é realçada pela batida

ascendente do jambo e pela prolongada pausa. *Fortis* inicia majestosamente a sequência dátilo trocaica e *asperas* vem em seguida. Os adjetivos qualificam positivamente a rainha e as serpentes, cada qual reagindo dignamente, à sua maneira, diante de uma ameaça. A rainha se prepara para a morte com a “preciosa ajuda” das *asperas serpentes*. *Fortis et asperas* é a grande e imponente palavra resultante da leitura corrente dessa parte do verso, que impressiona pela sonoridade e encadeamento perfeito dos finais de cada vocábulo. A aliteração do ‘s’ faz-nos ouvir o sibilo das irritadas serpentes.

Os dois últimos hendecassílabos da ode (29-30) mostram uma rainha valente, consciente de seu ato final:

29. Dēlibērātā // mōrtē fērōcīōr

30. saēuīs libūrnīs // scīlicēt īnuīdēns

Com apenas uma palavra o autor resolveu brilhantemente o primeiro hemistíquio do verso 29. Percebemos uma gradação nas atitudes da rainha (sétima e oitava estrofe) que fornece provas de uma morte friamente planejada: um olhar ousado (*ausa uisere*), um semblante imperturbável (*uoltus serenus*), um corajoso toque (*fortis ausa tractare serpentes*), uma selvagem reação (*ferocior*) e uma evidente recusa (*scilicet inuidens*). Ela fez da morte voluntária, *deliberata mors*, uma vitória. O ritmo ascendente e os dois *ictus* métricos incidindo nesse longo e imponente vocábulo contribuem para fortalecer o sentido do trecho.

O que vem a seguir, em pés dátilo trocaicos, é a confirmação da coragem da rainha, *morte ferocior*, traço que a aproxima das heroínas latinas, tal como Lucrecia, e dos mais qualificados generais romanos, como Régulo, que escolheram a morte por amor da honra.

No verso 30 o autor menciona as cruéis liburnas, navios dos piratas da Ilíria, aliados de Augusto em Ácio, *saeuis liburnis*. Há duas possibilidades possíveis de interpretação desse trecho: ou o poeta quer deixar clara sua insatisfação com tal aliança ao qualificá-los de cruéis e exterioriza essa denúncia no enérgico e “afiado” ritmo jâmbico; ou ele expressa aí o ponto de vista da rainha amargurada, com a violência sofrida. O primeiro hemistíquio contrasta com o segundo, que expressa a firmeza de caráter da rainha, que não se intimidaria, *scilicet inuidens*, com a coerção. O advérbio *scilicet* (*scio* + *licet*) confirma, com naturalidade, a recusa da rainha em se entregar, uma vez que Horácio já “desenhara”, nas linhas anteriores, seu perfil altivo e nobre. *Inuidens* traduz firmeza de postura de quem “encara” os problemas e investe, sem temor, em sua solução. A oposição semântica entre as duas metades em que a primeira revela a cruel função dos navios liburnos e a segunda reconhece a digna recusa da soberana, encontra-se apoiada na oposição métrica das mesmas: o *colon* jâmbico evidencia o tom de censura e o dátilo trocaico, o tom de aprovação.

OS ENEASSÍLABOS E OS DECASSÍLABOS ALCAICOS

O terceiro verso de todas as estrofes alcaicas é modulado pelo ritmo jâmbico, repleto de sílabas longas pela substituição das breves do jambo. É, assim, trabalhado e lento. O emprego de espondeus, na pentapodia jâmbica, segue tradição dos mais antigos

poetas jâmbicos, quando queriam “dar gravidade ou lentidão ao começo e meio da linha”.²⁷ Horácio, em sua *Ep. ad Pisones*, afirma que os espondeus dão consistência ao metro jâmbico, sem que, no entanto, ele perca “sua identidade jâmbica” ao conservar sua forma original (~ ~), na segunda e quarta posição do verso:

*Tardior ut paulo grauiorque ueniret ad aures/ spondeos stabiles in iura paterna recepit/
commodus et patiens, non ut de sede secunda/ cederet aut quarta socialiter [Ep. ad Pisones,
255-258].*

Não faz muito tempo que, para chegar aos ouvidos, mais lento e um pouco mais pesado, ele acolheu, benévolo e complacente nos direitos paternos, os espondeus mais demorados, mas não a ponto de ceder amigável o segundo ou o quarto lugar.²⁸

Verificamos que nos eneassílabos alcaicos,²⁹ Horácio preserva a regra do segundo e quarto pé jâmbico, ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~.

Os últimos versos das estrofes alcaicas ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~, denominados decassílabos alcaicos, logaédicos pela combinação de dátilos e troqueus, de ritmo descendente, opõem-se aos anteriores apresentando o mesmo contraste observado no interior dos dois primeiros versos. A quarta linha “é então um eco da segunda metade das linhas maiores: datílica e leve, um descanso completamente satisfatório”.³⁰

A análise rítmico-semântica dos dois últimos versos de cada estrofe alcaica, eneassílabo e decassílabo, como realizada acima para os dois primeiros versos, só atinge seu objetivo no confronto dos dois esquemas métricos de que se compõem essas estrofes. Assim, para percebermos as peculiaridades de construção do poema, nos dois últimos versos, pareceu-me apropriado analisar esses versos em pares a exemplo da análise anterior dos hendecassílabos, em que o contraste rítmico interno sugeriu igual oposição semântica.

O eneassílabo e decassílabo de cada estrofe serão apresentados e comentados a seguir:

3. ōrnārē pūlvīnār dēōrŭm
4. tēmpŭs ērāt dāpībŭs sōdālēs

O verso 3 traz séria recomendação aos celebrantes: ornamentar o leito dos deuses. É uma advertência aos cidadãos para que, entretidos com a boa nova, não se esqueçam do costume dos antepassados, plenos do sentimento da *pietas*, que melhor se define como o “cumprimento do dever para com os deuses, pátria e a família”.³¹ A palavra central *pulvinar*, formada de sílabas longas, por isso lentamente pronunciada e duas vezes batida, princípio e fim, foi estrategicamente colocada entre as outras duas para dar o efeito visual da importância dos deuses nos banquetes.

²⁷ HARRISON. Verse weight, p. 208.

²⁸ TRINGALI. *A arte poética de Horácio*, p. 33.

²⁹ No começo do verso Horácio prefere uma sílaba longa inicial: sílaba breve ocorre somente 10 vezes.

³⁰ OWEN LEE. *Word, sound, and image in the Odes of Horace*, p. 43.

³¹ Donald Earl, 1967, p. 68, citado por PEREIRA. *Estudos de história da cultura clássica*, p. 330.

Já o verso 4, mudando a ênfase do ritmo anterior ascendente, produz a sensação de descontração, com seu ritmo descendente e maior quantidade de sílabas breves. Esse relaxamento se traduz também pelo conteúdo do verso, através de palavras de sentido festivo: *dapibus, sodales*. O verbo (*erat*) está no imperfeito do indicativo, indicando o atraso das comemorações e, por consequência, do sucesso de César. “Era o momento e a coisa é feita”:³² há, pois, uma sensação de alívio, de confraternização solene. *Dapibus* está se referindo a *saliaribus*, do verso 2, aos caprichados festins sális, uma volta à tradição dos primeiros tempos de Roma, base para a formação moral dos romanos. *Daps*,³³ em seu sentido próprio, é o banquete sacrificial em homenagem aos deuses, devidamente preparado para tal, como indicado no verso anterior. A localização do adjetivo *saliaribus*, distante do seu regente *dapibus* e próximo das referências à dança, nos versos 1 e 2 (*pede libero* e *pulsanda tellus*), indica-nos que seu grau de influência abrange as duas atividades dos sális, dança e festins.

Os versos 7 e 8 impressionam pela harmonia entre forma e conteúdo:

7. rēgīnā dēmētīs rūīnās
8. fūnūs ēt ĩmpĕrĭō pārābāt

Sempre que pode e que a língua latina lhe concede palavras apropriadas à expressão e ao metro, Horácio constrói o verso de modo a realçar-lhe a dramaticidade expressiva. Nos versos eneassílabos, existe a sequência de três sílabas longas exatamente no meio da linha métrica. Nesse lugar de destaque, em que o ritmo jâmbico torna-se mais lento e enfatiza, na batida, a primeira e última sílaba, ele seleciona as palavras mais significativas, tanto nos aspectos semântico quanto no acústico. Já vimos *puluinar* (v.3), agora *dementis* (v.7), aparecerão *fortunaque* (v. 11), *in ueros* (v.15), *in campis* (v.19), *ensem nec* (v.23), *serpentes* (v.27) e *deduci* (v.31). O verso 7 é um modelo de propriedade, no sentido de conveniência rítmica, semântica e estrutural. O conteúdo do verso – a rainha (preparava) insensatas destruições – está em perfeita harmonia com o ritmo jâmbico do eneassílabo alcaico que confirma o tom apreensivo, indignado e denunciador por ele impresso. Na estruturação do verso, *dementis* foi posicionada entre *regina* e *ruinas*, ambas iniciadas por ‘r’, fonema de som rude, e sonoramente semelhantes. *Dementis* se refere, sintaticamente, a *ruinas*, mesmo que, semanticamente, pareça mais apropriada a *regina*. Horácio emprega a figura retórica, hipálage, de grande riqueza expressiva, para maximizar as destruições. Além disso, *dementis* entre os dois vocábulos atua tanto sobre um quanto sobre outro, enfatizando a loucura da rainha e a insanidade da destruição.

O conteúdo do verso 8 “justifica” o ritmo do seu esquema métrico ao anunciar com indignação moderada e solene revelação os planos da rainha. O verbo *parabat*, no imperfeito do indicativo, sugere uma preparação contínua pretérita, mas sem ameaça para o presente. *Imperio* é a palavra-chave do verso que representa a autoridade de Roma, na figura do próprio Augusto. Em ritmo dátilo trocaico o anúncio do dolo ganha importância e a reação à conspiração está plenamente justificada. O início do verso

³² HORACE. Horace, *Odes et Epodes*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve, p. 50.

³³ Cf. MAROUZEAU. *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, p. 78.

com a palavra *funus* impressiona pelo sombrio tom da vogal ‘u’, presente nas suas duas sílabas; após, o vocábulo *imperio* “levanta” os ânimos com seu sentido grandioso e formação sonora mais agradável; por fim, *parabat* tranquiliza com o predomínio do claro e alegre ‘a’, repetido em todas as sílabas.

O eneassílabo alcaico (v.11) exprime o improvável, o decassílabo (v.12) a dura realidade:

11. spērārē fōrtūnāquē dūlcī
12. ēbriā. Sēd mīnūt fūrōrēm

O verso 11 assume um ar de censura com as palavras *fortuna dulci* e seu esquema métrico, pois iludir-se com o sucesso fácil é próprio dos insanos. A linha se abre com o positivo *sperare* e segue com o ingênuo sintagma *fortuna dulci*, emparelhando sentidos antitéticos (pelo menos para a rigorosa moral romana), espera de acontecimentos promissores e sucesso fácil. Tal arranjo de palavras ritmadas no ascendente jambo soa como severa crítica.

O verso 12 inicia-se com a palavra datílica *ébria*, que se isola do restante da linha por se ligar sintaticamente ao verso anterior, pela coincidência de pé com palavra e pela identidade de acentos (métrico e prosódico). O ritmo datílico sofre uma brusca interrupção após o primeiro pé, causado pela pausa gramatical e semântica: encerra-se aqui o relato das loucuras da rainha. A crescente apreensão expressada na linha anterior dá lugar ao descendente percurso da soberana. O isolamento métrico, semântico e sintático de *ebria* representa essa realidade – é o ponto final nas pretensões da rainha. A conjunção adversativa, *sed*, marca a virada de expectativa ao introduzir um fato novo: depois de atingir o ápice da loucura vem a vertiginosa queda. Vislumbra-se um novo horizonte de vitória e triunfo.

César desfaz a acalentada esperança da rainha de triunfar sobre Roma ao expulsá-la da Itália:

15. rēdegīt īn uērōs tīmōrēs
16. Caēsār, āb Itāliā uōlāntēm

As diferenças entre os dois versos podem ser sentidas, não só em razão dos metros empregados, como também do conteúdo dos mesmos, que, “obedientemente”, fazem coro com a forma. O verso 15 é duro – é o despertar da rainha para a nova realidade. Os verdadeiros temores (*ueros timores*) são a derrota, a humilhação, a morte que se aproxima, com a chegada de César. O verbo *redegit* traduz bem a situação inferior em que se encontra a rainha. Ele é formado do prefixo ‘re-’ e da raiz ‘ag’, cujo primeiro significado é “conduzir uma tropa”.³⁴ Horácio já empregara o termo *grex* (v. 9) para o séquito egípcio, apresentando, com o auxílio do vocabulário rural, a primazia do instinto sobre a razão. O príncipe, como um *dux gregis*, tem de reconduzir a manada. É com esse intuito que Otávio, sobrinho do grande César, afasta Cleópatra da Itália e trava, em Ácio, duro combate. Horácio não podia referir-se a Augusto num “ambiente” menos nobre do que

³⁴ MAROUZEAU. *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, p. 16.

aquele preparado pelo decassílabo alcaico. Nota-se também a mudança de “humor” conferida pelo quase vitorioso verso, construído com palavras, onde o ‘a’ predomina com seu som aberto em oposição aos abundantes ‘e’ e ‘i’ longos do verso anterior. O particípio *uolantem* antecipa a metáfora da pomba (18): a rainha foge “voando” da Itália, perseguida de perto por César.

O caçador do verso 19, o local e o objetivo de sua empreitada (v.20) ilustram a façanha do chefe romano:

19. uēnātōrīn cāmpīs nīuālis
20. Haēmōñiāē, dārēt ūt cātēnīs

César é a ave de rapina, *accipiter* (v.17), perseguidora das frágeis pombas, *molles columbae* (v.18), e o rápido caçador, *citus uenator*, da lebre, *lepus* (18), que se desloca rapidamente e estrategicamente na captura de suas vítimas. O verso 19 trata, alegoricamente, das dificuldades enfrentadas pelo condutor dos destinos romanos ao tentar eliminar seus inimigos. Aqui o papel do pentâmetro jâmbico, com seu ritmo ascendente, é realçar o peso da carga colocada sobre o ombro de Augusto. Os *campi niuales* ilustram os inóspitos ambientes a serem vencidos, as barreiras a serem derrubadas e a insegurança do percurso.

O verso 20 é “brindado” com uma palavra inicial polissilábica, de nove fonemas. Dois ditongos ‘-ae’, acentuados metricamente, um no início e outro no fim da palavra, dão especial sonoridade e visibilidade ao vocábulo *Haemoniae*. Por sua dimensão comporta um pé datílico e a metade forte do segundo. Além de se destacar por sua constituição esse substantivo, “antigo nome da Tessália e freqüente nos poetas romanos,”³⁵ mexe com o imaginário épico clássico. A Tessália é a região da Grécia onde se situa o nevado monte Olimpo e seu antigo nome, *Haemonia*, vem de *Haemon*, filho do rei de Tebas, cuja história tem temperos trágicos. Marouzeau observa que “um índice onomástico horaciano revela uma rica nomenclatura histórica, geográfica, mitológica, tomada a serviço da estética poética”.³⁶

A continuação da linha, *daret ut catenis*, esclarece a finalidade da caçada: prender o animal. A repetição das oclusivas “d” e “t” apoiam o significado brusco da cena, bem como tempo forte incidindo sobre a vogal fechada de *ut*. O andamento do ritmo datílico sincroniza-se bem com o contexto e com o material linguístico do verso.

O próximo eneassílabo (v.23) destaca o destemor da rainha e o decassílabo (v.24) evoca uma cena épica:

23. ēxpāuīt ēnsēm nēc lātētīs
24. clāssē cītā rēpārāuīt ōrās

No verso 23 realçamos o emprego de *ensem*, que, juntamente com *nec*, formam o “núcleo duro” do verso, pela concentração de três sílabas longas e dois tempos fortes do

³⁵ HORACE. *Œuvres*. Texte latin avec un commentaire critique et explicative, des introductions e des notes par F. Plessis et P. Lejay, p. 67.

³⁶ MAROUZEAU. *Traité de stylistique latine*, p. 203.

ritmo jâmbico. Frequentemente encontram-se, nessa posição, palavras de maior valor semântico, realce sonoro e expressividade, para o verso. É o que acontece com a dupla *ensem nec*, a primeira é um dos nomes latinos para espada, que tem também, em seu vocabulário de guerra, *gladius*, *spatha* e *ferrum*. *Ensis* é a “palavra da língua poética e literária que representa o nome da antiga arma romana”,³⁷ enquanto *gladius* é a espada gaulesa e *spatha*, a grega. *Ferrum*, substantivo popular, refere-se a toda arma branca fabricada com esse material. *Nec* é conjunção e acompanha sonoramente *ensem* pela repetição da nasal ‘n’ e da vogal ‘e’. A rainha não temeu a espada romana (*expauit ensem*), e o verbo *expauit* exprime bem a postura corajosa da rainha com sua composição: o prefixo *ex-*, nesse contexto, serve não só para intensificar o significado da raiz, mas também para indicar, em seu sentido primeiro de saída, que ela repeliu o temor, afastou de si o sentimento natural de medo, próprio das mulheres (*muliebriter*, 22). O conteúdo do verso se firma no ritmo forte e desafiador do seu esquema métrico.

O verso 24 pode ser classificado como cena épica. Apresenta-se como possibilidade à rainha uma extraordinária fuga da apressada armada egípcia (*classis cita*) em direção a litorais recônditos (*latentes orae*), oportunidade, no entanto, prontamente rechaçada. As sílabas breves dos dâtilos e troqueu dão velocidade aos navios e o ritmo descendente acompanha o emocionante desenrolar da possível viagem.

Os versos 27 e 28 acompanham o ritual da morte de Cleópatra:

27. trāctārē sērpētēs, ūt ātrŭm
28. cōrpōrē cōnbībērēt uēnēnŭm

Muitos aspectos linguísticos fazem desses versos o ideal do entrelaçamento entre forma e conteúdo. O ritmo ascendente com energia modula o verso 27 de sentido não menos chocante. A aliteração do “t”, as duas combinações “TR”, a vizinhança dos dois “u” na parte final do verso e a colocação de *serpentes* no centro do mesmo, são recursos empregados pelo poeta para interagirem no contexto frasal. Além disso, a posição estratégica de *atrum* em rima vertical com o vocábulo final do verso 28 (*uenenum*), e, dos pares iniciais *tractare* e *corpore*, de mesmo final, provoca o fechamento de um círculo semântico perfeito. Depois de a rainha mostrar-se insensível ao ferro e à fuga, ela decide morrer envenenada por serpentes. Temos assim um verso de conteúdo ríspido, repleto de palavras foneticamente bruscas, pelo jogo das consoantes oclusivas (“t” e “p”) e intencionalmente posicionadas. A dupla *ut atrum* contribui para o tom sombrio do final do verso, tanto pela repetição do “u” quanto pela significação mesma da segunda palavra: “negro”.

O verso 28 conta com o ritmo datílico para cadenciar o fluxo da peçonha pelo corpo. A colocação de *uenenum*, no final de um verso e de seu adjetivo, *atrum*, no final do outro, permite-nos “visualizar a penetração do veneno em todo o corpo e, graças ao hipérbato, o *atrum uenenum* o envolve completamente”.³⁸ Além disso, o emprego do verbo *conbiberet*, forma composta de *bibere*, reforça essa ideia de completude ao se referir

³⁷ MARTIN. *Les mots latins: groupés par familles étymologiques*, p. 67.

³⁸ TOSI. *Euphonia: studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*, p. 68.

à absorção total do veneno pelo corpo. *Conbiberet* está estrategicamente colocado no centro do verso, entre *corpore* e *uenenum*, para realçar a hipálage: sintaticamente, é regido por *uenenum* e rege *corpore*; mas, semanticamente, *corpus* “deveria” ser o sujeito e *uenenum* o objeto.

O final da ode, versos 31 e 32, fala do soberbo triunfo romano “desfalcado” da presença egípcia:

31. P̄riūātā dēdūcī sūp̄erbō
32. nōn hūmīlis mūliēr trīūmphō.

O verso 31 é composto de três palavras que resumem bem a triste situação da vencida. O destaque posicional, centro semântico e métrico da linha, foi dado ao solene *deduci*. *Priuata*, sem *status* real, é a condição à qual Cleópatra vai ser rebaixada; *deduci* (*uocabulum solemne pomparum*³⁹) preserva, nesse contexto, o sentido literal de “ser conduzida de uma posição superior para um inferior”, é a realidade da desprovida de poder, que será arrastada em procissão triunfal, como principal troféu do vencedor; *superbo*, “soberbo”, qualifica a importante cerimônia. O ritmo impresso pela ascendente e grave pentapodia jâmbica harmoniza-se com o forte conteúdo do verso que expõe a humilhante condição de um prisioneiro no triunfo.

A linha logaédica (v.32) cadencia os passos da mulher em direção ao próprio triunfo, não ao humilhante cortejo. Ela providenciou seu funeral, num último ato revelador de sua nobreza. Podemos aqui observar o cruzamento de sentidos do par *non humilis* e da palavra *superbo*, de carga semântica semelhante, o primeiro dirigido à mulher, a segunda ao triunfo. O *non* parece interferir no significado de todas as palavras do verso: torna *humilis*, *superbo*, nega a condição de mulher comum à corajosa rainha e negligencia *triumpho*. Entrelaçamento esse habilmente planejado para valorizar o final do poema.



ABSTRACT

Of the thirty-seven odes written in Alcaic verses by Horace, the I, 37 is one of the most beautiful. A remarkable characteristic of this stanza is the variety of metrical lines: the two first lines are divided in two cola, iambic and dactylic; the third is an iambic line and the fourth, a dactylic line. This structure favors the exhortative and civic expressions. In Ode I, 37, Horace explores the Alcaic stanza characteristics, selecting for each part of the verse words and expressions suitable for rhythmic impression of the productive structure. Horace chooses his words, rhythms, and images consciously and with great care.

KEYWORDS

Alcaic stanza, Latin poetry, Horace, odes, artistic writing

³⁹ SOUZA. *Tratado dos prefixos e sufixos da língua latina e sua sinonímia*, p. 63.

REFERÊNCIAS

- BONAVIA-HUNT, Noel A. *Horace the minstrel: a practical and aesthetic study of his aeolic verse*. Kineton: The Roundwood Press, 1969.
- DANGEL, Jacqueline (Ed.). *Le poete architecte: arts metriques et art poetique latins*. Paris: Peeters, 2001.
- GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford latin dictionary*. London: Oxford University Press, 2005.
- GRIMAL, Pierre. *Le lyrisme à Rome*. Paris: PUF, 1978.
- HORACE. *Horace, Odes et Epodes*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. 10. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2002. tome 1.
- HARRISON, E. Verse Weight. *The Classical Quarterly*, v. 8, p. 206-211, July 1914.
- HORACE. *Œuvres*. Texte latin avec un commentaire critique et explicative, des introductions e des notes par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1917.
- MAROUZAEU, J. Horace artiste de sons. *Mnemosyne*, v. 4, p. 85-94, 1936.
- MAROUZAEU, J. *Quelques aspects de la formation du latin litteraire*. Paris: Klincksieck, 1949.
- MAROUZAEU, J. *Traité de stylistique latine*. Paris: Les Belles Lettres, 1954
- MARTIN, F. *Les mots latins: groupés par familles étymologiques*. Paris: Hachette, 1941.
- OWEN LEE, M. *Word, sound, and image in the odes of Horace*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Lisboa: Gulbenkian, 1983.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: Gulbenkian, 1984. v. I: Cultura Grega e v. II: Cultura Romana.
- RAMOS, Maria Luíza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1974.
- REID, David. Horace Odes Book 1.37. Disponível em: <www.Angelfire.com/art/architecture/articles/devin.htm>. Acesso em: 15 out. 2005.
- SOUZA, Antônio José de. *Tratado dos prefixos e sufixos da língua latina e sua sinonímia*. Rio de Janeiro: Alves & Cia, 1868.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TOSI, Claudia Facchini. *Euphonia: studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*. Bologna: Patrón Editore, 2000.
- TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. Ed. bilíngue. São Paulo: Musa, 1994.
- WEST, M. L. *Greek metre*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- WILKINSON, M. A. *Horace & His Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.