

MERCÚRIO ROUBA A VOZ E O LUGAR DE APOLO NO CARM. 1. 10 DE HORÁCIO*

Alexandre Pinheiro Hasegawa

Universidade de São Paulo
ahasegawa@usp.br

RESUMO

Neste artigo, propomos que Horácio, ao tomar como modelo para a disposição das *Odes* a edição helenística de Alceu, que se iniciava por um hino a Apolo (fr. 307a V.), cria a expectativa de louvor a um deus. O primeiro hino nas *Odes*, porém, é a Mercúrio (*carm.* 1. 10), o inventor da lira, que assim ‘rouba’ a posição de destaque dada a Apolo na edição-modelo. Numa leitura metapoética, entendemos que o roubo, característica ressaltada ao longo do poema, não só é das vacas e da aljava, mas também da própria voz de Febo. Além disso, a habilidade em enganar de Mercúrio parece incidir no engano que se tem ao considerar a ode como fim do livro. Ao criar ainda a expectativa de conclusão, ao deslocar o hino para o final da primeira parte do livro, o *carm.* 1. 10 mostra-se um falso fim na continuidade da leitura. Esse jocoso Mercúrio, como jocosa é a lírica de Horácio (*carm.* 3. 3. 69: *non hoc iocosae conveniet lyrae*), parece disputar ainda a posição com Apolo em outros lugares estratégicos de *Odes* 1.

Palavras-chave: Horácio; *Odes*; hino; Mercúrio; Apolo; falso fim.

ABSTRACT

In this article we shall propose that, by choosing the Hellenistic edition of Alcaeus, which began with a hymn to Apollo (fr. 307a V.), as the main model for the disposition of his *Odes*, Horace generates in the reader an expectation for the praise of a god to figure as an opening poem. The first hymn of the *Odes*, however, is dedicated to Mercury (*carm.* 1. 10), inventor of the lyre, who then “steals” Apollo’s place of honor in the model edition. Looking at the ode from a metapoetic perspective, we conclude that the theft does not concern only cattle and quiver, but also Phoebus’s own voice. Besides, Mercury’s skill at cheating seems to fall in line with the illusion of closure that the ode offers to the reader. After the hymn is postponed to the end of the first section of the book, thus creating an expectation of closure, *carm.* 1. 10 reveals itself as a false ending amidst the continuity of reading. This playful Mercury – just as playful as

* Este artigo é dedicado à memória do colega e amigo Alexandre Piccolo, competente pesquisador, que recentemente se foi, deixando-nos, porém, seu excelente trabalho sobre Horácio, com o qual evitou a Libitina. Agradeço as sugestões e correções dos pareceristas da revista, assim como a generosa leitura de Paulo Sérgio de Vasconcelos.

Horace's lyric poetry itself (*carm.* 3. 3. 69: *non hoc iocosae conveniet lyrae*) – seems to vie with Apollo for yet other strategic positions in *Odes* 1.

Keywords: Horace, *Odes*; hymn; Mercury; Apollo; false ending.

Horácio, ao imitar os poetas mélicos arcaicos, tinha em mãos as edições helenísticas que se iniciavam por um hino:¹ a de Safo com hino a Afrodite (fr. 1 V.)², a de Alceu com hino a Apolo (fr. 307a V.)³ e a de Anacreonte com um hino a Ártemis (fr. 1 Gent.).⁴ Principiar, porém, por um hino era já prática mais antiga, pois era costume que o hino precedesse a execução de poesia épica como próêmio.⁵ Desse modo, por exemplo, são considerados os chamados *Hinos homéricos*,⁶ em que encontramos evidência dessa função (*b. Hom.* 25. 6-7: *χαίρετε τέκνα Διὸς καὶ ἐμὴν τιμήσατ' αἰοιδῆν' / αὐτὰρ ἐγὼν ὕμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς*⁷). Esse lugar privilegiado e destinado aos deuses nós o encontramos ainda em Hesíodo que, tanto em *Os trabalhos e os dias* (1-10) como em *Teogonia* (1-115), inicia sempre por um hino:⁸ no primeiro, a Zeus, e no segundo, às Musas e ao pai delas.

Assim, o início divino é, normalmente, esperado em um livro poético, sobretudo em um lírico, gênero que é descrito pelo próprio Horácio, a começar pelos deuses,⁹ em *ars* 83-85: *Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equum certamine primum / et iuvenum curas et libera vina referre*. Observamos, porém, que não só se destacam os *divi* no início do catálogo das espécies líricas, mas antes a *Musa*, responsável por

¹ Assunto bem explorado por BARCHIESI (2000, pp. 171-173; 292, n. 20); LYNE (2005); CUCCHIARELLI (2006); HUNTER (2007). Lyne e Cucchiarelli estudam a relação entre Horácio e o 'Alceu helenístico', e Hunter entre Horácio e a 'Safo helenística'. Barchiesi trata da relação de Horácio com ambos e ainda com o 'Píndaro helenístico'.

² VOIGT (1971, p. 30), com o *testimonium*; RAGUSA (2005, p. 262).

³ PARDINI (1991, pp. 259-60), que trata do início do Livro 1, com a sequência dos frs. 307, 308 e 343: hinos, respectivamente, a Apolo, Hermes e Ninfas; LYNE (2005, pp. 547-548), que chama a atenção para a sequência métrica desses poemas: estrofe alcaica, estrofe sáfica e asclepiadeu maior, comparando-a com a sequência no livro 1 das *Odes: carm.* 9 (estr. alcaica), 10 (estr. sáfica) e 11 (asclepiadeu maior); VOIGT (1971, pp. 298-300; 343), com os *testimonia*.

⁴ GENTILI-CATENACCI (2010, p. 324, n. 1).

⁵ Cf. Tucídides (3. 104. 4-5), que, ao citar o Hino a Apolo (146-50; 165-72, com variantes textuais), o chama *προοίμιον*, atribuindo-o a Homero; ver também Píndaro, *N.* 2. 1-5, em que afirma que os homeridas começam com um *προοίμιον* (3) a Zeus.

⁶ Discussão em KIRK (1985, p. 52) e RICHARDSON (2010, pp. 2-3).

⁷ Ver ainda esta fórmula de conclusão em *b. Hom.* 2. 495, 3. 546, 4. 580, etc.

⁸ Aristarco e Praxífanos consideraram o hino de *Op.* espúrio, segundo os *scholia* à obra (ver CASSANMAGNAGO, 2009, pp. 594-5).

⁹ Para essa observação e a forma editorial dos *Carmina*, ver CUCCHIARELLI (2006, p. 2), que discute a expectativa do hino em *Odes* 1; expectativa estimulada por *carm.* 1. 2 e concluída em 1. 10, com a primeira repetição métrica na obra, a concluir aquilo que se convencionou chamar *Paradeoden*.

conceder (*dedit*) à lira o canto de tais matérias. A sequência das espécies, como já se ressaltou,¹⁰ parece ser canônica e helenística, descrevendo, inicialmente, as matérias mais elevadas do gênero (hinos e encômios) e, por fim, as mais baixas (erótica e σκόλια). Tal disposição,¹¹ deuses (hinos), heróis (encômio) e homens (epinício, erótica e σκόλια), talvez também remontasse ao *princeps*¹² dos mélicos, Píndaro, ao se perguntar que deus deveria celebrar primeiro, antes de heróis e homens (*O. 2. 2*): τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν.

Ora, se começar por um deus é o que se espera em uma obra, coloca-se evidentemente a pergunta: por qual divindade iniciar? Pelo modelo hesiódico e por ser pai dos deuses e dos homens, Zeus tem preferência, e assim ocupa o primeiro posto, sem que haja um hino, por exemplo, em Arato (*phaen. 1*: ἐκ Διὸς ἀρχόμεσθα ...) e Teócrito (*id. 17. 1*: ἐκ Διὸς ἀρχόμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε Μοῖσαι).¹³ Porém, à pergunta “que deus?” no início da *Iliada* de Homero,¹⁴ o outro grande modelo (8: τίς ... θεῶν;), embora não haja também hino, a resposta é Apolo (9: Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός), deus que está na origem do conflito entre Aquiles e Agamêmnon, comparecendo ainda ao fim do primeiro canto, tocando a lira, junto às Musas (603-4). O deus da poesia, o Μουσαγέτης, está ainda no início das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodas (1. 1: ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε ...), assim como nos Αἴτια de Calímaco, a determinar o que se canta (fr. 1. 22-4 Pf.), recorrente modelo dos poetas augustanos.¹⁵

¹⁰ FEDELI (1997, p. 1495), com bibliografia, trata da ordem dos gêneros poéticos no catálogo mais amplo de Horácio (*ars* 73-85); depois (p. 1498), observa a subdivisão helenística na passagem das espécies líricas (*ars* 83-85).

¹¹ Cf. RUDD (1989, p. 165).

¹² Entre os poetas, Píndaro ocupa a primazia e vem em primeiro lugar ao se elencar os nove líricos modelares (*AP* 9. 184. 1: Πίνδαρε, Μουσάων ἱερόν στόμα ...; *AP* 9. 571. 1: ἔκλαγεν ἐκ θηβῶν μέγα Πίνδαρος ...). Parece que não escapou a Horácio a posição de Píndaro, ao falar, em sua ode de abertura, logo depois do endereçamento a Mecenas, daqueles aos quais agrada ter colhido o pó olímpico em seus carros (*carm. 1.1 3-4*: *sunt quos curriculo pulverem Olympicum / collegisse iuvat metaque fervidis*).

¹³ Além do modelo hesiódico, Teócrito alude também, nos versos seguintes (3-8), a Píndaro (*O. 2*), como aponta GUTZWILLER (1983, p. 218, n. 4). Virgílio, por sua vez, retoma Arato e/ou Teócrito nas *Bucólicas* (*ecl. 3. 60*: *ab Iove principium Musae, Iovis omnia plena*).

¹⁴ Além de começar sempre, como bem se sabe, pela Musa, seja na *Iliada*, nomeada como deusa (1. 1: μῆνιν αἶειδε θεὰ ...), seja na *Odisseia* (1. 1: ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα ...). Mas nas variantes do próemio da *Iliada* temos também Apolo, junto às Musas: segundo Nicanor e Cratete de Malo, Apelicação tinha um exemplar com um único verso como próemio: μούσας αἰεῖδω καὶ Ἀπόλλωνα κλυτότοξον; Aristoxeno, por sua vez, três versos: ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, Ὀλύμπια δόματ' ἔχουσαι / ὅπως δὴ μῆνίς τε χόλος θ' ἔλε Πηλεΐωνα / Λητοῦς τ' ἀγλαὸν υἱόν (...). Para o relato desse anônimo antigo sobre as variantes, ver os *scholia* à *Iliada* (ERBSE, 1969, p. 3).

¹⁵ Cf., por exemplo, Virg. *ecl. 6. 1-12*; Prop. 3. 3. 1-14; Hor. *carm. 4. 15. 1-4*.

Por fim, Apolo, lembremos, é o deus inaugural na edição helenística de Alceu e, portanto, poderia ser esperado na abertura das *Odes*, do 'Alceu romano' (cf. *epist.* 2. 2. 99), que divulgou o mélico lésbio por primeiro.¹⁶

Horácio, porém, a continuar seu projeto de começar por Mecenas, iniciado nas *Sátiras* (1. 1. 1: *qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem*) e nos *Epodos* (1. 4: *subire, Maecenas, tuo*), abre sua recolha lírica, dirigindo-se novamente a ele (1. 1: *Maecenas, atavis edite regibus*), e assim fará em sua sucessiva coleção epistolar (1. 1 e 3: *prima dicte mihi, summa dicende Camena, / ... / Maecenas ...*), em que retoma Homero pelo discurso de Nestor a Agamêmnon (*Il.* 9. 96-7: Ἀτρεΐδη κῦδιστε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον / ἐν σοὶ μὲν **λήξω**, σέο δ' **ἄρξομαι** ...). Portanto, não por um deus, mas por um homem começa Horácio, invertendo a ordem proposta por Píndaro (*O.* 2. 2), como se verá posteriormente nos *Carmina* (1. 12. 1-3: *quem virum aut heroa lyra vel acri / tibia sumis celebrare, Clio, / quem deum?*).

Mas já aqui, no limiar do livro, em alusão novamente a Píndaro,¹⁷ logo depois do endereçamento a Mecenas, adianta que os homens, senhores das terras,¹⁸ podem chegar aos deuses, assim como os vencedores olímpicos, que são elevados até eles (*carm.* 1. 1. 5-6: ... *palmaque nobilis / terrarum dominos evehit ad deos*), e ele mesmo, por ser poeta, coroado por hera, se mistura aos deuses súperos (29-30: *me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis ...*); admitido, por fim, entre os vates líricos, atingirá os astros (35-6: *quod si me lyricis vatibus inseris, / sublimi feriam sidera vertice*). Portanto, ao louvar um homem, senhor das *terras*, o poeta pode torná-lo um deus, elevando-o aos *astros*.

Da altura dos astros, com que se fecha a ode de início (36: *sublimi feriam sidera vertice*), somos levados novamente às terras na abertura do subsequente poema (1: *Iam satis terris nivis atque diræ*), para onde Júpiter enviou bastante neve e terrível granizo (2: *grandinis misit pater ...*). Se não há hino nem no primeiro nem no segundo poema, há, porém, o pai dos deuses e dos homens, Jove, primeira divindade a ser nomeada pelo poeta,¹⁹ que é ainda mencionada mais duas vezes nesta ode, destacando-se sua autoridade (*carm.* 1. 2. 19: *labitur ripa Iove non probante u-*; 29-30: *cui dabit partis scelus expiandi / Iuppiter?* ...). Ora, é aqui mesmo que o poeta, a dramatizar a busca pelo hino inicial, faz a pergunta iliádica (1. 8: τίς ...

¹⁶ *epist.* 1. 19. 32-3: *hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus / volgavi fidicen.*

¹⁷ Cf. NISBET; HUBBARD (1970, p. 7); ROMANO (1991, p. 463).

¹⁸ Para entendimento de *dominos* (*carm.* 1. 1. 6), não como predicativo do objeto, mas apostro de *deos* (*ibidem*), ver detalhada discussão em NISBET; HUBBARD (1970, pp. 6-7).

¹⁹ *carm.* 1. 1. 25: ... *sub Iove frigido*. CUCCHIARELLI (2006, n. 9) faz a observação, relacionando esse passo com o começo da ode seguinte, em que Jove lança à terra muita neve e terrível granizo.

θεῶν); e pindárica (*O. 2. 2: τίνα θεόν ...*):²⁰ *quem vocet divum populus ruentis / imperi rebus?* (*carm. 1. 2. 25-6*). “Qual dos deuses o povo poderá invocar para a situação do império a ruir?” Essa tarefa será atribuída a um deus por Júpiter, como se vê nos versos citados acima (29-30); deus que deverá ser obrigatoriamente pacificador.

Finalmente (30: *tandem*), Horácio faz desfilar diversos deuses invocados (30: *venias precamur*), a começar pelo “áugure Apolo” (32: *augur Apollo*), que, como vimos, não só figura, invocado, no início de vários poemas, deus da poesia que é e condutor das Musas, mas, sobretudo, como destacado acima, é a divindade a inaugurar a edição helenística de Alceu (fr. 307a V.: ὄναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Δίος).²¹ Sucede-se o casal importante para o surgimento de Roma: Vênus (33-34), mãe de Eneias, e Marte (35-40), pai²² de Rômulo. A concluir o catálogo de deuses, em posição de destaque, está Mercúrio-Hermes, filho de Maia, que assumirá a forma do jovem Otaviano,²³ o vingador de César (41-52). Portanto, como bem observa CUCCHIARELLI (2006, p. 9),²⁴ “la coppia Apollo-Hermes, con cui “Alceo” iniziava, viene distribuita da Orazio ai due estremi della serie divina che riempie la seconda metà del suo secondo carne (posizione a sé è quella del principe-dio Ottaviano, su cui il carne si chiude: 45-52)”.

Se, porém, podemos ver em *carm. 1. 2*, em estrofe sáfica, a sequência helenística dos poemas de Alceu, Apolo-Hermes,²⁵ é fato de que não temos ainda um hino, embora já se insinue nesta *laudatio* a Augusto, como deus

²⁰ Ao trabalho extremamente útil de PICCOLO (2014, pp. 351-70), acrescentamos essa alusão à *Iliada*, ainda não assinalada pelos comentadores, que, em geral, atentam apenas para *divum*, discutindo se se trata de acusativo ou genitivo plural. O modelo homérico, parece-nos, é mais um argumento para o entendimento como genitivo plural arcaico, como defendem NISBET; HUBBARD (1970, pp. 28-29); ROMANO (1991, p. 476); MAYER (2012, p. 68).

²¹ BARCHIESI (2000, p. 172), porém, diz ser essa alusão ao primeiro hino de Alceu κατ’ ἀντίφρασιν.

²² Aspecto destacado no poema (35-6: *sive neglectum genus et nepotes / respicis, auctor*).

²³ Para a identificação de Mercúrio com Otaviano, ver MILLER (1991); SCHIESARO (2011, pp. 105-7); HASEGAWA (2013, pp. 61-4), em que fazemos a associação com o *carm. 2. 7*, onde Mercúrio retira o poeta do lado ‘equivocado’ da batalha; FLORES (2014, p. 309); MARTINS (2017).

²⁴ Para diferente leitura da dupla Apolo-Mercúrio, ver MILLER (2009, p. 47), que fala de “dialectical tension” entre o não nomeado filho de Maia, ao fim do catálogo divino, e o áugure Apolo, no início.

²⁵ É um paralelo interessante a sequência dos Hinos homéricos mais longos a Apolo (3) e a Hermes (4): um vem depois do outro, tal como na edição helenística de Alceu, Hermes logo depois de Apolo. Julga-se que a edição dos hinos remonte também ao período helenístico (ver RICHARDSON, 2010, p. 3). Tal sequência também, fato ainda não notado pela crítica, dado o contexto iliádico no *carm. 1. 2* pela pergunta “qual dos deuses” (25-6), como destacado acima, pode se relacionar com a disposição das divindades na própria *Iliada*, em que Apolo, no primeiro canto, é início da cólera de Aquiles, e Hermes, no último, guia Príamo para resgatar o corpo de Heitor, apaziguando Aquiles, ou seja, Apolo, no começo, Hermes, no fim.

pacificador²⁶ *na terra* (42: ...*in terris...*), devendo retornar tardiamente *ao céu* (45: *serus in caelum redeas diuque*).²⁷ No entanto, temos aqui aquela identificação do homem com o deus, comentada no *carmen* de abertura, pois neste caso louvar o deus é elogiar o homem, e vice-versa.²⁸ Devemos, contudo, esperar a primeira repetição métrica,²⁹ a concluir a chamada *Paradeoden*,³⁰ para ter, de fato, o primeiro hino do livro: o *carm.* 1. 10, também em estrofe sáfica, em louvor a Mercúrio, a imitar o segundo hino na edição helenística de Alceu (fr. 308 V.),³¹ em louvor a Hermes. Horácio, portanto, a rivalizar com o ‘Alceu helenístico’, faz do segundo o primeiro hino em sua recolha lírica, ou seja, Mercúrio furta a posição de Apolo; furto, como veremos, é aspecto central na caracterização do deus em confronto com Febo no próprio *carm.* 1. 10.

OS FURTA DE MERCÚRIO E APOLO SEM VOZ

O primeiro hino nas *Odes* de Horácio, dedicado a Mercúrio (*carm.* 1. 10), inicia-se, ressaltando seu caráter civilizador, enfatizado pela menção a Atlas,³² com destaque para a capacidade discursiva do deus (1: *Mercuri, facunde nepos Atlantis*; 3: *voce formasti*), e, portanto, afastado em suas palavras

²⁶ Ov. *Met.* 14. 291: *pacifer huic dederat florem Cyllenius album*. Ver ainda SALAT (1969, p. 569). A paz, bem entendida, é resultado das vitórias militares, como observa GALINSKY (1996, p. 141). Guerra e vitória são pré-condições para a paz (*si vis pacem, para bellum*). COMMAGER (1959, p. 49), MILLER (2009, p. 51) e MARTINS (2017), que trabalha também com evidências arqueológicas, destacam essa característica na associação entre Mercúrio e Augusto.

²⁷ A ode seguinte, *carm.* 1. 3, começa com os astros (3: *sic fratres Helenae, lucida sidera*), termo que concluía a ode de abertura, como assinalamos.

²⁸ Como se dá também no elogio a Augusto em *carm.* 1. 12. 49-60, outra ode em estrofe sáfica, onde o *princeps* é como Júpiter.

²⁹ Sobre a relação não só entre *carm.* 1. 2 e 1. 10, mas também entre esses e 1. 12, todos em estrofe sáfica, ver SANTIROCCO (1986, pp. 42-6); MILLER (1991, p. 369); FLORES (2014, p. 313).

³⁰ MINARINI (1989, pp. 25-6) resume a discussão sobre o fim da chamada *Paradeoden* sobre o qual não há acordo. Julgamos, como será discutido abaixo, que *carm.* 1. 10 é a conclusão da primeira seção de *Odes* 1 não só pela repetição métrica, mas por se tratar de um falso fim. Sobre o conceito de falso fim, ver FOWLER (1989).

³¹ A identificação de que Horácio imitou o hino a Hermes de Alceu remonta a Porfírião (HOLDER, 1979, p. 16): *Hymnus est in Mercurium, ab Alcaeo lyrici poeta*.

³² PASQUALI (1920, p. 65) chama a atenção para este aspecto em relação ao modelo alcaico. Horácio começa a cantar Mercúrio, neto de Atlas (1: *Mercuri, facunde nepos Atlantis*), enquanto Alceu começa por cantar o filho de Zeus e Maia (3: Μαῖα γέννατο Κρονίδαι μίγεισα). PUTNAM (1974) explora esse aspecto, sem conhecimento aparente de Pasquali, mostrando como Atlas, irmão de Prometeu, benfeitor da humanidade, inventou a astronomia e, segundo Sérvio *Auctus*, ao comentar *Aen.* 1. 741, ensinou (*docuisse*) seu neto Mercúrio, que, por sua vez, formará o corpo e a alma dos homens.

iniciais do hino a Hermes de Alceu (fr. 308 V.),³³ que, diferentemente, começa por referência geográfica (1: Χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις), ao mencionar o deus por perífrase, e por seus pais, Maia e o Cronida (3: Μαῖα γέννατο Κρονίδαί μίγεισα). Pela construção ou disposição das palavras, no primeiro verso (*Mercuri, facunde nepos Atlantis*), Horácio parece imitar, na verdade, o fr. 307a V. (ᾠναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Δίος), fato que passou despercebido pela crítica: ambos iniciam-se com a identificação do deus por seu nome próprio no vocativo, seguido de aposto em que se trata da ascendência de cada um.³⁴ Se assim é, logo no começo da ode, Horácio não só faz Mercúrio furtar a posição de Apolo, como a construção das palavras para louvar Febo, em Alceu, é furtada para elogiar o “neto de Atlas”. Neste sentido, não há necessidade de buscar outra fonte para este início horaciano ou especular sobre um hino perdido de Alceu.³⁵

Na segunda estrofe (5-8), que prepara a central (9-12), o começo provavelmente traz *res* alcaica (2-3: σὲ γάρ μοι / ἄμμος ὕμνην), embora *te canam* (5) possa ser apenas formular.³⁶ É possível, porém, que a invenção da lira (6: ... *curvaeque lyrae parentem*), importante feito do deus, estivesse ali narrada, como se menciona nos *Scholia ABD ad Hom. Il. 15. 256* (Ἐρμῆς ὁ Διὸς καὶ Μαΐας τῆς Ἄτλαντος εὔρε λύραν), que pode ter como fonte o hino de Alceu,³⁷ e no *Hino homérico a Hermes* (4. 24-61). Assim, Horácio continua a desenvolver o aspecto civilizador do deus como inventor da lira, o que também pode justificar a posição privilegiada de Mercúrio nas *Odes*, já que quem deseja estar entre os *lyrici* deve louvar, antes de mais nada, o πρῶτος εὔρετης da *lyra* (*b. Hom. 4. 25*), que cantou primeiramente sua ascendência

³³ Ver CAVARZERE (1996, pp. 145-6), que estuda a técnica do *motto* na poesia horaciana.

³⁴ Transfere-se apenas a caracterização do nome próprio em Alceu (ᾠναξ) para o aposto em Horácio (*facunde*). CUCCHIARELLI (2006, p. 12), que recorda NISBET; HUBBARD (1970, p. 130), aponta outra transferência do fr. 307a V. (μεγάλω Δίος) em louvor a Apolo para o *carm.* 1. 10. 5 (*magni Iovis*) em elogio a Mercúrio.

³⁵ CAIRNS (1983, p. 35), depois de fazer a hipótese, sem muita convicção, sobre a imitação do segundo hino homérico a Hermes (18. 3-4: ὄν τέκε Μαῖα, / Ἄτλαντος θυγάτηρ), julga que Horácio possa ter tomado esse começo de algum hino a Hermes de Alceu, perdido para nós: “although the ode as a whole is linked closely with the Alcaic hymn to Hermes, the first stanza deliberately, and perhaps deceptively, has nothing to do with it. (...) indeed he might have taken it from another hymn to Hermes by Alcaeus himself” (itálico nosso). *Contra*, porém, já CAVARZERE (1996, p. 146), que, por sua vez, pensa não haver nada de alcaico na estrofe inicial (p. 145).

³⁶ Cf. FRAENKEL (1957, p. 162, n. 3); SCHRIJVERS (1973, p. 149); ROMANO (1991, p. 521).

³⁷ Há muitas coincidências entre o P. Oxy. 2734, que traz parte de διηγήσεις da poesia alcaica, cujo fr. 1 (ll. 11-19) traz o início do hino a Hermes e um breve sumário, e os *scholia ABD ad Hom. Il. 15. 256*. Para o mutilado texto e o confronto das passagens, ver CAVARZERE (1996, pp. 143-4) e, sobretudo, CAIRNS (1983, pp. 29-33), que (p. 32) convincentemente suplementa l. 18: τῶν ᾠμῶν τὰ τ[ό]ξα.

(*h. Hom.* 4. 57-9), como se iniciam os hinos de Alceu e Horácio: o primeiro ao referir os pais, Maia e o Cronida (fr. 308 V, 3: Μαῖα γέννατο Κρονίδαί μίγεισα), e o segundo ao mencionar o avô, Atlas (*carm.* 1. 10. 1: ... *nepos Atlantis*).

No entanto, é na justaposição (*callida*) do inventor da oca lira (6: ... *curvaeque lyrae parentem*) e do habilidoso ladrão (7-8: *callidum quicquid placuit iocoso / condere furto*) que se introduzem os *furta*, num jogo (*iocosus*) metapoético, notado, primeiramente, por HOUGHTON (2007), que chama a atenção para a ambiguidade do verbo *condere*, cujo significado pode ser tanto “esconder” como “compor poemas”.³⁸ Portanto, o deus é habilidoso (*callidus*) tanto em “esconder tudo o que lhe agrada” como em “compor tudo o que lhe agrada”. Já, porém, “esconder” é ação poética para os poetas augustanos, seguidores dos helenísticos, que ocultam em seus versos alusões a outros textos, exigindo a todo momento que os leitores as desvelem. Neste sentido, Mercúrio, “inventor da lira”, é figura do poeta lírico, que oculta os *furta*³⁹ de Alceu, Homero e outros, por meio de divertido jogo (*iocosus*).⁴⁰ Além disso, a composição por ocultamento é enfatizada, claramente, por *iocosus ... furto* (7-8), palavras provavelmente, por comparação a Filóstrato,⁴¹ “furtadas” de alguém por Horácio-Mercúrio.

A segunda estrofe, como dissemos, ao introduzir esse caráter importante na descrição do deus desde Homero, prepara a estrofe central (9-12), que

³⁸ HOUGHTON aqui, para abonar o significado do verbo, remete ao *Thes. ling. Lat.* IV, 153-154, s. v. *condo* IIb. Bastava, porém, e talvez mais pertinente fosse, citar o uso que o próprio Horácio faz do verbo neste sentido: *sat.* 2. 1. 82-4: *si mala condiderit in quem quis carmina, ius est / iudiciumque.* “*esto, si quis mala; sed bona si quis / iudice condiderit laudatus Caesare?*”; *epist.* 1. 3. 24: ... *seu condis amabile carmen; ars* 436: ... *si carmina condēs.*

³⁹ Para *furtum*, em contexto poético, cita HOUGHTON (2007, p. 640, n.17), de novo, *Thes. ling. Lat.* VI, 1, 1645-6, s. v. *furtum* I, 2b. Não se encontra neste sentido em outro lugar da obra horaciana. Para discussão dos *furta* na poesia latina augustana, sobretudo em Virgílio, ver CONTE (2014).

⁴⁰ Neste divertido jogo, o poeta “esconde” a palavra “esconder” (*condere*) entre o jocoso furto: ... *iocosus / condere furto* (7-8). A separação de adjetivo e substantivo, em hipérbato, é, muitas vezes, aproximada ao colocá-los em final de versos sucessivos. Anteriormente, por exemplo, vv. 3-4: ...*decorae / more palestra.* Esse é expediente comum na conclusão da estrofe sáfica: cf., por exemplo, *carm.* 1. 12. 3-4: ... *iocosa / ... imago*; 7-8: ... *insecutae* [participio] / ... *silvae*; 23-4: ... *certa / ... sagitta*; 47-8 [com disposição significativa]: ... *inter ignis / luna minores.* Para estudo, sobretudo em Ovídio, da ordem das palavras no verso que mimetizam o que se diz, ver LATEINER (1990), que mostra ‘ocultamento’ de palavra que indica tal ação em episódio relativo a roubo de Mercúrio (p. 222).

⁴¹ *imag.* 1. 26. 1: μάλα ἤδειται αἱ κλοπαὶ τοῦ θεοῦ. Fazem a aproximação dessa passagem com Horácio (*carm.* 1. 10. 7-8): NISBET; HUBBARD (1970, *ad loc.*), que arrolam as várias fontes, desde Homero, para a caracterização do deus como ladrão; CAIRNS (1983, p. 31); ROMANO (1991, *ad loc.*); HOUGHTON (2007, p. 640).

coloca em confronto Mercúrio e Apolo, deuses que disputam a posição privilegiada nas *Odes* para receber o primeiro hino.⁴² Nesse passo, imitado de Alceu,⁴³ observação que remonta a Porfirião,⁴⁴ Mercúrio, recém-nascido, rouba a voz de Apolo, depois de ter roubado as vacas e a aljava, tomando assim o lugar de Febo, a quem só resta rir (9-12):

te, boves olim nisi reddidisses
per dolum amotas, puerum minaci 10
voce dum terret, viduus pharetra
 risit Apollo.

Importante aqui ter o todo da estrofe, que opõe Mercúrio a Apolo, dispondo-os como primeira (*te*) e última palavra (*Apollo*) da passagem. Temos, inicialmente, uma subordinada condicional (9: *nisi reddidisses*) com verbo no mais que perfeito do subjuntivo a representar, nesse discurso indireto, o futuro perfeito usado por Apolo, no discurso direto (*nisi reddideris*)⁴⁵. A apódose, em que teríamos a ameaça de Febo, entendida em *minaci voce* (10-11), “voz ameaçadora” que se contrapõe à “voz civilizadora” de Mercúrio (3: *voce formasti*)⁴⁶, é ‘roubada’, quando, antes de pronunciá-la, o deus, menino ainda, toma a aljava de Apolo, enquanto esse estava para ameaçá-lo (11: *dum*

⁴² Disputa iniciada em *carm.* 1. 2, que, embora o áugure Apolo (31-2) apareça em primeiro lugar, é Mercúrio, ao fim (41-52), associado a Augusto, que tem maior destaque. “Quem receberá o primeiro hino?”

⁴³ Pausânias menciona (7. 20. 4) que o episódio do roubo do gado de Apolo estava no hino a Hermes de Alceu: βουσί γὰρ χαίρειν μάλιστα Ἀπόλλωνα Ἀλκαῖος τε ἐδήλωσεν ἐν ἕμνῳ τῷ ἐς Ἑρμῆν, γράψας ὡς ὁ Ἑρμῆς βοῦς ὑφέλοιτο τοῦ Ἀπόλλωνος. Além disso, CAIRNS (1983, pp. 30-33), a partir do P. *Oxy.* 2734 fr. 1. 11-19 e das observações de E. Lobel, argumenta que l. 13 confirmaria a presença do roubo do gado; l. 14 mencionaria o dia do nascimento do deus; l. 15 faria referência às ameaças de Apolo; l. 17, com suplemento do próprio Cairns, citado acima, trataria da aljava; l. 19 mencionaria a troca, entre Apolo e Hermes, da lira e da vara. Seja como for, o roubo parece ter sido um tópico central do hino alcaico, como é no Hino homérico a Hermes (*b. Hom.* 4), extensamente narrado. Nesse último, porém, não há o roubo da aljava, embora Apolo tema que seja roubada por Hermes (514-5). HOUGHTON (2007, p. 638, n.7) aproxima *risit Apollo* (12) de γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων. (*b. Hom.* 4. 420). No entanto, no hino homérico, Apolo ri de regozijo ao tocar a lira e ouvi-la, sem associação com o furto.

⁴⁴ *Ad loc.*: *fabula haec ab Alcaeo ficta*. Imitação que, a julgar por *fabula*, pode ter se restringido simplesmente à matéria, sem seguir de perto a disposição dos *uerba*, muito particular neste trecho, como veremos. Nem poderia ser diferente, considerando o preceito do próprio Horácio (*ars* 131-5) de, ao imitar, não traduzir palavra por palavra.

⁴⁵ NISBET; HUBBARD (1970, *ad loc.*) observam: “**reddidisses**: represents the future-perfect *reddideris* of direct speech”. O comentário é repetido em MAYER (2012, *ad loc.*).

⁴⁶ A ressaltar o confronto das vozes, ver a posição de *vox*: sempre no ablativo, encabeçando o terceiro verso das estrofes (vv. 3 e 11).

terret);⁴⁷ furto muito ligeiro, como é a concisa descrição do poeta, com apenas duas palavras (11: *viduus pharetra*), que leva Apolo, “viúvo da aljava”, a rir, conclusão da estrofe (12: *risit Apollo*), sem que Febo possa falar, pois Mercúrio lhe rouba, não só as vacas e a aljava, mas, sobretudo, a voz, aspecto ainda não comentado pela crítica. O deus da palavra, mensageiro, é aquele que concede ou não a voz aos deuses (5-6: ... *magni Iovis et deorum | nuntium*).

FALSO FIM DE UM *VIR MERCURIALIS*

A concluir a ode sucedem-se duas estrofes em que os *furta* homéricos⁴⁸ são cuidadosamente escolhidos e dispostos de tal modo que sugerem o fim do livro com a décima ode. Um livro com dez poemas em seu total era já um modelo bem estabelecido, quando Horácio publica seu conjunto lírico, provavelmente em 23 a. C.: as *Bucólicas* de Virgílio, o primeiro livro de elegias de Tibulo e o primeiro livro das *Sátiras* do próprio Horácio.⁴⁹ Assim, há expectativa de conclusão com um hino, que, em geral, iniciava as recolhas líricas. Além disso, a criar a expectativa do fim, Horácio alude aos livros finais de *Iliada* e *Odisseia*⁵⁰ nas duas últimas estrofes do *carm.* 1. 10 (13-20):

Quin et Atridas duce te superbos
Ilio dives Priamus relicto
Thessaloque ignis et iniqua Troiae 15
castra fefellit.

Tu pias laetis animas reponis
sedibus, virgaque levem coerces
aurea turbam, superis deorum
gratus et imis. 20

⁴⁷ *Terret* aqui, um presente histórico (cf. MAYER 2012, p. 115), tem valor conativo (cf. TESCARI 1948, *ad loc.*).

⁴⁸ Para as referências homéricas nos *Carmina* de Horácio, remetemos novamente a PICCOLO (2014), que estuda (pp. 57-9) a penúltima estrofe de *carm.* 1. 10, em comparação com *epod.* 17. 13-4, mostrando as semelhanças e, sobretudo, as diferenças, da “modulação” lírica para a epódica na retomada do episódio iliádico.

⁴⁹ Cf. CUCCHIARELLI (2006, pp. 1; 13-4); KONSTAN (2001, p. 16); FERNÁNDEZ CORTE (2000, pp. 68-71).

⁵⁰ Independentemente de FERNÁNDEZ CORTE (2000, p. 75), que, porém, relaciona (p. 74) o final do *carm.* 1. 10 com *carm.* 1. 6 em que Horácio alude aos inícios dos dois poemas homéricos: nos vv. 5-6 (*nec gravem | Pelidae stomachum cedere nescii*) alusão à *Iliada*; no v. 7 (*nec cursus duplicis per mare Vlixei*), à *Odisseia*.

Na penúltima estrofe (13-16), ao tratar do deus como guia (13: *duce te*⁵¹), condutor dos vivos, lembra de Hermes, disfarçado,⁵² no célebre canto final da *Iliada* (24. 333 e ss.), a levar o rico⁵³ Príamo pelo acampamento aqueu até Aquiles a fim de resgatar o corpo de seu filho Heitor, cujo funeral é a conclusão da obra homérica.⁵⁴ A elocução épica⁵⁵ nesse trecho confere elevação, com enriquecimento genérico,⁵⁶ à espécie lírica mais elevada, o hino, que celebra novamente, com esse episódio, o caráter enganador do deus (16: *fefellit*), a começar pelos “soberbos Atridas” (13: ... *Atridas superbos*).

Surge, então, na última estrofe, conclusiva, o deus *ψυχοπομπός*, em referência ao início do canto final da *Odisseia*, depois da chacina dos pretendentes, em que Hermes, com “vara de ouro” (18-19: ... *virga ... / aurea*),⁵⁷ conduz, no submundo, as piedosas almas dos mortos⁵⁸. A concluir, mais uma vez, com morte, imagem de fim,⁵⁹ a referência ao último canto

⁵¹ O ablativo absoluto aqui, construção inusual em um poeta (NISBET, 2009, p. 396), pode ser bom argumento para a relação desse Mercúrio com o Mercúrio-Augusto de *carm.* 1. 2, onde ocorre pela primeira vez nas *Odes* (52: *te duce, Caesar*), construção que chama a atenção, pois o ablativo absoluto aqui refere-se ao sujeito da oração (ver NISBET; HUBBARD, 1970, *ad loc.*; MAYER, 2012, *ad loc.*). Em todos os *Carmina*, a expressão só ocorre mais uma vez: *carm.* 1. 6. 4: *miles te duce gesserit*, referindo-se, significativamente, a Agripa, importante comandante de Otaviano. Ver também observações de PICCOLO (2014, p. 58 e n. 26), que vê no uso desse ablativo absoluto “aura histórico-militar”.

⁵² A descrição de Hermes na terra, semelhante a jovem príncipe, a despontar a barba, na *Iliada* (24. 347-8: βῆ δ' ἰέναι κούρω αἰσυμνητῆρ ἑοικώς / πρῶτον ὑπηγήτη τοῦ περ χαριεστάτη ἦβη), é modelo, como já apontou Fraenkel (1957, p. 249), para a descrição do jovem Mercúrio-Augusto em *carm.* 1. 2. 41-2: *sive mutata iuvenem figura / ales in terris imitatis*).

⁵³ A riqueza de Príamo é destacada por Aquiles no último canto (544-6), no episódio do resgate do corpo de Heitor (546: τῶν σε γέρον πλοῦτῳ τε καὶ νιάσι φασι κεκάσθαι).

⁵⁴ Sobre esse fim da vida como fim poético, ver FOWLER (1989, p. 81).

⁵⁵ Detalhada observação em PICCOLO (2014, p. 59).

⁵⁶ Para o conceito, ver HARRISON (2007, pp. 1-33).

⁵⁷ Em Homero (*Od.* 24. 2-3) temos “a bela vara de ouro” (ῥάβδον ... / καλὴν χρυσεῖν). A caracterização da vara como de ouro e o contexto de guia das almas dos mortos são importantes para a imitação que Horácio faz da *Odisseia*, já que, no último canto da *Iliada*, ao partir para fazer o que mais lhe agrada, ser companheiro de um homem (335: ἀνδρὶ ἑταιρίσσαι), Hermes também leva consigo a vara (343: εἴλετο δὲ ῥάβδον) em sua missão de conduzir Príamo. Sobre *virga* e *caduceus*, que por vezes são distintos, por vezes confundidos, ver NISBET; HUBBARD (1970, *ad loc.*), com as fontes antigas.

⁵⁸ Agradeço a observação de Paulo Sérgio de Vasconcellos de que as *piae animae* do *carm.* 1. 10. 17 podem ser lidas à luz da descrição do “submundo lírico” no *carm.* 2. 13 (cf. HARRISON, 2007, p. 182), descrito como *sedes ... piorum* (23), onde estão Safo (25) e Alceu (27), com os quais Horácio quase se reuniu.

⁵⁹ Aos finais homéricos, lembremos o fim da *Eneida* (12), com a morte de Turno; é, porém, mais notável a sequência de mortes na primeira parte: a de Creusa no fim do segundo, a de Anquises no fim do terceiro, a de Dido no fim do quarto e a de Palinuro no fim do quinto.

da *Odisseia*, tomado como “matriz de imitação”,⁶⁰ sugere o término da obra. Acrescentemos ainda a estratégica colocação de *imis*,⁶¹ como fecho da composição, a indicar não só os deuses íferos, na extremidade inferior do poema, mas também, ambigualmente, a sugerir que se chegou ao fim⁶² (*ars* 126; 152: *personam formare novam, servetur ad imum; primo ne medium, medio ne discrepet imum*).⁶³

Mercúrio, porém, já se mostrou um deus a quem agrada ocultar / compor (*condere*) por meio de jocoso furto, como jocosa vai se revelar a própria lira de Horácio (*carm.* 3. 3. 69: ... *icosae ... lyrae*),⁶⁴ enganando deuses, como Apolo, e homens, como os atridas ou o próprio leitor. Assim, se se cria a expectativa de fim, é de se esperar também que ele, *vir Mercurialis* (*carm.* 2. 17. 29-30),⁶⁵ esteja a nos enganar, a propor um falso fim, como se revela ao desenrolar o livro e iniciar a famosa ode do *carpe diem* (1. 11. 1-2):

*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint ...*

A abertura da ode, como nota KONSTAN (2001, p. 17),⁶⁶ pode ser vista como comentário metapoético para a construção do livro que revela, na

O próprio Horácio, na conclusão dos *Epodos* (17), busca a morte, que chegará, porém mais lenta do que deseja (62). O mesmo ainda dirá, últimas palavras do texto, na *epist.* 1. 16. 79: ... *mors ultima linea verum est*. Para a estrutura temporal de *carm.* 1. 10, que termina com morte e começa nos primeiros tempos dos homens (2: *hominum recentum*), ver SCHRIJVERS (1973, p. 146, n. 1; p. 151 e n. 1). A relação entre o começo e o fim já em KIESSLING; HEINZE (1930, p. 53).

⁶⁰ A expressão é de CONTE, ao tratar dos *furta* virgilianos (2014, p. 57): “Insomma, se si prende questa strada, risulta chiaro che Omero per l’*Eneide* non è tanto oggetto di imitazione quanto piuttosto matrice d’imitazione, energia produttiva di nuove realizzazioni”.

⁶¹ Mercúrio é caro a todos os deuses, aos súperos e íferos, e transita pacificamente por todas as partes do universo, “embaixador entre o Céu e o Hades” (NISBET; HUBBARD 1970, *ad loc.*). É assim imagem muito adequada para um pacificador *Vrbi et Orbi*.

⁶² De modo semelhante, como já bem comentado, termina o livro dos *Epodos* com *exitus* (17. 81). Aqui é suficiente remeter a CUCCHIARELLI (2008, p. 99).

⁶³ *Imum* sempre em fim de verso. No v. 152, é de se notar ainda *primum* ao início e *medium* no meio, com poliptoto ao ser repetido em anadiplose. Para paralelos em Ovídio com as palavras *primus*, *medius* e *imus*, ver LATEINER (1990, pp. 209-13).

⁶⁴ Esse comentário metapoético em *carm.* 3. 3. 69 (ver HARRISON, 2007, p. 188; PICCOLO, 2014, pp. 197-8), com o adjetivo *icosus* a caracterizar a lírica, é mais um argumento em favor da leitura metapoética em *carm.* 1. 10, em que se fala do *icosum furtum* (7-8).

⁶⁵ Mercúrio o salvou na batalha de Filipo (2. 7. 13-4), em descrição que imita cena da *Iliada*; maior protetor do poeta (*sat.* 2. 6. 15).

⁶⁶ Citamos as próprias palavras do autor: “the abrupt [*sic*] advice concerning ends at the very beginning of the ode makes excellent poetic sense if we suppose that Horace’s reader (like Leuconoe herself, perhaps) might have been tempted to interpret c. 10 as a kind of finale. The injunction, «Don’t inquire about my end», carries the implicit or metaliterary suggestion that what preceded might in fact have been perceived as a finis. But of course, c. 11 itself

seqüência da leitura, o precedente poema como falso fim. “Não pergunte sobre o fim”, pois ainda não chegamos a ele.⁶⁷ A corroborar essa leitura metapoética, logo em seguida aparece a palavra *numeros* (2-3: ... *nec Babylonios / temptaris numeros*), termo que indica não só os números astrológicos, que Leucônoe é aconselhada a não tentar, mas também pode aludir aos esquemas métricos (*ars* 24: ... *numeros animosque secutus*), virtuosamente apresentados na *Paradeoden* e nunca antes tentados (*carm.* 3. 30. 13-4: *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*). Assim, neste recomeço, o poeta apresenta mais um esquema métrico, o asclepiadeu maior κατά στίχον, recordando, porém, a estrutura métrica da primeira ode, única até então não estrófica, em asclepiadeu menor. Assim, de modo simétrico, depois do poema de abertura, *carm.* 1. 1, temos a ode, em estrofe sáfica, em que Augusto é identificado com Mercúrio (*carm.* 1. 2), tal como após esse recomeço, *carm.* 1. 11, temos a ode, também em estrofe sáfica, em que Augusto é como Júpiter (*carm.* 1. 12). Portanto, a famosa ode do *carpe diem* pode ser vista como recomeço e o *carm.* 1. 10 um falso fim. Renova-se deste modo a busca pelo *término*.

MERCÚRIO MAIS UMA VEZ ROUBA O LUGAR DE APOLO (?)

O fim (*imum*) do *carm.* 1. 10, hino a Mercúrio, como vimos, não é o fim do livro, que se conclui só com *carm.* 1. 38, “surpreendente término”, nas palavras de FOWLER (1989, p. 97), não múltiplo de dez.⁶⁸ Mas, à distância de dez odes a partir do recomeço (*carm.* 1. 11),⁶⁹ temos o primeiro hino dedicado a Apolo (*carm.* 1. 21. 2: *intonsum, pueri, dicite, Cynthiaum*), que, porém, o divide com sua irmã, Diana (1: *Dianam tenerae dicite virgines*), e sua mãe,

demonstrates by its very existence that the book is not over”. Ver também CUCCHIARELLI (2006, pp. 51-52 e nn.65-6), que nota o limite decimal, mas mostra como *carm.* 1. 11 retoma 1. 10: por exemplo, o *tu* inicial (1. 11. 1) a retomar o *tu* no início da última estrofe da ode anterior (1. 10. 17), pronome sempre colocado em destaque, a encabeçar ainda a terceira e quarta estrofes (1. 10. 5 e 9), característica da elocução do hino.

⁶⁷ Aliás, mais à frente, dirá Horácio que um deus pode transformar o mais baixo em mais alto (*carm.* 1. 34. 12-3: ... *valet ima summis / mutare et insignem attenuat deus*), ou, em leitura metapoética, os fins (*ima*) em começos (*summa*), e vice-versa.

⁶⁸ Cf. SALAT (1969, p. 556); CUCCHIARELLI (2008, p. 100); (2006, p. 63). A marcar também grupos decimais na constituição do livro, temos a repetição da estrofe sáfica: 1. 10 (hino), 1. 20 (poema endereçado a Mecenas) e 1.30 (hino), lugares editoriais importantes. Pode-se ver ainda a marca decimal a partir de *carm.* 1. 2: 1. 12, 1. 22, 1. 32, todos os poemas em estrofe sáfica. Mas, sem rigidez e uma regularidade absoluta, ainda temos, em *Odes* 1, os *carm.* 1. 25 e 1. 38 em estrofe sáfica (ver SALAT, 1969, p. 561). Há regularidade absoluta apenas com a segunda estrofe asclepiadeia, que, depois da primeira ocorrência (*carm.* 1. 6), reaparece sempre a cada nove poemas: 1. 15, 1. 24 e 1. 33.

⁶⁹ Para a discussão sobre os grupos decimais com os hinos, ver SALAT (1969, pp. 555 e ss), que propõe a relação entre 1. 10, 1. 21 e 1. 31; CUCCHIARELLI (2006, p. 58).

Latona (3-4: *Latonamque supremo / dilectam penitus Iovi*). Contudo, embora Apolo já seja detentor da lira, depois do *carm.* 1. 10, e, portanto, merecedor do elogio do lírico vate, o poeta não deixa de lembrar quem inventou o instrumento, Mercúrio, seu irmão, que surge ‘preso’ à lira (12: *fraternaue umerum lyra*).⁷⁰ Além disso, logo depois de louvá-lo por sua aljava (*carm.* 1. 21. 11: *insignemque pharetra*), na ode seguinte, *carm.* 1. 22, parece negar os atributos de Apolo, colocados logo na primeira estrofe, significativamente todos em fim de verso (1-4):

Integer vitae scelerisque purus
non eget Mauris iaculis neque arcu
nec venantis grava *sagittis*,
Fusce, *pharetra*.

Depois de, novamente, mais dez odes, teremos, enfim, um hino exclusivo a Apolo (*carm.* 1. 31), em estrofe alcaica, tal como o hino que abria a recolha helenística de Alceu (fr. 307a V.),⁷¹ que, como visto acima, também era dedicado a Apolo, em estrofe alcaica.⁷² Temos, finalmente, um destaque para o deus protetor de Otaviano, cuja casa se comunicava diretamente com o templo de Apolo no Palatino (ZANKER, 1989, p. 57),⁷³ templo provavelmente referido no início da ode (1-2: *quid dedicatum poscit Apollinem / vates?*).⁷⁴ A concluir o hino, lê-se um dos pedidos do vate: que não tenha uma

⁷⁰ A lira, em fim de verso, faz par com a aljava, outro atributo importante do deus, também em fim de verso, no imediatamente anterior (11: *insignemque pharetra*). Vale destacar ainda que é o aspecto bélico a ser ressaltado nesta ode. Na estrofe final (13-16), movido pela prece dos que lhe rogam o deus afastará do *princeps* (14: *principe Caesare*) e do povo romano a guerra, a fome e a peste, levando-as aos inimigos, Persas e Bretões, os inimigos, respectivamente, do oriente e do ocidente. Por fim, a tríade divina na ode, Diana, Apolo e Latona, é associada com a deusa Vitória. Em um dos relevos da *Villa Albani* (ver GALINSKY, 1996, pp. 216-7, fig. 122), os três se aproximam de Vitória, possível representação de cena no santuário palatino de Apolo (ver CARANDINI; BRUNO 2008, pp. 202-4), a celebrar as vitórias de Augusto. Para detalhada leitura nesse sentido, ver MILLER (2009, pp. 6-7; 265-69).

⁷¹ Para esse hino alcaico, remetemos a PAGE (1987, pp. 244-52).

⁷² Observação já em CUCCHIARELLI (2006, p. 56).

⁷³ “Come hanno mostrato gli scavi recenti, la casa comunicava mediante una rampa col piazzale del tempio: non si poteva trovare un modo piú efficace per sottolineare lo stretto rapporto tra il favorito di Appolo e il suo dio”. Para o “programa de Augusto” e o templo de Apolo Palatino, ver GALINSKY (1996, pp. 213-224).

⁷⁴ Com *dedicatum* faz-se referência à consagração do templo em 9 de outubro de 28 a. C. Cf. MAYER (2012, *ad loc.*); ROMANO (1991, pp. 603-4); NISBET; HUBBARD (1970, *ad loc.*), com as fontes e bibliografia. *Contra* VEYNE (1965), discutido em NISBET; HUBBARD (1970, p. 349). Para estudo detalhado da figura de Apolo aqui, ver MILLER (2009, pp. 221-26).

velhice privada da cítara⁷⁵ (19-20: ... *nec turpem senectam / degere nec cithara carentem*), isto é, da poesia. O deus já é senhor do instrumento, sem referência a Mercúrio, como se faz também na ode seguinte (*carm.* 1. 32. 13-4: *o decus Phoebi et dapibus supremi / grata testudo Iovis*).⁷⁶ Porém, neste primeiro hino a Febo (*carm.* 1. 31. 1: *quid dedicatum poscit Apollinem*) parece que o deus é, novamente, antecedido por Mercúrio, já que a breve ode anterior, hino a Vênus, em estrofe sáfica, se conclui, último verso, com o adônico que o nome do deus e a partícula enclítica preenchem (1. 30. 8): *Mercuriusque*.⁷⁷

Sem a necessidade de retomar aqui a antiga discussão sobre a motivação do hino a Mercúrio,⁷⁸ é fato objetivo que o *carm.* 1. 10 ocupa posição estratégica no livro por ser, depois de contínua variação métrica,⁷⁹ a primeira repetição com a estrofe sáfica. É dado seguro também, depois de trabalhos como o de LYNE (2005), que o poeta imita um ‘Alceu helenístico’, ou seja, editado por Aristófanes de Bizâncio e Aristarco. Horácio, portanto, ao iniciar o livro das *Odes*, cria a expectativa do hino, tal como se iniciavam as edições

⁷⁵ Para a identificação da cítara com a lira, ligada a Febo, ver *carm.* 3. 4. 4 (*seu fidibus citharaque Phoebi*), com comentário de NISBET; RUDD (2004, *ad loc.*), que entendem haver hendiádis aí. Embora lira e cítara sejam instrumentos diversos (ver PEREIRA, 2001, pp. 170-186, para cítara; pp. 191-204, para lira), Horácio já não as diferencia (ver NISBET; HUBBARD, 1970, p. 259). Para possível não diferenciação antes de Horácio, ver PEREIRA (2001, p. 201 e n. 64).

⁷⁶ Para outras relações entre *carm.* 1. 31 e 1. 32, ver MILLER (2009, pp. 225-26).

⁷⁷ Sobre a relação desse final do *carm.* 1. 30. 8, com Mercúrio, e o início do seguinte, *carm.* 1. 31. 1, com Apolo, ver MILLER (2009, p. 52), que, entende, porém, a justaposição de outro modo: “In this clever juxtaposition the two musical deities complement one another”. Além disso, Miller explora aspectos políticos implicados no *carm.* 1. 2, relacionando com o *carm.* 1. 10 e 2. 7. Destacamos também aqui que nossa interpretação foi feita antes da leitura do livro de Miller.

⁷⁸ FRAENKEL (1957, pp. 163-6) retoma os diversos juízos, desde avaliações desdenhosas, como a de ser um simples exercício poético, até a leitura romântica e biográfica que vê o sentimento religioso de Horácio, em sua relação particular com Mercúrio (ver KIESSLING; HEINZE, 1930, p. 52). Seja de um modo, seja de outro, as considerações subjetivas continuaram, de tal modo que NISBET; HUBBARD (1970, pp. 127-8), julgando ser “a literary imitation” (p. 127), afirmam “not be one of Horace’s greatest poems: it is too outmoded in form and has not enough universal application” (p. 128). Mais recentemente, HOUGHTON (2007, pp. 636-7), depois de novos juízos, repassou as críticas antigas e mais modernas, mostrando como especulações subjetivas, de caráter biográfico, ainda se fazem presentes, como a de WEST (1995, p. 49), que descobre em *carm.* 1. 10 a “spirituality which finds the divine in the particulars of daily life”.

⁷⁹ É importante aqui o confronto com os outros livros das *Odes*, provavelmente publicados em conjunto: à variação contínua de *Odes* 1 (1-9), opõe-se a monometria do início de *Odes* 3 (1-6); entre a mudança contínua e a imutabilidade, temos a alternância no começo de *Odes* 2 (1-11), meio-termo, cujo centro é *carm.* 2. 10, que nos exorta à mediania áurea (5: *auream quisquis mediocritatem*).

dos mélicos arcaicos,⁸⁰ instigando a buscá-lo na sequência da leitura; busca que só terminará no *carm.* 1. 10, com o hino a Mercúrio, o *πρῶτος εὐρετής* da lira⁸¹ e máximo guardião do poeta (*sat.* 2. 6. 15: ... *custos mihi maximus* ...), ‘roubando’ assim o lugar de Apolo, exímio tocador da lira e condutor das Musas, que ocupava a primeira posição na edição helenística de Alceu, modelo do poeta latino. O furto, porém, como vimos, característica destacada de Mercúrio desde o nascimento, não se limita à posição no livro, mas a jocosa divindade rouba de Febo também as vacas, a aljava e, sobretudo, a voz, deus da palavra que é. Além disso, julgando que estamos no fim da recolha, ao mobilizar vários expedientes de conclusão de livro, numa espécie de *oppositio in imitando*,⁸² ao inverter a posição inicial do hino nas obras editadas dos mélicos arcaicos, somos logo desenganados e advertidos de que ainda não se deve buscar o fim (*carm.* 1. 11. 1-2: *tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint*). Surge esse recomeço, com a volta do asclepiadeu *κατὰ στίχον*, acrescido de mais um coriambo, recomeço que nos leva à nova busca, agora pela conclusão, quando, então, neste percurso, nos deparamos, de novo, com Apolo (*carm.* 1. 31. 1-2: *quid dedicatum poscit Apollinem / vates?*), a perder talvez, novamente, a posição para Mercúrio (1. 30. 8: *Mercuriusque*).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCHIESI, A. (2000). Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition. In: DEPEW, M.; OBBINK, D. (eds.). *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, pp. 167-182.
- CAIRNS, F. (1983). *Alcaeus' Hymn to Hermes, P. Oxy 2734 Fr. 1 and Horace Odes 1, 10, QUCC*, n. 13, pp. 29-35.
- CARANDINI, A.; BRUNO, D. (2008). *La casa di Augusto dai "Lupercalia" al Natale*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- CASSANMAGNAGO, C. (2009). *Esiodo. Tutte le opere e i frammenti con la prima tradizione degli scolii*. Milano: Bompiani.
- CAVARZERE, A. (1996). *Sul limitare. Il «motto» e la poesia di Orazio*. Bologna: Patron Editore.

⁸⁰ Vale lembrar, mais uma vez, a imitação às avessas, a *oppositio in imitando*, do fr. 1 V. de Safo, hino a Afrodite, que Horácio faz na abertura do último livro lírico, publicado separadamente (*carm.* 4. 1).

⁸¹ Nas palavras de COMMAGER (1962, p. 171, n. 23): “patron of poetry”. O estudo de LOWRIE (1997, pp. 279-282) sobre o *carm.* 3. 11, iniciado como se fosse outro hino a Mercúrio (1: *Mercuri, nam te docilis magistro*), ressalta bem o caráter metapoético dessa ode em louvor ao deus, inventor da lira, instrumento a que se dirige de fato o poema. Aqui não parece haver uma relação com Febo, assim como no hino a Apolo do quarto livro (*carm.* 4. 6) não parece ter particular relação com Mercúrio. Por isso, nosso estudo se limitou ao primeiro livro.

⁸² Para a formulação e uso do conceito na análise da imitação praticada por Calímaco em seus Hinos, ver KUIPER (1896, p. 114). GIANGRANDE (1967) fez bom uso do conceito, entendido como técnica helenística de imitação, para estudar não só Calímaco, mas também outros helenísticos, em particular Apolônio, nesse estudo referido.

- COMMAGER, S. (1959). *Horace, Carmina I. 2, AJP*, n. 80, pp. 37-55.
- COMMAGER, S. (1962). *The Odes of Horace. A Critical Study*. New Haven and London: Yale University Press.
- CONTE, G. B. (2014). *Dell'imitazione. Furto e originalità*. Pisa: Edizioni della Normale.
- CUCCHIARELLI, A. (2006). *La tempesta e il dio (forme editoriali nei Carmina di Orazio), Dicytnna* [en ligne], n. 3.
- CUCCHIARELLI, A. (2008). *Eros e giambo. Forme editoriali negli Epodi di Orazio, MD*, n. 60, pp. 69-104.
- ERBSE, H. (1969). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem I*. Berlin: de Gruyter.
- FEDELI, P. (1997). *Q. Orazio Flacco. Le Opere II (le Epistole, l'Arte Poetica)*, tomo quarto. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (2000). *El final de las 'odas del alarde' (Odas, I, 1-10), Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*, n. 19, pp. 63-77.
- FLORES, G. G. (2014). *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. São Paulo, Tese.
- FOWLER, D. P. (1989). *First Thoughts on Closure: Problems and Prospects, MD*, n. 22, pp. 75-122.
- FRAENKEL, E. (1957). *Horace*. Oxford: Clarendon Press.
- GALINSKY, K. (1996). *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- GENTILI, B.; CATENACCI, C. (2010). *I poeti del canone Lirico nella Grecia antica*. Milano: Feltrinelli.
- GIANGRANDE, G. (1967). *'Arte alusiva' and Alexandrian Epic Poetry, CQ*, n. 17, pp. 85-97.
- GUTZWILLER, K. (1983). *Charites or Hiero: Theocritus' Idyll 16, RhM*, n. 126, pp. 212-238.
- HARRISON, S. J. (2007). *Generic Enrichment in Vergil & Horace*. Oxford: Oxford University Press.
- HASEGAWA, A. P. (2012). Deuses e ordo no livro IV das *Odes*. In: LEITE, L. R.; SILVA, G. V.; CARVALHO, R. N. B. (eds.). *Gênero, Religião e Poder na Antiguidade. Contribuições Interdisciplinares*. Vitória: Editora GM, pp. 89-110.
- HASEGAWA, A. P. (2013). Biografia e história na lírica horaciana. In: LEITE, L. R.; SILVA, G. V. (orgs.). *As múltiplas faces do discurso em Roma: textos, inscrições, imagens*. Vitória: EDUFES, pp. 57-68.
- HOLDER, A. (1979). *Pomponi Porphyronis Commentum in Horatium Flaccum*. New York: Arno Press.
- HOUGHTON, L. B. T. (2007). *Odes I, 10 – a very Literary Hymn, Latomus*, n. 66, pp. 636-641.
- HUNTER, R. (2007). Sappho in Latin Poetry. In: BASTIANINI, G.; CASANOVA, A. (eds.). *I papiri di Saffo e di Alceo*. Firenze: Istituto Papirologico G. Vitelli, pp. 213-25.
- KIESSLING, A.; HEINZE, R. (1930). *Q. Horatius Flaccus*, erklärt von A. Kiessling, I, *Oden und Epoden*, zehnte Auflage besorgt von R. Heinze, mit einem Nachwort und bibliographischen Nachträgen von E. Burck. Berlin: Weidmann.
- KIRK, G. S. (1985). *The Iliad: A Commentary, Vol. I: books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KONSTAN, D. (2001). *Horace Odes 1, 10: A turning point?, Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*, n. 21, pp. 15-18.
- KUIPER, K. (1896). *Studia Callimachea, I (de Hymnorum I-IV diction epica)*. Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff.
- LATEINER, D. (1990). *Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid, AJP*, n. 111, pp. 204-237.
- LOWRIE, M. (1997). *Horace's Narrative Odes*. Oxford: Clarendon Press.

- LYNE, R. O. A. M. (2005). *Horace Odes Book 1 and the Alexandrian Edition of Alcaeus*, CQ, n. 55, pp. 542-58.
- MARTINS, P. (2017). *Augusto como Mercúrio enfim*, Rev. de Hist., n. 176 [on-line].
- MAYER, R. (2012). *Odes Book I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER, J. F. (2009). *Apollo, Augustus, and the poets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER, P. A. (1991). *Horace, Mercury, and Augustus, or the Poetic Ego of Odes 1-3*, AJP, n. 112, pp. 365-388.
- MINARINI, A. (1989). *Lucidus ordo. L'architettura della lirica oraziana (libri I-III)*. Bologna: Pàtron Editore.
- NISBET, R. G. M. (2009). The Word Order of Horace's *Odes*. In: LOWRIE, M. (ed.). *Oxford Readings in Classical Studies. Horace: Odes and Epodes*. Oxford: Oxford University Press, pp. 378-400.
- NISBET, R. G. M.; HUBBARD, M. (1970). *A Commentary on Horace, Odes, Book I*. Oxford: Clarendon Press.
- NISBET, R. G. M.; RUDD, N. (2004). *A Commentary on Horace, Odes, Book III*. Oxford: Oxford University Press.
- PAGE, D. (1987). *Sappho and Alcaeus. An introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford: Clarendon Press [1ª ed. 1955].
- PARDINI, A. (1991). *La ripartizione in libri dell'opera di Alceo. Per un riesame della questione*, RFIC, n. 119, pp. 257-284.
- PASQUALI, G. (1920). *Orazio lirico*. Firenze: Felice Le Monnier.
- PEREIRA, A. M. R. R. (2001). *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípidés*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PICCOLO, A. (2014). *O Arco e a Lira. Modulações da épica homérica nas Odes de Horácio*. Tese, Campinas.
- PUTNAM, M. C. J. (1974). *Mercuri, facunde nepos Atlantis*, CPh, n. 69, pp. 215-17.
- RAGUSA, G. (2005). *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na Lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp.
- RICHARDSON, N. (2010). *Three Homeric Hymns. To Apollo, Hermes, and Aphrodite*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROMANO, E. (1991). *Q. Orazio Flacco. Le Opere I (le Odi, il Carme secolare, gli Epodi)*, tomo secondo. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- RUDD, N. (1989). *Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SALAT, P. (1969). *La composition du livre I des Odes d'Horace*, Latomus, n. 28, pp. 554-574.
- SANTIROCCO, M. S. (1986). *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- SCHIESARO, A. (2011). *Ibis redibis*, MD, n. 67, pp. 79-150.
- SCHRIJVERS, P. H. (1973). *Comment terminer une ode?*, Mnemosyne, n. 26, pp. 140-59.
- TESCARI, O. (1948). *Q. Orazio Flacco. I Carmi*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- THOMAS, R. (2011). *Horace. Odes IV and Carmen saeculare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VEYNE, P. (1965). "Quid dedicatum poscit Apollinem?", Latomus, n. 24, pp. 932-50.
- VOIGT, E.-M. (1971). *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- WEST, D. (1995). *Horace Odes I. Carpe Diem*. Oxford: Oxford University Press.
- ZANKER, P. (1989). *Augusto e il potere delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.

Recebido: 31/07/2017

Aceito: 17/08/2017