

# A ARTE POÉTICA DE HORÁCIO: UMA NOVA TRADUÇÃO POÉTICA

HORACE'S ARS POETICA: A NEW POETIC TRANSLATION

Guilherme Gontijo Flores\*

\* ggontijof@gmail.com

Professor Assistente 1 da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

*Epistula ad Pisones, Carta aos Pisões*, mais famosa como *Ars poetica*, a *Arte poética*, é a obra de mais difícil datação no *corpus* horaciano, tanto para definir sua composição como para determinar minimamente sua primeira publicação. Por ser claramente uma das *Epístolas* publicadas<sup>1</sup> na última fase do poeta, nas edições modernas ela costuma vir ao fim do segundo livro, sem que necessariamente fizesse parte dele na versão original. Essa tradição remonta pelo menos a Carísio (séc. IV d.C.), que a cita como *Horatius in epistularum* (“Horácio no livro de *Epístolas*”); porém a designação alternativa como *Arte poética* já existia pelo menos desde Quintiliano (séc. I d.C.), que entende o poema também como um livro autônomo, ao designá-lo *liber de arte poetica* (*Instituição oratória* 8.3.60), o que faria todo sentido, dado o tamanho dessa que é a mais longa obra horaciana, com

476 versos. Talvez por isso, nos manuscritos ela costume aparecer em segundo lugar, logo depois das *Odes*, ou em quarto, depois das *Odes*, *Epodos* e do *Canto secular*. Enfim, como conclui Rudd,<sup>2</sup> não podemos nem mesmo ter certeza de que Horácio publicou a obra em vida.

Ainda assim, a dedicatória do poema aos Pisões pode nos ajudar, bem como o comentário de Porfirião. Trata-se muito provavelmente do pontífice Lúcio Calpúrnio Pisão (48 a.C. - 32 d.C., cônsul em 15 a.C., que viria a ser *urbis custos* em 23 d.C.) e dos seus dois filhos, que permanecem absolutamente desconhecidos até o momento. Se é assim, uma data provável para a composição seria em torno de 10 a.C., quando Pisão pai retornou de sua campanha na Trácia; e há ainda outro ponto para justificar essa família,

1. Sobre o complexo processo do que se pode chamar publicação em Roma, cf. o precioso livro de VALETTE-CAGNAC. *La lecture à Rome* e a minha própria tese de doutorado (FLORES. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio*).

2. RUDD. *Horace, Epistles, Book II and Epistle to the Pisones ('Ars poetica')*, p. 19.

que estava ligada à poesia desde pelo menos uma geração, pois Lúcio Calpúrnio Pisão Cesonino, pai do pontífice, havia sido o patrono do poeta e filósofo epicurista Filodemo; seguindo esses passos, Pisão, além de ser poeta ele próprio, também foi patrono de Antípater de Tessalônica. No entanto, não podemos desconsiderar a possibilidade de que seja Cneu Calpúrnio Pisão (70? - ?, cônsul em 23 a.C.), que teve dois filhos; nesse caso, a data mais provável seria em torno de 20 a.C. Porém nada nessa parte da família Pisão parece aproximá-los da poesia ou de Horácio especificamente; além disso, o filho mais velho já não seria mais adolescente, tal como é descrito no poema, pois se tornou questor em 19 ou 18 a.C. Como percebeu Villeneuve, estamos longe de dar a essa questão uma resposta precisa, o que pode ser ainda mais complexo pelo fato de que Horácio não nos deixa qualquer comentário, por exemplo, sobre a *Eneida* de Virgílio, que poderia nos ajudar um pouco.

Charles Brink, no primeiro volume de seu trabalho monumental, publicado em 1963, apresenta uma série de dados inquestionáveis e insiste que é impossível datar a obra, mas que a afirmação de que o próprio Horácio não estaria escrevendo nada na época (v. 306, *nil scribens ipse*) indicaria um período em que o poeta não estava dedicado ao ápice de seu projeto, com as *Odes*. Se assim for, ela poderia ter sido escrita no intervalo entre os três primeiros livros de odes e

o quarto, ou seja, entre 23 e 18 a.C., que caberia no período de Cneu Calpúrnio Pisão; ou então no período entre a publicação do quarto livro de *Odes* e a morte do poeta, ou seja, entre 14 e 8 a.C., que caberia no período de Lúcio Calpúrnio Pisão. Nenhuma informação textual do poema ou dos dados externos é capaz de resolver a questão, que permanecerá por muito tempo indecível. Até mesmo porque a expressão *nil scribens ipse* pode ser lida apenas como marca de que o poeta daria preceitos sobre drama e épica, sem que ele próprio escrevesse nesses gêneros. Sem pretensão a qualquer certeza, ficarei então com a primeira hipótese aventada, que me parece mais convincente, e dato o poema em torno de 10 a.C., apenas dois anos antes da morte do poeta.

Falar sobre a organização da *Arte poética* permanece um problema delicado e de difícil consenso, pois se o poema apresenta algum tipo de estrutura, ela certamente não se dá de modo marcado como na tratadística antiga, difere e, sobretudo nas transições, é até mesmo mais instável que outros poemas didáticos, tais como as *Geórgicas* de Virgílio e as *Astronômicas* de Manílio. Pelo contrário, em Horácio o que mais encontramos são passagens ambíguas, que muitas vezes podem ser lidas em relação com o que vinha sendo dito pouco antes ou com o que será dito logo depois; isso acontece tanto em pequenas transições como em movimentos maiores do poema, de modo que é possível ver na

sua organização um deslizar constante, que faz da fluidez o modo do pensar poético sobre a poesia. Não é à toa, portanto, que Escalígero, em 1561, diria que se tratava de uma “arte apresentada sem arte” (*ars sine arte tradita*), numa espécie de exagero ou de ingenuidade sobre o fato de que, também para Horácio, *ars est celare artem*, ou seja, faz parte da poética não deixar traços óbvios de sua estruturação, uma prática que vemos também muito bem realizada nas *Elegias* de Tibulo e preceituada no famoso verso das *Metamorfoses* (10.252) de Ovídio: *ars adeo latet arte sua* (“assim a arte se esconde na própria arte”). Alexander Pope diria as seguintes palavras sobre a obra preceitual horaciana:

*Horace still charms with graceful negligence,  
And without method, talks us into sense.*

Num descuido charmoso Horácio nos seduz,  
Sem ter um método ele fala e traz a luz.

Esse descuido charmoso (*graceful negligence*) pode até parecer sem método (*without method*); no entanto, o suave paradoxo de *graceful negligence* é mais feliz que o comentário do verso seguinte. Talvez André Dacier tenha sido mais certo em falar da beleza da desordem (*la beauté du désordre*) que invade o poema, ao perceber, nessas palavras,

que há um projeto que se mostra como da ordem da desordem. Talvez fosse isso que poderíamos depreender no paradoxo mais conciso de Lehrs, ao encontrar na *Arte poética* uma forma da amorfia (*Forme der Formlosigkeit*), na medida mesma em que a obra plasma o aparentemente implasmável, apresenta-se como carta (epístola, na tradição inventada por Horácio, em diálogo claro com suas conversas dos *Sermones*<sup>3</sup>), ou seja, conversa escrita com alguém razoavelmente próximo, e como tratado de poética, apresentação sistemática de uma arte (τέχνη), ao mesmo tempo em que não é puramente nenhuma das duas coisas. É portanto nessa hesitação que pretendo pensar e traduzir a obra, considerando que, mais do que uma falha ou um deslize, as ambiguidades constitutivas da *Arte poética*, inclusive em sua determinação genérica, são o cerne do experimento horaciano, que já vinha sendo desenvolvido desde o primeiro livro das *Sátiras*. Nesse sentido, é sempre bom lembrar que o livro das *Epístolas* é, ao seu modo, uma continuação das *Sátiras*, na medida mesmo em que permanecem sendo *sermones*, ou seja, conversas. A diferença central está no fato de que, nas *Sátiras*, Horácio experimentava o jogo de criar ficcionalmente conversas em ambiente vocal, com várias peças imitando o modo de um diálogo, ou de um monólogo em tom de conversa; enquanto nas *Epístolas*, o modo do diálogo se concentra no monólogo

3. Tradicionalmente traduzido como *Sátiras*, termo que usarei para me referir à obra; no entanto, eu mesmo traduzo a obra mais ao pé da letra como *Conversas*. Entendo, no fim, que Horácio, dentro do gênero satírico promove o modelo conversacional oral (*Sermones-Sátiras-Conversas*) e escrito (*Epistulae-Epístolas-Cartas*).

dramático escrito a um destinatário que permanece silente, embora compareça como interlocutor e como causa primeira dos temas poéticos abordados. Mesmo assim, Leon Golden,<sup>4</sup> por exemplo, sugere que poderia haver uma sátira perdida de Lucílio que serviria como modelo para a *Arte poética* horaciana, embora nada possa ser comprovado de fato. Com isso em mente, não podemos esquecer que, embora não tenhamos certeza sobre quem são os Pisões em questão, ainda assim o modo pedagógico de escrita sobre poética certamente dialoga com os interesses deles (mais provavelmente do pai e sobretudo do filho mais velho, que permanece anônimo); igualmente é do interesse deles e de suas posições políticas que deriva o interesse maior pela épica e pelo drama na *Arte poética*, de modo que sempre que são invocados e interpelados, temos um momento importante do poema como carta *ad hominem*,<sup>5</sup> ainda que, ao fim e ao cabo, o poema seja obra pública destinada a todos que tiverem acesso.<sup>6</sup> Nesse aspecto, as *Epístolas* são capazes de dar continuidade ao trabalho de Cícero sobre as relações de amizade no mundo romano.

Voltando à classificação da obra, julgo pertinente citar este claro resumo das interpretações mais importantes do século passado, feita por Rosado Fernandes:

*Norden* atribui-lhe um carácter isagógico, isto é, considera-a uma introdução à poesia, com a divisão *ars+artifex*, *Rostagni* pretende ver nela um tratado de poesia à moda de Aristóteles, sem a profundidade da obra deste. *Immisch* diz tratar-se de uma selecção de problemas poéticos. *Steidle*, por sua vez, afirma ser um conjunto de preceitos, mas não um tratado. Cremos, por nossa parte, que na *A. P.* há um pouco de tudo o que se defende nestas opiniões sem, no entanto, admitirmos que seja um tratado.<sup>7</sup>

Mas seja como for, o hibridismo da obra sempre terá de se resguardar dentro do espaço do *sermo*, o que explica uma série de recursos para borrar as transições, emulando assim o monólogo epistolar ou conversacional que garante sua verossimilhança. É por esse caminho que poderíamos, como Ross Kilpatrick,<sup>8</sup> conjecturar quais são os sentidos possíveis de *ars* numa obra como essa. Em primeiro lugar, claro, *ars* traduz o termo grego τέχνη, com o sentido de tratado técnico ou manual sobre determinado assunto; no entanto, é possível entender o termo também como “ofício” ou “profissão”; nesse sentido, uma *ars poetica* horaciana poderia ser um livro sobre a “profissão poética”, sobre o “ofício da poesia”, o que tiraria de si todo o peso tratadístico que tantos esperaram e ainda esperam da obra. E mais, como recorda Kilpatrick, este poema ao modo de um

4. GOLDEN. *Commentary to the Ars poetica*, p. 26-27.

5. WICKHAM. *The Works of Horace with a Commentary*.

6. KILPATRICK. *The poetry of friendship*.

7. ROSADO FERNANDES. *Arte poética*, p. 27-28.

8. KILPATRICK. *The poetry of friendship*, p. 33.

anel começa e termina em caricaturas satíricas, fazendo do riso uma força constante, fato que infelizmente tende a ser deixado de lado nas análises mais rígidas, junto com seu vínculo com a tradição da sátira romana. Aqui precisamos talvez levar um pouco menos a sério, ou menos planamente, o trabalho imenso de Brink, para concordar com Gordon Williams, quando em sua longa resenha ao livro de Brink, nos provoca a ponto de pensarmos que é possível ler a *Arte poética* como uma espécie de paródia das artes tradicionais. Laird, por outro lado, afirma que o poema seria muito mais voltado para formar leitores e críticos do que para ensinar poetas. Eu diria que como epístola, ligada aos *sermones* e à *satura*, a *Arte poética* horaciana é uma saturação de humores, uma curiosa composição metapoética organizada por um regulador esquivo, que quase o tempo todo evita dar preceitos inequívocos e é capaz de rir, mesmo que discretamente, de quase tudo que toca.<sup>9</sup>

Mais uma vez, a técnica de transição deslizante ou fluida (conceito derivado de Paul Cauer em 1906) também pode ser ligada à prática da oratória romana, tal como vemos em *Do orador* (2.177), quando Marco Antônio comenta o seguinte:

*tractatio autem uaria esse debet, ne aut cognoscat artem qui audiat aut defatigetur similitudinis satietate [...] interpuncta*

*argumentorum plerumque occulas, ne quis ea numerare possit, ut re distinguantur, uerbis confusa esse uideantur.*

O tratamento deve ser variado, para que o ouvinte não reconheça a arte nem se canse com a saturação do mesmo [...], que você oculte, em larga medida, os intervalos dos argumentos, para que ninguém possa contabilizá-los, e para que se distingam pelo tema, pareçam estar misturados pelas palavras

Penso que poderíamos, sem medo, reconhecer o mesmo estratagema oratório na organização do *sermo* — epistolar ou não — da *Arte poética*. Daí a importância constante do riso, tanto como artifício do diálogo em possível chave satírica, quanto como modo de persuasão,<sup>10</sup> chega a se perguntar se o poema não poderia ser lido como uma sátira contra os Pisões, que então encarnariam uma espécie de filisteus da arte. Daí também a possibilidade de que estruturas diversas funcionem simultaneamente na análise do poema, como em várias outras obras augustanas e como eu mesmo já analisei no que diz respeito às *Odes*.<sup>11</sup> É assim que o poema se organiza como uma unidade complexa, repleta de variações e de vivacidade; num jogo ainda mais sutil pela arte da ironia horaciana.

Para além dessa ambiguidade de gênero e estrutura, capaz de produzir interpretações as mais diversas com

9. LAIRD. *The Ars poetica*, p. 142.

10. GOLDEN. *Commentary to the Ars poetica*, p. 32.

11. FLORES. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio*.

aparente base textual, parece ainda fundamental desdobrar a obra em uma segunda ambiguidade constitutiva: sua hesitação entre obra escrita e performance vocal também nos convida a encontrar, para além da trama conceitual e do desenvolvimento estrutural, também uma escuta do poema, que na tradução pode se desdobrar em performance vocal do poema traduzido e do original. A força da escrita é determinante nas *Epístolas* como um todo, pois, como nas *Sátiras*, aqui imperam as referências ao labor poético como um ato de escrita, em contraponto às menções ao canto e à música que imperam nos *Epodos* e nas *Odes*; mais até do que nas *Sátiras*, as *Epístolas* anunciam seu caráter escrito desde o título, já que são poemas conversacionais que se apresentam na forma de uma carta artificial. No entanto, como é de conhecimento geral, as práticas vocais estavam disseminadas por todo território romano e, mesmo numa cultura do livro (ou até, mais precisamente, numa poética do livro), sabemos que o principal modo de leitura era por meio da vocalização, seja do leitor solitário, seja por meio de um escravo escolhido para essa função, seja numa roda de amigos em torno de apenas um *uolumen*, isso para nem tocarmos na questão das performances teatrais e musicais que eram feitas a partir dos poemas escritos, como é o caso das *Bucólicas* de Virgílio, que atingiram seu maior sucesso nos palcos da época.<sup>12</sup> Enfim, se até a leitura solitária era

feita em voz alta e se toda literatura romana, por mais que fundada na letra escrita, circulava pela voz, por que não considerar uma epístola horaciana nesse limiar de vozes? Por que não forçar o poema de volta a uma voz? Por que não dá-lo a uma voz viva mais uma vez? Essa voz que assume o texto latino e sua possível tradução é também a voz que modula e toma decisões sobre uma poética de ambiguidades. Não necessariamente ela precisa ou procura resolver todas as ambiguidades para dar um sentido unívoco, mas ao enfrentar o poema, ela gera novas camadas ao que se dá puramente no papel. Nesse sentido, é possível pensar uma tradução que tente guardar o máximo da abertura textual, considerando a poética deslizante como a mais frutífera do poema, enquanto uma voz se expõe ao risco de tomar partido. Já dizia Horácio, *nescit uox missa reuerti* (“a voz lançada não volta”); e um adágio de Walter Benjamin nos lembra: “quem não pode tomar partido tem que se calar” (*wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen*). A voz, essa que não sabe voltar, mesmo desatenta, já tomou partido, desde a partida.

Seja como for o problema mais geral da estrutura da *Arte poética* — problema que não pretendo de modo algum resolver, mas pelo contrário ampliar, frutificando como poética tradutória —, é incontornável hoje o que nos diz Porfirião, quando inicia os comentários ao poema com o seguinte:

12. Cf. SUETÔNIO. *Vita Vergili*, 26, onde o termo usado para os intérpretes é *cantores*.

*in quem librum congeffit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia sed eminentissima. Primum praeceptum est περὶ τῆς ἀκολουθίας.*

nesse livro ele reuniu preceitos de Neoptólemo de Páριο acerca da arte poética, claro que não todos, mas os mais notáveis. O primeiro preceito é *sobre a conformidade*.

Apesar de não podermos confiar plenamente em tudo que o comentador nos diz, apesar ainda mais de não termos praticamente nenhum conhecimento sobre a obra de Neoptólemo de Páριο (*floruit* provável na virada dos sécs. III-II a.C.), fora os poucos preceitos encontrados em fragmentos *Dos poetas*, de Filodemo, na edição de Jensen de 1918; ainda assim, é possível seguir algumas hipóteses interessantes que também traçam um caminho entre a *Poética* de Aristóteles (que muito provavelmente Horácio nunca leu diretamente) e a *Arte poética*, passando pela obra de Neoptólemo. Por isso, sobre a estrutura de base, sigo a proposição formulada por C. O. Brink,<sup>13</sup> de que o poema seria constituído por uma apresentação (vv. 1-41), seguida de três partes:

1. arranjo e dicção (vv. 42-118);
2. tema e caráter, exemplificados por épica e drama (vv. 119-294); e
3. o poeta, sua formação e a crítica literária (vv. 295-476).

Essa tripartição é seguida fielmente, por exemplo, pela tradução portuguesa de R. M. Rosado Fernandes e, exceto pela noção de uma apresentação, ela coincide em parte com a divisão um pouco mais recente de Nial Rudd,<sup>14</sup> em sua edição crítica comentada, que me parece um pouco menos sutil:

A composição do poema: preceitos gerais (vv. 1-152);

Drama: preceitos e história (vv. 153-294); e

4. O poeta: seus anseios e vocação (vv. 295-476).

A tripartição que adoto, ainda segundo Brink, poderia recriar o pensamento de Neoptólemo de Páριο, na sequência de *poema*, *poesis*, *poeta*, sendo que *poema* designaria mais precisamente o estilo da produção do verso (*σύνθεσις τῆς λέξεως*, sua capacidade de criação poética enquanto forma), *poesis* designaria a composição de um todo maior e unitário que formaria uma obra (a *ὑπόθεσις* como tema que, portanto, demanda elaboração delongada dos conteúdos, o que se exemplifica pela épica e pelo drama), e por fim *poeta* designaria as práticas do indivíduo; a tríade unida seria uma poética propriamente dita.<sup>15</sup> Assim poderíamos comparar a organização triádica apresentada por Brink em relação com o que sabemos de Neoptólemo e com as obras de Aristóteles:

14. RUDD. *Horace, Epistles, Book II and Epistle to the Pisones ('Ars poetica')*.

13. BRINK. *Horace on Poetry*.

15. Cf. ASMIS. *Neoptolemus and the Classification of Poetry*.

Neoptólemo, fragmentos	—	ποίημα	ποίησις	ποιητής
Aristóteles	<i>Poética</i> caps. 7 e 8	<i>Retórica</i> Livro 3	<i>Poética e</i> <i>Retórica</i> 2.12-14	<i>De poetis</i> ?
Horácio, <i>Arte poética</i>	vv. 1-41	vv. 42-118	vv. 119-294	vv. 295-476

Porém, ao escolher a tripartição de Brink com Neoptólemo em mente, gostaria de afirmar que não considero, de modo algum, a divisão absoluta ou incontestável: Horácio não faz absolutamente nada para evitar o equívoco ou explicitar uma dívida direta com qualquer autor anterior; do mesmo modo, em diversos momentos vemos como o poeta insere questões de uma parte em outra, por meio de repetições e retomadas, que produzem um senso de fluidez discursiva. É possível, por exemplo, seguir a organização de Donald Russell para sua tradução,<sup>16</sup> sem uma macroestrutura subjacente, e ainda assim obter um bom resultado:

1–23	Unidade e consistência
24–58	Habilidade necessária para evitar erros
59–72	Modas nas palavras
73–98	Metro e tema
99–118	Emoção e <i>éthos</i>

119–78	Escolha e tratamento do mito
179–201	Regras para dramaturgos
202–19	Desenvolvimento da tragédia
220–50	Dramas satíricos
251–68	Demanda por perfeição técnica no metro
269–74	Modelos gregos
275–84	Inventividade dos gregos no drama
285–94	Inventividade dos romanos
295–322	O poeta
323–90	Atitudes gregas e romanas
391–407	A poesia e seus usos e valores sociais
408–52	Arte e natureza
453–76	O poeta louco

Também considero interessante a divisão proposta por Pierre Grimal,<sup>17</sup> a partir dos quatro tipos de causas no pensamento de Aristóteles já incorporadas ao pensamento

16. *Apud* LAIRD. *The Ars Poetica*, p. 136.

17. GRIMAL. *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*.

romano, por exemplo em Sêneca (*Cartas a Lucílio*, 65.4): material (*materia*), eficiente (*opifex*), formal (*forma*) e final (*propositum*). Isso para nem falar nas possibilidades numéricas levantadas por Grimal e também por K. Gantar,<sup>18</sup> que levam até mesmo à relação com a série de Fibonacci, dividindo o poema em duas partes (vv. 1-182 e 183-476), que por seu tamanho relacional de 182/294 estabelecem entre si uma proporção de 1.615, ao mesmo tempo em que a relação da segunda parte com o todo, de 294/476, faria uma proporção de 1,619. As variedades por vezes beiram o assombro, e não me interessa aqui comprová-las ou questioná-las. Sigo, portanto, a proposta de Brink porque ela me parece convincente para ler o texto horaciano e ainda é capaz de o pôr em diálogo com obras anteriores, ao mesmo tempo em que confirma o que nos diz Porfirião, porém lembrando, com Karl Büchner,<sup>19</sup> que ainda não conseguimos capturar Proteu. Talvez melhor do que dizer que seja uma estrutura fosse afirmar que a tripartição forma um substrato para que o poema entre em movimento.

Talvez seja interessante levar ainda outros fatores em consideração quando falamos da obra como um todo. Creio que seja possível, por exemplo, sobrepor quatro estruturas importantes que funcionam ao mesmo tempo. Em primeiro lugar, a tripartição de Neoptólemo, já comentada; em segundo o crescendo dos destinatários (v.5, *amici*; v.6

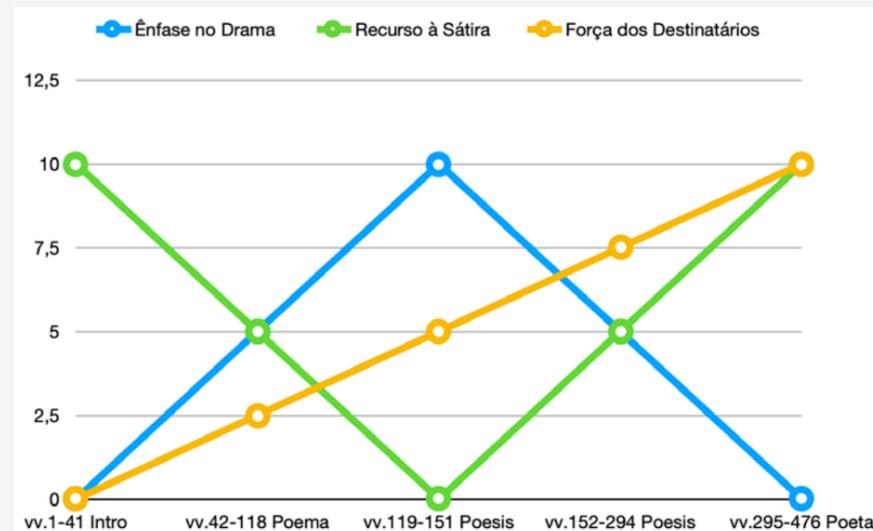
*Pisones*; v. 24, *pater et iuuenes patre digni*; vv. 291-2 *Vos, o/ Pompilius sanguis*; vv. 366-7, *O maior iuuenum, quamuis et uoce paterna/fingeris ad rectum*) tanto em força e tamanho quanto em especificidade; em terceiro lugar, Horácio parece fazer um ônfalo poético ao dedicar a parte central da obra ao drama (vv. 152-294, quase um terço do todo), talvez para atender ao pedido dos Pisões; por fim, a obra tem abertura e encerramento com maior força satírica, além de início e fim abruptos. Eis um esboço simplificado do efeito dessas sobreposições:

O que emerge então é uma noção de unidade muito complexa, permeada por efeitos de variedade e sobreposições de movimentos a partir de temas diversos.

Do mesmo modo, se há preceitos de Neoptólemo, tudo indica que temos também influências de Platão (*Fedro* 246c trata da comparação entre obra e organismo), Aristóteles (*Poética e Retórica*, como já foi dito), Lucílio (vv. 1196-1208, sobre a virtude, quando também defende os elos com amigos e com a pátria), Cícero (*Do orador*, 2.188-97 trata do impacto afetivo; 1.113 e ss. aborda os dilemas entre *ars* e *ingenium*) e Varrão (*Das origens cênicas* apresentava uma origem única para o drama, com seu desenvolvimento), para ficarmos apenas nos exemplos mais gritantes. Isso não quer dizer que Horácio esteja colado a qualquer outro autor:

18. Apud MORALEJO. *Sátiras, Epístolas, Arte poética*.

19. BÜCHNER. *Römische Dichtung*.



seu projeto diverge muito do temperamento da tratadística aristotélica, tal como é possível talvez encontrar mais divergências do que similaridades com Cícero; é com essas diferenças em mente que anoto os pontos em comum,<sup>20</sup> para rastrear os pontos em que Horácio acolhe algumas tradições. Seja como for, a *Arte poética* retoma uma série de argumentos e ideias horacianas que já apareciam em metapoemas mais longos, tais como *Sátiras* 1.4, 1.10 e 2.1, ou em *Epístolas* 2.1 e 2.2; no entanto, em nenhum outro momento de sua carreira Horácio realizou uma obra poética e fluida ao mesmo tempo tão sistemática e tão baseada em teorias correntes em seu tempo; é, sem dúvida, um *tour de force* e uma realização que não para de mover os leitores.

A *Arte poética* teve uma forte recepção já na Antiguidade, mas ela se torna um centro de estudos poéticos a partir do Renascimento,<sup>21</sup> com um impacto prolongado por toda a Europa,<sup>22</sup> além de claros ecos pelo Novo Mundo. A tradição em língua portuguesa em torno da *Arte poética* é imensa, desde pelo menos 1553, quando Aquiles Estaço publica em latim o primeiro comentário conhecido, na Antuérpia, até a tradução de Pedro Braga Falcão, em 2017, publicada em Portugal. Seria exaustivo tentar listar tudo que se produziu entre os lusófonos, praticamente impossível anotar a plethora de estudos, comentários e traduções nas outras línguas europeias. Por isso, listarei apenas os oito tradutores que fizeram incursões poéticas de que tenho conhecimento:

1. Cândido Lusitano (1758, 2.ed. 1778);
2. Miguel do Couto Guerreiro (1772);
3. D. Rita Clara Freire de Andrade (1781), também atribuída a Bartolomeu Cordovil ou a Antônio Isidoro dos Santos;
4. Jerônimo Soares Barbosa (1791, 2.ed. 1815);
5. Marquesa de Alorna (1812);
6. Antônio José de Lima Leitão (1827); e
7. Antônio Luiz de Seabra (1846).
8. Bruno Francisco dos Santos Maciel (2017)

21. Cf. ROSTAGNI. *Arte poetica*, p. v.

22. O processo recebe boa análise de: MORALEJO. *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, p. 360-71.

20. A proposta é derivada de: ALBERTE. *Coincidencias estético-literarias en la obra de Cicerón y Horacio*.

É muito curioso notar que, nos mais de cinco séculos de língua portuguesa, praticamente todas essas traduções poéticas se concentram num período de menos de noventa anos (1758-1846), o que acaba por marcar interesses de época que hoje já nos parecem demasiado distantes. Conheço apenas a tradução poética de Maciel ao longo dos séculos XX e XXI, além da tradução coletiva de Bruno Maciel, Darla Monteiro, Júlia Avelar & Sandra Bianchet, publicada em 2013 pela Viva Voz, e a de Pedro Braga Falcão, de 2017. Ainda que estejam dispostas em versos para facilitar a consulta ao original, são trabalhos filológicos, cuidadosos, sem pretensões poéticas. Mais digna de nota, quanto às soluções poéticas, é o trabalho de Brunno V. G. Vieira (2011) para os primeiros cem versos do poema. Assim, fora a tradução dodecassilábica de Bruno Maciel, publicada em 2017,<sup>23</sup> infelizmente ainda inédita em livro, estamos há mais de cento e setenta anos sem uma tradução poética integral e anotada desse poema fundamental do pensamento crítico literário da Antiguidade.

Seguirei, portanto, a edição de Shackleton Bailey, como tenho feito no resto da obra; porém neste caso acompanho de perto as proposições de Brink, com um olho em Rudd e em outros comentadores e editores. À diferença da maioria deles, recuso-me a inserir no corpo do poema qualquer tipo de título para cada passagem, por acreditar

que essa organização pedagógica, se é muito útil ao estudo analítico do poema, é a forma mais rápida de aniquilar sua poética da hesitação constante. Diante disso, apenas faço paragrafações que auxiliem minimamente o leitor diante de um poema longo, para que possa respirar; e também insiro quebras de linha para dividir as quatro partes que constituem a organização maior do poema. Qualquer tipo de análise será restrita às notas, que então poderão, quando julgar mais necessário, reintroduzir as quebras apenas como instrumento didático mais ágil.

Cabe aqui uma nota breve sobre a escolha métrica. É tradicional a discussão sobre como adaptar os metros da poesia antiga, já que são baseados numa diferença entre sílabas longas (—) e breves (v), que é natural nas línguas grega e latina; o problema se dá porque o português apresenta apenas a diferenciação entre sílabas tônicas e átonas, e foi a partir dessa diferenciação que a nossa métrica se organizou. A *Arte poética* está escrita em hexâmetros datílicos, o mesmo metro que encontramos nas épicas de Homero, em toda obra de Virgílio e nas *Sátiras e Epístolas* de Horácio. O hexâmetro é composto por seis pés dátilos, ou seja, uma sílaba longa seguida de duas breves (— v v); por sua vez, podemos permutar duas sílabas breves por uma longa, formando assim um pé espondeu (— —), exceto no quinto pé, que é quase sempre obrigatoriamente um dátilo,

23. Agradeço imensamente aos avaliadores do artigo para a revista *Em tese*, que me informaram sobre o trabalho de Maciel, que eu até então desconhecia. Do pouco que já pude ver, compreendo que seja uma contribuição muito importante para os estudos e as traduções de Horácio no Brasil.

e o último tem apenas duas sílabas, podendo a última ser longa ou breve (— ou v); com isso, o verso, embora metrificado, não tem um número regular de sílabas e pode variar entre 13 e 17 sílabas poéticas na nossa contagem. O fato é que ele parece observar muito mais uma lógica musical de compasso. Assim, anotando as variantes possíveis, sem entrar no problema mais complexo das cesuras internas, eis um esquema simplificado do hexâmetro datílico. Para compreendê-lo, basta pensar que: 1) — indica sílaba longa, que dura dois tempos; 2) v indica a sílaba breve, que dura um tempo; 3) x indica a sílaba ancípite em fim de verso, que pode ser longa ou breve;<sup>24</sup> 4) v v indica que podemos substituir duas breves (v + v) por uma longa (—); e | indica a divisão de um compasso de quatro tempos que compõe cada um dos seis pés:

1 2 3 4 5 6  
 — v v | — v v | — v v | — v v | — v v | — x

Como já apresentei no artigo “Tradutibilidades em Tibulose”,<sup>25</sup> e posteriormente desenvolvi ao longo da tese de doutorado,<sup>26</sup> entendo que é possível fazer um hexâmetro datílico brasileiro partindo das regras de metrificação alemãs. O hexâmetro em questão não é um verso tipicamente alemão, mas sim decorrente do hexâmetro fundado pela tradução

feita por Johann Heinrich Voss da *Odisseia* de Homero em 1781; nela, o alemão criou um verso de metro também variável que poderia ser resumido na seguinte estrutura: o hexâmetro deve ter 6 tônicas, mas, entre uma e outra, pode haver uma ou duas sílabas átonas: com isso, ele pode recriar também a variação em espondeu. Para além disso, na prática vocal que tenho realizado sozinho ou em grupo com a Pecora Loca, venho propondo que essa vinculação não se dá puramente numa equivalência entre sílaba longa do latim e sílaba tônica do português; na verdade, a distribuição visa a uma performance vocal que recrie o efeito de um recitativo em compasso 4/4. Assim, no hexâmetro que proponho a partir do alemão, realizo uma longa que dura dois tempos e breves que duram apenas um tempo; com isso a variação de um dátilo (— v v, portanto 2 + 1 + 1 = 4) aceita um espondeu (— —, já que 2 + 2 = 4) que em português muitas vezes é feito por uma tônica seguida de uma átona; o que se dá na prática é que a átona também é alongada na performance. Em outras palavras, estou saindo da tradição da métrica escrita e tentando compreender como funciona a metrificação da poesia falada e cantada. A explicação concisa é difícil, por isso escando abaixo os primeiros versos do latim (sublinhadas estão as elisões):

24. Isso não quer dizer que para os antigos dava no mesmo terminar o verso com sílaba longa ou breve, como vemos pelo testemunho de Quintiliano (*Instituição oratória*, 9.93-4): “Mas quando consulto os ouvidos, entendo que difere muito a sílaba realmente longa que encerra da que vale por uma longa. [...] E não importa se a última é longa ou breve, pois o pé será igual; na verdade não sei bem como um se deterá, ao passo que o outro se prolongará” (*taures tamen consulens meas, intelligo multum referre, uerene longa sit, quae cludit, an pro longa. [...] Atqui si nihil referi, brevis an longa sit ultima, idem pes erit; uerum nescio quo modo sedebit hoc, illud subsistet.*). Sobre o assunto vale a pena conferir a tese de doutorado de João Batista Toledo Prado: PRADO. *Canto e encanto, o charme da poesia latina*, p. 148-153.

25. FLORES. *Tradutibilidades em Tibulos*, p. 146-7.

26. FLORES. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio*.

1 2 3 4 5 6  
 — — — v v — — — — — v v — x  
 Huma | no capi | ti cer | uicem | pictor e | quinam

1 2 3 4 5 6  
 — v v — v v — v v — — — v v — x  
 iungere | si uelit | et uari | as in | ducere | plumas

1 2 3 4 5 6  
 — v v — — — — — — — v v — x  
 undique | colla | tis mem | bris, ut | turpiter | atrum

1 2 3 4 5 6  
 — v v — — — v v — — — v v — x  
 desinat | in pis | cem muli | er for | mosa su | perne,

1 2 3 4 5 6  
 — — — — — — — v v — v v — x  
 specta | tum admis | si ri | sum tene | atis, a | mici?

Em seguida o texto em português, de modo um pouco mais clarificado entre os seis compassos, os usos de longas e breves e as sílabas:

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6  
 — — | — — | — v v | — — | — v v | — x  
 Se à ca | beça hu | mana um pin | tor e | quino pes | coço

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6  
 — — | — v v | — v v | — — | — v v | — x  
 costu | rasse ao a | caso e apli | casse | penas di | versas

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6  
 — — | — v v | — v v | — — | — v v | — x  
 sobre | membros co | lados de | bichos | vários, fin | dando

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6  
 — — | — — | — v v | — v v | — v v | — x  
 preto | peixe hor | rendo da | bela mu | lher do co | meço,

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6  
 — — | — v v | — v v | — v v | — v v | — x  
 vendo a | mostra, vo | cês conte | riam o | riso, meus | caros?

Como considero que a vocalização do poema é um ponto nevrálgico de sua vida, também gravarei um áudio com toda a *Arte poética* em recitativo rítmico, como poética experimental do hexâmetro datílico em português.

O leitor também perceberá pelas notas e traduções que, sempre que possível, optei por guardar as ambiguidades

constitutivas e os silêncios horacianos. Não vejo neles um problema textual que caberia ao crítico resolver, mas sim a maior parte da fertilidade da *Arte poética* como poema, por ler nela a ação de uma regulação esquivada. Para tanto, com o desafio tradutório de guardar por um lado a sugestão de tratado, e por outro a fluidez de conversa improvisada em carta, tenho para mim que esta foi a obra mais trabalhosa, por regular inúmeras vezes o exercício da criação poética paralela. Aqui busquei ainda mais do que no resto da obra Horaciana, guardar uma paraconsistência textual na trama dos vocábulos e imagens, recusando quase sempre a paráfrase e ainda mais o ímpeto explicativo. Talvez eu pudesse dizer que meu guia tradutório foi a epígrafe de Paulo Leminski ao seu próprio *Catatau*: “Me recuso a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, passou muito bem sem mapas. Virem-se.” Assim abertamente me incluo: viremo-nos.

Por fim, é preciso agradecer a imensa gentileza de Bruno V. G. Vieira, que supervisionou o pós-doutorado que fiz sobre a *Arte poética*; além da amizade e do acolhimento, dele vieram parte da bibliografia, debates, a possibilidade de lecionar um curso sobre o assunto na Unesp de Araraquara em abril de 2019, que gerou uma série de conversas com alunos e colegas, que só puderam melhorar o que eu tinha até então. Agradeço também a Joana Junqueira, pois com

ela tive acesso a metade das traduções poéticas, e a Júlia Batista Castilho de Avellar e Marcelo Rocha Brugger, por inúmeras sugestões e comentários.

## REFERÊNCIAS

Alberte, Antonio. Coincidencias estético-literarias en la obra de Cicerón y Horacio. **Emerita**, vol. 57, no. 1, 1989, pp. 37-88.

Asmis, Elizabeth. Neoptolemus and the Classification of Poetry. **Classical Philology**, vol. 87, no. 3, 1992, pp. 206-231.

Brink, C. O. **Horace on Poetry**: Prolegomena to the literary *Epistles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.

\_\_\_\_\_. **Horace on Poetry II**: The *Ars poetica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

BÜCHNER, Karl. **Römische Dichtung**. Wiesbaden: Steiner, 1979.

Falcão, Pedro Braga/ Horácio. **Epístolas**. Lisboa: Cotovia, 2017.

Flores, Guilherme Gontijo. Tradutibilidades em Tibulo. **Scientia traductionis**, n. 10, 2011. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p141/19994>.

\_\_\_\_\_. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio.** Tese de doutorado defendida na USP. São Paulo, 2014.

Golden, Leon. Commentary to the *Ars poetica*. In: Hardison, O .B. & Golden, Leon (eds.) **Horace for students of literature:** the “Ars poetica” and its tradition. Gainesville: University Press of Florida, 1995, pp. 23-41.

Grimal, Pierre. **Essai sur l’Art Poétique d’Horace.** Paris: PUF, 1968.

Hardison, O .B. & Golden, Leon (eds.). **Horace for students of literature:** the “Ars poetica” and its tradition. Gainesville: University Press of Florida, 1995.

*Q. Horati Flacci Opera.* ed. H. W. Garrod, Oxford, Clarendon Press, 1901.

*Q. Horati Flacci Opera.* ed. F. Klingner, Leipzig, Teubner, 1959.

*Horatius opera.* 4. ed. D. R. Shackleton Bailey. Leipzig, Teubner, 2001.

Kilpatrick, Ross S. **The poetry of friendship:** *Horace, Epistles I.* Edmonton: The University of Alberta Press, 1986.

\_\_\_\_\_. **The poetry of criticism:** *Horace, Epistles II and Ars poetica.* Edmonton: The University of Alberta Press, 1990.

Laird, Andrew. *The Ars Poetica.* In: Harrison, Stephen.(ed.). **The Cambridge companion to Horace.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 132-143.

Maciel, Bruno; Monteiro, Darla; Avelar, Júlia; & Bianchet, Sandra (orgs.). **Epistula ad Pisones.** ed. bilíngue. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.

Maciel, Bruno Francisco dos Santos. **O poeta ensina a ousar: ironia e didatismo nas Epístolas de Horácio.** Dissertação de mestrado. UFMG. Belo Horizonte, 2017.

Moralejo, José Luís & Horácio. **Sátiras, Epístolas, Arte poética.** Introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid: Gredos, 2008.

Prado, João Batista Toledo. **Canto e encanto, o charme da poesia latina:** Contribuição para uma poética da expressividade em língua latina. Tese de doutorado na Usp. São Paulo, 1997.

Rosado Fernandes, R. M. & Horácio. **Arte poética:** Sátira I, 4; Epístolas II, 1 a Augusto; II, 2, a Floro; Epístola aos Pisões, ou ARTE POÉTICA. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. revista e aumentada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Rostagni, Alberto. **Arte poetica**. Introduzione e commento di A. Rostagni. Turim: s/e, 1930.

Rudd, Niall. **Horace, Epistles, Book II and Epistle to the Pisones ('Ars poetica')**. Edited by Niall Rudd. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Valette-Cagnac, Emmanuelle. **La lecture à Rome**: rites et pratiques. Courty: Belin, 1997.

\_\_\_\_\_. Horácio, *Arte poética* 1-100. **Letras clássicas**, n. 15. São Paulo: Edusp, 2015, pp. 88-90. Consultado em <http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/104952/103741>.

Wickham, E.G. **The Works of Horace with a Commentary**. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1891.

Wickham, Edward C. & Garrod, H. W. Q. **Horati Flacci Opera** recognovit brevique adnotatione critica intruxit Eduardus C. Wickham, editio altera curante H. G. Garrod. Oxford: Oxford University Press, 1901.

**ARTE POÉTICA. CARTA AOS PISÕES.**

Se à cabeça humana um pintor equino pescoço  
 costurasse ao acaso e aplicasse penas diversas  
 sobre membros colados de bichos vários, findando  
 preto peixe horrendo da bela mulher do começo,  
 vendo a mostra, vocês conteriam o riso, meus caros? 5

Mas acreditem, Pisões, que a esse quadro se iguala  
 todo livro que, qual sonhos de um homem doente,  
 forja-se em formas vãs, que nem pé nem cabeça combina  
 numa só figura. “Porém ao pintor e ao poeta  
 sempre se deu o pleno direito de ousar o que queiram.” 10

Bem sabemos, pedimos e damos a mesma licença,  
 mas jamais para unir o feroz ao manso, nem mesmo  
 pra geminar serpente e pássaro, tigre e cordeiro.

Num solene início que se anuncia sisudo,  
 para que brilhe forte de longe, logo se cosem 15

trapos purpúreos, quando um bosque e altar de Diana,  
 voltas de um curso d’água que desce por campos tranquilos,  
 ou o Reno ou então o arco-íris seria descrito:  
 mas agora não era o lugar. Você nos simula  
 bons ciprestes: pra quê, se nada náufrago o homem 20

desesperado que paga o afresco? Se um vaso começa  
 como modelo na roda, por que num pote termina?  
 Faça à vontade, desde que simples na sua unidade.

Pai e justos filhos do pai, a mor parte dos vates  
 somos logrados na forma correta. Tento ser breve, 25

fico obscuro; quem busca a leveza de nervos e força  
logo carece; um promete o grandioso e finda empolado;  
pelo chão rasteja o cauto que teme a borrasca;  
quem deseja vários prodígios na mesma unidade,  
porcos nos mares pinta ou então no mato golfinhos. 30  
Fuga de críticas leva ao vício, se falta-lhe a arte.

Perto da escola Emília, qualquer escultor mequetrefe  
unhas expressa e imita suaves cabelos no bronze,  
mas infeliz na suma, porque não sabe dar forma  
para o todo. E isso, quando preparo um trabalho, 35  
não desejo pra mim, nem viver com nareba disforme,  
mesmo que vejam meus olhos negros e negro cabelo.

Quando escreverem, procurem sempre justa matéria  
para as próprias forças, ponderem em quanto recusam,  
quando sustentam os ombros. Se é controlado na escolha, 40  
nunca lhe falta eloquência, nunca a lúcida ordem.

Todo o vigor e a Vênus da ordem, ou muito me engano,  
são que agora diga o que agora deve ser dito,  
mas adie o resto e omita no dado momento,  
que ame isso e odeie aquilo o autor na promessa de um canto. 45

Nas palavras, seja cauto e sutil no entrelace,  
pois egrégio será, se ao termo mais conhecido  
uma costura sagaz converte em novo. Se deve  
demonstrar o segredo das coisas com termos recentes  
ao forjar o inaudito para Cetegos cintudos, 50

toda licença é dada, desde que tenha prudência:  
 novas palavras recém-forjadas serão acolhidas  
 se da fonte grega derivam em queda discreta.  
 Como os romanos concedem a Plauto e Cecílio o que vetam  
 para Vário e Virgílio? E eu, que adquiro somente 55  
 pouco, vou sofrer mau-olhado, se a língua dos velhos  
 Ênio e Catão enriquece a conversa pátria e oferta  
 novos nomes às coisas? Sempre foi permitido  
 dar um nome cunhado na forma do selo presente.

Como nos bosques que mudam de folhas todos os anos 60  
 caem as velhas, também fenecem antigas palavras,  
 mas as recém-nascidas, iguais a jovens, florescem.  
 Somos devidos à morte, nós e o nosso. E ainda  
 que Netuno por terra afaste Aquilões das armadas  
 (obra régia), ou charco estéril e bom pra remadas 65  
 nutra cidades vizinhas e sinta o peso do arado,  
 ou que o rio mude seu curso avesso às searas,  
 por aprender o caminho, perecem os feitos humanos:  
 nunca perduram a glória e graça viva da fala.  
 Muitos ainda renascem depois de caírem e caem 70  
 estes vocábulos que hoje têm glória, se o uso o decide,  
 já que detém a lei, a norma e arbítrio da língua.

Feitos de reis e seus generais e tristes batalhas  
 com seu metro certo de escrita mostrou-nos Homero;  
 numa costura de versos diversos começa o lamento, 75

logo depois incluiu-se o discurso por voto cumprido,  
 quem porém seria o autor da curta elegia,  
 isso os gramáticos sempre discutem, *sub judice* ainda;  
 foi a raiva que armara Arquíloco dando-lhe o iambo,  
 e este pé os tamancos e grandes coturnos tomaram, 80  
 certo pra toda conversa alternada, pois que derrota  
 toda balbúrdia do povo, metro nascido pro drama;  
 Musa deu às cordas os deuses e filhos de deuses,  
 deu vencedores na luta, o primeiro cavalo em chegada,  
 as aflições dos jovens e versos de vinhos libertos: 85  
 se conservar os modos prescritos e as cores das obras  
 eu não posso nem sei, como é que me chamam poeta?  
 Como em falso pudor prefiro ignorá-lo a sabê-lo?  
 Tema cômico não se presta a trágicos versos;  
 é uma afronta também em cantos de foro privado 90  
 feitos para o tamanco narrar o jantar de Tiestes:  
 cada coisa sortida demanda um lugar adequado.  
 Sim, por vezes também a comédia levanta o discurso  
 quando bravo um Cremes ralha com falas infladas;  
 muitas vezes sofre em conversa pedestre Peleu ou 95  
 Télefo trágicos, quando pobre, ou na pena do exílio,  
 largam dito empolado e sesquipedal nas palavras,  
 quando o lamento pretende tocar no público o peito.  
 Não satisfaz o poema bonito, mas doce requinte,  
 para também levar onde queira a mente do ouvinte. 100

Frente aos ridentes sorri, tal como chora aos chorosos  
 todo rosto humano. Se quer que eu chore, primeiro  
 sofra você, e assim os seus infortúnios me afetam,  
 ô Peleu e Télefo; mas se falar desleixado,  
 vou dormir ou então gargalhar. As tristes palavras 105  
 cabem no rosto abatido, ameaças no iroso,  
 no safado as lascivas, sérias no grave, se falam.  
 Pois Natureza primeiro nos forma por dentro pra todo  
 golpe do acaso; alegre ou então impele pra raiva,  
 ou derruba e comprime no chão em pesada tristeza; 110  
 só depois a língua intérprete expõe nosso alento.  
 Se um falante destoa da própria fortuna na fala,  
 vão os equestres, pedestres romanos soltar gargalhada.  
 Muito interessa se acaso é herói ou divo que atua,  
 velho maduro ou ainda na flor da melhor juventude 115  
 todo feroso, matrona mandona ou nutriz dedicada,  
 comerciante errante ou colono de verdes searas,  
 se é assírio ou colco, nutrido em Tebas ou Argos.  
 Siga a fama firmada ou forje um papel coerente,  
 caro escritor. Que †honrado† seja em feitura um Aquiles, 120  
 infatigável, inexorável, iroso e amargo  
 negue as leis pra si e apenas aposte nas armas.  
 Seja Medeia feroz e invencível, Ino chorosa,  
 pérfido Ixíon, Io errante, lúgubre Orestes.  
 Se na cena inserir o inaudito com toda coragem 125

para formar personagens, conserve até o desfecho  
 como vinha do início e que fiquem de pé, coerentes.  
 É difícil dizer como próprio o comum; mais correto  
 é você desfiar no teatro o ilíaco canto  
 do que ser o primeiro a mostrar o ignoto inaudito. 130

Público assunto assim será de júri privado,  
 se você não tarda em via larga e batida,  
 nem procura trocar palavra a palavra que nem um  
 fiel intérprete ou quer imitar num círculo estreito,  
 onde o pudor e a lei da obra impedem seus passos. 135

Nem comece que nem o poeta cíclico outrora:  
 “Fado de Príamo quero cantar e a ínclita guerra.”  
 Quem promete tanto cumpre o que fala no exórdio?  
 Montes podem parir, mas nasce um ridículo rato.  
 Mais correto é aquele que nada constrói sem cuidado: 140

“Conte-me, Musa, do homem, que após a tomada de Troia  
 viu as cidades e muitos costumes de múltiplos homens.”  
 Que não tira fumo das luzes, mas lume do fumo,  
 para daí mostrar o espetáculo pleno em prodígios,  
 seja Antífates, Cila e Caríbdis junto ao Ciclope. 145

Nem inicia em morrer de Meleagro ao voltar Diomedes,  
 nem de um ovo gêmeo começa a guerra de Troia,  
 mas vai sempre direto ao assunto e no meio das coisas,  
 como se já conhecidas, pega o ouvinte e aquilo  
 sem esperança de brilho no trato deixa de lado; 150

é assim que ele mente, mistura verdade no falso,  
 sem que do início destoe o meio e do meio o finzinho.

Ouça agora o que eu e o povo comigo buscamos.  
 Para manter plateia sentada até que levantem  
 toda a cortina e por fim o cantor nos peça os “Aplausos”, 155  
 saiba que deve marcar os costumes de todas idades  
 dando à fugaz natureza dos anos o toque ajustado.  
 Se um menino já solta a voz e com pé adequado  
 bate no solo, busca brincar com seus pares e passa  
 raiva e larga a raiva ao léu, mutável nas horas. 160  
 Todo jovem sem barba, assim que se afasta da guarda,  
 gosta de cães, de cavalos, da grama no Campo de Marte,  
 cera a dobrar-se no vício, rude com seus conselheiros,  
 tardo em prover o que possa ser útil, pródigo em gastos,  
 ávido, altivo, rápido para largar os amores. 165  
 O ânimo e idade viril altera todo interesse,  
 busca bens e amizades, sujeito à corrida dos cargos,  
 foge a qualquer compromisso que peça trabalho no acerto.  
 Muitos incômodos cercam o velho, seja porque ele  
 busca e depois se abstém do que tem, ou teme seu uso, 170  
 seja porque ele cuida de tudo num medo de gelo,  
 postergador, †alongado da espera†, em pavor do futuro,  
 rabugento, difícil, louvando o tempo passado  
 quando fora criança, censor e cricri dos menores.  
 Muita comodidade trazem os anos que chegam, 175  
 muita levam os anos que partem. Nunca se entrega  
 um papel senil ao jovem, viril ao menino;  
 sempre se cose o melhor caráter da idade adequada.

Ou se atua em cena ou os atos são relatados.  
 Toca mais fraco nos ânimos tudo que chega aos ouvidos 180  
 do que aquilo que serve aos olhos fiéis e que o próprio  
 público pega sozinho. No entanto não mostre no palco  
 cenas cabíveis num bom bastidor e tire dos olhos  
 tudo que a própria eloquência pouco depois apresenta.  
 Que Medeia nunca mate os filhos na cara do povo, 185  
 nem o perverso Atreu cozinhe tripas humanas,  
 nem se transforme Procne em pássaro, Cadmo em cobra.  
 Se você me mostrar uma dessas, incrédulo odeio.  
 Nunca encurte, nunca alongue os cinco atos da peça  
 que deseja ser clamada com nova montagem; 190  
 não intervenha um deus, a não ser que a trama demande  
 quem a libere, nem fale a quarta pessoa no palco.  
 Cumpra o coro o papel de ator específico em cena,  
 nunca deve se pôr a cantar no meio dos atos  
 coisa que não condiz nem conduz ao cerne da peça. 195  
 Que ele auxilie os bons, aconselhe sempre amigável,  
 rejeite os raivosos e ame aqueles que temem os erros;  
 que ele louve os pratos da mesa breve, a justiça  
 mais salutar, as leis e o ócio de portas abertas;  
 que ele recubra segredos, que aos deuses peça e suplique 200  
 pra que a Fortuna retorne aos coitados e fuja aos soberbos.  
 Antes a tibia, rival da trombeta, não tinha oricalco,  
 mas singela e fina, de poucos furos dotada,  
 mais servia para afinar e entoarem o coro,

para encher com sopro os assentos esparsos ainda, 205  
 onde o povo, parco que era, contável nos dedos,  
 vinha todo juntar-se, casto, frugal, respeitoso.  
 Só depois que varão vencedor ampliou os seus campos,  
 dando muro mais amplo à cidade, com vinho diurno  
 para impune aplacar o Gênio nos dias festivos, 210  
 veio também a licença maior nos modos e metros.  
 Pois que gosto teria o tosco livre de ofícios,  
 rústico junto ao urbano, vil ao nobre mesclado?  
 Foi assim que à velha arte gingado e lascívia  
 um tibicino importou arrastando as roupas no palco; 215  
 foi assim que cresceram as vozes nas cordas severas  
 e uma eloquência afobada criou a insólita fala,  
 logo a sentença sagaz na prática e forte adivinha  
 para o futuro não destoava do oráculo em Delfos.  
 Quem disputou por bode vil em trágico canto 220  
 logo também desnudou os Sátiros rudes e bruto  
 jogos tentou mantendo o tom sério: que assim o auditório  
 fosse ao fim seduzido por graça da tal novidade,  
 bêbado, longe das leis, depois de fazer sacrifícios.  
 Nisso deve convir louvar zombeteiros, mordazes 225  
 Sátiros, convertendo o sério em maior brincadeira;  
 seja lá qual for o deus, o herói invocado,  
 visto há pouco vestido em régia púrpura e ouro,  
 não migraria em conversa baixa a toscas tabernas,  
 nem evitando o chão acharia vazios e nuvens. 230

Pois a tragédia jamais tagarela em versos levinhos:  
 feito a matrona forçada a dançar em dias festivos,  
 segue um tanto pudica entre Sátiros sempre safados.  
 Não apenas nome próprio e palavra direta  
 como escritor de satíricos, caros Pisões, eu procuro; 235  
 não me esforço também por fugir de trágicas cores,  
 para apagar diferença entre Davo e aquela atrevida  
 Pítias, que lucra moeda tungando tudo de Símon,  
 ou Sileno, servo e tutor do aluno divino.

Do conhecido forjado canto faço, e quem busca 240  
 vir me igualar, trabalha e ousa em muitos suores  
 sem se igualar; pois tal é o poder de costura e entrelace,  
 tal é o poder de glória que vem do falar mediano.  
 Julgo que os Faunos que vêm da floresta devem guardar-se  
 para não parecerem forenses nascidos na esquina 245  
 nem os que posam de jovens com versos suaves no excesso,  
 nem berrarem aquelas imundas palavras de infâmia;  
 pois ofendem quem tem cavalo, pai, patrimônio:  
 se o comprador de grão-de-bico e nozes aprova,  
 outros não virão serenos lhe dar a coroa. 250

Sílaba longa após a breve chama-se iambo,  
 pé veloz, daí que por fim lhe deram o nome  
 trímetro iâmbico, mesmo que seis batidas ressoem,  
 sempre igual a si, do começo ao fim; †sem demora†,  
 para chegar um pouco mais grave e lento aos ouvidos, 255  
 cômodo e calmo aceitou nas velhas regras paternas

firme espondeu, porém não lhe cede em tal parceria  
 as posições de segunda e quarta. E raro aparece  
 junto aos nobres trímetros de Ácio, mas enche de falta  
 tantos desses graves versos cênicos de Ênio: 260  
 seja por culpa da pressa ou então por descuido completo,  
 seja por falta de arte, redundante em crime asqueroso.  
 Poucos juízes reparam que é um poema incantável,  
 deram esse perdão indigno aos poetas romanos.  
 Vou então escrever à toa e sem lei? Ou acaso 265  
 devo pensar que todos verão meus erros, seguro  
 quanto à *data venia*? Ao fim, se escapei da censura,  
 glória não mereci. Vocês devem versar os modelos  
 gregos com mão noturna, devem versar com diurna.  
 Mas os seus avós louvaram os metros plautinos 270  
 junto às piadas, pasmos diante de tudo, indulgentes,  
 pra não dizer estúpidos, se eu e vocês já sabemos  
 bem separar um dito grosseiro da fala charmosa,  
 nós discernimos o som regrado com dedos e ouvidos.  
 Dizem que Téspis o gênero novo inventou da Camena 275  
 trágica para então transportar em carroça os poemas  
 que os atores cantavam com cara borrada de vinho.  
 Logo depois, inventor da nobre máscara e pálio,  
 Ésquilo soube estender o palco em módicas vigas,  
 quando ensinava a fala grandiosa, firme em coturnos. 280  
 Veio depois a Comédia Velha repleta de loas,  
 mas a tal liberdade acabou em vício e violência

digna de lei que a regesse; a lei foi aceita e o coro torpe então se calou do direito que tinha de ofensa.

Nada ficou intentado na mão dos nossos poetas, 285  
nem ficou sem glória quem teve ousadia em deixar os rastros gregos para louvar a história da pátria, nem quem fez as peças pretextas ou cenas togadas.

Não seria mais poderoso em virtude ou em armas 290  
nosso Lácio do que em língua, se não ofendessem tanto aos poetas o tempo e trabalho de lima. Vocês, ó sangue Pompílio, censurem todo canto que nunca toma muitos dias e muitas rasuras, enquanto não se tiver corrigido dez vezes ao corte das unhas.

Por confiar que talento é mais do que a mísera arte, 295  
quis excluir do monte Hélicon nossos saudáveis poetas velho Demócrito: parte dos seus descuida de barba e unhas, procura pontos secretos e banhos evita, pois assim angaria nome e valor de poeta,

se a cabeça insanável por três Antíciras guarda 300  
longe de Lícino, o cabeleireiro. Ah, pobre de mim, que só nos tempos primaveris me purgo da bile!

Sei que ninguém faria melhores poemas; mas nada vale tanto. Por isso em mó de faca me faço 305  
para afiar o ferro, mesmo sem força de corte.

Todo dom e dever, se nada escrevo, eu ensino:  
donde vem o recurso, o que nutre e forma um poeta,  
como convém, desconvém, a que leva a virtude e o erro.

Só o saber é fonte e princípio da escrita correta.  
 Textos socráticos podem servir pra dar um assunto, 310  
 sem esforço as palavras seguem o assunto previsto.  
 Quem aprendeu o que deve à pátria e o que deve aos amigos,  
 qual amor votar aos pais, aos irmãos e acolhidos,  
 qual o dever do bom senador, do juiz, e que falas  
 cabem ao grão general enviado à guerra, por certo 315  
 sabe adequar o que cabe pra toda e qualquer personagem.  
 Vou mandar que veja modelos de vida e costumes  
 o imitador versado e dali tire vívidas vozes.  
 Certas vezes a peça correta e plena de *tópoi*  
 bem trabalhados, privada de Vênus, sem peso e sem arte, 320  
 pode até divertir o povo e melhor seduzi-lo  
 do que um verso pobre de assunto e nonadas sonoras.  
 Deu talento aos gregos a Musa e fala redonda  
 deu aos gregos, avaros apenas para louvores;  
 já os meninos romanos em longas contas aprendem 325  
 a dividir um asse em partes cem. “Me responda,  
 filho de Albino: se uma onça for retirada  
 de outras cinco, o que resta?” “Um terço de asse.” “Perfeito!  
 Sabe gerir os bens. Se acrescento uma onça, o que fica?”  
 “Meio asse.” Quando ferrugem e amor ao pecúlio 330  
 mancha o espírito, nós esperamos que forje seus cantos  
 para untar em cedro e guardar no leve cipreste?  
 Todo poeta procura dar proveito ou deleite,  
 ou dizer num só tempo o que é belo e útil na vida.

Seja qual for o preceito, seja breve, pois logo 335  
o ânimo dócil apreende fiel e de cor o aprende.  
Tudo que é chocho e supérfluo vaza do peito repleto.  
Que o prazer do forjado esteja colado à verdade,  
nem exija a fábula tudo que possa da crença,  
não retirem vivo do ventre de Lâmia o menino 340  
mal digerido. As centúrias dos velhos censuram o infértil,  
e os orgulhosos ramnenses desprezam poemas austeros.  
Leva todos os votos quem dosa o útil e o doce,  
quando num só gesto deleita e aconselha os leitores.  
Este livro dá grana aos Sósias, este atravessa 345  
mares, prorroga por longo prazo o escritor conhecido.  
Há delitos, porém, que por bem também perdoamos:  
cordas não cedem o som que deseja a mão ou a mente,  
[quando se pede um grave amiúde ecoa um agudo,]  
o arco nem sempre fere tudo quanto ameaça. 350  
Quando muitas coisas brilham no canto, não sinto  
mal algum em parcas máculas pelo descuido  
ou por desatenção humana. Qual o problema?  
Como o copista que erra sempre no mesmo detalhe,  
mesmo avisado, perde o perdão, e como escarnecem 355  
do citaredo que sempre na mesma corda se engana;  
penso que vira um Quérilo quem relaxa em excesso,  
que com riso admiro nas duas, três vezes que acerta,  
sempre me irrita se noto que o bom Homero cochila;  
obras longas, por vênica celeste, permitem o sono. 360

Feito pintura, a poesia: pois uma vista de perto  
 mais nos cativa, enquanto a outra é vista de longe;  
 esta adora o escuro, aquela se mostra nas luzes,  
 pois não teme o aguilhão agudo de quem a critica;  
 esta agradou na primeira, aquela dez vezes seguidas. 365

Ah, irmão mais velho, embora forjado correto  
 pela voz paterna e a própria, lembre-se sempre  
 disto que digo: apenas certos assuntos permitem  
 ser mediano. O juriconsulto e o advogado  
 mais medíocres nos casos, sem falas de um grande Messala, 370  
 sem aquele profundo saber de um Aulo Cascélio,  
 têm ainda valor; porém nem homens, nem deuses,  
 nem as colunas de livros toleram poeta medíocre.

Qual dissonante concerto no meio de mesas alegres,  
 feito perfume horrendo e papoula com mel da Sardenha 375  
 sempre irritam, porque o jantar passaria sem eles;  
 eis que o poema nascido e inventado pra ser agradável,  
 se decair um pouquinho do zênite, pende pro reles.

Quem não sabe jogar se abstém das armas no Campo,  
 quem não domina bola ou disco ou troco se aquieta, 380  
 para que densos grupos não soltem risadas impunes.  
 Quem não sabe ousou forjar uns versos: procede?  
 Ele é livre, nobre e marcado equestre no censo  
 pela soma da grana, distante de todos os vícios.

Nada você fará ou dirá se é contra Minerva; 385  
 eis a ideia e juízo pra pôr na cabeça. Contudo,

caso você escreva, que chegue aos ouvidos de Mécio,  
 aos do teu pai e aos nossos; por nove anos o encerre  
 com pergaminhos guardados, pois destruir é possível  
 quando não se publica: a voz lançada não volta. 390

Sacerdote e intérprete aos deuses, Orfeu afastara  
 homens silvestres da imunda dieta e carnificina,  
 nisso se diz que amansou leões ferozes e tigres;  
 diz-se também que Anfíon, feitor da cidade de Tebas,  
 rochas movera ao som da testude e em prece suave 395  
 todas guiava. E era o saber do passado,

que discerne privado e público, sacro e profano,  
 que proíbe sexo à toa, legisla casórios,  
 que ergue também cidadelas, inscreve leis na madeira.  
 Foi assim que veio a honra e renome aos divinos 400  
 vates e cantos. Depois chegou o célebre Homero,

veio Tirteu incitar com versos às guerras de Marte  
 o ânimo mais viril, nos cantos disseram as sortes,  
 revelou-se a via da vida e a régia bondade  
 foi buscada em modos piérios, e achados os jogos 405  
 cênicos junto ao fim dos longos trabalhos: não tenha  
 mais pudor da Musa lirista e dos cantos de Apolo.

Se é natureza que dá louvor ao canto ou se é arte,  
 eis a questão. Eu penso que empenho sem riqueza na veia  
 ou talento bronco de nada serve; pois este 410  
 pede apoio àquele em conjuração amigável.  
 Quem se empenha por alcançar a meta almejada

muito sofria desde menino, suando e gelando,  
 sempre abstêmio de Vênus e vinho; se algum tibicino  
 canta nos Jogos Pítios, primeiro aprendeu com seu mestre. 415  
 Não satisfaz dizer: “Componho poemas incríveis;  
 quero que a sarna assanhe o último; e sinto vergonha  
 quando fico pra trás ou confesso o que nunca aprendera.”  
 Qual pregoeiro que junta um bando a comprar os produtos,  
 um poeta reúne bajuladores por lucro, 420  
 rico em terras, rico em moedas que em juros investe.  
 Se puder servir uma ceia correta e das fartas,  
 ser fiador de um pobre lisinho e tirar de litígios  
 lúgubres quem se afundou, irei me espantar se feliz di-  
 fere mesmo o falso amigo do amigo sincero. 425  
 Se você quiser receber ou ceder um presente,  
 não insista em trazer aos versos o homem repleto  
 pela alegria, pois grita: “Lindo! Fino! Correto!”  
 logo pálido está, destilando orvalho dos olhos  
 tão amigos, pula e bate os pés sobre a terra. 430  
 Como os que ganham por choro em exéquias falam e fazem  
 muito mais do que aqueles que sofrem de fato por dentro,  
 puxa-sacos se afetam mais que os bons louvadores.  
 Dizem que reis coagem cercando de muitas tacinhas  
 para extorquir com vinho quando investigam a fundo 435  
 quem merece amizade; você, se prepara algum canto,  
 nunca se engane por homens ocultos sob a raposa.

Se você recitasse a Quintílio, dizia: “Corrija  
isto e aquilo”; se acaso você negasse a melhora,  
duas ou três tentativas depois, mandava apagá-los 440  
ou voltar à bigorna os versos mal torneados.  
Se você persistisse em delito em vez de acertá-lo,  
não gastaria mais uma palavra no inútil esforço  
para impedir que sem rival só amasse a si próprio.  
O homem bom e prudente repreende versos sem arte, 445  
risca os duros, passa linha negra nos mancos  
com transverso cálamo, corta ornamentos pomposos,  
busca dar mais luz aos menos claros, questiona  
cada dito ambíguo, marca o que deve mudar-se,  
vira Aristarco e não diz: “Por que ofender um amigo 450  
por chorumelas?” Tais chorumelas levam a sérios  
males quem foi uma vez zombado e desmerecido.  
Feito daquele que sofre de sarna ou de régia doença  
ou de delírio fanático ou de irascível Diana,  
quem é sensato receia e evita tocar o poeta 455  
louco; crianças o atizam e incautos o seguem.  
Quando versos sublimes arrotam nas suas errâncias,  
feito um passarinho que atento aos melros um dia  
caí num poço ou fosso, pode esganar-se, “Socorro,  
concidadãos!”: ninguém se preocupa em prestar uma ajuda. 460  
Mas se alguém se preocupa em dar a mão ou a corda,  
“Quem é que sabe se não desceu ali por vontade,  
sem querer ser salvo?”, diria: assim é que narro

como enterrou-se o poeta sículo. Empédocles quis ser  
 tido por deus imortal e frio pulou no fervente 465  
 Etna. Façam justiça! Que possam morrer os poetas;  
 ao salvar quem recusa, você parece assassino.  
 Esta não é a primeira vez, nem, se for retirado,  
 vira humano e deixa de amor pela morte famosa.  
 Nem sabemos a causa de tantos versos, quem sabe 470  
 se ele mijou nas cinzas paternas, pisou inda impuro  
 num bidental funesto; por certo pirou e igual urso  
 quando rompe a grade posta à frente da jaula  
 nosso recitador afugenta cultos e incultos.  
 Quem ele agarra, de fato prende e mata em leituras: 475  
 sanguessuga só larga a pele se farto de sangue.

*Recebido em: 20-03-2019.*

*Aceito em: 23-04-2019.*