

*Sociedade, Poder e Cultura
no Tempo de Ovídio*

**Maria Cristina de Sousa Pimentel
e Nuno Simões Rodrigues (Coords.)**

O OFÍCIO SAGRADO DO POETA: A MÚSICA DE HORÁCIO NOS JOGOS DE AUGUSTO

PEDRO BRAGA FALCÃO
Universidade Católica Portuguesa

1. A eternidade do homem depende da qualidade do seu músico. É deste pressuposto que nasce a poesia, deste amor entre verbo declamado e desejo de imortalidade. Tal é espontaneamente consumado num poeta como Píndaro, e num contexto arcaico grego em que a própria *paideia* convidava o homem a ouvir a memória dos heróis no canto do bardo, desta forma actualizando a sua presença na vontade de excelência do jovem. No contexto romano em que Ovídio nasceu, no entanto, a sociedade já não acreditava de forma tão pura neste ofício sagrado do poeta, neste papel divinamente inspirado – a época helenística, o rumo tomado pela poesia já dentro da própria Hélade, a variedade e profusão de formas, géneros e estilos poéticos, outorgaram ao poeta vários papéis, nem todos compatíveis com aquela que foi, julgamos, a primeva função da poesia: cantar o homem, na sua relação entre o *καίρως* passado, presente e futuro. É de facto aparentemente difícil acreditar que um poeta como Horácio, tão irónico, por vezes mesmo tão cínico, confiasse tanto assim nas suas palavras, quando nos fala no «sagrado vate» (*Carm.* 4. 9. 28). Não nos esqueçamos de que estamos perante o poeta a quem não importa, como até agrada, escrever que o fim de nós todos é a morte, ao mesmo tempo que canta a sua própria imortalidade de poeta. Exclusivamente a partir das suas palavras, torna-se tarefa árdua estudar a forma como Horácio interpretava o papel do poeta na sociedade. Um passo na *Arte Poética* (vv. 333-4) aborda sucintamente o tema: *aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae*. Será esta, no entanto, a única ambição do poeta? Deleitar e ser útil? E como fazê-lo? Na resposta a estas questões, o *Carmen Saeculare* desempenha um papel fundamental para compreendermos a forma como Horácio interpretou o seu papel como poeta perante a sociedade. Isto porque possuímos testemunhos indirectos acerca desta composição, e não dependemos exclusivamente deste texto para nos apropriarmos da época em que o poema foi cantado.

A 20 de Setembro de 1890, ao escavar-se na margem esquerda do Tibre, descobriu-se uma longa inscrição em mármore, contendo aquilo que foi identificado como sendo as Actas dos *Ludi Saeculares*, celebrados de 31 de Maio a 3 de Junho de 17 a.C. Este inestimável relato pormenorizado culmina, pelo menos ao olhar atento de um estudioso de literatura latina, na seguinte frase: *carmen composuit Quintus Horatius Flaccus*. Este *carmen* é precisamente o *Carmen Saeculare* de Horácio, obra que ocupa um lugar autónomo na lírica do poeta latino: foi, pois, um cântico que conheceu um lugar próprio, uma música própria, que fez parte de um ritual, que o encerrou, que foi cantado por raparigas e rapazes num preciso momento, num preciso tempo¹. A voz

¹ BARCHIESI (2002) 108 afirma mesmo: «this is the only surviving poem in Latin of which

poética de Horácio torna-se coincidente com a sua voz histórica – não uma voz adulatora ao serviço de Augusto², nem servil em relação à História, mas a voz da *sua* história, de um *καίρός* inquestionavelmente optimista que Roma vivia. De facto, é impossível ler neste texto de Horácio uma visão imparcial e desapaixonada da idade augustana. É precisamente a sua *parcialidade*, no sentido em que o poeta *toma a si uma parte* de tão importante período de Roma, é precisamente o seu carácter *engagé* que torna este texto tão valioso. Horácio teve um papel *cívica e religiosamente* activo numa das mais significativas celebrações que a *Vrbs* tinha vivido até então. Este texto tenta pois analisar a forma como Horácio interpretou o seu papel de vate, de divino e inspirado autor da realidade, e igualmente os expedientes a que recorreu para tornar o seu cântico uma parte integrante da magia das três noites e três dias mais importantes, do ponto de vista do rito, do I século a.C..

2. Temos pouca informação sobre a origem dos *Ludi Saeculares*, ou *Ludi Tarentini*³. A principal fonte é, sem dúvida, Zósimo (séc. V d.C.) e Varrão (*apud* Censorino, *De die natali*, 17. 8). Embora decerto a explicação que Zósimo⁴ dá para o início dos *Ludi Saeculares* seja lendária e pouco crível do ponto de vista histórico, avulta contudo o carácter predominantemente expiatório⁵ do rito que esteve supostamente na origem dos *Ludi Saeculares*; aliás, é assim que o próprio Zósimo, num primeiro parágrafo, define τὴν προσηγορίαν Σεκουλαρίων: uma festa que contribuía para «curar as epidemias, as desgraças e as doenças» (2. 1. 1) – ritos feitos para aplacar as divindades, afastando deste modo as doenças, a peste, a enfermidade ou a guerra.

Os *Ludi Saeculares* do tempo de Augusto são os herdeiros de uma tradição de sacrifícios e rituais expiatórios, primeiramente celebrados *ad hoc*, e posteriormente associados, não sabemos como nem em que medida, à noção de *saeculum* – um conjunto de cem anos ou de cento e dez anos, segundo as diversas leituras⁶ – o tempo que dura uma geração humana, de forma a

we know time and place of a choral performance, and independent evidence confirms that this definitely happened».

² Opinião presente nos primeiros artigos publicados sobre o poema após a descoberta das Actas, nomeadamente pelo grande filólogo MOMMSEN (1905).

³ Estes Jogos foram inteiramente celebrados em Tarento até 17 a.C., altura em que foram executados também neste local, mas igualmente no Capitólio e no Palatino. Por uma questão prática, sempre que o contexto o exigir, referir-nos-emos aos Jogos anteriores a 17 a.C. como *Ludi Tarentini*, e aos de 17 a.C. como *Ludi Saeculares*.

⁴ Cf. Zósimo, II, 1-2. A lenda encontra-se também em Valério Máximo (2. 4. 5), sem alterações significativas. Zósimo aduz no entanto mais informação que não está presente no autor latino.

⁵ Provavelmente de origem etrusca (cf. GRENIER (1948) 175).

⁶ O próprio Censorino diz: *Romanorum autem saecula quidam ludis saecularibus putant distinguí. cui rei fides si certa est, modus Romani saeculi est incertus. temporum enim intervalla, quibus ludi isti debeant referri, non modo quanta fuerint retro ignoratur, sed ne quanta quidem esse debeant scitur (ibidem, 7. 7)*. Ou ainda Valério Máximo afirma: *et quia ceteri ludi ipsis appellationibus unde trahantur apparet, non absurdum videtur Saecularibus initium suum cuius generis minus trita notitia est reddere (2. 4. 5)*.

que quem presenciasse tais jogos, nunca mais o pudesse fazer. É-nos difícil perceber que tipo de rituais esteve na base dos *Ludi Saeculares*, dado que toda a informação que temos acerca destes vem-nos quase exclusivamente dos *Ludi Saeculares* de Augusto, e não sabemos até que ponto o imperador alterou os *Ludi* primitivos. De qualquer modo, podemos dizer com alguma certeza que eram rituais ctónicos, celebrados durante três noites, em que predominava a cor negra, e onde abundavam os sacrifícios de sangue de carácter expiatório; sabemos igualmente que todos estes rituais tinham lugar em Tarento, no Campo de Marte.

Os Jogos Seculares celebrados em 17 a.C. estão, pelo contrário, profusamente documentados quer nas Actas, quer no oráculo conservado por Zósimo (2. 6). Este oráculo é especialmente interessante se tivermos em conta que foi este que legitimou, de um ponto de vista teológico, os *Ludi Saeculares* de Augusto⁷. E se o compararmos ao tipo de celebrações que analisámos há pouco, sobre os primeiros *Ludi Tarentini*, desde logo observamos que existem elementos radicalmente diferentes: Dis Pater e Prosérpina nem são referidos, a cor branca surge pela primeira vez (πάνλευκοι ταῦροι, v. 12), há rituais celebrados durante a noite, mas também durante o dia, pois é de dia que se devem fazer sacrifícios aos deuses celestes (v. 13-15). Só por aqui nos podemos aperceber do quanto foram alterados os primordiais *Ludi Saeculares*.

Essenciais, no entanto, para compreendermos o que se passou nos *Ludi Saeculares* são, sem dúvida, as Actas⁸. Estas revelam-se fundamentais

⁷ Um oráculo «which the Sibyl was kind enough to produce precisely at the moment when such a manifestation was required by Augustus and his learned advisers», como ironicamente afirma FRÄNKEL (1957) 365. O oráculo encontra-se conservado igualmente por Flégon Traliano (*Macrobii*, 4 Westermann).

⁸ Façamos aqui um esquema das celebrações (a divisão por linhas e dias é retirada do *CIL* VI, p. 3237, n. 32323, no esquema que apresenta no final da transcrição do texto, assim como a nomenclatura aqui seguida):

1) *Sacrorum nox prima* (linhas 90-102, noite de 31 de Maio de 17 a.C.); Augusto imola vítimas às Moiras no Campo de Marte, seguindo o ritual grego: nove cordeiras e nove cabras. A inscrição conserva as palavras de Augusto dirigidas às Moiras, pedindo-lhes protecção para os Quirites, vitória e *maiestas* eternas para a Urbe. Depois dos sacrifícios, celebram-se *Ludi scaenici*. Seguem-se *sellisternia* (banquetes sagrados) oferecidos por 110 matronas, em honra de Juno e Diana.

2) *Sacrorum dies primus* (103-110, 1 de Junho); Augusto e Agripa imolam no Capitólio, cada um, um boi a Júpiter *Optimus Maximus*. Seguem-se as palavras proferidas na celebração, que contém os mesmos desejos da anterior. Depois dos sacrifícios, celebram-se *Ludi Latini*. Seguem-se de novo *sellisternia*.

3) *Sacrorum nox secunda* (115-118, noite de 1 de Junho); Augusto consagra no Campo de Marte nove *popani*, nove *pthois* e nove *libeis* (espécies de bolos sagrados) às Íliatias. A fórmula ritual é repetida, mudando apenas o nome da divindade.

4) *Sacrorum dies secundus* (119-133, 2 de Junho); Augusto e Agripa sacrificam no Capitólio, cada um, uma vaca a Juno *Regina*. Repete-se a fórmula ritual. De seguida, Agripa pronuncia uma prece repetida por 110 matronas, pedindo a protecção de Juno para elas próprias e para a Urbe. Celebram-se *Ludi Latini* no Campo de Marte.

5) *Sacrorum nox tertia* (134-137, noite de 2 de Junho); Augusto imola uma porca prenhe à *Terra Mater* no Campo de Marte. Repete-se a fórmula ritual pronunciada de dia. Seguem-se *sellisternia*.

para compreendermos o *Carmen Saeculare* de Horácio. Mas antes de nos abalancharmos ao texto do poeta latino, queríamos aqui salientar alguns pormenores desta celebração. Os jogos dividem-se em celebrações diurnas e nocturnas. São três dias e três noites. Durante estes três dias, são feitos três sacrifícios respectivamente em honra de Júpiter, de Juno, e de Apolo e Diana, os deuses luminosos. Durante estas três noites, são feitos três sacrifícios respectivamente em honra das Moiras, das Ilitias e de *Terra Mater*, divindades mais sombrias, ctónicas. Daqui salientamos o número três, acentuado pelo facto de as Moiras serem geralmente três. Por outro lado, atentemos no número de sacrifícios efectuados. Na primeira noite são sacrificados nove cordeiras e nove cabras. O número 3 está de novo presente, quer porque $3 \times 3 = 9$, quer porque 18 (o total de sacrifícios) a dividir por três é seis, o número de momentos da celebração, que por sua vez se divide em três (três dias e três noites). Na segunda noite e no terceiro dia, são consagrados 27 ($9 + 9 + 9$) bolos sagrados, múltiplo de 3, não nos esquecendo que são 3 tipos diferentes de bolos. Os rituais sem derramamento de sangue ocorrem em posições idênticas baseadas em ciclos de três: respectivamente no último dia de cada três cerimónias. Quanto ao número de rapazes e raparigas, $27 + 27$, repare-se que coincide com o número total de bolos sagrados, 54, que é igualmente um múltiplo de três. Daqui se conclui a importância do número três, número ímpar⁹, o que reflecte uma preocupação numerológica na organização dos jogos.

Como já referimos, o nosso conhecimento dos *Ludi Tarentini* é bastante limitado, mas mesmo assim encontramos diversos pontos em comum entre o cerimonial descrito nas actas dos *Ludi* de 17 a.C. e estes primordiais *Ludi Tarentini*: o facto de, por exemplo, ambos terem a duração de três noites, e de ser de noite que as divindades ctónicas são invocadas. Também quanto ao local das celebrações nocturnas há coincidência: Tarento. Mas as coincidências acabam aqui; há celebrações *durante o dia*. E, como consequência, a cor negra, que domina os *Ludi Tarentini* ao ponto de até as vítimas serem dessa cor, é substituída pela luz, pela luz do Sol, pela luz de Apolo, Diana, Júpiter e Juno. Repare-se também que as Actas omitem algo que até está prescrito pelo oráculo – a cor das vítimas nocturnas. O facto de haver celebrações diurnas marca um corte inegavelmente radical com o passado dos *Ludi Saeculares*. Por outro lado, Tarento, o local por excelência dos anteriores Jogos, é substituído durante o dia pelo Capitólio e pelo Palatino. Mas há outro aspecto que nos capta desde logo a atenção na leitura das Actas: quando, na linha 139, se adivinham dois nomes – Apolo e Diana. Que faz o deus Apolo num ritual que fora profundamente romano, sombrio, nocturno e sangrento? Como explicar

6) *Sacrorum dies tertius* (139-155, 3 de Junho); Augusto e Agripa no Palatino consagram nove *popani*, nove *pthois* e nove *libeis* a Apolo e a Diana. Segue-se um cântico entoado por 27 rapazes e 27 raparigas *patrimi et matrimi* (de mãe e pai vivos) no Palatino, e da mesma forma no Capitólio. *Carmen composuit Q. Horatius Flaccus*.

Igualmente útil para a compreensão daquilo que se passou nos *Ludi Saeculares* é o excelente esquema apresentado por CANCIK (1996) 102.

⁹ *Numero deus impare gaudet* (Verg., *Ecl.* 8, 75).

que *Dis Pater* e Prosérpina tenham de todo desaparecido dos *Ludi Saeculares*, quando eram eles, nos seus primórdios, as únicas divindades cultuadas? Ou o que dizer quanto ao facto de, pela primeira vez, os jogos não surgirem numa conjuntura de guerra (como foi o caso dos jogos de 249), mas num ambiente de paz?

A resposta tem precisamente a ver com o principado de Augusto, ou melhor, o momento que este vive aquando dos Jogos Seculares. É, de facto, o *saeculum* de Augusto que se celebra. Não podemos aqui alongarmo-nos muito mais sobre aquilo que foi a política augustana, a forma como o *princeps* operou uma verdadeira mudança de rumo em Roma sempre apoiado na tradição das instituições, no *mos maiorum*. Mas é importante que tenhamos bem presente que os *Ludi Saeculares* são, ou o *princeps* quis que fossem, um rito de passagem do fim de um *saeculum* terrível para um novo e feliz *saeculum*, dominado pela figura de Augusto¹⁰. Aliás, a forma como o *princeps* aproveita a tradição dos *Ludi Tarentini* e a utiliza nos seus *Ludi Saeculares* revela o constante esforço do *princeps* de harmonizar o *mos maiorum* com os seus novos e próprios desígnios: as celebrações ocorrem também em três noites, há sacrifícios nocturnos, são cultuadas divindades ctónicas, enfim, mantêm-se muitos dos elementos do antigo ritual, tal como ele vinha do passado. Mas, por outro lado, há omissões surpreendentes em relação às celebrações passadas: *Dis Pater* e Prosérpina nem sequer são referidos no decorrer das cerimónias¹¹, eles que desenrolavam um papel cimeiro até então¹². Surgem elementos totalmente novos no rito, houve um esforço de os legitimar por meio de um oráculo sibilino, à semelhança do que acontecera nos *Ludi Tarentini*. Há cerimónias durante o dia, algo que contrasta enormemente com o carácter primordialmente expiatório dos *Ludi Saeculares*. Surgem no interior das celebrações, no seu âmago, deuses como

¹⁰ Como diz ZANKER (1998) 167: «After ten years of religious and moral renewal, the festivals and sacrifices, buildings and images, now visible everywhere in Rome, began to take effect. Confidence in the ability of the restored Republic to stand firm and faith in its ruler grew apace. (...) For years people had fantasized about the imminent dawning of a new “Saturnian” age of happiness. Another comet was expected in the year 17 B.C., so what better time simply to proclaim that the long awaited new *saeculum* had arrived? From May 30 to June 3 the great Secular Games took place, heralding the beginning of the new age». Este mesmo parágrafo serve de mote para o artigo de BARKER (1996). Neste texto, Barker defende que não há relações óbvias que se possam estabelecer entre o *Carmen Saeculare* e o mito da Idade de Ouro. Realmente, não há qualquer referência ao mito da Idade de Ouro neste texto de Horácio, mas o sentimento que está na origem do mito – a crença num ciclo contínuo de desgraças e de alegrias, num crescendo de infelicidade que culmina num clímax de esperança e de felicidade – está embrenhado no texto de Horácio, não só no *Carmen Saeculare*, mas em muitas das suas Odes (veja-se o bom exemplo de 1, 2). Aliás, é curioso que neste parágrafo de Zanker citado por Barker, o autor nem se refira à expressão *Golden Age*.

¹¹ «L'imperatore voleva che questa non, come le precedenti, sePELLISSE ma che inaugurasse un secolo; (...) identificava con il sole e la luna, Apollo e Diana, e i Superi massimi, Giove e Giunone, vi avessero parte maggiore che non, come era usato sin allora, Dite Padre e Proserpina», PASQUALI (1966) 735.

¹² «Instead of a focus on the gloomy gods of the Underworld, marking the passing of an era, the Augustan games marked the birth of a new age» in *Bowman et alii* (1996) 835.

Júpiter, Juno, Apolo e Diana. E destes quatro deuses, um nome avulta: Apolo¹³. Não nos esqueçamos de que a própria Sibila de Cumas, cujos livros estiveram na origem do oráculo que legitimou as celebrações dos *Ludi* de 17 a.C., era uma sacerdotisa de Apolo, e de que o próprio Augusto tomou a si a tarefa de presidir ao colégio sacerdotal que guardava os Livros Sibilinos. Fora o próprio *princeps* quem depositara estes mesmos livros no templo de Apolo¹⁴ no Palatino: depois de um drástico expurgo¹⁵, os livros foram solenemente transferidos do Capitólio para aí, reconhecendo-se assim Apolo como o único deus com poder oracular. Por aqui nos apercebemos da importância que o deus Apolo¹⁶ assume para o homem que tem em suas mãos o poder de Roma, e daqui concluímos que a sua inclusão nos Jogos está longe de ser inocente. Em última análise, Augusto, ao introduzir Apolo nos *Ludi Saeculares*, estava de certa forma a colocar-se a ele próprio no centro das cerimónias: não esqueçamos que é ele, juntamente com Agripa, quem conduz as cerimónias em honra de Apolo e de Diana, no último dia, no mesmo dia em que Horácio fazia cantar o seu *Carmen Saeculare*; o último nome de deus ouvido em todos os Jogos, que duraram três dias e três noites, está nos últimos dois versos do *Carmen Saeculare* de Horácio (*doctus et Phoebi chorus et Dianae / dicere laudes*).

O facto de *Dis Pater* e Prosérpina serem destronados nos *Ludi Saeculares*, e de o seu trono ser agora ocupado por divindades como Júpiter, Juno, Apolo e Diana, pode ser lido como uma metáfora: a passagem das trevas para a luz, a passagem de uma época conturbada, difícil e sanguinolenta para um

¹³ «Dès 36, immédiatement après la victoire sur Sextus Pompée, Octave promet solennellement à Apollon de lui élever un temple magnifique sur le Palatin. Jusque-là, ce dieu, qui conservait son caractère hellénique, n'avait pas été admis à l'intérieur du *promérium* (...). Octave, en l'introduisant au cœur même de la ville, sur la colline où, disait-on, Romulus avait pris les premiers auspices au moment de la fondation, se permettait une innovation qui confinait au scandale. Mais Apollon était *son* [itálico na ed.] dieu», GRIMAL (1974) 37.

¹⁴ Templo inaugurado a 9 de Outubro de 28 (cf. Prop. 2, 31), mas já na agenda do *princeps* desde 36.

¹⁵ Augusto ordenou a recolha de todos os *libri fatidici* cujos autores não ofereciam suficientes garantias, tendo-os mandado queimar. Mesmo os Livros Sibilinos sofreram uma vigorosa depuração, e os que «sobreviveram» foram cuidadosamente guardados a salvo de utilizações abusivas.

¹⁶ Para as razões desta identificação, motivada por antagonismo com António, que se identificava com Dioniso, cf. Plutarco, *Ant.*, 24, 26, 60; ALTHEIM (1938) 253-57; SYME (1960) 263-273. Para uma abordagem recente e completa do assunto, cf. a obra de LOUPIAC (1999), onde se desenvolvem igualmente outras razões que levaram Augusto a ter particular “devoção” por Apolo e, por isso, a usá-lo na sua propaganda. Refiramos aqui sumariamente algumas destas razões; primeiro que tudo, em Áccio – perto de onde Apolo tinha um templo – foi Apolo quem protegeu a armada de Octaviano: o deus quis a derrota de Marco António. Há igualmente aqui um esforço por parte do futuro *princeps* em explorar os «dois lados» do deus: o arco, que emblema a guerra, e a lira, que representa a poesia e a paz – Apolo simboliza a passagem da violência à paz, tal como Octaviano a protagonizou, os valores da harmonia e da reconciliação. Por outro lado, há uma tentação típica do fenómeno religioso oriental de assimilar o chefe supremo ao deus solar; aliás, há notícia em Suetónio (cf. *Aug.* 70, 38-37) de que num determinado banquete Octaviano se «mascarou» de Apolo (embora tal não tenha sido do agrado dos convivas), assim como existem circunstâncias associadas ao seu nascimento (cf. Suetónio, *Aug.* 94) que aproximam o deus do Sol do filho adoptivo de César.

novo período que se quer feliz e calmo, caracterizado pela Paz augustana. E esta metáfora é, com muita probabilidade, consciente por parte de Augusto, e representa um marco fundamental no consolidar do seu poder: como diz Zanker: «the state needed a myth»¹⁷. E esse mito será cantado no último momento de uma longa cerimónia, precisamente pela lira de Horácio.

3. A nossa análise do *Carmen* procura fundamentalmente estudar a forma orgânica como esta composição participa deste rito de passagem. Há inegavelmente, no estruturar das cerimónias e do próprio poema, um propósito bem definido: um movimento de passagem da noite para o dia, em termos políticos, do *scelus* da guerra civil para a prosperidade do tempo presente. Conhecendo bem aquilo que se passou nestes três dias e três noites de cerimónias, é estudando aquilo que Horácio sublinhou ou negligenciou que podemos encontrar respostas sobre a forma como o vate interpretou o papel do seu *Carmen* nas cerimónias. Para tal apresentamos o seguinte esquema:

Aspectos aproveitados ou enfatizados	Aspectos omitidos ou alterados
<ul style="list-style-type: none"> • O número 110, associado à ideia de um novo ciclo em Roma (Or., Act.) • Dia / luz associados aos deuses luminosos (Or., Act.) • Desejo de protecção dos deuses sobre Roma e sobre os Latinos <i>belli domique</i> (Or., Act.) • Continuidade do “tom de súplica” (Act.) • Os deuses ou divindades celebradas são tratados de forma semelhante (Act., Ludi) • Regeneração física de Roma – <i>noua proles</i> (Act.) 	<ul style="list-style-type: none"> • Local dos <i>Ludi</i> esquecido, Tibre completamente posto de parte (Or., Act.) • Divisão dia / noite esquecida, assim como a distinção nítida entre deuses ctónicos e olímpicos (Or., Act.) • Figura de Agripa desaparece. Augusto soberano (Act.) • Estruturação dos tópicos do poema radicalmente diferente (Or.) • Ênfase dada a Apolo e Diana (Act., Or.) • Cor das vítimas sacrificadas, e a quase ausência de sacrifícios de sangue (Act., Or.)¹⁸

A partir deste esquema podemos encontrar algumas linhas de orientação para continuar as nossas indagações. A primeira é a de que Horácio teve bem presente na composição do seu *Carmen Saeculare* os *Sibyllini uersus* e conhecia com certeza com pormenor o que iria acontecer nos *Ludi Saeculares* de 17 a.C., em especial as preces efectuadas por Augusto, Agripa e as cento e dez mães de família casadas. Porque exclui Horácio do seu poema o rio Tibre, já para não falar em Tarento ou no Campo de Marte, sítios fundamentais para o início dos *Ludi Tarentini* e para os próprios *Ludi Saeculares* de 17 a.C.? E porque são as vítimas de sangue tão pouco referidas no *Carmen*, e, quando são referidas (v. 49), a sua cor é branca?

¹⁷ ZANKER (1998) 167.

¹⁸ Cf. CANKIK (1996) 104.

Os novos *Ludi Saeculares*, se bem que aproveitando a tradição passada, alteram-na radicalmente. Os últimos *Ludi Tarentini* ficariam irremediavelmente associados ao passado, aos 110 anos que *vieram antes*, e não *depois* – e o tempo emotivo das súplicas de Augusto e de Agripa e das cento e dez mães nos *Ludi Saeculares* é o futuro, o futuro sorridente e próspero. Isto ajuda-nos a compreender por que razão Horácio quis no seu *Carmen* levar ainda mais longe a revolução operada nos *Ludi Saeculares* pelo seu *princeps*: ao excluir Tarento do seu poema, ao «esquecer Tarento», precisamente no último dia, na última hora do núcleo fundamental das cerimónias, Horácio corta definitivamente com o passado dos *Ludi*, criando espaço para os primeiros *Ludi Saeculares* de uma nova era. Não referir Tarento é apenas um de vários «lapsos» propositados da parte do poeta. Sobre as vítimas nocturnas, nem uma palavra no *Carmen* de Horácio, que é o mesmo do que dizer que não há, no poema, uma única referência aos sacrifícios nocturnos que ocorreram *junto ao Tibre*; aliás, a palavra *nox* surge uma única vez num contexto bem específico (v. 23-24), e a única referência a sacrifícios, por parte de Horácio, está nos versos 49-50 (*quaeque uos bubus ueneratur albis / clarus Anchisae Venerisque sanguis*). Será inocente que *sanguis* seja adjectivado de *clarus*, e logo filiado em Anquises e Vénus, quando no verso anterior se fala de sacrifícios de sangue¹⁹? Não será esta uma tentativa de desviar desde logo a atenção do público do lado sangrento da cerimónia para o «claro» e «preclaro» sangue de Augusto? E com que propósito? Julgamos que Horácio quer no seu *Carmen Saeculare*, como já dissemos, levar ainda mais longe as transformações impostas pelo *princeps* aos antigos *Ludi Tarentini*; para tal, o seu texto, que finaliza os *Ludi Saeculares*, vai pôr completamente de parte as noites das cerimónias, associadas aos ritos expiatórios que estiveram na origem dos *Ludi*, e toda a atenção vai ser centrada no dia, e nos deuses olímpicos, em especial Apolo e Diana. Parece-nos inegável que Horácio quis no seu *Carmen* abandonar completamente os aspectos sombrios e nocturnos dos ritos²⁰. Isto porque a ênfase dada à luz, ao dia, aos deuses luminosos como Apolo, o deus Sol, por oposição aos aspectos nocturnos dos *Ludi*, completamente postos de parte no *Carmen*, cumpre um programa bem definido por parte de Horácio, e ajuda-nos a compreender o modo como o poeta interpretou o seu papel nos *Ludi Saeculares* e de que forma concebeu o seu cântico, a sua música, no seio de uma cerimónia que se quis tão importante para a vida da *Vrbs*.

Analisemos, a este propósito, o seguinte esquema, que explora a forma como Horácio traduz poeticamente esta ideia de luz, tão importante para as cerimónias dos *Ludi*.

¹⁹ «The colour of the sacrificed animals, *albis*, not only recalls the importance of ritual prescriptions and joins a rich isotopy of shine and gleam in the entire poem, but also polarises itself, across *clarus*, with the implied redness of *sanguis*. It takes a moment for the reader to realize that this is not the blood of slaughtered bulls, nor that of the conquered enemy of the following line: one might say that the suppression of visual details of sacrifice leads to the substitution of Augustus' divine lineage for the expected colour contrast», BARCHIESI, 2002, 110.

²⁰ «Horace, conformément au vœu d'Auguste, se détourne des divinités de la mort et des Ténèbres pour honorer les dieux de la vie, qui vont donner l'impulsion de départ à l'ère nouvelle», R. SEGUIN (1990) 97.

Nrº.	Vocábulo	V.	Estrofe	Observações
1	<i>Phoebe</i>	1	1	Formado a partir da raiz grega <i>phos-</i> , significando luz.
2	<i>Diana</i>	1	1	Formado a partir da raiz latina <i>di-</i> , significando luz ²¹ .
3	<i>Lucidum</i>	2	1	Do verbo <i>luceo</i> , por sua vez do substantivo <i>lux</i> .
4	<i>caeli</i>	2	1	O céu está naturalmente associado à luz, pois quer o Sol (Apolo) quer a Lua (Diana) o iluminam com o seu decus.
5	<i>Sol</i>	9	3	O astro da luz, por excelência.
6	<i>nitido</i>	9	3	adjectivo formado a partir de niteo, «luzir, brilhar».
7	<i>diem</i>	9	3	
8	<i>idem</i>	10	3	Putman (2000) 60 destaca a relação anagramática que se estabelece entre <i>diem</i> e <i>idem</i> .
9	<i>Lucina</i>	15	4	O epíteto de Diana está associado a <i>lux</i> ²² .
10	<i>die</i>	23	6	
11	<i>claro</i>	23	6	
12	<i>aquae</i>	13	8	A água associada à transparência (matiz máximo de luminosidade), especialmente quando adjectivada de <i>salubres</i> .
13	<i>Apollo</i>	34	9	Associado pelo próprio <i>Carmen</i> à ideia de luz, devido aos seus dois outros nomes, <i>Sol</i> e <i>Phoebus</i> .
14	<i>siderum</i>	35	9	As estrelas são um exemplo máximo de luminosidade ²³ .
15	<i>Luna</i>	36	9	O <i>Carmen</i> realça a luz da Lua, e não o facto de surgir de noite.
16	<i>ardentem</i>	41	11	A expressão <i>Ardentem Troiam</i> sugere a imagem de uma cidade iluminada pelo fogo.
17	<i>albis</i>	49	13	Já vimos como a expressão <i>bubus albis</i> está intimamente ligada com a problemática da luz.
18	<i>clarus</i>	50	13	O significado primordial de <i>clarus</i> é «brilhante, luminoso» (cf. voc. 11)
19	<i>fulgente</i>	61	16	Participípio de <i>fulgeo</i> , «brilhar, refulgir».
20	<i>Phoebus</i>	62	16	Cf. voc. 1.
21	<i>Lustrum</i>	67	17	Segundo alguns etimologistas o vocábulo está ligado a <i>lauo</i> (banhar, purificar), o que o associa com o voc. 12; sugere-se mesmo que o substantivo tenha sido formado a partir de <i>luceo</i> .
22	<i>Diana</i>	70	18	Cf. voc. 2.
23	<i>Phoebi</i>	75	19	Cf. voc. 1.
24	<i>Dianae</i>	75	19	Cf. voc. 2

²¹ Segundo a interpretação de PUTNAM (2000) 52, que associa no contexto do *Carmen* a ideia de *diēs* à deusa *Diana*.

²² Cf. Cícero, *De nat. deorum*, II. 68.

²³ Consideremos os seguintes passos das *Odes* de Horácio: *lucida sidera* (I. 3. 2); *micat inter omnis Iulium sidus* (I. 12. 46-47); *certa fulgent / sidera nautis* (II. 16. 4); *torrentia ... sidera* (III. 1. 31-32).

Temos então, no *Carmen Saeculare*, vinte e quatro vocábulos que sugerem luz, e, num total de dezanove estrofes, apenas sete não têm uma palavra desta natureza. Aliás, o próprio poema começa com termos como *Phoebus*, *Diana*, *lucidus*, *caeli*, iluminando desde o princípio todo o poema; e repare-se, como convenientemente aponta Putnam, que a aliteração do som -d- logo nas primeiras estrofes (*decus*, *colendi*, *date*, *dis*, *dicere*, *diem*) associa desde logo esta letra à luz e à divindade de Diana²⁴.

Vemos pois como Horácio quis deixar bem *claro* (literal e metaforicamente) que o seu poema foi cantado durante o dia, e que a luz desse dia 3 de Junho de 17 a.C. emanou para o próprio *Carmen*, com o propósito, julgamos nós, de fazer esquecer a face nocturna das cerimónias, associando os *Ludi Tarentini* ao passado, e focando toda a atenção no lado diurno dos *Ludi Saeculares*, expressão máxima de uma esperança recente. Mas não é verdade que o *Carmen* conserva no seu texto as divindades cultuadas durante a noite? Embora elas sejam já suaves e pálidas imagens dos infernais deuses *Dis Pater* e Prosérpina, soberanos nos *Ludi Tarentini*, a verdade é que a sua inclusão no carme de Horácio contraria a nossa tese de que o autor quis no seu texto eliminar conscientemente todos os aspectos que tivessem a ver com o passado expiatório dos *Ludi*. Este contra-argumento parece-nos bastante pertinente e leva-nos a outras das questões deixadas atrás em suspenso. Dissemos (no primeiro esquema apresentado) que um dos aspectos omitidos ou alterados por parte do poeta venusino, em relação aos textos do Oráculo e das Actas, foi o facto de o *Carmen* não explorar a divisão entre θεοί / δαίμονες bem explícita em particular no Oráculo, que distingue claramente as divindades que acolhem sacrifícios expiatórios²⁵ – as Ilítias, as Moiras e *Terra Mater* – dos deuses descendentes de Úrano.

A primeira referida²⁶ é Ilítia (v. 14), a quem é dedicada a quarta estrofe (v. 1316). O primeiro elemento que nos chama a atenção quando lemos esta estrofe tendo presente o texto das Actas²⁷, é o facto de se falar numa deusa individual, a Ilítia, quando nas celebrações foram invocadas divindades plurais, as Ilítias. E porquê o singular? Porque só o singular permitiria identificar²⁸ a Ilítia com Diana ou Juno. E qual das deusas é afinal Ilítia? Na *Iliada* (XI. 271; XIX. 119) as Ilítias (sempre no plural) são génios, filhas de Hera, responsáveis pelos partos. No contexto é difícil saber com que deusa Horácio as identifica.

²⁴ PUTNAM (2000) 56.

²⁵ Δαίμοσι μελιχίοισιν (v. 29). Não nos esqueçamos de que a expressão μελιχία ἱερά (cf., e.g., Plut. *M.* 417c ou *Thest.* 12) quer dizer «sacrifícios expiatórios».

²⁶ Já é de certo modo significativo que a ordem com que Horácio apresenta as divindades cultuadas de noite (Ilítia, Parcas, Telure) seja diferente da ordem com que foram celebradas nos *Ludi* (Moiras, Ilítias, *Terra Mater*).

²⁷ Embora, como aponta GAGÉ (1931) 299, nas Actas também haja essa confusão: *Noctu autem ad Tiberim sacrificium fecit deis Ilithyis* (l. 115), mas na linha 117 a prece começa desta forma *Ilithia, ut tibi*. Esta ressalva é importante, embora seja necessário ter em linha de conta que no Oráculo estas divindades são sempre invocadas no plural.

²⁸ A hipótese de não identificar Ilítia com Juno ou Diana levou a que alguns estudiosos (cf. especialmente ADRIAENSEN (1937) 31-36) considerassem uma transposição de estrofes no texto. Tornase muito mais viável tomar a invocação *diua* como um vocativo que engloba não só Ilítia, como Juno ou Diana.

Temos argumentos de peso para as duas hipóteses²⁹. Para o presente caso, contudo, de pouco nos interessa saber se é Diana ou Juno a deusa invocada nesta quarta estrofe; o que nos interessa sublinhar aqui é que a *única* vez em que as Ilítias são referidas, génios colectivos celebrados na segunda noite dos *Ludi*, as suas propriedades de δαίμονες μελιχίοι desaparecem³⁰, ao serem associadas a Lucina, epíteto de Juno ou Diana, deusas olímpicas. O lado ctónico, «daimoníaco», destas deusas é substituído pelo lado olímpico de Juno ou Diana; tornam-se cúmplices no processo de regeneração física de Roma, uma vez que lhes é pedido que auxiliem os partos das mães romanas. Um processo semelhante a este ocorre em relação às Parcas. Não é despidendo o facto de Horácio ter aproveitado o nome latino («Parcas»³¹) para as divindades responsáveis pelo tecer e pelo cortar da vida humana, pondo de parte aquela que tinha sido a designação oficial dos *Ludi Saeculares*, as Moiras, as primeiras δαίμονες a serem invocadas nas cerimónias com um sacrifício de nove cordeiras e nove cabras. Mas qual a intenção do poeta em desrespeitar a designação oficial, ainda mais quando Augusto fez o sacrifício, segundo as Actas, *Achiuro ritu*? Tem sido apontado por alguns autores³² que na origem desta escolha está o facto de Varrão (*apud*. Aulo Gélio, *N.A.* 3. 16. 10) ter associado o nome *Parcae* ao substantivo *partus*. Com certeza este pormenor etimológico não seria desconhecido por parte de Horácio, ainda mais se considerarmos que apenas três estrofes antes esse mesmo substantivo já tinha aparecido (*rite maturos aperire partus*, v. 13). Desta forma, o autor conseguia desviar a atenção do

²⁹ Na hipótese de identificação Ilítia-Diana, defendida por PUTNAM (2000) 61-62 e pressuposta por muitos dos comentadores da obra de Horácio, temos a nosso favor a proximidade do nome Diana (a apenas 2 estrofes de distância), enquanto o nome de Juno nem sequer é referido no *Carmen*. Além de um passo de Ovídio (*Am.* 2. 13. 21) em que se associa o epíteto Ilítia a Diana, na literatura grega posterior a Homero, «Ilítia» é um epíteto normalmente atribuído a Ártemis (cf. BURKERT (1985) 170-173). Por outro lado, temos igualmente argumentos que sustentam a segunda hipótese de identificação: Ilítia-Juno. Primeiro, seria estranho que a deusa Juno, celebrada no segundo dia dos *Ludi*, desaparecesse completamente do *Carmen* de Horácio. Segundo, o epíteto Lucina está, na literatura latina, conotado com Juno (Cf. Cic., *De nat. deorum* II. 68; Pl., *Truc.* II. 5. 27, *Aul.* IV. 7. 11; Ter., *And.* III. 1. 15, *Ad.* III. 4. 42; Sérvio, *ad Verg. Aen.* II. 610; Catul. 34, 9-13), seguindo a tradição homérica de identificação entre as Ilítias e Hera. Consideramos de facto estranho que Juno seja a única deusa com lugar nos *Ludi Saeculares* a não ser referida no *Carmen*. Aliás, se pensarmos que é a Juno que as 110 matronas romanas se dirigem no segundo dia das celebrações, com todas as inerentes implicações que analisámos atrás, é-nos difícil não pensar que a quarta estrofe é dedicada a Juno, embora os comentadores antigos sejam peremptórios em identificar o epíteto *Lucina* e *Genitalis* com Diana (cf. a este propósito Ps.-Ácron, *ad. Hor. Car. Saec.* 14 e 16).

³⁰ «Hatte die Sibylle und der Festritys die griechischen Εἰλεΐθυσιαί, die der römische Kult nicht kennt, unter die δαίμονες μελιχίοι, die chthonischen Gottheiten, eingereiht, so sieht Horaz von dieser für ihn unwesentlichen Charakterisierung ganz ab», KIESSLING e HEINZE (1960) 474.

³¹ Aliás, a identificação entre as Parcas e as Moiras é bastante tardia (cf. Macróbio, *Sat.*, 3. 16. 60). Segundo KIESSLING e HEINZE (1960) 476, as Moiras eram para o povo romano tão estranhas como as Ilítias.

³² Cf. especialmente PUTNAM (2000) 66, SEGUIN (1990) 97). GALINSKY (1967) 631 diz mesmo: «further, perhaps the original function of Parca as a goddess of procreation is implied in the appeal to the Parcae in line 25».

público do lado tenebroso das Parcas ou Moiras, divindades desde a *Ilíada* ou Hesíodo responsáveis pelo destino do homem, senhoras do implacável *fatum* que nem os deuses podem mudar, para o seu lado gerador, auxiliando o parto das mulheres, e aproximando-as das Ilítias. Mas chegamos a esta conclusão não só tendo em conta a etimologia de Varrão, mas pelo próprio contexto em que as Parcas surgem no *Carmen Saeculare*. Repare-se no primeiro verbo associado às Parcas, *cecínisse* – o seu canto confunde-se com o *carmen* do oitavo verso (v. 8 *dicere carmen*), e a sua verdade imutável e estável³³ está associada não ao cego *fatum* da *Ilíada*, mas aos *bona fata* (vv. 27-28) de Roma. O facto de as Parcas «cantarem», ainda para mais no contexto de um *carmen*, assim como a expressão *bona fata* cumprem o propósito, julgamos, de desviar a atenção do público das «daimoníacas» Moiras, celebradas na primeira noite dos *Ludi*, em direcção às romanas Parcas, numa tentativa de associá-las ao período de prosperidade que se adivinha, fazê-las cúmplices, tal como se fizera em relação às Ilítias, do projecto de regeneração de Roma: como diz Seguin, «les Parques ne sont pas non plus, pour Horace, les fileuses impitoyables de la vie et de la mort»³⁴: as Parcas no *Carmen Saeculare*³⁵, quer pela posição em que surgem no poema³⁶, quer pela latinização do seu nome, quer ainda pela forma como são introduzidas no cântico, são divindades não sombrias e ctónicas, mas divindades coadjuvantes neste novo ciclo de Roma que o *Carmen* põe em verso.

Vimos então como as divindades referidas nas cerimónias nocturnas dos *Ludi* perdem totalmente as características infernais ou ctónicas que herdaram do *Dis Pater* e da Prosérpina dos *Ludi Tarentini*³⁷. Concentremo-nos agora

³³ Para o conceito, cf. Catulo, 64. 323.

³⁴ SEGUIN (1990) 97.

³⁵ Tão diferentes são estas Parcas das três negras irmãs da ode horaciana II. 3 (vv. 15-16, *dum res et aetas et sororum / fila trium patiuntur atra*).

³⁶ A parte do poema que se dedica com mais intensidade à ideia de procriação e da criação de uma nova prole (vv. 13-32).

³⁷ Quanto a *Terra Mater*, esta surge na oitava estrofe (vv. 29-32) do *Carmen*, imediatamente a seguir à anteriormente por nós comentada. Mais uma vez verificamos que a divindade ctónica por excelência, a própria *Terra Mater* (ou *Tellus*, como lhe quis chamar Horácio), surge no contexto do *Carmen* associada a ideias como fertilidade e prosperidade, tornando-a, como já dissemos mais de uma vez a propósito das Parcas e de Ilítia, cúmplice do projecto cíclico de regeneração de Roma. E como logra Horácio essa «cumplicidade»? Repare-se no primeiro adjectivo que qualifica *Tellus: fertilis*. Como se sabe, *fertilis* conhece a sua etimologia no verbo *fero*, tal como *ferax*, palavra afim, usada na quarta estrofe para adjectivar *lege (nouae feraci / lege marita*, vv. 19-20). Mas nem seria preciso recorrer a este expediente etimológico para demonstrarmos a íntima forma como esta oitava estrofe está ligada às quatro anteriores; num contexto onde se fala de uma nova prole, de maternidade, de partos, de Ilítia, de Lucina e das Parcas, tal como as descrevemos, a escolha de um adjectivo como *fertilis* (cf. SEGUIN (1990) 97) ou um substantivo como *fetus* só pode ter como objectivo criar uma ponte entre a figura de *Tellure* e a de *Ilítia* e das Parcas. Repare-se pois como a *Terra Mater*, a quem foi sacrificada uma porca prenhe na noite de 2 de Junho, é substituída por esta *Tellure*, fértil e úbere, caracterizada pela sua riqueza e abundância, dando ensejo a Horácio para criar um pequeno *locus amoenus* no seio do seu carme, das *aquae salubres* e das *aurae Iouis*. E aliás, tal como as Ilítias vão ser associadas a deuses olímpicos, como Juno ou Diana, também *Tellure* é imediatamente posta em harmonia com os deuses do Olimpo, de quem é afinal mitologicamente mãe (cf. Hes., *Tb.* 116 e s): ela estende uma coroa de espigas a Ceres, e os seus campos são nutridos pelas brisas de Júpiter.

nos deuses invocados no início e no fim do *Carmen*: Apolo e Diana. Aliás, na lista que elaborámos há pouco sobre as referências à luz no texto horaciano, foi precisamente com o nome de Febo e de Diana que começámos e finalizámos a lista. É deles a luz com que começa o carne, *lucidum caeli decus*, luz essa que se espalha, como vimos, ao longo dos versos.

Começemos com Apolo. Num texto que, como já vimos, privilegia tanto a luz e o dia em detrimento do negro e da noite, não é de admirar que um dos principais deuses invocados seja precisamente Apolo. O nome que Horácio escolhe para o deus é «Febo»; o nome «Apolo» surge aliás apenas uma vez (v. 34). Com esta escolha, o poeta chama logo a atenção de quem escuta para o antigo epíteto de Apolo, que se vulgarizou como o nome do próprio deus: φοῖβος Ἀπόλλων: «O Brilhante Apolo». Este nome é repetido por três vezes no *Carmen* (v. 1, v. 62 e v. 75): é o próprio nome do deus que empresta o brilho (textual e foneticamente falando, dada a raiz grega *phos-*, «luz») ao princípio e ao fim do poema. Mas não é só neste particular que «emana» luz do deus; ele é assinalado como o *lucidum caeli decus*. A própria palavra *decus* se associa de novo a Apolo no v. 61 e à sua luz: *Augur et fulgente decorus* [palavra formada a partir de *decus*] *arcu*, onde o adjectivo *fulgente* «traz» uma vez mais em si os raios do deus Sol.

Na terceira estrofe (*alme sol...*) dá-se, julgamos, uma identificação completa entre Apolo e luz, partindo do pressuposto de que Apolo é o Sol³⁸. O deus está associado à destruição e renovação cíclicas de Roma, metaforicamente dita em *aliusque et idem nasceris*, e é a ele que se suplica pela eterna *maiestas* de Roma. Aliás, o *Carmen* esforça-se por representar o deus Apolo em todas as suas funções. Como deus da guerra, ele surge *condito mitis placidusque telo* (v. 33), deixando de parte a lança, brando e calmo: Roma – e Augusto, particularmente – já não necessitam de Apolo como o seu protector na guerra³⁹, dado o momento de paz que se vive (cf. v. 51-52, *bellante prior, iacentem / lenis in hostem*); já não

³⁸ Não nos delongaremos muito sobre a questão da identificação entre Apolo e Sol; julgamos que ela é relativamente óbvia se atentarmos nos vv. 16-17 do Oráculo: «καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων, / ὅστε καὶ Ἡέλιος κικλήσκειται», e na forma como o deus Apolo está, como temos vindo a estudar, conotado no *Carmen* com a ideia de luz, da qual o próprio Sol é o melhor representante. GALINSKY (1967) foi bastante fértil em expedientes, na tentativa de separar o deus Sol de Apolo, ao recorrer à antiga tradição do *Sol Indiges* dos Latinos, objecto de culto em Lavínio. Mas a verdade é que o deus Sol não foi celebrado na cerimónia dos *Ludi*, e o Oráculo, como já dissemos, fala de Hélio como um outro nome para Apolo; por outro lado, se não considerássemos o Sol como um outro nome para Apolo, isso não colocaria em risco o equilíbrio de forças entre Diana e Apolo no poema, quando Diana é igualmente apelidada de «Lua» no v. 36? Numa tentativa de conciliação entre as teses que sugerem uma cisão total entre Apolo e Sol no *Carmen* e as que defendem uma identificação total (como PASQUALI (1966) 736 e s., ou mais recentemente SANTINI (2002) 716: «a cominciare da quello celeste dell'*almus Sol di cui Apollo è un'identificazione*»), ALTHEIM (1938) 397 sugere uma relação de dependência entre Apolo e o Sol, tal como existe entre Diana e a Lua. De qualquer forma, até pela análise estrutural que aqui fazemos, parece-nos que devemos interpretar a invocação do Sol tendo bem presente os versos do Oráculo.

³⁹ Foi atribuída a Apolo a responsabilidade da vitória de Octaviano em Áccio, tema amplamente explorado na literatura da época, a julgarmos pelos epítetos *Actius* (cf. Verg., *Aen.*, 8, 704, Prop., 6, 67), *Navalis* (cf. Prop. IV. 1. 3) e *Actiacus* (Ov., *M.* 13, 715).

há necessidade para o deus de mostrar o seu arco brilhante (*fulgente ... arcu*, v. 61). E se Apolo já não precisa de mostrar a sua face *Actia*, todas as suas outras funções vão ser enaltecidas pelo *Carmen*, como, por exemplo, o facto de ser o deus da medicina (vv. 63-64), o deus da poesia (v. 62), ou ainda o deus do Oráculo, ideia presente no verso v. 61, quando o deus é chamado *Augur*, epíteto já atribuído por Horácio ao deus (cf. *Carm.* I. 2. 32), salientando-se assim o seu papel enquanto mediador entre os homens e os mortais, capaz de transmitir e de fazer cumprir as súplicas do canto secular⁴⁰. Mas não nos afastemos demasiado do tema destes últimos parágrafos, nos quais estudávamos a forma como Horácio aproveita a ideia de dia ou de luz no seu poema. Quisemos, no entanto, nesta pequena digressão pela figura de Apolo, sublinhar o modo superlativo como o deus é dito, de forma a engrandecer a «luz» que dele emana, capaz de iluminar todo o futuro de Roma – porque o deus é favorável à *Vrbs*: ele é *almus* (v. 9), *mitis* e *placidus* (v. 33), e, finalmente, *aequus* (v. 65), assim como Diana escuta as preces dos Quindécênviros com benignidade (v. 6972). Também Diana é *lucidum caeli decus*, e rainha das estrelas (v. 35, *siderum regina bicornis*), e se Apolo é Sol, Diana é a Lua (v. 36). E se o deus Apolo é responsável pela protecção sobre os Romanos na guerra, além de levar ao Olimpo as preces deste povo, Diana vai ser responsável pela regeneração de Roma⁴¹, pela *noua proles*⁴², capaz de renovar o sangue da eterna urbe, *undenos deciens per annos*⁴³. Diana vai auxiliar as matronas romanas a «dar à luz», expressão que não deixa de ser feliz no contexto deste estudo.

Até agora estudámos a forma como Horácio transporta para o seu poema apenas a face luminosa dos *Ludi Saeculares*, quer introduzindo no seu texto expressões que sugerem dia, referindo-se à noite apenas uma vez e adjectivando-a de *grata*, quer alumiando as divindades nocturnas dos *Ludi* com «a luz de Olimpo», quer exaltando a divindade de Apolo e de Diana, associando-os desde logo ao dia e à luz. Falta-nos agora estudar o mais importante: porque o faz? Qual o sentido dessa «luz»? Qual é o seu sentido metafórico? Porque se preocupa o poeta em esconder as noites dos jogos, em tornar os δαίμονες cúmplices das cerimónias diurnas? Porque é o passado expiatório, nocturno, dos *Ludi Tarentini* completamente posto de parte? Com que intenção?

4. A resposta a todas estas perguntas é só uma, e prende-se com o principal objectivo do *Carmen*: criar uma atmosfera de prosperidade, de tranquilidade, paz e firme confiança nos seus ouvintes. Em última análise, se Horácio tivesse mantido no seu cântico os elementos mais sangrentos das cerimónias,

⁴⁰ Recorde-se a esse propósito a última estrofe do poema, na qual se sugere que Apolo e Diana vão ser responsáveis pela *bona spes* de que Júpiter e todos os deuses ouçam os desejos do carne.

⁴¹ Cf. SEGUIN (1990) 104-106.

⁴² Se há pouco duvidávamos que Ilitia fosse um epíteto de Diana, a verdade é que a *Diua* do v. 17 parece indiscutivelmente Diana.

⁴³ A súplica feita na sexta estrofe é exclusivamente dirigida a Diana (*Diua*): a deusa é solidária com essa nova prole, ao fazer prosperar os *decreta patrum super iugandis feminis*, e como consequência, Roma pode assistir a um ciclo *certus* de cento e dez anos, confirmado na décima sétima estrofe, desta feita dedicada a Apolo (*si Palatinas uidet aequus aras*, v. 65).

as referências aos sacrifícios nocturnos, se tivesse mantido as propriedades «daimoníacas» das Ilitias, das Moiras e de *Terra Mater*, se, no final do seu poema, a ideia de luz e escuridão tivessem desempenhado no poema um papel idêntico, textual e metaforicamente falando, com que legitimidade proclamaria o poeta um novo *saeculum* feliz, como poderia deixar no público a impressão de uma *bona spes* num futuro próximo melhor, luminoso, por oposição a um passado recente sombrio, sangrento e escuro, tal como as cerimónias nocturnas dos *Ludi*? É o dia, é a luz que surge no *Carmen*: foram os dias dos Jogos, e não as noites⁴⁴, os utilizados pelo poeta para criar a ambiência do seu cântico. Quando acabamos de ouvir o *Carmen Saeculare*, mesmo que lamentavelmente não tenhamos acesso à sua música original, a sensação que nos fica é a de que acabámos de escutar muito mais uma afirmação do que propriamente uma súplica, isto é, ficamos com a impressão de que Roma já tem tudo aquilo que o coro de jovens e virgens pede aos deuses – o *Carmen* resulta numa firme confirmação de que a *Vrbs* já recebeu as dádivas retoricamente pedidas pelas vozes do coro. Porquê? Enquanto os *Ludi Tarentini* sempre surgiram em situações de crise na História de Roma, como foram as guerras púnicas, por exemplo, e nesses Jogos se suplicava aos deuses infernais, mercê dos sacrifícios expiatórios, que conservassem o poderio de Roma, os *Ludi Saeculares* surgem num contexto completamente diferente, como já vimos, e o *Carmen Saeculare* vai sublinhar este aspecto continuamente. De que forma? Consideramos que, para criar essa «ambiência» de que falávamos, em muito contribui a forma como o poeta utiliza os adjectivos no seu carme. Horácio usa quase exclusivamente adjectivos que comportam em si uma carga positiva, isto é, os adjectivos raramente, no *Carmen Saeculare*, qualificam *negativamente* o substantivo: pelo contrário, abundam no texto adjectivos que comportam em si, quer semântica, quer etimológica quer ainda metaforicamente, as ideias de prosperidade, de riqueza, de abundância, de confiança.

Vejam os certos adjectivos exprimem ideias como felicidade e benevolência – é o caso de *lenis* (2x), *gratus*, *bonus* (3x⁴⁵), *mitis*, *placidus* (2x), *docilis*, *beatus*, *salutaris*, *aequus*, *felix*, *amicus*. Por outro lado, existem adjectivos directamente ligados à ideia de fertilidade e prosperidade – como *magnus*⁴⁶, *almus*, *maturus*, *nouus*, *maritus*, *ferax*, *frequens*, *fertilis*, *spiceus*, *saluber*, *bicornis*⁴⁷, *plenus*. Outros adjectivos dizem respeito à probidade moral que caracteriza o *mos maiorum* – como os adjectivos *lectus*, *castus* (2x), *probus*; alguns adjectivos transmitem mesmo a ideia de confiança, de poder, de segurança – como é o caso de *potens* (2x), *certus* (2x), *stabilis*, *sospes*, *superstes*, *liber*, já para não falar nos adjectivos que exprimem luminosidade – *lucidus*, *nitidus*, *clarus*

⁴⁴ Conotadas irremediavelmente, como já vimos, com os *Ludi Tarentini* e com um passado sombrio de Roma.

⁴⁵ Contando com o comparativo *melius* (v. 61)

⁴⁶ No comparativo *maius* (v. 9).

⁴⁷ Considerando que a imagem do chifre está associada à fertilidade na cultura mediterrânea (cf. a própria Cornucópia: «Cornucopia is a standart symbol of the Golden Age and therefore appropriate to join with Tellus and Ceres as harbingers of nature's return to a time of generosity», PUTNAM (2000) 84).

(2x), *albus, fulgens* – algo a que já nos dedicámos suficientemente. No final, uma percentagem surpreendente dos 65 adjectivos considerados no texto comportam semanticamente aquilo que definimos como «carga positiva»: para sermos precisos, cerca de 71% (46 em 65) dos adjectivos do *Carmen Saeculare* têm a ver com ideias tais como prosperidade e fertilidade, ou temas que lhes são afins⁴⁸. Se tivermos em linha de conta o facto de o cântico ter sido repetido por duas vezes, primeiro no Palatino e depois no Capitólio⁴⁹, é de considerar que, no final, alguém que tivesse assistido às duas récitas, teria ouvido mais de cem vezes os promissores adjectivos a que nos dedicámos – o suficiente para convencer qualquer um. Mas convencer do quê? De que Roma vive – no presente, e não num futuro próximo ou imediato – um novo momento da sua História, um grandioso momento único, de felicidade e de prosperidade. São os deuses luminosos que conduzem o movimento do *Carmen*, da súplica à confirmação: é a luz que vai brilhando no texto que permite ao seu autor conduzir o subtil andamento da sua peça.

Mas que movimento é esse?

Uma análise estatística do tempo dos verbos ajuda-nos a compreender a forma como Horácio estruturou a sua obra. É no conjuntivo presente que, estatisticamente, se encontra a maior parte dos verbos da primeira parte⁵⁰. E que matiz tem este conjuntivo? É fundamentalmente optativo, se exceptuarmos *referat* no v. 22, ou seja, exprime o desejo de que algo aconteça. *Possis nihil urbe Roma / uisere maius* (vv. 11-12): 87% do total de verbos conjugados no presente do conjuntivo estão nesta parte A, assim como 83% do total dos verbos no modo imperativo, bem como 85% do total dos vocativos. Esta análise, que à primeira vista pouco tem de literária, é no entanto uma ferramenta extremamente valiosa para qualquer análise do *Carmen* que tenha em conta a sua relação com o ritual

⁴⁸ Mesmo se considerarmos os adjectivos que à partida teriam uma certa «carga negativa» (como *neglectus* ou *superbus*), vemos como Horácio a neutraliza no contexto em que surge o adjectivo – *neglectus* (em *neglecta Virtus*, v. 58) é imediatamente anulado pelo advérbio *iam* (v. 57), e pelo verbo *redire* (v. 58) – ou seja, a *Virtus* é desprezada no passado, e não no presente (*iam*), pois ela ousa agora voltar (*redire audet*) acompanhada pela *Fides, Pax, Honos e Pudor*; por outro lado, *superbus* (em *iam Scythae responsa petunt, superbi / nuper et Indi*, vv. 55-56) é igualmente anulado pelo advérbio *nuper*. Resta-nos então que nem um adjectivo no *Carmen* tem um sentido pejorativo (exceptuando talvez *superbi*; de qualquer forma, o adjectivo qualifica *Scythae e Indi*, e não o povo romano).

⁴⁹ *Eodemque modo in Capitolio*, como dizem as *Actas* (l. 147).

⁵⁰ Esta é a divisão adoptada por FRÄNKEL (1957) 370 e por KIESSLING e HEINZE (1960) 471. O esquema bipartido e sub-tripartido encontra-se já em MENOZZI (1905). Foi igualmente recuperado por NAGORE DE ZAND (1995) 136:

A (Súplica)

I (1-12) – Invocação inicial a Apolo e Diana

II (13-24) – Desejos de fertilidade e renovação

III (25-36) – Invocação às Parcas, a *Tellus* e a Apolo e Diana

B (Confirmação)

I (37-48) – Pequena *Eneida*. Invocação de todos os deuses

II (49-60) – Augusto surge. Confirmação da súplica

III (61-72) – Invocação final a Apolo e Diana

CODA (73-76) – Confirmação final.

dos *Ludi Saeculares*, e é, só por si, justificação suficiente para a divisão bipartida que aqui propusemos. Nesta primeira parte estamos indubitavelmente mais perto, em relação à segunda, do cerimonial dos Jogos; não nos esqueçamos de que também nesta primeira parte estão referidas todas as divindades ctónicas invocadas pelo *princeps* nas noites dos *Ludi* - figuras completamente ausentes da parte B do *Carmen*, além de «o tom de prece», marcado pelo uso do conjuntivo optativo, continuar de alguma forma o tom das cerimónias onde abunda este modo, como podemos ler nas preces conservadas nas *Actas*.

Quando, no entanto, nos debruçamos sobre aquilo que considerámos ser a parte B do *Carmen*, do v. 37 em diante, nada do que dissemos até agora se aplica. O indicativo predomina sobre o conjuntivo e sobre o imperativo. Retomando a questão do «movimento» do poema, salientamos o facto de o carme se iniciar com uma franca insistência no imperativo, no conjuntivo e no vocativo, algo que é abandonado progressivamente (daí dizermos que há «movimento»). Mas, apesar de as estrofes 12 e 13 apresentarem ainda características próprias da parte A, o que é facto é que algo se prepara na própria orgânica do poema, e estas duas estrofes funcionam como «ponte» para o que se vai passar a seguir: a omnipresença do indicativo, que traduz gramaticalmente o tom assertivo, convicto e resolutivo de um coro que, ao contrário dos versos iniciais, nada suplica, antes afirma.

O que acontece nestas duas estrofes (vv. 45-52) que possibilita esta transformação, ou melhor, este movimento, esta «mudança de andamento» no poema? Depois de apresentar todos os deuses cultuados nos *Ludi*, o poeta invoca conjuntamente todos os deuses, algo que é sublinhado pela anáfora de *di* no v. 46-47, e não só Apolo e Diana. E o que se lhes pede? Em parte algo que já fora pedido directa ou indirectamente: a regeneração, a prosperidade física da prole romana (*date remque prolemque*, v. 47). Por outra parte, pela primeira vez se fala de um dos desejos mais presentes nas preces de Augusto e Agripa: da glória de Roma, da sua supremacia sobre o mundo, ideias que se encontram latentes na expressão *decus omne*, v. 48. Outro termo importantíssimo nesta décima segunda estrofe aparece algo disfarçado na expressão *Romulae genti*. A referência a Rómulo, quando na estrofe anterior se falou do *castus Aeneas* (v. 42), cumpre um propósito bem definido: depois de apresentar as duas personagens tidas como fundamentais para a fundação mítica de Roma, surge-nos, no v. 50, o ilustre filho de Anquises e de Vénus. E este é, bem o sabemos, o *princeps* Augusto. Colocado na descendência directa de Anquises, Vénus, Eneias e de Rómulo, Augusto surge pela primeira vez, precisamente numa parte central, tal como na *Ara Pacis*⁵¹. Em última análise, a sua inclusão seria impossível sem a invocação universal (*di*) da estrofe anterior, sem a referência ao *decus omne*, e à *gens Romula*, no contexto da pequena *Eneida* dos vv. 37-44. De facto, Augusto surge quando pela primeira vez os deuses são invocados conjuntamente, o que confere uma solenidade e uma divindade ao próprio *princeps*, que surge no poema como um *deus ex machina*. Na agógica do cântico, ele assoma na posição

⁵¹ Diz Verg., *Georg.* 3. 16: *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*. Na *Ara Pacis Augustae*, o *princeps* surge de facto no meio.

de clímax. Quando a figura do descendente de Eneias avulta, tudo o que atrás fora súplica, torna-se certeza. Por outro lado, os votos expressos nas Actas – especialmente no desejo de que Roma conserve a sua *maiestas*, e que continue poderosa sobre os inimigos – tornam-se realidades no *Carmen*.

O predicado principal da última estrofe é *reporto*, a única primeira pessoa singular do poema; num último laivo de virtuosismo, Horácio consegue pôr na boca dos cinquenta e quatro jovens a sua própria convicção, individualizando-a não só em cada elemento do coro, mas também em cada ouvinte, em cada romano que assistia ao péan no Capitólio ou no Palatino. *Spem bonam certamque* trazida não pelos *di*, não pelos sacrifícios às Moiras, às Ílitias, à *Terra Mater*, divindades que o próprio *Carmen* tornou luminosas, mas pelo movimento sugerido no poema pelo próprio Augusto. O *princeps* funciona na orgânica do poema não só como o elemento catalisador da transformação completa da súplica na certeza, que aqui já estudámos gramática e literariamente, mas também como o elemento unificador: mesmo quando surge, a ideia de luz mantém-se, os adjectivos que comportam em si uma atmosfera de benevolência e prosperidade são comuns às duas partes do poema. A mudança operada literalmente pelo *princeps* ao rumo dos antigos *Ludi Tarentini* é consumada literariamente pelo cântico do poeta – *carmen composuit Q. Horatius Flaccus*.

5. O *Carmen Saeculare*, mais do que um resumo em verso de um cerimonial de três noites e três dias, mais do que um cântico escrito para uma determinada situação, é uma parte integrante de um rito. O que mais surpreende neste texto, na perspectiva com que o estudámos, é a forma complexa como por vezes se aproxima, outras vezes se afasta do Oráculo e daquilo que foi descrito pelas Actas. O nosso estudo parece-nos demonstrar que o melhor método possível para entendermos a orgânica e o propósito do carne está em não nos deixarmos perder em perspectivas de certa forma subsidiárias para um texto desta natureza, tais como a análise de modelos, de *loci communes*, da estrutura do hino horaciano, mas, pelo contrário, procurarmos dentro do próprio texto as relações que este estabelece com os *Ludi Saeculares*, e estudando igualmente a forma como o poeta interpretou o seu papel nas cerimónias. Com base no *Carmen Saeculare* podemos com segurança afirmar o papel que Horácio outorgou à sua música. Quis que a poesia formasse um todo orgânico com o momento em que foi criada. Não é um simples *fait divers* que o número três esteja omnipresente neste carne⁵²: este facto

⁵² Não tivemos aqui oportunidade de aprofundarmos esta questão; no entanto repare-se como no esquema proposto de divisão do *Carmen*, cada parte é composta por três conjuntos de três estrofes (tríades); na escolha do metro, a estrofe sáfica, cada estrofe tem três hendecassílabos, ao final de cada tríade temos três adónios declamados. Temos ainda relações mais complexas: 3 hendecassílabos ´ 19 estrofes é igual a 57, e 57 a dividir 3 é igual a 19, precisamente o número de versos adónios; temos 54 versos hendecassílabos, o número exacto de rapazes (27 = 3 x 9) e de raparigas (27 = 3 x 9) do coro. Literalmente, o número 3 surge no verso 23, e o 9 igualmente no verso 62. Cada estrofe invoca igualmente três divindades (ou epítetos de divindade) ou conjuntos de três (A I - *Phoebus, Diana, Sol*; A II - *Ilithyia, Lucina, Genitalis*; A III - *Parcae, Tellus, Ceres; Iuppiter, Apollo, Luna*; B II - *Venus, Fides, Pax; Honos, Pudor, Copia*; B III - *Phoebus, Camenae, Diana*; CODA - *Iuppiter, Phoebus, Diana*).

exprime uma necessidade poiética – de fazer com que num nível imperceptível o número que associado fora à hegemonia romana, ao *saeculum* de prosperidade, se tornasse parte subliminar do seu texto. Imperceptível e subliminar porque na audição incauta deste texto, talvez o único de Horácio a ser cantado, o romano comum não pôde com certeza aperceber-se *in loco* de todos os elementos que incluem em si a noção de três. Da mesma forma, não seria capaz de, em tempo real, fazer a análise verbal que aqui fizemos do texto, e aperceber-se deste movimento de súplica a confirmação, do conjuntivo a indicativo. Aliás, este estudo resulta numa traição a um texto desta natureza, cuja natureza ritual foi, a um certo nível, tacitamente escondida pelo seu autor. Quis o autor que se esquecesse de vez o passado sombrio de Tarento, as noites escuras que foram parte dos *Ludi*. Como o poeta do último *verbum* destes jogos, a luz, Apolo e Diana, esse próprio dia 3 de Junho de 17 a.C., foi traduzido para poesia por arte e técnica. O poeta Horácio fez do seu *Carmen* um monumento único na literatura clássica: um texto tão significativo do ponto de vista político, religioso e ritual. Do ponto de vista literário, talvez outras obras do autor sejam mais bem conseguidas, mas nenhuma outra oferece ao seu leitor a magia de reviver um momento tão preciso, tão documentado e ilustrado por factores exógenos ao texto.

O poeta, neste texto, tem o verdadeiro papel de vate – um adivinho do passado e do futuro, um pontífice entre ritual e palavra. E se esta é apenas uma das funções do poeta, este é o mais sagrado dos seus ofícios – o de divino intérprete da realidade. Divino porque Horácio se consagra como o vate do momento religioso de Roma; ele próprio o confessa numa das suas odes: «Já casada dirás: “eu, no século / que de novo trouxe os luminosos dias de festa, / um cântico reproduzi querido aos deuses, / ensinada pelos ritmos do vate Horácio”.» (*Odes*, 4. 6. 41-44).