

A ODE AD SEPTIMIUM, DE HORÁCIO *

Maria da Glória Novak

Como todos sabemos, Horácio nasceu no campo e o cheiro da terra seria, talvez, para ele, algo melhor e mais puro que todos os perfumes da Ásia.

Nele permaneceu também viva a lembrança do pai, da sua bondade, do seu amor. Discípulo de Epicuro, fez, mais tarde, da amizade uma religião; conhecia a amizade: ele tivera um amigo.

Dentre suas obras, são principalmente as *Odes* que lhe fixam a sensibilidade, o pensamento, em cada instante de seus desdobramentos mais íntimos, de suas preocupações dominantes.

Escreveu cento e quatro odes, distribuídas em quatro livros, os três primeiros, publicados numa mesma época, provavelmente em 23 a. C., ano da morte de Quintílio Varo, de Cremona. O quarto, composto de odes escritas mais tarde, representa uma volta à poesia lírica; volta orgulhosa: dera-lhe Febo o espírito, a arte do verso e o nome de poeta. (VI, 29-30).

As idéias contidas na Ode a Setímio não são idéias de um dia; voltam sempre ao longo desses quatro livros.

O primeiro insiste na idéia da inutilidade das riquezas materiais em face da morte (IV, 13) que nos espera (XXVIII): vivamos, pois, sem preocupações, sintamos o gosto dos prazeres simples (IX), sem ambições. A morte não é a inimiga cruel: é o termo, apenas, incentivo para a vida simples. Grande virtude é a paciência (XXIV), que “torna menos penoso o que os deuses não corrigem. ”

(*) — Esquema da comunicação feita à Associação de Estudos Clássicos do Brasil — Secção de São Paulo, no dia 29 de novembro de 1969.

No segundo livro surge a mesma idéia da morte, fim que nos espera (III): e, porque havemos de morrer, devemos lembrar-nos de conservar a nossa alma *igual* ante as agruras da vida (III, 1-4) e, ante o êxito, longe da alegria excessiva. O homem não é senão “*senhor de um dia*” (XIV) e não deve esquecê-lo. A moderação é o segredo da felicidade (X): se havemos de morrer, por que cansar a nossa alma com projetos impossíveis? (XI)..

No terceiro, novamente a limitação dos desejos (I), a necessidade de se relegarem os bens materiais a segundo plano (VIII), mesmo porque à fortuna se seguem, geralmente, a preocupação e a fome insaciável de maiores riquezas (XVI, 17-18): o Autor não quer a opulência, o ruído (XXIX); quer a paz que se encontra na natureza, a alegria da simplicidade e a imortalidade. do gênio — não da matéria. (XXX: v. também II, XX; IV, III, VI, VIII, IX).

Tíbur, Falerno, as Sirtes, Tarento, a Cantábria indômita, o Himeto são “personagens” habituais dos poemas de Horácio. Os topônimos eram, aliás, apreciados em poesia. Gosto clássico: Cícero exaltava o que chamou de versos “*locorum splendidis nominibus illuminati*”

Curioso é que o Autor, que compunha mais para ser lido que para que ser ouvido, tinha o “gosto do som”: não é por outra razão que aconselhava, por exemplo, o uso das palavras gregas misturadas ao latim, a fim de se obter uma “*concinntas* mais suave”

I

- 1 *Séptimí, Gadís / aditúre mécum et*
 Cántabrum índoctúm / iuga férre nóstra et
 Bárbarás Syrtís / ubi Máura sémpér
 âestuat únda,

II

5. *Tíbur Árgeó / positúm colóno*
 sít meâe sedés / utináam senéctae
 sít modús lassó / maris ét uiárum
 míltiáaeque.

III

10. *Vnde sí Parcáe / prohibént iníquae,*
 dúlce péllitís / ouibús Galáesi
 flúmen ét regnáta / petám Lacóni
 rúra Phalánto.

IV

15. *Ille térrarúm / mihi práeter ómnis
ángulús ridét / ubi nón Hymétto
mélla décedúnt / uiridíque cértat
báca Venáfro,*

V

20. *uér ubí longúm / tepidásque práebet
Iúppitér brumás / et amícus Áulon
fértílí Bacchó / mínimúm Falérnis
ínuidet úuis.*

VI

*Ille té mecúm / locus ét beátae
póstulánt arcés; / ibi tú caléntem
débitá spargés / lacrimá fauillam
uátis amíci.*

I Ó Setímio, disposto a enfrentares comigo Cádiz e o Cântabro rebelde ao nosso jugo e as Sirtes bárbaras, onde ferve a onda moura,

II praza aos deuses seja Tíbur, edificada pelo colono de Argos, o asilo da minha velhice, o termo para mim, cansado do mar e das estradas e do trabalho custoso.

III Se, porém, daí me afastarem as iníquas Parcas, buscarei o doce rio Galeo (1) com as suas ovelhas cobertas de peles e os campos sobre os quais reinou outrora o lacônio Falanto.

IV Mais que todos, sorri para mim esse recanto da terra, cujo mel nada fica a dever ao mel do Himeto, cuja azeitona rivaliza com a da verde Venafro,

V onde, Júpiter oferece a dádiva de uma longa primavera e de tépidos invernos, e onde o Aulão, amado pelo fecundo Baco, não inveja, de modo algum, as uvas de Falerno.

VI Esse o lugar e esses os cimos bem-aventurados que nos reclamam, a ti e a mim; aí é que espargirás a merecida lágrima sobre a cinza quente do poeta, teu amigo!

Esta Ode VI do Livro II é uma das vinte e seis odes horácianas expressas em estrofes sáficas. Fora daí, em apenas o *Carmen Saeculare*, usa o poeta latino a estrofe criada pela poetisa de Lesbos.

A estrofe sáfica, mais lenta que a alcaica, é por ele reservada, em geral, a assuntos filosóficos e morais. Embora não seja de assunto propriamente filosófico, a Ode VI do Livro II está bem próxima dele

(1) — Nas estrofes III, IV e V, Horácio descreve a região de Tarento; ali os criadores envolviam as ovelhas em peles a fim de proteger-lhes a lã.

na medida em que contém todo um ideal romano de vida; serve-se do movimento estrófico de Safo, certamente porque contém, a par daquele anseio lírico, lenta e refletida sugestão sobre a vida e a morte.

Trata-se de uma das odes horacianas de maior musicalidade, o que nos tentou a analisá-la a partir' desse ângulo. Evidentemente, não sabemos até que ponto será válida uma análise desse tipo, nem pretendemos, com ela, esgotar a interpretação do poema.

Não é fácil destacar, nele, os recursos fonológicos comuns, que todos conhecemos, “de que os poetas normalmente se valem”, e que saltam aos olhos a uma primeira pesquisa. Não há aqui *esquemas sonoros* propriamente ditos e o poema não obedece a regras, a sistemas rígidos: as assonâncias, as aliterações, as rimas — que também as há — estão disseminadas pelo poema e de tal forma unidas à sua força intelectual que só podem ser compreendidas dentro de uma análise total da ode.

O latim é uma língua particularmente vocálica e das cento e duas vogais fortes do poema cinquenta e quatro são *ee* ou *aa*, portanto mais da metade. Apenas dezenove são *uu*, doze dos quais se situam no segundo segmento do poema e têm aí uma função nitidamente ligada ao contexto. Os *aa* estão distribuídos igualmente entre os dois membros dos sáficos, e das doze vogais fortes dos adônicos seis são *aa*.

Quanto às assonâncias, pode notar-se:

- a) a primeira vogal forte é igual em dois dos três sáficos, pelo menos, exceto na quarta e na sexta estrofes:

I	<i>e</i>	II	<i>i</i>	III	<i>u</i>	IV	<i>i</i>	V	<i>er</i>	VI	<i>i</i>
	<i>a</i>		<i>i</i>		<i>u</i>		<i>a</i>		<i>u</i>		<i>o</i>
	<i>a</i>		<i>i</i>		<i>u</i>		<i>e</i>		<i>er</i>		<i>e</i>

- b) a segunda vogal forte é igual em dois dos três sáficos, em todas as estrofes:

I	<i>i</i>	II	<i>a</i>	III	<i>i</i>	IV	<i>e</i>	V	<i>i</i>	VI	<i>e</i>
	<i>i</i>		<i>a</i>		<i>e</i>		<i>u</i>		<i>e</i>		<i>a</i>
	<i>a</i>		<i>u</i>		<i>e</i>		<i>e</i>		<i>i</i>		<i>a</i>

- c) a terceira vogal forte é igual em dois sáficos em cada estrofe, exceto na penúltima:

I	<i>i</i>	II	<i>o</i>	III	<i>ae</i>	IV	<i>u</i>	V	<i>u</i>	VI	<i>u</i>
	<i>u</i>		<i>e</i>		<i>i</i>		<i>e</i>		<i>a</i>		<i>e</i>
	<i>i</i>		<i>o</i>		<i>a</i>		<i>u</i>		<i>o</i>		<i>e</i>

d) a quarta vogal forte é sempre desigual nos três sáficos de cada estrofe, mas uma delas é sempre um *a*:

I	<i>u</i>	II	<i>u</i>	III	<i>e</i>	IV	<i>ae</i>	V	<i>a</i>	VI	<i>e</i>
	<i>e</i>		<i>a</i>		<i>u</i>		<i>o</i>		<i>i</i>		<i>u</i>
	<i>au</i>		<i>e</i>		<i>a</i>		<i>i</i>		<i>u</i>		<i>a</i>

c) a última vogal forte é igual em dois sáficos em três estrofes e desigual nas outras três:

igual:	I	<i>e</i>	IV	<i>o</i>	V	<i>ae</i>
		<i>o</i>		<i>e</i>		<i>au</i>
		<i>e</i>		<i>e</i>		<i>e</i>
desigual:	II	<i>o</i>	III	<i>i</i>	VI	<i>a</i>
		<i>e</i>		<i>ae</i>		<i>e</i>
		<i>a</i>		<i>o</i>		<i>i</i>

A ode horaciana, como os poemas em geral, rebela-se contra uma divisão em partes: um poema é um todo e tem vida; dividi-lo é quebrar-lhe a unidade. Nem por isso, todavia, deixa de ser útil, por vezes, à análise literária, uma divisão que facilite o enfoque das idéias do autor e o seu entrosamento na seqüência poética.

O primeiro segmento da Ode VI compreende as duas primeiras estrofes e contém uma *invocação*, cujo sentido está bem claro; marcam-na o vocativo *Septimi* (v. 1) na primeira estrofe e, na segunda, o advérbio *utinam* (v. 6), expressão de um desejo profundo, profundamente sentido, significando “oxalá!”, “praza aos deuses”! O poeta chama o amigo e invoca os deuses; pensa na velhice e deseja um amigo e um refúgio..

Pela primeira estrofe, sabemos que o poeta não deseja um amigo qualquer para companheiro de sua velhice, mas o amigo que ele sabe disposto a acompanhá-lo aonde quer que vá: a *Cádis*, no sudoeste da Espanha, além de Gibraltar; à *Cantábria*, no norte da Península Ibérica, acima do Douro, crescendo, à distância, o fato de que o Cântabro é hostil; às *Sirtes*, golfos na Líbia, do outro lado do Mediterrâneo, golfos onde se agita a onda moura, a onda misteriosa, traiçoeira.

Dá o Autor, aqui, a medida do amigo, que, de fato, não é um amigo qualquer.

Certas assonâncias são bastante significativas nesta primeira estrofe:

Séptimi, Gadis / aditúre mecum et
Cantabrum indoctúm / iuga férre nostra et

*Barbaras Syrtis / ubi Maura sémper
aestuat únda.*

Essas assonâncias como que unem mais intimamente certas palavras que estão, de fato, relacionadas no contexto. No verso 1, a primeira vogal forte (*Séptimi*) é idêntica à última (*mécum*). Essa identidade de sons não aproximaria, de certa forma, o amigo, *Séptimi*, do poeta, que fala, *mécum*, ‘tu comigo’? Nos versos 2 e 3, *férre* e *sémper* têm também a mesma vogal forte, *e*. Este *sémper* não envolveria o amigo, *Séptimi*? E não eternizaria a capacidade de “suportar”, *férre*, atribuída ao amigo?

Vejamos ainda:

no verso 1, *Septimi aditúre*,
no verso 2, *Cantabrum indoctúm*,
no verso 4, *aestuat únda*:

Setímio é o amigo disposto a enfrentar duas dificuldades diferentes — o Cântabro rebelde e a onda inquieta. Não haveria, porém, um traço comum a essas duas dificuldades? — A magnitude, talvez, do perigo que ambas representam?

Outro aspecto interessante pode ser notado nessa primeira estrofe: a rima *Gadís* (v. 1 / *Syrtis* (v. 3), importante tanto do ângulo do som quanto do ponto de vista do significado. Essa rima soa particularmente expressiva, porque a final — *ís*, marcada pelo *ictus*, é reforçada pelas homorgânicas *d* e *t*.

Repete-se, mais ou menos, o esquema fônico na segunda estrofe, que é de notável sonoridade:

*Tibur Árgeó / positúm colóno
sít meáe sedés / utinám senéctae
sít modús lassó / maris ét uiárum
mílitiaéque.*

O poeta não quer um asilo qualquer, mas Tibur, fundada pelo colono de Argos, não longe de Roma — nem muito perto; Tibur, enfim, onde possa esquecer o mar e os caminhos e o trabalho.

vv. 5	<i>i</i>	<i>a</i>	<i>o</i>	<i>u</i>	<i>o</i>
6	<i>i</i>	<i>ae</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>e</i>
7	<i>i</i>	<i>u</i>	<i>o</i>	<i>e</i>	<i>a</i>
8	<i>i</i>				<i>ae</i>

a) Todos os versos se iniciam pela vogal *i*; no início dos três sáficos, *Tíbur, sít, sít*, a insistência como que enfatiza o desejo do Autor de que *Tíbur* seja.

b) Iniciando os três primeiros versos com palavras muito curtas e fazendo constar o adônico de uma só palavra, que contém três *ii* (*mílitiaáeque*), o poeta consegue grande sonoridade, independentemente das outras assonâncias e da rima, *Argeó / lassó*, e da presença dos ditongos, *meáe / senéctae / militiáeque*, sobre dois dos quais recai o *ictus*.

c) Nos dois primeiros sáficos

Tíbur Argeó / positúm colóno
sít meáe sedés / utinám senéctae

as assonâncias em *o* e *e* estariam ligadas à expressão; os sons adquiririam significados, unindo palavras que, embora afastadas no texto, estão próximas no contexto. Note-se, ainda, a posição de destaque em que, nos versos citados, se colocam tais palavras.

Estas duas estrofes, que compõem o que chamamos a *invocação*, parecem longas, como são longos os caminhos para a Bética e a Cantábria; parecem arrastar-se, como se arrasta a velhice. talvez pela mesma presença das sílabas contendo a sibilante *s* e que, em treze casos sobre dezessete, constituem a sílaba forte:

vv 1 *Séptimi Gadís / aditúre mécum et*
2 *Cántabrum ín doctúm / iuga férre nóstra et*
3 *Bárbarás Syrtís / ubi Máura sémper*
4 *áestuat únda,*
5 *Tíbur Argeó / positúm colóno*
6 *sít meáe sedés / utinám senéctae*
7 *sít modús lassó / maris ét uiárum*
8 *mílitiaéque.*

Este primeiro segmento encerra a idéia principal do poema, suas “figuras” centrais:

- o amigo (*Septimi*, v. 1)
- o poeta (*mecum*, v. 1)
- a velhice que chegará (*meae senectae*, v. 6)
- o cansaço (*lasso*, v. 7)
- o asilo necessário (*sedes*, v. 6)
- o asilo desejado (*Tibur*, v. 5)

O segundo segmento supõe o destino, que talvez impeça a realização do desejo do poeta, ou talvez interfira nessa realização.

As três estrofes que o compõem apresentam a alternativa: a região de Tarento, os campos outrora governados pelo lacônio Falanto, o vale do Galeso, que ele, poeta, pedirá, suplicará, reclamará para si.

Horácio canta o seu amor à região de Tarento e explica por que esse recanto da terra lhe “sorri” acima de todos os outros.

A primeira das três estrofes pinta, às margens do “doce Galeso”, as ovelhas de lã delicada, sob abrigos de peles. O adjetivo *dulce*, iniciando o verso 10, como que envolve, a um tempo, o rio, as ovelhas e o próprio poema, na medida em que se repete nas imagens das estrofes seguintes:

- no mel (*mella*, v. 15),
- nas uvas (*uuis*, v. 20);

e não só no mel e nas uvas mas no próprio sorriso da região:

Ille térrarúm / mihi práeter ómnis
ángulús ridét / (vv. 13-14).

Pensamos que *dulce* (v. 10) e *ridet* (v. 14) são as chaves de todo este segmento. Esse recanto da terra sorri, porque o seu mel é tão bom quanto o do Himeto — e o Himeto é célebre pelo mel; sorri, porque as suas azeitonas rivalizam com as da verde Venafro — e a Venafro é célebre pelas azeitonas; sorri, porque as suas primaveras são longas e os seus invernos tépidos; sorri, porque a sua montanha é amada pelo fecundo Baco, e as uvas de suas videiras são tão boas quanto as melhores de Falerno — e Falerno produz as melhores do mundo; sorri, e o seu riso é doce.

Há duas observações a que não pøde fugir-se: a primeira refere-se a *prohibent* (v. 9), em oposição a *petam* (v. 11) e *praebet* (v. 17), formando um quadro que inclui as Parcas de um lado (*prohibent*), e Júpiter de outro (*praebet*), tendo no meio o poeta reivindicando (*petam*): Júpiter concede e ele quer mas as Parcas talvez o afastem daquilo que ele quer.

A segunda observação relaciona-se com certos aspectos formais. A primeira das três estrofes (*Vnde si Parcae. .*) soa, talvez, meio

misteriosa, quem sabe se pela mesma presença das Parcas, reforçada, no espírito do receptor, pela presença dos *uu* como vogais fortes a iniciarem todos os versos:

vv 9 *únde*
10 *dúlce* / *ouibús*
11 *flúmen*
12 *rúra.*

Paira sobre a estrofe uma indagação que surge com o *Vnde si Parcae*: é mistura de dúvida, esperança, submissão e desejo, que cresce no verso 11 (*petam*) e continua a crescer ao longo do poema, até transformar-se em certeza, nos últimos versos (*ibi tu sparges*, ‘aí espargirás’ .). O mistério prolonga-se: envolve a região sonhada, os versos que a descrevem, e a nós mesmos, que tentamos penetrar o poema — e o faria, em parte, através dos nossos ouvidos; há, nas duas estrofes seguintes, IV e V, uma nítida insistência sobre o *u*, vogal forte, insistência feita mais impressiva pela presença da nasal, em quatro sobre sete vezes em que se repete:

vv. 13 *terrarúm* /
14 *ángulús*
15 *décedúnt* /
16
17 *longúm* /
18 *Iúppitér*
19 / *minimúm*
20 *úuis.*

A insistência não é, todavia, tanto em relação ao número, quanto em relação à posição:

- a) o fato aparece nos versos 13, 15, 17 e 19;
- b) nos versos 13 e 15, antecedendo imediatamente a cesura;
- c) nos versos 17 e 19, primeiro antecedendo a cesura e, depois, a ela sucedendo imediatamente, portanto no miolo do verso, e formando rima.

A terceira das três estrofes apresenta, também, um homeoteleuto que, por causa do *s* final, se prolonga, agindo como uma rima e aproximando fonologicamente duas palavras que o contexto une: *Falérnis* e *úuis*, nos vv. 19 e 20, último sáfico e adônico.

Alguns estudiosos da poesia latina opõem restrições ao valor das rimas ou homeoteleutos baseados nas desinências casuais; mas, na verdade, parece que, nesta ode, *Falérnis / úuis*, na posição em que se encontram, têm, por sua causa, maior valor expressivo.

O mesmo poder-se-ia dizer da assonância em *a* seguido de *s* nos dois primeiros versos desta mesma estrofe V: *tepidásque* (v. 17 e *brumás* (v. 18), mesmo porque os *ss* permanecem “no ar” (. . .) através de *amícus* (v. 18), prolongando-se até *Falérnis* (v. 19) e *úuis* (v. 20).

Tudo isto contribui, sem dúvida, para dar ao poema o caráter envolvente que lhe faz o encanto.

Pode observar-se que as vogais fortes das palavras-chave se irradiam por todo o poema. Um dos segredos, aliás, da Ode VI do Livro II está nas palavras-chave irradiantes.

As palavras irradiantes seriam *Septimi* e *uatis*, iniciando, respectivamente, o primeiro e o último versos do poema.

Estariam os *aa* e *ee*, que representam mais da metade das vogais fortes da ode, ligados a esses dois nomes? Representariam uma como que irradiação do poeta e do amigo, sobretudo neste segundo segmento do poema, em que há perfeita equivalência de *aa* e de *ee* fortes? Significaria essa equivalência *presença* de ambos naquela região sonhada que esta segunda parte do poema descreve?

O terceiro segmento compreende a última estrofe — o último período, e resume tudo:

— resume o lugar: *ille locus et beatae arces* (vv. 21-22); adiante, *ibi* (v. 22), que é o resumo do resumo;

— resume as delícias do lugar, por meio dos adjuntos *ille* e *beatae* (vv. 21-22);

— resume a insistência do poeta quanto à presença do amigo no seu retiro: *te mecum postulant* (vv. 21-22), ‘reclamam a ti e a mim’, ‘reclamam a ti comigo’;

— resume a própria vida, o que dela resta: *calentem fauillam* (vv. 22-23);

— resume a amizade:

/ *tú caléntem*
débitá spargés / lacrimá fauillam
uátis amíci,

'tu (porque és meu amigo) derramarás a lágrima que eu mereço.
(porque sou teu amigo.)' (vv. 22-24).

Esta última estrofe é expressão, sentimento, emoção. Não apenas *resume* tudo. *Resumir* não é o termo. Ela *compreende* tudo; *encerra* tudo; *envolve* tudo numa aura de intimidade e perfeição: o poeta e o amigo são envolvidos pela região sonhada (*ille te mecum / locus...*), mergulhados nela!

Os dois versos iniciais deste segmento,
Ille té mecúm / locus ét beátae
póstulánt arcés /,

retomam os dois iniciais da IV estrofe,

Ille térrarúm / mihi práeter ómnis
ángulús ridét /,

havendo, mesmo, certa equivalência de sons nesses vv. 13-14 e 21-22:

vv. 13	<i>i</i>	<i>e</i>	<i>u</i>	<i>ae</i>	<i>o</i>
21	<i>i</i>	<i>e</i>	<i>u</i>	<i>e</i>	<i>a</i>
vv 14	<i>a</i>	<i>u</i>	<i>e</i>	<i>o</i>	<i>e</i>
22	<i>o</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>u</i>	<i>e,</i>

o que os torna, também musicalmente, equivalentes.

Retoma-se *ille angulus* mantendo-se a posição de *ille* em *ille locus*; o que se não mantém é a posição do sujeito em relação ao complemento verbal; em

Ille térrarúm / mihi práeter ómnis
ángulús ridét / (vv. 13-14),

o sujeito (*angulus*) está mais longe do complemento (*mihi*), como se aquele recanto da terra lhe sorrisse de longe, entre outros recantos que também sorrissem: mais que os outros, *praeter omnis*, mas entre outros. e ainda assim, mesmo de longe, o envolvesse no seu sorriso. Mas em

Ille té mecúm / locus ét beátae
póstulánt arcés /,

não é de longe que aquele recanto envolve o amigo e o poeta: aquele recanto e os cimos bem-aventurados que os reclamam abraçamos de perto e como que se fecham sobre eles.

E finalmente em

/ *ibi tú caléntem*
débitá spargés / lacrimá fauúllam
uátis amíci,

o amigo estará presente e, na sua presença, o poeta se tornará em cinza.

Dissemos acima que esta última parte do poema como que envolvia tudo em uma aura de perfeição. A perfeição está aqui, nos últimos versos: perfeição no sentido da realização plena. Horácio, mais de uma vez, ao longo de sua vida e de sua obra, refere-se à morte como coisa natural, inevitável, certa. Para ele, não é feliz nem infeliz aquele que morre: é apenas mortal. Mas aquele que vive os seus últimos dias nos cimos bem-aventurados que sempre lhe sorriram, e que o reclamaram, aquele que sabe que terá, além da vida — já transformado em cinza — a lágrima do amigo, esse é feliz, realizado, perfeito.

Das nove vogais fortes, neste fim de poema, três são *aa*, três são *ee*, duas são *ii* e uma é *u*; das treze vogais fracas, seis são *aa*, uma é *e*, seis são *ii*; do total, pois, nove são *aa*, quatro são *ee*, oito são *ii*, e uma é *u*. Essa distribuição, com predominância de *aa* e *ii*, dá à última oração grande musicalidade. Na verdade, a musicalidade deste poema é tão importante quanto o seu conteúdo intelectual, se é nele possível alguma dicotomia.

E se é verdade que a essência da poesia é a música, se, como quer Isócrates, a harmonia é mais importante que o pensamento, também é verdade que a poesia ultrapassa os sentidos e que as palavras têm significado. .e que, se um poema, sobre ser musical, como este, é rico de significado, o poeta que o compôs, sobre ser um poeta, sobre ter um ouvido, tem um coração. e o poema, pelo ouvido, chega ao coração.

Resta-nos uma indagação. Qual o tema central da Ode a Sertório? A amizade, sem dúvida, ao que nos parece.

Horácio pede aos deuses, para a sua velhice, o amigo e um retiro. Este pode ser Tíbur — oxalá o seja! — mas, se o não permi-

tirem as Parcas, pode ser a região de Tarento. O que ele quer é chão pátrio, que não iria buscar, em “terras aquecidas por outro sol”, o seu refúgio; e quer a presença do amigo.

Esta ode começa e termina com a amizade; poderíamos dizer que tem estrutura circular: o amigo (*Septimi*, v. 1) e o poeta (*uatis amici*, v. 24) fecham o círculo.

Se a natureza envolve os amigos, na verdade a amizade envolve todo o poema, resume-o e como que se derrama sobre ele, assim como a lágrima se derramará sobre a cinza quente do poeta.

A própria região encantada da Magna Grécia, que o poeta namora e que o chama, chama também o amigo e não tem sentido para o primeiro sem o segundo.

E' poema de um autor que, se buscou a perfeição da forma, não esqueceu *jámais* o sentimento, não abandonou *jámais* o culto da amizade e, religiosamente romano, *jámais* deixou de amar o campo, a vida, a natureza.

Haverá, talvez, quem veja neste poema de poeta clássico, amigo de Augusto, voltado para a política de retorno ao campo, um poema de apologia da natureza. Não nos parece. Ao contrário, a natureza seria, aqui, apenas uma imposição do *eu* do poeta.