

O *CARPE DIEM* HORACIANO NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

Cristian PAGOTO (PG – UEM)

Aécio Flávio de CARVALHO (UEM)

ISBN: 978-85-99680-05-6

REFERÊNCIA:

PAGOTO, Cristian; CARVALHO, Aécio Flávio de.
O carpe diem horaciano na poesia de Adélia Prado.
In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007,
Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 230-239.

1. INTRODUÇÃO

Se na arte não há progresso, faz algum sentido falar em ruptura? Se a literatura é continuidade, como explicar o binômio paradoxal tradição/modernidade, ou em outros termos, tradição/ruptura? Se a tradição implica continuidade e repetição, e modernidade ruptura e novidade, em que margem está a poesia lírica contemporânea?

Diante de uma infinidade de informações e *ismos*, nossa percepção histórica pode nos ajudar a conhecer e reconhecer o que de fato é realmente novo e o que não passa de uma ilusão do novo: velhas idéias revestidas de novas versões poéticas. A modernidade proclamou o novo e este passou a ser a medida para valorizar uma obra. Se antes a imitação de modelos e formas literárias nutria a inspiração dos artistas, agora é a idéia de originalidade que os guia. Mas até que ponto uma obra pode ser considerada original? O leitor apenas reconhece textos com os quais pode manter uma relação de diálogo com outros textos já lidos. Assim, todo texto retoma outro, sendo impossível fugir do texto infinito.

A partir desses pressupostos, procuraremos investigar a relação atual da literatura, especificamente da poesia brasileira, com a tradição e a ruptura, procurando observar a relevância dos estudos históricos, da história literária, para se compreender o significado de um texto. Partiremos de um estudo sobre a genealogia do *carpe diem*, de Homero até Horácio, o representante maior desse gênero. Posteriormente, o texto de Horácio, *ad Leuconoen*, será comparado ao poema de Adélia Prado, *O encontro*. Na análise dos textos buscaremos uma reflexão sobre a história literária vista como tradição ou ruptura.

2. TRADIÇÃO OU RUPTURA: AS DUAS FACES DA HISTÓRIA LITERÁRIA

A história literária é compreendida a partir de dois pólos: tradição e ruptura. A discussão sobre a existência e a permanência de uma tradição literária ou sobre a afirmação de uma ruptura estética com essa tradição e com todo um passado textual suscita também uma série de outros binômios paradoxais: imitação/inação, classicismo/romantismo, antigos/modernos. Estes, talvez, podem ser resumidos e entrelaçados no binômio mencionado acima, o que infelizmente não nos esclarece muita coisa, muito menos facilita nosso trabalho em entender a história da literatura.

Ao lado dessas dicotomias temos dois pontos de vista contraditórios sobre as obras literárias: a visão sincrônica e universal da literatura, que vê as obras literárias como simultâneas e contemporâneas entre si e para seus leitores, assim, a história e a distância temporal tornam-se irrelevantes; e o ponto de vista diacrônico e relativista, que entende a literatura como uma sucessão cronológica e, portanto, parte de um processo histórico. “É a distinção entre monumento e documento. Ora, a obra de arte é eterna e histórica. Paradoxal por natureza, irreduzível a um de seus aspectos, é um documento histórico que continua a proporcionar uma emoção estética” (COMPAGNON, 2001, p. 202). Isto quer dizer que ao mesmo tempo em que a literatura é texto historicamente datável, pertence a uma época, ela é eterna e pode ser presentificada em cada leitura, tornando-se sempre contemporânea e atual.

Para Perrone-Moisés “a história literária desenvolveu-se como a história dos Pais da Literatura” (1998, p. 27). A tradição literária passou a ser vista como “fonte de ensinamentos” e os modernos deveriam voltar os olhos para os antigos, como uma espécie de dívida ou submissão para com eles. “Os grandes escritores do passado seriam os Pais e Mestres, que os novos escritores deveriam honrar e imitar” (ibid.). Mas ao mesmo tempo em que a história literária fornece modelos ou exemplos a serem imitados, ela também é fonte de inspiração e criação. Se a literatura fosse exclusivamente imitativa, produziria obras repetitivas e pouco atrativas para os leitores: seria, enfim, sempre a mesma.

A relação de dívida com os escritores do passado passou a ser abalada com o surgimento do Romantismo e com a nova visão de história instaurada pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa: a história é guiada pela mudança e pelo progresso. A tradição literária não guia mais o fazer artístico; é o novo, o original e o singular que se transformam em valores a serem perseguidos e conquistados. O passado literário, representado pela Antiguidade Clássica, ameaça desmoronar.

Uma das discussões e polêmicas em torno da literatura moderna, a partir do século XIX, é, portanto, sua relação ambígua e contraditória com a tradição. A história da modernidade que, ao que tudo indica, entrará para a posteridade, é uma história de contradições e paradoxos. A contradição moderna parece ter começado com Baudelaire, no *Salão de 1845*, ao proclamar como palavra de ordem o *novo*. Essa nova estética desvela, em contrapartida, um rompimento com o passado e com o estilo clássico – é uma negação da tradição. O novo aparece como critério de valor e está intimamente associado ao conceito de ruptura; uma atitude de pensamento que, portanto, nasceu com o espírito romântico, desenvolveu-se com Baudelaire e foi consolidada intensamente na modernidade.

A história literária muitas vezes assume uma perspectiva sincrônica que desconhece o progresso na literatura. Na verdade, não há progresso e sim mudanças. É certo que a literatura não é a mesma do tempo de Homero: “a literatura muda porque a

história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos históricos diferentes” (COMPAGNON, 2001, p. 196). É a mentalidade que muda, e essa mudança “é um desenvolvimento que nada abandona *em route*, que não aposenta nem Shakespeare nem Homero, nem os desenhos rupestres do artista magdaleniano” (ELIOT, 1989, p. 41). Shakespeare era lido em sua época provavelmente de maneira diferente da de hoje: são Shakespeare diferentes, mas, enfim, é o mesmo Shakespeare. Não há um aperfeiçoamento em arte ou literatura, apenas hoje temos uma consciência do passado. O próprio fato de a arte primitiva servir de inspiração e modelo para as vanguardas do início do século XX pode ser considerado um indício da inexistência de progresso na arte.

Tradição, na modernidade, não combina mais com fardo, mas sim com recriação; não serve para reprimir a inspiração poética numa série de escritores antigos; ela serve é para ser conhecida e admirada. Em poesia, por exemplo, é importante a relação que um poema mantém com seu antecessor e para se conhecer poesia faz-se necessário entendê-la “como um conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje” (ibid., p. 43).

A tradição vista como fonte recriadora, e não como um conjunto de grilhões, traz à tona a idéia do novo e da originalidade, conceitos que, como já mencionamos, tornaram-se valores a partir do Romantismo. “Foi vencida a tirania do classicismo normal. A obediência às regras e a imitação dos autores modelares já não conferem direito a uma boa qualificação. Só importam os espíritos criadores. Com isso não se abandona, mas se modifica o conceito de tradição” (CURTIUS, 1996, pp. 483-484). Nessa nova postura de ver a tradição não significa que o novo não existia ou não fazia parte da composição artística. A estética do novo “sempre existiu. Sim, no sentido de uma estética da surpresa e do inesperado, como no barroco, mas não no sentido de uma estética da mudança e da negação” (COMPAGNON, 1996, p. 20). Nesse sentido, a imitação era antes vista como um dever, como algo legítimo que, no entanto, não excluía o surgimento de obras originais. Mesmo na modernidade as idéias de *novo* e *originalidade* devem ser usadas com cautela, pois são conceitos igualmente relativos e históricos – a novidade tende a tornar-se tradição, como o romantismo tende a tornar-se classicismo, o que nos leva a crer que aquilo que denominamos de *ruptura* atualmente era, antes, designado de *variação* ou *exageração* – são as velhas idéias com novos nomes.

Outro tema fundamental da modernidade, ao lado de sua relação contraditória com a tradição é a que envolve o conceito de originalidade, pois se há ruptura há, então, originalidade. A questão que se levanta atualmente entre os teóricos é a de que, em se tratando de literatura, não há originalidade. “Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1991, p. 166). Para se entender um texto literário, o leitor volta-se para sua própria memória cultural e literária, aos seus conhecimentos de leitura.

Modernamente as noções de originalidade, subjetividade e criatividade têm sido questionadas. “O artista vive na contradição: quer imitar e inventa, quer inventar e copia. Se os artistas contemporâneos aspiram a ser originais, únicos e novos, deveriam começar por colocar entre parêntesis as idéias de originalidade, personalidade e novidade: são os lugares-comuns do nosso tempo” (PAZ, 1996, p. 135). A crença na originalidade sofreu um golpe, talvez fatal, com a introdução do termo intertextualidade nos estudos literários. A concepção de que os textos só podem variar a partir de

mensagens primeiras e estas oferecem possibilidades de variação tornou-se o fundamento atual da literatura. Toda a literatura, mesmo a da Antigüidade, é uma mensagem segunda. Os próprios modelos são, nesse sentido, “mensagens segundas”. As “traduções, imitações ou outras formas de retomada de um texto não devem ser vistas como fenômenos à parte, ‘derivados’ e ‘menores’, distintos em sua natureza das obras ‘originais’” (ACHCAR, 1994, p. 55).

O termo intertextualidade passou a ser empregado sistematicamente a partir do século XX. A concepção de que um texto está entrelaçado a outro, de que uma palavra retoma outra já dita, surgiu no pensamento teórico a partir dos estudos de Bakhtin. Para ele as palavras nunca são neutras ou vazias; elas são unidades migratórias, ou seja, uma palavra migra de um discurso a outro levando consigo seu contexto inicial e de passagem.

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo (...). Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode liberta-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou (...). A palavra ele [um membro de um grupo falante] a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 1997, p. 203).

Para Bakhtin as palavras jamais estão vazias; elas sempre estão impregnadas da voz do outro e é isto que lhes garantem vivacidade. As palavras de um texto retomam outras já ditas, já escritas, e todo esse processo da palavra, do modelo ao texto segundo, não deve ser esquecido pelo leitor, pois ele é o responsável pelo elo entre o texto do passado e o texto atual.

A intertextualidade literária, o “fenômeno de um texto retomar outro, por meio de citações, alusões, inversões, paródicas ou não” (ACHCAR, 1994, p. 13), a partir dos estudos de Bakhtin, passou a ser parte essencial do discurso literário ou, até mesmo, condição inerente para explicar o fazer artístico. A “literariedade” de uma obra, sua pertinência a um gênero, mesmo sua novidade, são necessariamente produto de suas relações com obras anteriores, presentes nela em alusões implícitas ou explícitas, intencionais ou não” (ibid., p. 15). O próprio conceito de literatura pode, assim, ser definido como “o discurso voltado para a alusão, ou mais propriamente, para a ‘reutilização’ de discursos precedentes” (ibid., p. 16) – parte-se da tradição literária para criar um outro contexto.

Nesse sentido, a tradição histórica está, consciente ou não, presente no fazer artístico do escritor. Ele retoma outros textos, faz alusões, citações, paródias, enfim, retoma toda uma memória textual – a tradição – no momento da criação. Também ela está presente no ato de leitura: o leitor faz inferências e retoma textos já lidos para construir a significação textual; faz uso de sua bagagem cultural e literária.

Para Frye o impulso de dar forma literária a algo só pode vir de um contato anterior com a literatura. As formas da literatura não podem existir fora da literatura e a habilidade técnica de um escritor – seu poder de construir uma forma literária – depende muito mais de sua cultura literária do que de qualquer outro fator” (2000, p. 52). O poeta pode ser inspirado de duas maneiras:

Uma ocasião, uma experiência, um acontecimento podem inspirar o impulso de escrever. Mas o impulso de escrever só pode vir de um contato anterior com a literatura e a inspiração formal, a estrutura poética que se cristaliza em torno do novo acontecimento, só pode derivar de outros poemas. Portanto, enquanto cada novo poema é uma criação nova e singular, é também uma reconfiguração de convenções literárias, ou não seria reconhecível como literatura de maneira nenhuma (ibid., p. 140).

Um escritor pode visualizar uma imagem poética, mas a poesia ou o romance não está na imagem em si, não está na experiência direta com o real, e sim no conhecimento que o escritor tem da tradição literária e de suas formas, a capacidade que tem de adaptar a realidade ou a experiência a ela. A forma literária, portanto, “está dentro da poesia, sendo a poesia não um simples conjunto de poemas, mas um corpo de formas e de categorias ao qual cada novo poema se junta, em algum lugar” (ACHCAR, 1994, p. 53). Dessa forma, a literatura, para Achcar, é compreendida como uma “sociedade verbal” de natureza alusiva, pois suas formas só podem derivar de outras formas literárias. Os poemas são, nesse sentido, duplamente miméticos: imitam a vida e imitam outros textos. Essa consciência já fazia parte do trabalho artístico dos escritores mesmo na Antiguidade: “Os próprios poetas tinham consciência clara de seu débito para com seus antecessores, como se comprova na atitude de Píndaro ao rejeitar os caminhos batidos, quanto na admissão por parte de Baquilides, da necessidade do ‘empréstimo poético’” (ibid., p. 54). Os versos de Baquilides citados por Achcar são os seguintes: “De um poeta [vem] o outro. No passado como hoje:/ não é fácil encontrar as portas das palavras não-ditas”.

Uma das demonstrações de que o passado permanece vivo e a literatura nasce da própria literatura é a permanência de temas ou lugares-comuns nos textos atuais.

É a literatura, enquanto uma ordem de palavras, portanto, que forma o contexto primeiro de qualquer obra de arte literária dada. Todos os outros contextos (...) são contextos secundários e genéricos, certas configurações da narrativa e do sistema de imagens, certas convenções, procedimentos e *topoi*, ocorrem reiteradamente. Em cada nova obra literária alguns desses princípios são reconfigurados (FRYE, 2000, p. 142).

Um dos estudos mais importantes sobre a permanência dos temas ou *topoi* da Antiguidade é a obra de Curtius, *A Literatura Européia e a Idade Média Latina*, publicado em 1948. Esse estudo mobilizou a reflexão sobre a sobrevivência dos *topoi* na literatura e nos leva a um questionamento: seria a história da literatura uma história da tradição? A arte ainda hoje não deixou de ser imitação? Enquanto Curtius busca verificar a continuidade da tradição na literatura, os formalistas enfatizam e propõem uma nova história literária: a história da ruptura – o que faz cada texto ser considerado literatura e ter literariedade é seu caráter desconhecido, único e novo, idéia impulsionada pelo estilo modernista e pelas vanguardas.

Os *topoi*, termo que ficou conhecido e passou a ser empregado como sinônimo de lugar comum, espécie de estereótipos universais – termo assimilado da retórica, na qual “eram não só a matéria dos argumentos como também os lugares-comuns formais (*loci communes*) empregados pelos oradores na composição dos seus discursos” (MOISÉS, 1992, p. 494) – passaram a ser a encarnação da tradição: os *topoi* revelam,

num sentido amplo, a sobrevivência do passado e o adiamento da ruptura. Curtius estabeleceu a tópica como o lugar da continuidade histórica, por meio de certas formas consideradas como lugares-comuns e que, nascidas na Antigüidade, circularam depois da Renascença.

3. CARPE DIEM: DE HOMERO À ADÉLIA PRADO

Dentre os muitos *topoi* da história literária, está o *carpe diem*, talvez o mais apreciado e cultuado pelos escritores e, por isso, certamente o mais conhecido e reconhecido pelos leitores. Tomaremos como ponto de partida a teoria de Achcar (1994), que propõe uma genealogia do *carpe diem*, considerando-o um gênero poético, desde Homero até o século XX. Segundo ele é quase unânime entre os críticos a definição de gênero lírico a partir de índices básicos como *eu, aqui, agora*; o que o defini é o presente, a brevidade da canção e o tom emotivo do sujeito. A lírica, por essa perspectiva, está voltada para o presente, o instante, o dia, a efemeridade. Além de constituir uma característica essencial do gênero lírico, a fugacidade do tempo é um *topos* presente no escritor lírico mais antigo que conhecemos: Arquíloco, do início do século VII a.C. (ACHCAR, 1994, p 61). O tema, posteriormente, é utilizado por vários poetas do período helenístico e romano, durante a Idade Média, o Classicismo e o Barroco, até ser aparentemente relegado pelos românticos e modernistas.

O tema da inconstância e efemeridade da vida já era, portanto, segundo Achcar, conhecido de Homero, pois dele faz uso na *Ilíada* e na *Odisséia*. Embora, na épica do bardo grego

a constatação da brevidade e instabilidade da vida não leva à conclusão de que os homens devam dedicar-se aos prazeres possíveis – para Aquiles, a consciência de que sua vida será breve impõe a busca da glória (...) no mundo da *Odisséia*, bastante afastado do da *Ilíada*, não é a solução hedonista que se impõe (...), mas sim aceitar em silêncio os dons que os deuses lhe concedam (ibid., p. 66).

O tema da efemeridade é recorrente, ainda, em Aristófanes e Píndaro; é, no entanto, na elegia de Semônides de Amorgos que pela primeira vez o tema da brevidade da vida se associa à exortação hedonista – não podemos esquecer a influência epicurista no tema. Mas Semônides não foi, provavelmente, o responsável pela inclusão desse tema no repertório lírico, pois ele já era comum na poética indo-européia (ibid.). O fato é que esse *topoi* encontrou na Grécia de Semônides o ambiente apropriado para florescer.

Os escritores romanos também cultivaram a poesia do *carpe diem*. Em Roma, o gênero iniciou-se com Catulo e é dele o exemplo mais extraordinário e característico: o poema 5 (“Vivamos, minha Lésbia, e amemos”). Embora esse poema seja um representante indiscutível do *carpe diem*, “a lírica de Horácio desperta mais atenção que a de Catulo e as modulações horácianas do tema hedonista encontraram numerosos intérpretes” (ibid., p. 77).

Horácio foi contemporâneo e amigo pessoal de Virgílio; publicou as *Odes* (*Carmina*) entre os anos 30 e 23 a.C. e são consideradas “o ponto culminante de seu esforço lírico”, nelas o poeta “canta a juventude, o amor, os prazeres do vinho, a alegria da vida; dirige-se aos deuses, relembra lendas mitológicas, exalta o civismo e o espírito patriótico” (CARDOSO, 1989, p. 67). Nas *Odes* estão presentes as principais idéias horácianas, “retomadas, mais tarde, pela poesia de todas as épocas”.

O poema de Horácio representativo do *carpe diem* é a ode 11 que transcrevemos abaixo a partir da tradução de Achcar (1994):

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconoé, nem recorras aos números babilônicos. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã (p. 88).

No poema aparecem algumas características essenciais da poesia do *carpe diem*, associados ainda à lírica simpótica – a lírica do *tu*. Desta última, citamos o sujeito dialogante (o enunciador), seu interlocutor (o enunciatário) e a exortação (o enunciado de orientação conativa); especificamente do *carpe diem* temos o convite ao prazer ou convite amoroso, a crença na astrologia, o próprio *carpe diem* e o *spatio breui*.

O enunciador é o próprio eu lírico que aparece marcado singularmente no pronome *mim* e também, juntamente, com o interlocutor no verbo *estamos*; este, por sua vez, é apresentado de maneira direta através de seu próprio nome: *Leuconoé*, aparece, ainda, nos pronomes *tu*, *ti* e *te*. Já a exortação pode ser identificada nos verbos: *sejas*, *coes*, *cortes* e *colhe*, e nos verbos acompanhados de negação: *não indagues* e *nem recorras*.

Dentre essas várias exortações hedonistas, a que nos interessa é a do *carpe diem* – uma imagem que “a repetição mecânica nos fez quase insensíveis” (ibid., p. 92). O verbo *carpere* tem sua significação, geralmente aceita, associada a fruir, gozar. Achcar, adotando a visão do teórico Traina, estabelece que o verbo está entre duas trincheiras: *tomar* e *colher*: a “*diferencia específica* é o sentido de ‘destacar’, de separar uma parte de um todo ou fazê-lo em partes” (ibid., p. 94), ou num movimento que vai do todo às partes. Dessa forma, a parte pressuposta no poema é o dia e o todo o tempo: numa “ação mais vigorosa e decidida do que ‘delicada’: pegar o dia, apanhar o tempo concreto, destacando-o do abstrato tempo da vida” (ibid.).

Quanto ao outro indício de efemeridade no texto – *spatio breui* – o sentido mais recorrente é o de ablativo de lugar com conotação temporal, significando no espaço breve, espécie de metáfora espacial do tempo e condição geral da existência. Ou ainda a expressão pode ser interpretada como um ablativo absoluto, no sentido de “sendo breve a vida” (ibid.).

Outro fundamento importante do poema é o convite amoroso, cujo representante mais antigo é o poema 5 de Catulo que já mencionamos; a justificativa do convite é sempre a passagem e a brevidade do tempo. No poema de Horácio trata-se de um convite ao prazer, formulado a partir da exortação. Surge, primeiro, com a expressão *sejas sábia*, numa alusão à Leuconoé ser prudente e aproveitar a vida; depois aparece *coes os vinhos*, que para a maioria dos comentadores não passa de um “esclarecimento sobre o hábito romano de coar os vinhos antes de os beber, purificando-os assim da borra” (ibid., p. 92) e pode sugerir consumo imediato, como se aconselhasse coá-lo agora e bebê-lo no presente, sem deixá-lo para amanhã, já que este é incerto.

Também é importante no texto de Horácio a simulação do diálogo entre o eu lírico e o interlocutor, indício básico da poesia simpótica. Há uma encenação dialógica entre o enunciador e Leuconoé. Esta, apesar das dúvidas e incertezas que giram ao seu

redor, parece ser uma mulher de espírito cândido e ingênuo que acredita ou confia em astrologia – a crença na astrologia é índice da poesia do *carpe diem*.

Horácio transformou a ode *ad Leuconoé* em um *topos* do gênero *carpe diem*, demonstrando a brevidade do tempo e da vida; aconselha a aproveitar o dia sem se fiar no amanhã: propõe a fruição do presente e desconsidera tudo que possa impedir essa fruição, como “as preocupações com o futuro, as ‘questões severas’ da vida pública, a preocupação com a riqueza, o apego aos bens” (ibid., p. 97). Tornou-se um *topos* tão intensamente cultuado que correu o risco de tornar-se invisível.

Veremos, agora, como o *carpe diem* está presente na literatura moderna, buscando uma reflexão sobre a permanência de uma tradição ou a instauração de uma ruptura na história literária, exemplificando com a poesia brasileira do século XX. Os poemas e os versos selecionados são da escritora mineira, surgida na década de 70: Adélia Prado. O poema selecionado pertence a seu livro *A faca no peito*, de 1988 – usamos como referência bibliográfica o livro *Poesia reunida* (1999).

No poema *O encontro*, de Adélia Prado, que se encontra anexo, estão presentes os elementos básicos da poesia simpótica. Em primeiro lugar o enunciador, o eu lírico, identificado pelo pronome pessoal *minha* e *meu* e pelos verbos em primeira pessoa: *Acompanhei, contornei, bati, Pedi*; está implícito, ainda, nos verbos da terceira pessoa do plural: *resolvermos, resistiríamos, Vamos* e no pronome *nos*. Nestas últimas expressões é possível identificar também o enunciatário, a quem se destina o convite: *Jonathan* – semelhança com o poema de Horácio, pois nele o destinatário surge identificado pelo nome próprio, Leuconoé; o enunciatário no poema de Adélia Prado está, ainda, marcado textualmente pelos pronomes *teu* e *tua*. Outro elemento essencial é a exortação: o enunciado de valor conativo, no sentido de ordem ou conselho, pode estar sugerido nos seguintes verbos: *Pedi, faz, Vamos* e no advérbio temporal *Agora*, reforçando a caráter preeminente da exortação hedonista – aproveitar ou colher o instante breve – a parte – do tempo – do todo. A característica, portanto, da poesia simpótica está representada pela encenação dialógica que, como vimos, é um indício básico do gênero do *carpe diem*. É interessante observar que o destinatário do poema não é uma dama, não se trata de uma Lésbia ou Leuconoé; as posições são invertidas, pois, agora, o destinatário é masculino, Jonathan, e o eu lírico feminino.

O *carpe diem* está, também, identificado pelo convite amoroso – o próprio título do poema, *O encontro*, desvela a sugestão do convite. O eu lírico faz um apelo ao enunciatário para que ambos possam aproveitar o momento antes que o tempo passe e a velhice chegue, “antes que o corpo alardeie/ sua mísera condição”, ou seja, induz a viver com prazer o instante, uma maneira de vencer o tempo pela própria imersão no instante; instiga Jonathan a viver e gozar da vida no momento presente, *Agora*, que é o instante breve, mas perfeito. O caráter passageiro da vida pode estar sugerido, ainda, na constatação da morte e na necessidade de viver o instante: “o amor da morte instigando-nos/ com nunca vista coragem”. É como se o instante, fugaz e voraz, fosse transformado, ilusoriamente, em Eternidade.

Outro indício do gênero do *carpe diem* presente no poema *O encontro* está nos versos iniciais “se resolvermos que o céu/ é este lugar onde ninguém nos ouve,/ quem poderá salvar-nos?”, uma alusão à crença no céu e em Deus. Enquanto no poema de Horácio o eu lírico adverte Leuconoé sobre a confiança na astrologia, indicando que os astros não podem prever o futuro, o eu lírico do texto de Adélia Prado sugere a fé no catolicismo, pois segundo este quem crê no céu ou em Deus poderá ser salvo, ganhar a

eternidade e a vida eterna. Se o eu lírico e Jonathan acreditam que podem ser amparados pelo céu, serão salvos e ganharam imortalidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois poemas analisados nos mostraram algumas semelhanças presentes entre o texto de Horácio e o de Adélia Prado, desvelando algumas afinidades temáticas entre os dois, como o convite amoroso, a brevidade do tempo e da vida, a crença na astrologia ou em algum outro fato espiritual e a permanência de elementos da poesia simpótica, indícios que caracterizam o gênero do *carpe diem*. A recorrência do tema horaciano nos leva a refletir sobre a permanência de determinados *topoi* na literatura moderna e, de uma certa maneira, a duvidar da existência de uma ruptura na história da literatura. O *carpe diem* promoveu, assim, um elo entre o passado e o presente, entre o antigo e o novo; nos faz ver que os textos clássicos estão sempre vivos quando um escritor retoma e reconfigura palavras já ditas.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec:Edusp, 1996.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.

PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica: um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Adélia. *Poesia completa*. 9 ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

6. ANEXO

O encontro

Jonathan,
se resolvermos que o céu
é este lugar onde ninguém nos ouve,
quem poderá salvar-no?
Quanto tempo resistiríamos
sem falar a ninguém deste acontecimento?
Acompanhei com os dedos
o desenho miraculoso do teu lábio,
contornei-lhe as gengivas, bati-lhe no dente escuro
como um cavalo,

um cavalo meu na campina.
Pedi-lhe: faz com tua unha um risco
na minha cara,
o amor da morte instigando-nos
com nunca vista coragem.
Vamos morrer juntos
antes que o corpo alardeie
sua mísera condição.
Agora, Jonathan
neste lugar tão ermo,
neste lugar perfeito.