

## ***Horace et Lydie* de François Ponsard: uma *amplificatio* da Ode III, 9 de Horácio**

LIANA ASSUNÇÃO\*

*Centro de Línguas e Culturas — Universidade de Aveiro*

**Abstract:** *Horace et Lydie* is a comedy by François Ponsard that constitutes an adaptation of Horace's ode III, 9. In this article, we carry out an analysis of the Latin sources by means of which we hope to highlight the strategies Ponsard resorts to in order to assimilate not only the above-mentioned ode, but also other general topics pertaining to Horatian lyrical poetry. Therefore, by establishing both the similarities and differences with the Latin text, we seek to enquire the author's intention and motivation.

**Keywords:** *Horace et Lydie*; Ponsard; Horace; *amplificatio*; intertextuality; humour; Classicism; Romanticism.

No dia 22 de Abril de 1843, estreava no teatro do Odéon em Paris, com a assinatura de François Ponsard, a peça *Lucrèce*, tragédia de inspiração clássica cujo assunto ressuscitava um acontecimento das páginas da *História Romana*, conforme narrado por Tito Lívio<sup>1</sup>. O êxito fervoroso que a representação obteve junto do público em geral e dos críticos e intelectuais, precisamente no mesmo ano em que Victor Hugo vira fracassar o seu drama *Les Burgraves*, rapidamente foi entendido como uma vitória do teatro clássico sobre o romântico, numa altura em que as antigas querelas se tinham reanimado. Deste modo, a tragédia *Lucrèce* marca um ponto de viragem no drama francês<sup>2</sup>, assinalando o triunfo da

---

Texto recebido em 12.11.2007 e aceite em 22.01.2008.

\* Bolseira de Doutoramento da FCT.

<sup>1</sup> Lucrécia era mulher de Tarquínio Colatino, famosa pela sua beleza e, mais ainda, pela sua virtude. Tendo sido violada por Sexto, um dos filhos do rei Tarquínio o Soberbo, Lucrécia não conseguiu conviver com a vergonha e, depois de revelar ao seu pai e ao seu marido o sucedido, deu a morte a si própria com um punhal.

<sup>2</sup> Não deixa de ser interessante notar que esta espécie de contra-revolução no teatro tenha sido protagonizada por um homem que se dizia seguidor dos ideais românticos e se confessava admirador exclusivo de Victor Hugo. Inicialmente, Ponsard era um romântico convicto, que escrevia para a *Revue de Vienne* atacando ferozmente os clássicos, e a sua tragédia *Lucrèce* nasce não de uma convicção interior, mas do pedido de um amigo que o adverte para as novas tendências literárias.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 10 (2008) 129-154 — ISSN: 0874-5498

*École du bon sens*, da qual o seu autor, François Ponsard, foi proclamado *chef*<sup>3</sup>.

A visibilidade alcançada nesta fase pelo teatro clássico, em geral, e por Ponsard, em particular, beneficiou muito das interpretações da actriz Élisabeth Rachel Félix, famosa por desempenhar o papel das heroínas clássicas nas tragédias de Corneille, Racine e Voltaire.

No entanto, o jovem Ponsard, cujo êxito da sua primeira produção literária lhe assegurou um lugar na história da literatura francesa, pagaria caro o preço da fama, pois as duas peças que se seguiram, *Agnès de Méranie* (1846) e *Charlotte Corday* (1850) parecem ter ficado muito aquém das expectativas do público, embora sejam consideradas pelos críticos muito superiores a *Lucrèce*, sobretudo *Agnès de Méranie*<sup>4</sup>. Ponsard só voltaria a conhecer algum, relativo, sucesso quando se voltou para a comédia de costumes, nomeadamente com a peça *l'Honneur et l'Argent* (1853), que, aproveitando os lugares comuns de todos os tempos, apresentava uma crítica moralista à sociedade burguesa actual.

Entretanto, na tentativa de alterar a sua sorte, o dramaturgo retomaria as composições de temática clássica, investindo no estudo sobre Homero, do qual resultaria um poema em cinco cantos (*Homère*, 1852) e uma tragédia (*Ulysse*, 1852) baseada na história da *Odisseia* e que recuperava um dos elementos fundamentais da tragédia grega — o coro.

---

Mais curioso ainda é o facto de a peça ter sido inicialmente recusada pelo comité de leitura, sendo considerada repleta de romantismo. Cf. Eugène de Mirecourt, *Ponsard* (Paris 1855) 33-36, 60.

<sup>3</sup> A *École du bon sens*, cuja duração não excedeu uma década, era um círculo literário, fundado por Ponsard e seus admiradores, que proclamava a sobriedade contra os excessos dos românticos, sobrepondo o controlo da razão ao coração. Além disso, os seus membros acabaram por se envolver na vida política, denunciando os exageros dos revolucionários, o que lhes valeu o protecção do regime de Napoleão Bonaparte. Cf. D. Giovacchini, “Bons sens”: J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* (Paris 1984) 295.

<sup>4</sup> Cf. Eugène de Mirecourt, op. cit., 72-73; Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre: feuilletons dramatiques* (Paris 1900-1902) 309-312. A esse propósito, Francisque Sarcey diz que “c’est un des traits curieux de Ponsard, qu’il a toujours triomphé avec ses moindres pièces. Cela seul prouverait qu’il n’était pas un génie de très haute volée. Il n’a pas su dominer les circonstances ; il en a été le jouet.” (op. cit., 313)

Apesar da opinião favorável da imprensa, *Ulysse* somaria mais um fracasso à malfadada carreira do autor, que a partir daí seria apelidado de “Ponsard-pas-de-chance”<sup>5</sup>, e só teve duas representações graças à música dos coros.

No entanto, dois anos antes, em 1850, Ponsard havia levado à cena uma outra peça de assunto clássico: tratava-se de *Horace et Lydie*, uma pequena comédia num acto, escrita para Mlle Rachel a pedido desta, como forma de compensação por lhe ter recusado o papel de Charlotte. Independentemente da reacção do público (que Eugène de Mirecourt nos diz ter sido glacial<sup>6</sup>, enquanto D. Giovanicchini nos fala de algum sucesso<sup>7</sup>), *Horace et Lydie* é uma peça menor no repertório do autor, pois não consta nas histórias da literatura nem mereceu dos críticos do autor mais que meia dúzia de linhas, quando não a omissão total.

O nosso interesse nesta obra não se prende com a genialidade e originalidade do seu autor, pelo que não faremos uma análise do ponto de vista da técnica dramática ou do seu valor literário. Sendo *Horace et Lydie* uma adaptação de uma ode horaciana, o nosso estudo consistirá antes numa análise das fontes, descortinando a forma como Ponsard se apropria da composição poética de Horácio, a estende e a altera, tendo em vista determinados objectivos.

A ode III, 9, de estrutura dialogada, apresenta-nos um delicioso quadro amoroso em que dois amantes — Lídia e um homem não nomeado, que se costuma identificar com o próprio Horácio — após um breve “arrufo de amor”, fazem as pazes e tudo acaba bem. Numa tentativa de provocação e ciúmes, Lídia e o seu antigo amante discutem sobre as suas novas conquistas — Calais e Cloé, respectivamente, procurando cada um deles demonstrar que as qualidades e virtudes do seu par são superiores. No final, ambos chegam à conclusão de que o antigo amor é

---

<sup>5</sup> Eugène de Mirecourt, op. cit., 81.

<sup>6</sup> Cf. idem, 76.

<sup>7</sup> Cf. D. Giovanicchini, “PONSARD François”: J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* (Paris 1984) 1177.

superior e incontornável e, por isso, decidem aceitar pacificamente as imposições de Vénus.

Admitindo que o interlocutor de Lídia é Horácio, Ponsard pega nesse pequeno diálogo e dramatiza-o, recuperando integralmente todos os tópicos presentes no original. Deste modo, a sua adaptação assume a forma de uma *amplificatio*<sup>8</sup>, na medida em que retoma o conteúdo do poema latino sem o alterar, apenas o alarga, de forma a criar-lhe um contexto dramático, em que se acrescentam pormenores à acção, se exploram os caracteres das personagens e se introduzem técnicas humorísticas.

A grande alteração que se evidencia no texto francês é a mudança do modo lírico para o dramático, que, de certa forma, também resulta do desenvolvimento de um recurso existente, de forma mais reduzida, no original — o discurso directo. Na verdade, a estrutura dialogada da ode horaciana aproxima-se do *carmen amoebum*, forma típica da poesia bucólica, em que dois pastores rivalizam entre si, utilizando um canto alternado<sup>9</sup>. O objectivo é retomar a forma e argumentos de que o outro se serviu anteriormente, mas introduzindo alguma variação, de modo a superar o adversário<sup>10</sup>.

*Horace et Lydie*<sup>11</sup> é uma peça num acto e em duas cenas, onde, além dos protagonistas Horácio e Lídia, intervém uma terceira personagem, ausente no texto latino: Beroé, escrava de Lídia. A presença da escrava assume uma função dramática, porquanto é um elemento muito comum na comédia, sendo fiel confidente da ama e funcionando, muitas

---

<sup>8</sup> Procedimento originário da retórica que consiste num aumento gradual do que é dado, sendo esse alargamento primeiramente vertical, isto é, de conteúdo, e consequentemente horizontal, ou seja de extensão da formulação linguística. Cf. Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*, trad. R. M. Rosado Fernandes (Lisboa 2004) § 71-72.

<sup>9</sup> Não é despiciendo o facto de Horácio recorrer a esta forma numa ode em que aborda uma peripécia amorosa, uma vez que um dos temas centrais da poesia pastoril é o amor, na sua vertente mais desditosa, em que enfrenta problemas e obstáculos motivados pela indiferença, pela infidelidade e pela ausência.

<sup>10</sup> Cf. Richard Lawrence Hunter (ed.), *Theocritus: a selection* (Cambridge 1999) 6-8.

<sup>11</sup> A edição que seguimos neste trabalho e à qual se reportam todas as nossas citações é *Oeuvres complètes de F. Ponsard. Tome 1* (1865) 361-388.

vezes, como fonte de humor. Aqui, ela desempenha esse papel de criada e confidente e facilita a comunicação entre as pessoas do drama, sendo ainda o interlocutor de Lídia na cena que antecede e introduz a intriga. A escolha do nome não é fortuita, já que Beróe (Βερόη) era na mitologia a escrava de Sémele, conforme nos é dado a conhecer por Ovídio<sup>12</sup>. Deste modo, Ponsard recupera o nome duma escrava conhecida da mitologia e literatura latinas, de forma a manter o ambiente histórico do texto, ao mesmo tempo que revela um grande conhecimento dos clássicos, pois Beróe é uma figura pouco referenciada pelos autores.

A primeira cena funciona, como já referimos, como uma espécie de introdução à peça, localizando a acção no tempo e no espaço e apresentando os elementos essenciais da intriga.

Ponsard tenta inserir a obra, por um lado, num contexto histórico que a localize no espaço de Roma e no tempo do Império de Augusto e, por outro, no co-texto da lírica horaciana, invocando *topoi* recorrentes da escrita do poeta venusino.

O primeiro elemento que coloca a obra no espaço romano é a didascália inicial, que indica que a acção se passa numa “chambre somptueuse, à Rome”.

Ao longo da Cena I, a localização espaço-temporal da peça vai sendo feita, através da recuperação de tópicos, hábitos, pessoas e lugares da cultura clássica em geral.

Um desses exemplos é a oposição entre os romanos, símbolo de cultura e gosto, e os estrangeiros bárbaros, quando a escrava refere que Horácio gostará certamente do penteado de Lídia:

*S'il n'en est pas charmé, le poëte romain  
A le goût plus grossier qu'un barbare germain.* (vv. 5-6)

Esta dicotomia cultural entre romanos e bárbaros parece ser aproveitada pelo autor como ponto de partida para uma insinuação

---

<sup>12</sup> Juno, cansada das traições de seu marido Júpiter, decide vingar-se da sua amante Sémele, que esperava um filho do pai dos deuses. Para tal, tomou a forma da serva desta para lhe poder dar conselhos e, deste modo, atraí-la para uma cilada. Cf. Ov., *Met.* 3.260-310.

metapoética da oposição entre as correntes literárias clássica e romântica. Deste modo, a identificação do bárbaro com o povo germânico pode ser entendida como uma alusão ao Romantismo, já que o movimento teve origem na Alemanha, ao mesmo tempo que, no verso anterior, o adjetivo “romain” remete para as fontes latinas do Classicismo.

Procurando realçar a beleza e elegância do penteado e da indumentária de Lídia, o dramaturgo compara-a a personagens da literatura ou da história clássicas, como Vénus e Helena no primeiro caso, ícones da beleza feminina, e às estátuas de Fídias, no segundo caso, maior escultor da Antiguidade:

LYDIE

(...)

— *Telle apparut, dit-on, Vénus au mont Ida.*

BEROÉ

*Mais ainsi se coiffait la fille de Léda.* (vv. 9-10)

LYDIE

*Ces plis tombent-ils bien?*

BEROÉ

*Les divines statues,*

*D'un voile aérien par Phidias vêtues,*

*Moins purs et moins légers laissent tomber les plis (...)* (vv. 19-21)

A nomeação de *gentes* conhecidas da altura como se fossem pessoas contemporâneas das personagens, como, por exemplo, os Drusos e os Pisões no verso 41, também contribui para a povoação deste universo histórico.

No que diz respeito a lugares, encontramos menções geográficas a regiões ou rios famosos no mundo romano pelos seus produtos ou características: tal é o caso do mármore de Paros (v. 22), muito conhecido e apreciado pela sua brancura, que era usado nos templos e estátuas; do Pactolo (v. 35), rio da Lídia que arrastava o ouro e era, por isso, símbolo de riqueza; das ostras do lago Lucrino (v. 54), do qual provinham os melhores mariscos; do bronze de Corinto, considerado pelos clássicos um dos mais valiosos metais, ou das urnas toscanas (v. 60); e ainda das púrpuras de Cós (v.65). É interessante notar que, apesar de serem de uso comum e de se encontrarem atestadas em vários autores, todas estas

expressões podem ser encontradas entre o léxico horaciano<sup>13</sup>, cumprindo assim um duplo objectivo de aproximação à época e ao autor.

Outra função desempenhada pela primeira cena é a apresentação e caracterização das personagens principais, para a qual François Ponsard aproveita algumas informações presentes de modo disperso no conjunto da obra do poeta latino.

Assim, Horácio, ainda ausente nesta cena, é-nos dado a conhecer pela boca de Lídia, que revela a Beroé que o seu amante é um poeta pobre, filho de um liberto e instável no amor:

*Le lierre est le feuillage aimé de mon poëte.  
(...)  
C'est pour Horace, fils d'un esclave affranchi,  
Que brillent ces bijoux sur mon sein enrichi.  
(...)  
Le volage! partout il soupire de même. (vv. 24-32)*

A inclusão da hera entre os adornos de Lídia é uma interessante estratégia de Ponsard para passar subtilmente à caracterização de Horácio, já que esta planta era o símbolo dos poetas na Antiguidade, à qual o próprio poeta alude muitas vezes, e com algum destaque logo na ode de abertura<sup>14</sup>.

Relativamente à pobreza e origem humilde, estas são assumidas pelo poeta latino como uma realidade autobiográfica em vários momentos e nos diferentes géneros por ele cultivados<sup>15</sup>.

A descrição de Horácio como um vário, que recorda ao leitor as inúmeras paixões do Horácio sujeito lírico, antecipa já o que vai acontecer na cena seguinte. Além disso, também são introduzidos, ainda nesta cena, os rivais Cloé e Calais e o tópico do ciúme de Cloé.

Assume um particular interesse, na parte final da cena, o longo discurso de Lídia acerca do valor da poesia, pela relação que guarda com

---

<sup>13</sup> Assim, podemos encontrar referência ao resplendor do *Pario marmore* (*Carm.* 1. 19. 6), ao *Pactolus* como metáfora de prosperidade (*Epod.* 15. 20), aos *Lucrina ... conchyliis* (*Epod.* 2.49), ao *ebur... Corinthus* (*Ep.* 2. 1. 193) e às *Coae ... purpurae* (*Carm.* 4. 13. 13).

<sup>14</sup> Cf. *Carm.* 1.1.29-30.

<sup>15</sup> Cf. *Carm.* 2. 20. 5-6; *Carm.* 3. 30. 12; *S.* 1. 6; *Ep.* 1. 20. 20.

a lírica horaciana. Com o intuito de se mostrar uma mulher honrada e que não se deixa corromper pelas riquezas fúteis, Lídia começa a discorrer sobre a magnanimidade dos poetas, que, apesar da sua condição humilde, se aproximam, pelo seu canto, dos próprios deuses:

*Il n'a que ses chansons et ses donne aux échos;  
Mais les dieux sont pour lui; la Muse délicate(...)* (vv. 66-67)

A poesia eleva os poetas acima do comum dos mortais, transformando-os em seres superiores e quase divinizados. Este é um *topos* muito recorrente em Horácio, ao qual dedica várias composições e reflexões ao longo da sua obra. Ponsard, nestes versos, não só retoma essa ideia, como conserva evidentes ecos verbais de algumas passagens horacianas, nomeadamente quando o poeta se afirma como sacerdote das Musas (*Musarum sacerdos*<sup>16</sup>) ou se julga entre os deuses (*Me doctarum hederæ præmia frontium/ Dis miscent superis*<sup>17</sup>).

Na sequência do discurso, Lídia vai mais longe e reconhece, numa interrogação retórica muito expressiva, a imortalidade pela poesia:

*— Et puis, ô Beroé, n'est-ce pas quelque chose  
Que l'immortalité dont la Muse dispose?* (vv. 83-84)

Facilmente vem à memória do leitor, perante estes versos, a famosa ode III, 30 que encerra a primeira série de três livros, na qual Horácio proclama com orgulho e solenidade que erigiu um monumento eterno de palavras, que lhe garante que não morrerá totalmente. Igualmente lembramos a também clausular ode II, 20, em que através da metáfora da metamorfose num ser híbrido pássaro-homem, o poeta se afirma superior às contingências terrestres, pois sobreviverá enquanto a sua fama se espalhar por toda a parte. No texto francês, toda esta ideia está condensada num único verso, que não tem um tom tão elevado nem um tão grande alcance, invocando pelo léxico um outro verso horaciano mais comedido: *dignum laude uirum Musa uetat mori*<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Cf. *Carm.* 3. 1. 3.

<sup>17</sup> Cf. *Carm.* 1. 1. 29-30.

<sup>18</sup> Cf. *Carm.* 4. 8. 28.



Porém, a imortalidade não é um privilégio apenas do poeta, mas também de todos aqueles que ele eterniza no seu canto, como é o caso de Rômulo, Éaco, Hércules, Castor e Pólux, apontados por Horácio nessa mesma ode. Do mesmo modo, o dramaturgo coloca na boca de Lídia alguns exemplos de personagens imortalizadas pela poesia:

*Hélène aux beaux cheveux vivra dans tous les âges;  
Tant qu'on reconnaîtra l'empire de Vénus,  
Lesbie et Lycoris auront des noms connus;* (vv. 88-90)

No entanto, ao invés de apresentar *exempla* mitológicos, Ponsard nomeia figuras femininas como Helena, símbolo da beleza grega, e Lésbia e Licóris, amadas dos poetas latinos Catulo e Galo. Esta alteração parece mais adequada à temática amorosa da peça e serve um propósito humorístico, já que Lídia, que se dizia tão desinteressada, aproveita para se nomear e antever a sua fama:

*Et, partageant l'honneur de sa muse applaudie,  
Toujours avec Horace on nommera Lydie.* (vv. 91-92)

Com a apropriação deste tópico horaciano, Ponsard parece querer, além de aproximar a sua obra às características líricas do autor latino, expressar a sua opinião sincera acerca da grandeza e perenidade da literatura, pois o tom sério do excerto nem sequer se adequa a uma peça que pretende ser uma comédia.

A ansiedade e impaciência de Lídia perante o atraso de Horácio permitem regressar à acção, fazendo a transição para a segunda cena que, assim, se inicia numa atmosfera humorística com os queixumes dos amantes. É nesta cena que se condensa toda a trama, que, como já dissemos, resulta numa ampliação da ode III, 9, em que aos elementos do original Ponsard acrescenta novos dados circunstanciais ou pequenas alterações, motivados pela própria genealogia do texto ou pelo desejo do autor em manter o colorido clássico na peça.

Assim, Horácio, para tentar acalmar Lídia e mostrar-lhe que não tem por que estar amuada, diz-lhe que por ela deixou Mecenas à sua espera e preteriu o Falerno e as novidades do dia à sua companhia.

Mecenas era, na realidade, protector do poeta e seu amigo verdadeiro<sup>19</sup>, a quem este dedicou muitas composições. O convívio íntimo entre ambos, que Ponsard invoca como um factor circunstancial, está atestado nalguns poemas, como na ode III, 8, em que Horácio convida o amigo para festejar consigo o facto de ter escapado à morte num acidente, ou na ode IV, 11, na qual dá a conhecer que oferecerá na sua própria casa a festa de aniversário do amigo.

A referência a Mecenas é aproveitada pelo autor francês como mote para, mais uma vez, imergir no conteúdo da lírica horaciana, evocando os preceitos da doutrina epicurista, de que o autor latino era discípulo e pelos quais é tão conhecido.

Deste modo, Horácio, a personagem dramática, inicia um discurso, em que invoca Mecenas recordando-lhe as preocupações e cuidados que lhe acarreta a governação de Roma:

— *Toi, Mécène, chargé du poids de nos destins,  
Tu veilles sur l'empire et les peuples lointains;  
Tu prépares notre aigle aux guerres que projette  
Le Cantabre indocile ou l'errant Massagète* (vv.141-144),

para depois finalizar com um convite ao aproveitamento dos prazeres da vida, como comer, beber e o amor:

*Il ne dédaigne pas les mets exquis, non plus  
Q'un vin mis au cellier sous le consul Tullus;  
Mais c'est l'amour surtout, c'est l'amour qui l'enchanté*  
(vv. 157-159)

---

<sup>19</sup> Ao contrário da amizade com Augusto, que muitos comentadores não consideram sincera (Cf. José Luis Vidal, “La poesía augustea de Horacio”: Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio* (Salamanca 1994) 152-153), a relação de Horácio com Mecenas parece ser honesta. Nesse sentido, é de sublinhar que Ponsard apenas se refira a essa amizade, quando o nome de Augusto também aparece mencionado uns versos mais acima. João de Deus faz uma tradução deste mesmo texto de Ponsard, onde substitui Mecenas por César Augusto. Cf. *Campo de flores: poesias líricas completas* (Lisboa 2002) 214-221. Essa alteração não é motivada por exigências de rima, pelo que podemos conjecturar que talvez João de Deus achasse a invocação de Augusto mais apropriada à temática da guerra.

O modelo para este discurso parece ser a mesma ode III, 8, construída sobre esta estrutura bipartida, em que a bebida é evocada como esquecimento das ocupações públicas. No entanto, Ponsard, no seu texto, dá mais ênfase à temática do *carpe diem*, que desenvolve, ao longo de dez versos, em três pontos essenciais, tomados todos eles de odes horácianas com as quais estabelecem uma relação de intertextualidade inclusivamente a nível lexical.

Assim, o ponto de partida é a constatação da ignorância do ser humano face ao futuro e, portanto, da inutilidade de todas as nossas preocupações que vão nesse sentido:

*Mai quoi! les dieux prudents nous voilent l'avenir.  
Quel lendemain suivra le jour qui va finir?  
Nul ne sait; y songer est un souci frivole.* (vv. 145-147)

De igual modo, tentara dissuadir Horácio a Taliarco (*quid sit futurum cras fuge querere*<sup>20</sup>) e a Leucónoe (Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi/ finem di dederint, Leuconoe<sup>21</sup>).

A partir daí, segue-se uma reflexão sobre a fugacidade do tempo, que parece ter sido decalcada da segunda estrofe da ode II, 11 de Horácio:

*Cependant le temps fuit; la jeunesse s'envole,  
Emportant avec elle et les joyeux discours,  
Et le sommeil facile, et l'âge des amours.  
Donc, puisque la jeunesse est chose si légère(...)* (vv.148-151)

As semelhanças de estilo e de linguagem entre o texto francês e os versos latinos são óbvias, como se comprova pela recuperação do léxico horáciano, que a seguir assinalamos:

*Fugit retro  
leuis iuventas et decor, arida  
pellente lasciuos amores  
canitie facilemque somnum.* (vv. 5-8)

---

<sup>20</sup> Cf. *Carm.* 1. 9. 13.

<sup>21</sup> Cf. *Carm.* 1. 11. 1-2.

No final, a exortação ao aproveitamento do momento presente enquadra-se na isotopia do *carpe diem* horaciano:

*Cueillons, quand il est temps, cette fleur passagère.* (v. 152)

Todavia, a expressão usada por Ponsard apresenta-se como uma variação da metáfora *carpe diem*, na qual o segundo elemento (o dia) é substituído por outro mais esperado, na medida em que se enquadra no campo semântico aceite pelo primeiro termo — “a flor passageira”. Assim, o autor constrói uma nova metáfora, que resulta da fusão de duas expressões horacianas — *carpe diem*<sup>22</sup> e *brevis flores*<sup>23</sup> — e, ao mesmo tempo, retoma a linha do *collige, uirgo, rosas*, verso geralmente atribuído a Ausônio<sup>24</sup>, responsável pela continuidade e difusão da filosofia epicurista de Horácio ao longo da Idade Média.

Estas palavras proferidas por Horácio, que aparentemente constituem um parêntesis à intriga, têm a função de amolecer o coração de Lídia, através da exaltação final do amor. Seguidamente, os amantes trocam juras de amor, um amor intenso e arrebatador, expresso através de um jogo de hipérboles, em que cada um tenta superar o que o outro dissera, recuperando a estrutura de *carmen amoebeum*. O efeito é naturalmente cómico:

*HORACE*

*Quand mon cœur brûlera pour une autre maîtresse,  
On verra le Bouvier, connu des matelots,  
Abandonner le pôle et plonger dans les flots.*

*LYDIE*

*Le zéphyr soufflera du côté de la Thrace,  
Avant qu'un autre amant succède à mon Horace.*

*HORACE*

*Mettez-moi sous les bords glacés du Pont-Euxin,  
Ou sous le char brûlant du soleil trop voisin,*

---

<sup>22</sup> Cf. *Carm.* 1. 11. 8.

<sup>23</sup> Cf. *Carm.* 2. 3. 13-14.

<sup>24</sup> Esta expressão é oriunda do verso 49 do poema *De rosis nascentibus*, onde se aconselha ao gozo pleno da juventude, simbolizada pela frescura da rosa. Embora se costume identificar Ausônio como o autor do poema, a sua origem espúria levou a que fosse por vezes atribuído a Vergílio.

*Partout je t'aimerai, toi pour qui je respire,  
Lydie au doux parler, Lydie au doux sourire.*” (vv.188-196)

Embevecida, por um lado, e desconfiada, por outro, Lídia quer lavrar os juramentos nas tabuinhas de Horácio, ao que este oferece alguma resistência, alegando que já lá rabiscara um poema. Receando que Lídia descubra que esse canto não é dirigido a ela, mas a Cloé, Horácio insiste em recitar ele o poema, substituindo o nome de Cloé, por Lídia. No entanto, esta teima em lê-lo e acaba por descobrir a traição.

Este poema é extremamente importante do ponto de vista dramático, uma vez que é o factor que despoleta a discussão, introduzindo de forma natural e verosímil o motivo da infidelidade, que também está presente na ode III, 9. Há, no entanto, uma diferença a esse nível, já que no texto francês é Horácio quem é infiel (o que já tinha sido indiciado na Cena I pela sua caracterização), ao passo que no texto latino ambos se encontram envolvidos em novas relações, ainda que Lídia seja a primeira a ser acusada.

Esta composição poética é também muito interessante do ponto de vista da intertextualidade literária, porquanto constitui um excuro lírico, no qual Ponsard, apoderando-se de termos, hemistíquios ou versos horacianos provenientes de diferentes odes, os articula e sintetiza consoante as necessidades métricas e rítmicas, conferindo-lhes grande unidade. Para uma melhor visualização das similitudes, transcrevemos o excerto francês acompanhado da citação dos versos latinos nos quais o autor se inspirou (anexo I).

Formalmente, nota-se uma preocupação de Ponsard em distinguir este pequeno trecho lírico do modo dramático em que ele aparece inserido, já que neste ponto abandona o metro alexandrino e opta por uma estrutura em quadras, constituídas por pares intercalados de versos de doze e de seis sílabas, que rimam entre si.

Quanto ao conteúdo, podemos identificar duas partes, equitativamente compostas por catorze versos cada uma. O poema abre com uma descrição das transformações naturais e mitológicas operadas pela chegada da Primavera, que retoma a temática e o léxico das odes I, 4,

IV, 7 e IV, 12. Todavia, a passagem cíclica das estações e a renovação constante da natureza, que em I, 4 e IV, 7 serviam de mote para uma reflexão profunda sobre a inevitabilidade da morte, estão ausentes no texto francês. A paisagem aqui descrita é estática, sendo a Primavera motivo para convite não à reflexão, mas ao gozo dos pequenos prazeres, tal como acontece em IV, 12. A segunda parte encerra, então, uma formulação do *carpe diem*, conforme expresso na ode II, 11, que Horácio dirige a Quinto Hirpino, aconselhando-o a esquecer os assuntos públicos e a refugiar-se numa vida calma, desfrutando do prazer de um bom vinho e dos amores. As reflexões mais inquietantes acerca da brevidade da vida e da inexorabilidade e imparcialidade da morte seriam demasiado pesadas para um texto humorístico, pelo que foram omitidas e o que resta da filosofia epicurista é essa lição quase gnômica do bom viver.

Na última estrofe, a invocação de Cloé, ao invés de Lídia (na versão escrita do poema), constitui uma *paraprozdokian*, na medida em que vai contra as expectativas, não só da personagem Lídia, que esperava que o poema fosse dedicado a ela, como do leitor conhecedor da lírica horaciana, que vinha notando as semelhanças com o ode II, 11. Este efeito é ainda reforçado, de forma evidente, pela rima, já que o esquema usado em todo o poema pressupunha que a palavra final do terceiro verso rimasse com “Évohé” e “Lydie” não rima, mas sim “Chloé”.

Uma vez lançado o “pomo da discórdia”, Lídia adopta uma atitude derrotista e lamenta a sua desgraça (vv. 264-286), mas logo assume o ataque, maldizendo não só Horácio, como toda a classe de poetas:

*On les croit généreux, tendres et délicats;  
Ils ont un sens exquis que les autres n'ont pas;  
Dans un monde inconnu leur amour nous fait vivre  
Bah! ces enchantements ne sont que dans leur livre.  
Fiction poétique!  
(...)  
Et, tant d'amour en vers épuisant leur vigueur,  
L'imagination a ruiné le cœur. (vv. 317-326)*

Não se deve amar os poetas, porque eles são incapazes de retribuir um amor sincero, tudo não passa de ficção. O queixume de Lídia é habil-

mente aproveitado por Ponsard para fazer uma reflexão metaliterária sobre o processo criador do poeta, o qual faz passar todas as emoções pelo filtro da razão<sup>25</sup>.

Por isso, Lídia prefere um moço humilde, mas sincero, que a ame de verdade, como Ceríntio ou Calais, filho de Ornito. Só agora, Calais aparece como potencial amante, apenas invocado por vingança, ao passo que a traição de Horácio é efectiva e admitida por ele.

Ao descrever a personalidade simples de Calais, Lídia retoma um tópico a que já aludira anteriormente, na Cena I — a superioridade e imortalidade dos poetas, mas numa perspectiva diferente. O tom agora é de crítica e ironia face ao orgulho e pretensão dos poetas:

*Il [Calais] ne veut pas frapper du front les toits célestes,  
Pour avoir aligné deux ou trois anapestes;  
Il ne se change pas en cygne un beau matin; (vv.343-345)*

Por um lado, este tom mais sarcástico parece ser mais adequado à finalidade cômica do texto. Por outro lado, Ponsard parece querer apresentar os dois lados da mesma moeda ou duas opiniões acerca do mesmo assunto: a sua pessoal e a opinião generalizada ou as duas interpretações que se podem retirar da lírica de Horácio.

Nos versos seguintes, a acção centra-se na discussão dos amantes, transformada numa provocação em que cada um tenta fazer ciúmes ao outro, Lídia convidando Calais para jantar e Horácio oferecendo-se para jantar em casa de Cloé.

Seguidamente, debatem os defeitos de cada um — a infidelidade, no caso de Horácio, e o mau feitio, no caso de Lídia. Este diálogo (vv. 359-372) aproxima-se muito da forma paralela do *carmen amoebeum*, uma vez que cada um se expressa usando o mesmo número de versos que o outro usara e recuperando a mesma sintaxe numa

---

<sup>25</sup> Esta parece ser a opinião do autor, a quem os críticos reconhecem um espírito estudioso e racionalista, que compensava a sua falta de génio e imaginação: “Son imagination s’échauffait lentement; elle procédait par réflexion plutôt que par grands coups de lumière”. Cf. Francisque Sarcey, op. cit., 309.

estrutura anafórica (“Enfin.../ Enfin...; Qu’est-ce que.../ Et qu’est-ce qu’un...; Pour moi.../ Moi...”).

Entretanto, a ira dos amantes começa a abrandar quando, num momento de alguma comicidade, Lídia tenta provocar Horácio, fingindo-se arrebatada pelo amor que Calais lhe infunde. Horácio, não resistindo, acaricia-lhe o cabelo<sup>26</sup> e beija-lhe a mão, elogiando a brancura dos seus dedos e beleza dos cabelos, com as quais Cloé não consegue rivalizar.

A reconciliação concretiza-se através de um diálogo, que constitui nada mais nada menos que uma tradução da ode horaciana III, 9, que serviu de fonte à peça. Ao inserir a tradução neste ponto da obra, Ponsard sintetiza os principais elementos da trama, como a referência aos rivais Cloé e Calais e à traição, para depois rematar com a declaração de amor eterno de Lídia, que porá termo aos desentendimentos dos amantes (anexo II).

Ponsard apresenta uma tradução integral do poema horaciano, embora formalmente reduza o número de versos de cada fala de quatro para três, ficando a tradução francesa com seis versos a menos. Esta alteração é motivada pela exigência de versos alexandrinos, metro em que está escrita toda a obra, tentando, deste modo, o dramaturgo integrar a composição latina no seu próprio texto como se dele fizesse parte.

De um modo geral, a tradução está bem conseguida, na medida em que capta as ideias essenciais do original, esforçando-se por manter os paralelismos semânticos e sintáticos, sempre que possível. Nas quatro primeiras estrofes, de acordo com os parâmetros do *carmen amoebum*, Lídia tenta superar Horácio nas suas palavras, retomando vocábulos e estruturas que ele utilizara, mas alterando-as de forma a terem mais força ou um maior alcance. Ponsard é relativamente bem sucedido na conservação desses paralelismos, conforme ilustrámos no texto (onde destacámos os termos repetidos e sublinhámos o que constitui variação),

---

<sup>26</sup> Nesta passagem, a referência ao penteado de Lídia, o cabelo apanhado num único nó, constitui mais um pormenor horaciano com que Ponsard decora a acção, já que este penteado à maneira lacedemónia aparece mencionado em *Carm.* 2. 11. 23-24.



embora não consiga manter todas as anáforas com as quais Lídia inicia o seu discurso.

De notar que o epíteto de Calais, *Thurini Calais filius Ornyti*, que marca um importante ponto de vantagem para Lídia, porquanto contrasta a condição de Cloé, provavelmente escrava, com a de Calais, descendente de famílias ricas e conhecidas, é omitido na tradução. No entanto, Ponsard apresenta este mesmo verso, literalmente traduzido, noutra circunstância, com algum destaque, pois aparece pela boca de Lídia no momento em que o apresenta como rival de Horácio.

O ritmo inerente à composição latina, criado não só pelos paralelismos, mas também pelo próprio esquema métrico, é de algum modo compensado no texto francês pela rima.

Uma vez restabelecidos os primitivos laços do amor, Horácio e Lídia rejeitam os pretendentes Cloé e Calais, mas tudo acaba bem mesmo para eles, pois Horácio sugere que ambos se juntem para cear.

A adaptação que Ponsard faz do texto horaciano não conhece qualquer actualização: ainda que a peça seja escrita no século XIX, a acção reporta-se ao mundo romano do século I a.C. e o autor esforça-se por manter esse colorido histórico e pôr as personagens a agir como se fossem pessoas desse tempo, recorrendo ao uso de uma linguagem que evoca realidades ou hábitos do mundo clássico, em geral, e tópicos da poesia horaciana, em particular.

O objectivo de Ponsard não é inovar, mas criar um texto de inspiração clássica dentro dos parâmetros exigidos pelo género cómico. A ode III, 9 oferece-lhe todos os recursos necessários, sem precisar de a alterar. Além de a estrutura dialogada favorecer a adaptação dramática, o próprio tom do poema é humorístico. Horácio, nesta ode, mostra-se um atento observador da realidade, apresentando-nos uma divertida situação doméstica em que brinca com as peripécias do amor e a psicologia dos amantes. Aqui, ele comporta-se como um satirista, um espectador da comédia humana, tornado poeta<sup>27</sup>. Portanto, apesar das diferenças de

---

<sup>27</sup> Cf. L. P. Wilkinson, *Horace and his lyric poetry* (London 1994) 133.

género, ambos os textos apresentam características da comédia de costumes, convergindo na sua finalidade irónica e humorística.

A adaptação de Ponsard não vale pela sua originalidade e imaginação, mas sim pela atenta interpretação que o dramaturgo faz da lírica horaciana e pela capacidade que revela em se apropriar dos mais diversos tópicos e pormenores, conciliando-os e condensando-os num estilo sóbrio e homogéneo e exprimindo-os num verso espontâneo e ritmado.

Além disso, a peça, no seu todo, pode ter uma leitura mais profunda, estando imbuída duma dimensão metaliterária que reflecte a oposição das correntes literárias que na época se digladiavam e em cujo confronto o próprio Ponsard se viu envolvido. A descrição que se faz dos poetas nos versos 316-328, dominados por um excesso de racionalismo que os impede de sentir e exprimir sentimentos ou sensações reais, pode ser lida como a acusação dos românticos contra os clássicos, ao passo que estes culpavam aqueles do inverso, duma paixão desenfreada e dum talento sem controlo. Se tivermos em conta que esta queixa é apresentada pela boca de Lídia, que em todo o poema manifesta uma paixão mais efusiva e fervorosa do que Horácio, e que no final ela lhe perdoa, apesar da sua culpa, podemos ver aqui a superioridade da sua poesia, isto é, da poesia de Horácio, paradigma do Classicismo<sup>28</sup>.

Assim, Ponsard pode ter-se servido do tema das discórdias amorosas para deixar transparecer as tensões literárias da época e, ao mesmo tempo, marcar a sua posição, já que inicialmente era defensor dos ideais românticos e *Horace et Lydie* marca o início duma fase da produção do autor em que este se volta novamente para as peças de assunto clássico.

---

<sup>28</sup> O próprio poeta caricatura na *Ars poetica* os poetas insanos e furiosos, sendo a sua postura a defesa do equilíbrio. Cf. op. cit., 453-467.

**Bibliografia:**

- D. Giovacchini, “Bons sens”: J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* (Paris 1984) 295
- D. Giovacchini, “PONSARD François”: J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* (Paris 1984) 1177
- Eugène de Mirecourt, *Ponsard* (Paris 1855)
- Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre: feuilletons dramatiques* (Paris 1900-1902)
- François Ponsard, *Oeuvres complètes de F. Ponsard*. Tome 1 (1865)
- Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*, trad. R. M. Rosado Fernandes (Lisboa 2004)
- Horacio Silvestre (ed.), *Horacio. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. (Madrid 2003)
- Hugh G. Evelyn White (trad), *Ausonius* (Cambridge 1985)
- João de Deus, *Campo de flores: poesias líricas completas* (Lisboa 2002)
- José Luis Vidal, “La poesia augustea de Horacio”: Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio* (Salamanca 1994) 151-168.
- L. P. Wilkinson, *Horace and his lyric poetry* (London 1994)
- Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal (eds.), *Horacio. Odas y Epodos* (Madrid 2007)
- R.J. Tarrant (ed.), *P. Ovidi Nasonis, Metamorphoses* (Oxford 2004)
- Richard Lawrence Hunter (ed.), *Theocritus: a selection* (Cambridge 1999)

**Anexo I**

Compagnons du **printemps**, les **zéphyrs ont soufflé**  
Dans les **voiles tendues**;

Le **Tibre**, qui se tait, ne roule plus **enflé**  
Par les **neiges** fondues.

Dans les **prés amollis** la nouvelle saison  
Epaissit l'**herbe fraîche**,  
Et **déjà le troupeau**, qu'invite le gazon,  
Se **plaît** moins dans la **crèche**.

**Déjà**, d'un pied joyeux, **Vénus conduit les chœurs**  
De la ronde commune

Où **la Nymphé**, et **la Grâce unie** à ses deux sœurs,  
Dansent au **clair de la lune**.

Le soleil nous ramène avec les jours brûlants  
La **soif** que rien n'apaise.  
**Couchons-nous sous ces pins** ou ces peupliers blancs.  
Pour y **boire à notre aise**.

**Esclave**, rafraîchis le **falerne échauffé**,  
Dans cette **eau murmurante**;  
Puis apporte des fleurs. J'aime à boire, coiffé  
De **la rose odorante**.

**Toujours ne dure pas la gloire du printemps**  
Qui **brille** sur la **rose**.  
A quoi bon les soucis, quand pour si peu d'instants  
Il faut si peu de chose?

**Anexo I**

*frigora mitescunt Zephyris, uer proterit aestas (4.7.9)*  
*Iam ueris comites, quae mare temperant,*  
*impellunt animae lintea Thraciae; (4.12.1-2)*

*iam nec prata rigent nec fluuii strepunt*  
*hiberna niue turgidi. (4.12.3-4)*

(...) *redeunt iam gramina campis (4.7.1)*

*ac neque iam stabulis gaudet pecus... (1.4.3)*

*iam Cytherea choros ducit Venus imminente Luna,*  
*iunctaeque Nymphis Gratiae decentes*  
*alterno terram quatiant pede (1.4.5-7)*

*Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet*  
*Ducere nuda choros. (4.7.5-6)*

*adduxere sitim tempora, Vergili; (4.12.13)*

*cur non sub alta uel platano uel hac*  
*pinu iacentes sic temere (...)*  
*potamus uncti? (2.11.13-17)*

*quis puer ocius*  
*restringet ardentis Falerni*  
*pocula praetereunte lympa? (2.11.18-20)*

(...) *et rosa*  
*canos odorati capillos(...)*  
*uncti (2.11.14-15)*

*non semper idem floribus est honor*  
*uernis, neque uno Luna rubens nitet*  
*uultu: quid aeternis minorem*  
*consiliis animum fatigas?(2.11.9-12)*

*Bacchus verse l'oubli des chagrins. Évohé!*  
– *Esclave, écoute encore:*  
*Dans son réduit connu va-t'en chercher... Lydie*  
*C'est Lydie que j'adore. (vv. 205-232)*

*quis deuium scortum eliciet domo*  
*Lyden?*(2.11.21-22)

## Anexo II

HORACE

*Tant que tu m'as aimé, quand nul autre plus digne  
N'entourait de ses bras ton cou blanc comme un cygne,  
J'ai vécu plus heureux que Xercès, le grand roi.*

LYDIE

*Tant que tu n'as aimé personne plus que moi.  
Quand Chloé n'était pas préférée à Lydie,  
J'ai vécu plus illustre et plus fière qu'Ilie.*

HORACE

*J'appartiens maintenant à la blonde Chloé,  
Qui plaît par sa voix douce et son luth enjoué;  
Je suis prêt à mourir pour prolonger sa vie.*

LYDIE

*Calais maintenant tient mon âme asservie;  
Nous brûlons tous les deux de mutuels amours,  
Et je mourrais deux fois pour prolonger ses jours.*

HORACE

*Mais quoi! si j'ai regret de ma première chaîne?  
Si Vénus de retour sous son joug nous ramène?  
Si, l'ôtant à Chloé, je te rends mon amour?*

LYDIE

*Encor que Calais soit plus beau que le jour,  
Toi, plus traître que l'onde et plus léger que l'heure,  
Avec toi que je vive, avec toi que je meure! (vv. 423-440)*



## Anexo II

*Donec gratus eram tibi*  
*Nec quisquam potior bracchia candidae*  
*Ceruici iuuenis dabat,*  
*Persarum uigui rege beatior.*

*Donec non alia magis*  
*Arsisti neque erat Lydia post Chloen,*  
*multi Lydia nominis*  
*Romana uigui clarior Ilia.*

*Me nunc Thraessa Chloe regit,*  
*Dulcis docta modos et citharae sciens,*  
*Pro qua non metuam mori,*  
*Si parcent animae fata superstiti.*

*me torret face mutua*  
*Thurini Calais filius Ornyti,*  
*pro quo bis patiar mori,*  
*si parcent puero fata superstiti.*

*quid si prisca redit Venus*  
*diductosque iugo cogit aeneo,*  
*si flaua excutitur Chloe*  
*reiectaeque patet ianua Lydiae?*

*quamquam sidere pulchrior*  
*ille est, tu leuior cortice et improbo*  
*iracundior Hadria,*  
*tecum uiuere amem, tecum obeam libens.*

\* \* \* \* \*

**Resumo:** *Horace et Lydie* é uma comédia de François Ponsard que constitui uma adaptação da ode III, 9 de Horácio. Neste trabalho, é apresentada uma análise das fontes latinas, na qual procuramos evidenciar os mecanismos pelos quais Ponsard se apropria não só da referida ode, mas também de outros tópicos da lírica horaciana em geral. Assim, estabelecendo as devidas semelhanças e diferenças com o texto latino, tentaremos indagar a cada passo a intenção e motivação do autor.

**Palavras-chave:** *Horace et Lydie*; Ponsard; Horácio; *amplificatio*; intertextualidade; humor; Classicismo; Romantismo.

**Resumen:** *Horace et Lydie* es una comedia de François Ponsard que supone una adaptación de la oda III.9 de Horacio. En este trabajo se presenta un análisis de las fuentes latinas, en la que intentamos poner en evidencia los mecanismos a través de los que se apropia Ponsard no sólo de la citada oda sino también de otros tópicos de la lírica horaciana en general. De este modo, estableciendo las debidas semejanzas y diferencias con el texto latino, trataremos de indagar en cada pasaje la intención y motivación del autor.

**Palabras clave:** *Horace et Lydie*; Ponsard; Horacio; *amplificatio*; intertextualidad; humor; clasicismo; romanticismo.

**Résumé:** La comédie *Horace et Lydie*, de François Ponsard, est une adaptation de l'ode III, 9 d'Horace. Dans ce travail, nous procédons à une analyse des sources latines, de façon à mettre en relief les mécanismes par lesquels Ponsard s'est approprié non seulement de l'ode, mais aussi d'autres topiques de la lyrique horatienne en général. Ainsi, nous essayerons, tout en déterminant les ressemblances et les différences avec le texte latin, de découvrir l'intention et la motivation de l'auteur.

**Mots-clé:** *Horace et Lydie*; Ponsard; Horace; *amplificatio*; intertextualité; humour; Classicisme; Romantisme.