

Symbolon II

INVEJA E EMULAÇÃO

Em...

Homero

Pindaro

Aristófanes

Virgílio

Marcial

Plínio

Plutarco

editado por

BELMIRO FERNANDES PEREIRA

JORGE DESERTO

PORTO 2010

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: SYMBOLON II – INVEJA E EMULAÇÃO

ORGANIZAÇÃO: BELMIRO FERNANDES PEREIRA E JORGE DESERTO

EDIÇÃO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ANO DE EDIÇÃO: 2010

COLECÇÃO: FLUP e-DITA

EXECUÇÃO GRÁFICA: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira

TIRAGEM: 150 exemplares

DEPÓSITO LEGAL: 311011/10

ISSN: 1646-1525

ISBN: 978-972-8932-59-6

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| IN LIMINE | |
| Belmiro Fernandes Pereira | 5 |
| EMULAÇÃO E INVEJA NOS POEMAS HOMÉRICOS | |
| Maria Helena da Rocha Pereira | 9 |
| INVEJA E EMULAÇÃO EM PÍNDARO | |
| Marta Várzeas | 19 |
| INVEJA E EMULAÇÃO EM ARISTÓFANES | |
| Jorge Deserto | 29 |
| A INVEJA DE DRANCES E A ENGENHAGEM NARRATIVA DA <i>ENEIDA</i> | |
| Belmiro Fernandes Pereira | 53 |
| INVEJA E EMULAÇÃO EM MARCIAL: A VIDA E OS SEUS COSTUMES TEMPERADOS COM SAL ROMANO! | |
| João Manuel Nunes Torrão e Joana Mestre Costa | 71 |
| INVEJA E EMULAÇÃO EM PLÍNIO-O-MOÇO | |
| Virgínia Soares Pereira | 103 |
| AUTO-ELOGIO E INVEJA NA OBRA MORAL DE PLUTARCO | |
| Manuel Ramos | 125 |
| BIBLIOGRAFIA | 137 |

In Limine

Para Platão, como para estóicos e epicuristas, a felicidade deriva unicamente dos bens internos, donde se segue que, se estes são ilimitados, e se a sua aquisição depende apenas de cada um, não há qualquer vantagem na rivalidade. Já na ética aristotélica a felicidade procede tanto de bens externos (riqueza, saúde, estatuto social) como de bens internos (virtudes morais e intelectuais); logo, como aqueles são escassos, considerar-se-ão vantajosas as emoções que contribuam para a sua obtenção. Por aqui passa, de certo modo, a distinção entre inveja e emulação, *phthonos* e *zelos*: uma procura bens externos, outra busca bens internos, pois é do reconhecimento do valor alheio que se gera a emulação, desejo de aperfeiçoamento que começa por se satisfazer com a imitação do rival. Menos nítidas aparecem estas fronteiras na situação retórica. Persuadir é mais que convencer e a persuasão necessita dos meios irracionais que conduzem à acção. A *experientia*, singular e contingente, a *opinio*, verdadeira ou falsa, fazem da retórica não uma *scientia*, conhecimento necessário assente em causas firmes e certas, mas uma *ars* que só o *usus* valida quando *res* e *uerba* se acomodam às circunstâncias de pessoa, tempo e lugar¹. Por isso prestaram os

¹ Vd., Perelman – Olbrechts-Tyteca (1970), Ijsseling (1976) e Lempereur (1990).

retos desde sempre grande atenção à análise das paixões e às *differentiae* que justificam a sua nomenclatura. Assim, se na *Ética a Eudemo* o Estagirita define inveja como a tristeza que se sente “por causa daqueles que têm êxito por mérito próprio” (*EE* 1233b 20), já na *Retórica* considera que indignar-se contra quem goza de fortuna imerecida é sinal de bom carácter (*Rhet.* 1386b 8-15), porque importa distinguir *nemesis*, indignação, de *phthonos*, paixão negativa.

Para traduzir estes dois termos gregos, dispunham os latinos de uma palavra, *invidia*, vocábulo formado com o radical do adjectivo *invidus* e do verbo *invidere*, “olhar contra, ver com maus olhos”, “olhar de maneira hostil ou com má intenção”. Situam-se, portanto, no terreno do mal, e do mau-olhado, já que a *invidia* tanto pode ser activa, “malquerença, desprezo, indignação, ciúme, inveja”, como ser tomada em sentido passivo, para designar o “ódio” ou “aversão” de que alguém é objecto. Mas, como adverte Robert Kaster, isoladas estas acepções não são significativas, e na província da retórica a taxionomia das emoções mais que outras requer texto e contexto².

Ora é a versão escrita e desenvolvida dos trabalhos apresentados na segunda edição dos encontros *Symbolon*, realizada no dia 20 de Maio de 2008 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que este volume traz a público, sete estudos sobre textos de autores gregos e latinos que tratam um tema com o seu quê de antipático, mas cujo conhecimento se afigura necessário e actual. Inveja e emulação – permita-se mais este brevíssimo apontamento – marcam narrativas fundacionais como as de Caim e Abel, Esaú e Jacob, Saúl e David ou Rómulo e Remo; explicam dramas como os de Prometeu, Ájax e Coriolano; mostram, lembra-o George Steiner no livro que não escreveu sobre a *invidia*, como até podem motivar etiologias bem sucedidas da própria criação artística e intelectual; os casos mais ou menos ficcionados de Cecco e Dante, Salieri e Mozart ou Heidegger e Husserl, entre tantos outros, parecem atestar a fecundidade de tão agónicas paixões³. Ainda que de

² Sobre a relevância da micro-narrativa, “script”, vd., Kaster (2005), e Konstan-Rutter (2003).

³ Vd., Steiner (2008: 55-89), e, para o período do Renascimento, Milburn (2002).

forma oblíqua, possa este modesto voluminho contribuir para esclarecer sinais ominosos como as derradeiras palavras das epopeias de Virgílio e Camões: se a *inuidia* de Drances destina Turno ao reino das sombras – *sub umbras*, também o desfavor da pátria metida no gosto da cobiça não deixa de obscurecer a animosa promessa camoniana de cantar el-rei de sorte que Alexandre nele se veja *sem à dita de Aquiles ter enveja*.

Aos autores, provenientes de outras universidades, que aceitaram colaborar neste volume e no colóquio que lhe deu origem, Maria Helena da Rocha Pereira, Virgínia Soares Pereira, João Torrão e Joana Mestre Costa, testemunhamos a nossa gratidão; à Reitoria da UP, à Faculdade de Letras e ao Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos agradecemos os apoios e facilidades concedidas.

Emulação e Inveja nos Poemas Homéricos

Logo no começo dos *Trabalhos e Dias* (11-26), Hesíodo afirma que na terra não há apenas uma espécie de Éris (“luta” ou “competição”), mas duas, uma que conduz à luta e à discórdia, a outra que é benéfica e traz vantagens aos homens.

Segundo uma tradição recolhida por Pausânias¹, para os habitantes das cercanias do Monte Hélicon, na Beócia, que negavam a autenticidade da *Teogonia*, o poema em causa principiava mesmo aí, e não na invocação às Musas, pois a finalidade do autor era exortar o irmão Perses a distinguir entre as duas modalidades, dedicando-se à competição boa, ou seja, ao trabalho. O próprio Pausânias não pensava assim, e ainda hoje os melhores comentadores, como West, continuam a julgar que o poeta estava a corrigir-se a si próprio, especificando que não havia somente uma Éris má, como referira no primeiro poema, mas também uma boa. Recordo os versos de Hesíodo, na tradução do Doutor José Ribeiro Ferreira (2005: 91-92):

*Não há um só género de lutas, mas sobre a terra
existem duas: uma, louva-a quem a conhece,
a outra merece reprovação; tem índole diversa e oposta.
Uma, com efeito, favorece a guerra e a discórdia,*

¹ *Descrição da Grécia* IX. 31.4.

*cruel que é; nenhum mortal a ama, mas por necessidade,
por vontade dos imortais, veneram a amarga luta.
A outra gerou-a, primeiro, a Noite escura
e colocou-a o Crónida, de alto assento, que habita no éter,
nas raízes da terra; é muito melhor para os homens;
ela estimula ao trabalho, mesmo quem seja indolente.
Na verdade, sente incentivo ao trabalho quem vê rica
a pessoa que se afadiga a arar a terra, a plantar,
a bem dispor a casa; o vizinho inveja o vizinho
que busca a abundância. Boa é esta luta para os mortais.*

Chegados a esta altura, os que me lêem terão já decerto pensado que passei a pertencer ao número dos que consideram que Hesíodo é anterior a Homero, visto que por ele comecei. Não é essa a razão por que o fiz. É, simplesmente, porque esta noção de Éris reflecte bem a ambiguidade que ela reveste na sociedade homérica. Aí ela aparece já, repetidamente, quer como substantivo próprio, quer como substantivo comum.

Principiemos pelo conceito de personificação, que é frequente na religião grega, embora só a partir do século IV a. C. figuras como aquela comecem a ter culto como divindades, e até altares, templos e estátuas (como a da Paz, da Democracia). Sempre foram vistas com a forma de seres humanos, com a sua genealogia e acompanhamento próprio. Quanto ao género que lhes era atribuído, dependia apenas daquele que na língua grega lhes competia.

Ora a primeira ocorrência de Éris personificada é na *Ilíada* IV. 40. Aí se lê que, dos dois exércitos em combate, o troiano e o aqueu, o primeiro é impelido por Ares, o segundo por Atena de olhos garços, pelo Pânico e pelo Temor e por Éris ávida de luta, irmã e companheira de Ares matador dos homens, pequena a princípio, mas em breve a sua cabeça atinge o céu, embora caminha sobre a terra. Note-se à passagem que “Éris ávida de luta” constitui uma fórmula, que se repete no v. 518.

A propósito deste passo, observa Kirk, no seu comentário (1985: 380-381), que a personificação não é ainda completa, que tem poucas características para além das que os nomes implicam, e ainda que as mais concretas são as que se encontram na descrição do escudo de Aquiles, quando se lê que, ao verem os homens que estavam de emboscada atacar uma manada de bois, os outros (*Ilíada* XVIII, 533-537).

*saltam logo para os cavalos ligeiros, em sua perseguição,
e em breve chegam. Param a combater, ao longo das margens do rio,
e atiram uns aos outros com as lanças ornadas de bronze.
Acompanham-nos Éris, o Tumulto e o Fado funesto,
que ora segura um ferido de há pouco, ainda vivo, ora um não ferido ainda,
ora arrasta pelos pés um já morto no ardor da refrega.*

O mesmo helenista refere ainda o texto de XI, 73, onde Éris, e só ela, se compraz no meio da refrega, enquanto os outros deuses se mantêm na sua morada, nas esarpas do Olimpo. Note-se que este passo faz parte da conhecida *aristeia* de Agamémnon, e que esse canto começa precisamente pelo nascer da Aurora, quando Zeus manda para o campo de batalha Éris cruel, segurando na mão o símbolo da guerra (*Il.* XI, 1-4). Observe-se de passagem que nenhum bom comentador ousa sequer conjecturar qual seria a forma desse símbolo, e talvez o melhor seja limitarmo-nos a repetir a opinião de M. M. Willcock (1978: 296): “Não se apresentou nenhuma elucidação satisfatória, mas talvez não deva procurar-se nenhuma”.

O nome surge em muitos outros passos da *Ilíada*, mas aí como substantivo comum, em meio das múltiplas cenas de combate, ora aparecendo associado ao clamor dos guerreiros (e.g. *eridos kai autés*, *Ilíada* V, 732), ora ao desejo de rivalizar com outro. É este impulso para se mostrar superior no manejo das armas que está na base daqueles cantos em que se substitui a peleja dos dois exércitos por uma luta entre dois combatentes apenas, a chamada monomaquia. É o que sucede no duelo entre Páris e Menelau (canto III) ou entre Ájax e Heitor (canto VII). É deste último que vamos recordar o começo da advertência que Agamémnon dirige a Menelau, quando este se propõe aceitar o desafio do príncipe troiano para combater sozinho contra ele (109-114):

*Estás louco, Menelau de Zeus oriundo, e tal loucura
não deves ter; contém-te, por muito que te custe,
e não queiras, só por rivalidade, combater com quem é mais valente,
com Heitor, filho de Príamo, a quem todos temem.
A esse, até Aquiles, que vale bem mais que tu,
receia opor-se na batalha que dá glória aos homens.*

Note-se aqui, em especial, além da presença de *eris* (que traduzimos por “rivalidade”), o qualificativo da batalha: “que dá glória aos homens” (em grego, um só composto: *kudianeira*).

Com esta observação tocamos num ponto essencial da ideologia da *Ilíada*: a ambição máxima é alcançar a glória, a honra (*time*); vergonha é a situação contrária. Estamos, portanto, em face daquilo que em antropologia cultural se denomina uma “cultura de vergonha”. Embora alguns hoje contestem a validade da terminologia “cultura de vergonha” e “cultura de culpa”, continua a parecer-nos que esta oposição é a que melhor define este tipo de sociedades antigas.

O ideal é, portanto, ser um *aristos*. As duas noções estão bem claras no passo da *Ilíada* em que Glauco recorda as metas que seu pai delinearara para orientar o seu comportamento em Ílion (VI, 207-210):

*Mandou-me para Tróia, recomendando-me com insistência
que fosse sempre valente e superior aos outros,
a fim de não envergonhar a linhagem paterna,
a mais conceituada em Éfira e na vasta Lícia.*

Atente-se, porém, em que *eris* já aparece, algumas vezes, na *Odisseia* no sentido de “emulação” no trabalho. Assim, as aias de Nausícaa competem umas com as outras na velocidade com que, após desatrelarem as mulas do carro, lavam a roupa no rio (VI, 90-92):

*..... As mulheres, por suas mãos,
tiraram as vestes do carro, atiram-nas à água sombria,
batem-nas sobre os buracos com presteza e à compila.*

Mais expressiva é ainda a cena do canto XVIII (351-375), em que Eurímaco insulta Ulisses, propondo-lhe que seria melhor ele ir desbravar um campo longínquo – pelo que receberia um salário suficiente – escolhendo as pedras e plantando árvores. Para isso lhe ofereceria, todo o tempo, alimentação, vestuário e calçado. Ao que Ulisses responde, sugerindo duas situações distintas: uma seria uma competição entre os dois pelo trabalho, na estação da primavera, quando os dias se tornam maiores, a ceifar a erva num prado, ou, num campo maior, a lavrá-lo com o arado; outra, na guerra, com escudo e duas lanças e elmo de bronze massiço. É a esta resposta que se segue o conhecido episódio em que aquele pretendente atira com um escabelo a Ulisses, disfarçado de mendigo (XVIII, 356-394), e este esquiva o golpe, sendo o escansão o atingido.

Temos neste passo, portanto, as duas faces de *eris*, exactamente as mesmas que se encontram no começo dos *Trabalhos e Dias*, que de início referimos. Tirar daqui conclusões sobre a cronologia relativa dos dois poemas seria arriscado e certamente também inútil, e também não é o que pretendemos fazer. Seja-me antes permitido, a este propósito, citar outra vez Pausânias, sublinhando quanto há de actual na sua reserva em pronunciar-se a este respeito²:

Quanto à data de Hesíodo e Homero, depois de me ter esforçado grandemente por apurar a verdade com todo o rigor, não me aprouve escrevê-la, por saber quanto há de controverso na questão, sobretudo entre os críticos meus contemporâneos.

A estas noções sobre glória e honra, que vimos há pouco, junta-se uma outra, a “projecção”³, que consiste em transferir o ressentimento por não ter alcançado esses méritos para uma entidade superior ao homem, designadamente para um deus. E aqui estamos próximos da ideia de *phthoneîn*, “invejar”. Conforme já tem sido salientado, nessa situação pode mesmo encontrar-se uma deusa, como é o caso da ninfa Calipso, a receber de Hermes a ordem de Zeus de deixar partir Ulisses⁴:

*Sois malvados, ó deuses, e os mais invejosos de todos,
vós que invejais as deusas que partilham o leito dos homens
às claras, se acaso encontram um marido estimado.*

A prática de atribuir aos deuses ou à Moira as desgraças que sobrevêm aos homens exprime-se num dos passos mais emocionantes e mais célebres da *Ilíada*, quando Aquiles recebe Príamo que vai à sua tenda pedir que lhe entregue o cadáver de Heitor e, depois de ambos se lamentarem pela dor de cada um, afirma (XXIV, 525-533):

*Foi isso o que os deuses decretaram para os míseros mortais:
que vivam na aflição. Eles, porém, são isentos de cuidados.*

² *Descrição da Grécia* IX, 30. 3.

³ Cf. Dodds (1951: 62, n.º 108), que, aliás, só parcialmente aceita esta teoria.

⁴ *Odisseia* V, 118-120. A observação está em Dodds (1951: 30).

*É que duas são as vasilhas enterradas no solo da casa de Zeus,
uma que dá os maus, outra os bons presentes.
Aquele a quem Zeus tonitruante der uma mistura deles
uma vez experimentará a desgraça, outra, a felicidade.
Mas aquele a quem der a desgraça, faz dele um miserável,
a esse uma fome devastadora empurrá-lo-á pela terra divina,
e andará errante, privado de honras, quer dos deuses, quer dos homens.*

Noutras ocasiões, um mortal exprime a mesma noção de inveja divina. É o caso de Menelau, ao tentar explicar a Telémaco a razão por que Ulisses não voltou à pátria (*Od.* IV, 181-182):

*Mas decerto o próprio deus terá tido inveja,
pois só àquele infeliz privou do regresso.*

Este tipo de explicação ocorre em vários outros passos da *Odisseia*, mas, conforme observou Stephanie West no seu comentário, ocorre sempre em discursos, o que faz supor que não é esse o pensar do poeta⁵. Efectivamente, a fala de Zeus, logo no começo da *Odisseia*, expõe claramente a doutrina oposta, a propósito do comportamento de Egisto, em passo que Jaeger denominou, muito expressivamente, “a mais antiga teodiceia grega”⁶:

*Ora vede! Como os mortais acusam os deuses!
Dizem que de nós lhes advêm as desgraças, quando são eles
que por sua insensatez sofrem dores acima das que lhes estavam destinadas,
como ainda agora Egisto excedeu o destino, desposando
a mulher do Atrida, e matando-o quando regressou.
E sabia que a sua morte estava iminente, pois lho predisséramos.*

Esta é, precisamente, uma das novidades da *Odisseia*: os deuses são justiceiros. E tal novidade surge logo na proposição do poema, quando se diz que os companheiros de Ulisses foram privados do regresso por terem comido os bois consagrados a Hipérion, o Sol (I, 7-9). Voltemos, porém, ao verbo *phthoneein* (“invejar”), que tem, como era de esperar, muitas mais ocorrências nos Poemas Homéricos.

⁵ West (1981: 336), onde se compara este passo com VIII, 565 sqq. = XIII, 173 sqq. e XXIII, 210 sqq.

⁶ *Odisseia* I, 32-37. Cf. Jaeger (1960: vol. I, 321).

Observemos, no entanto, que o substantivo abstracto *phthonos*, tão frequente na poesia lírica a partir de Píndaro (“os deuses abai-xam o homem cuja felicidade é excessiva” – *Ístmicas* VII, 39) não aparece em Homero. E que Aristóteles teve o cuidado de definir este conceito na *Retórica* (1385b), em trecho que citamos na tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena (1998: 130):

Não há dúvida de que a inveja é uma pena perturbadora que concerne o êxito, não de quem o não merece, mas do que é nosso igual ou semelhante.

Quanto ao verbo *phthonein*, esse é usual desde a *Iliáda*, e por vezes precedido da negativa, para fazer compreender que o falante não se opõe a reconhecer um determinado facto. É o que sucede, por exemplo, nesta fala de Hera para Zeus (IV, 51-56):

*Três cidades são para mim mais caras que todas,
Argos, Esparta e Micenas de largas ruas;
destrói-as, quando o teu coração as odiar.
Não me meto de permeio, nem guardo ressentimento.
Pois se eu me opuser e não deixar que as destruas,
não conseguirei impedir-to, pois tu é muito mais forte.*

O mesmo sucede entre os mortais. Assim, quando Penélope se dirige ao aedo para lhe pedir que cante outros feitos que não os do regresso dos Aqueus, que lhe dilaceram o coração, Telémaco objecta-lhe (*Od.* I, 346-353):

*Minha mãe, porque censurar o aedo fiel,
por nos deleitar conforme o espírito o impele? De resto,
não são culpados os aedos, mas Zeus que a cada um
dos homens que buscam um sustento deu a parte que entendeu.
Não lhe levemos a mal que cante dos Dânaos a triste sorte.
Os homens apreciam, mais que tudo, o canto
que tiver mais novidade aos seus ouvidos.*

Mais directo é o próprio Ulisses, quando Iro, o mendigo, ameaça o ainda não reconhecido senhor de Ítaca de o expulsar do palácio onde vem fazer-lhe concorrência, mostrando-lhe que ambos aí podem ter acolhimento, e acrescentando (XVIII, 15-19):

..... não é preciso de modo algum
invejar o que a outros pertence; um vagabundo,
como eu, me parece ser; e a riqueza, aos deuses compete concedê-la.

Todos sabem o desfecho: os dois mendigos, o disfarçado e o autêntico, empreendem uma luta em que Ulisses, depois de mostrar os seus fortes músculos, que suscitam a admiração dos pretendentes, derruba prontamente Iro, com aplauso geral da assistência. O resto do episódio, até ao arremessar de um escabelo a Ulisses por um dos pretendentes, já o vimos atrás.

Emulação e inveja são, temos de reconhecê-lo, duas faces da mesma moeda humana em todos os tempos. Competir por desejo de superação é saudável, e pode ser a base do progresso em todas as áreas da actividade humana. Exemplo disso é a realização de jogos desportivos, como os Grandes Jogos da Antiguidade Grega (e lembremos que até Nero participou nos Jogos Olímpicos de 65 da era cristã, embora Pausânias não refira o facto, mas pareça aludir a ele, quando recorda que o imperador dedicou a Zeus, no célebre santuário da Élide, três coroas de ouro⁷. Famoso ficou o discurso, referido por Tácito, Suetónio e Plínio⁸, em que o mesmo imperador proclamou, nos Jogos Ístmicos de 66-67 da nossa era, que concedia a liberdade à província a que os Romanos chamavam Acaia).

O começo da celebração dos Jogos Olímpicos data-se, tradicionalmente, de 776 a. C. Se ascendiam a outras competições anteriores e qual a natureza dessas manifestações, é e continua a ser objecto de especulação. Uma das muitas teorias encontra o seu ponto de partida em competições fúnebres em honra de Pélops. Seja ou não certo este modo de pensar, o facto que de momento nos interessa é que algo de semelhante, ou seja, um concurso atlético em memória de um homem notável, neste caso, de Pátroclo, é um dos grandes temas do canto XXIII da *Ilíada*. Para honrar o seu grande amigo morto, Aquiles organiza jogos fúnebres com oito modalidades, das quais a primeira, que ocupa mais de metade do total da descrição, consta de uma corrida de carros de cavalos, com valiosos prémios. É também essa a que mais nos interessa, porquanto nos diversos incidentes que

⁷ Descrição da Grécia V, 12. 8.

⁸ Respectivamente, *Anais* III, 50; *Nero* 24; *História Natural* IV, 22.

durante ela decorrem, se revelam traços de carácter dos concorrentes, traços esses que são, afinal, comuns aos homens de todos os tempos. E entre esses figuram, naturalmente, a ambição de protagonismo e a tendência para a deslealdade que daquela pode derivar.

Se todos são émulos e, portanto, cada um deles tem o desejo ardente de vencer, alguns recorrem a métodos sugeridos pela inveja. Mas aqui a querela final entre dois concorrentes, um homem maduro (Menelau) e um jovem ambicioso (Antíloco), alcança um desfecho edificante: na altura da entrega dos prémios, o rei de Esparta acusa Antíloco de ter voluntariamente atravessado os cavalos, que valiam muito menos, na frente dos seus; este reconhece a sua falta, e propõe-se entregar a Menelau a égua que lhe fora atribuída como prémio; este último, apaziguado, perdoa-lhe, reconhecendo que fora a sua mocidade que lhe dominara o espírito, e devolve-lhe o ambicionado troféu com a advertência (XXIII, 605):

Para outra vez não tentes torpedear quem vale mais do que tu.

É esta uma das muitas lições da *Ilíada* que podemos situar no plano da ética. E dizemos das muitas porque é, na realidade, uma entre outras. Já atrás houvera uma, quando, no canto VI, Glauco, príncipe da Lícia, e Diomedes, rei de Tirinto, em vez de se combaterem, trocam as armas, ao saberem que entre os antepassados de ambos existira o vínculo da hospitalidade; outra, quando o combate singular entre Ajax e Heitor, no canto VII, termina ao cair da noite, com a troca de armas entre os dois contendores, como penhor de mútua admiração; e, finalmente, a maior e mais comovedora de todas, quando, no último canto, em cena a que já nos referimos, Aquiles acede à súplica de Príamo, mandando-lhe entregar o cadáver de Heitor, para que ele possa prestar ao filho as devidas honras fúnebres, e para esse efeito lhe concede também umas tréguas de doze dias.

De outro modo, tal como escreveu Eugénio de Andrade no final de um dos seus mais belos poemas, “À sombra de Homero”:

*Como dormir às portas da velhice,
com esse peso sobre o coração?*

É assim também que o apelo da poesia homérica atravessa, incólume, o correr dos tempos.

Inveja e Emulação em Píndaro

Se há na Grécia antiga poeta que melhor evidencie a acção transfiguradora da poesia, esse poeta é, sem dúvida, Píndaro. O universo dos seus epinícios está construído sobre uma realidade histórica concreta – a das competições desportivas nos famosos Jogos Olímpicos, Píticos, Nemeus e Ístmicos – mas a exaltação dos vencedores, que constitui o objectivo primeiro destes cantos, acaba por resultar numa outra coisa: na modelação de uma imagem do mundo, em que música e palavras cumprem sobretudo uma função de revelação, porquanto pretendem mostrar a essência espiritual da *arete* ou excelência. Píndaro concebe a arte poética como uma missão, um dever, simultaneamente religioso e cívico, de fazer perdurar na memória dos homens, presentes e futuros, a excelência dos grandes feitos. Mas esta luta contra o esquecimento é também uma luta contra a ignorância, essa ignorância, referida metaforicamente como cegueira¹, que impede os mortais de irem além da superfície das coisas, incapazes de apreender o mistério de tudo quanto existe. A poesia é, nesta sua qualidade profética, a via de acesso ao que há de misterioso na acção humana, revelando-se

¹ Num fragmento do *Péan 7* diz o poeta: *Cegas são as mentes dos homens / se alguém sem as Helicónias / procura o caminho da sabedoria. / Mas a mim elas deram imortal labor.*

como verdadeira força criadora que ordena os dados do mundo e os reconduz à sua essência primordial, que o mesmo é dizer, à sua verdade. Tal como na 7.^a Ode Olímpica, numa belíssima narrativa sobre aquele tempo mítico da repartição da terra pelos deuses imortais, o Sol é o único dos deuses a ver a ilha de Rodas, escondida nas profundezas marinhas e, por acção da sua visão penetrante, a faz emergir das águas, conferindo-lhe vida, também o poeta, munido, pela assistência das Musas, de uma capacidade de visão que aos outros falta, faz surgir e “desabrochar” – para usar uma metáfora cara a Píndaro² – o que se esconde por baixo dos feitos dos homens. Por isso os seus atletas, bem como os heróis de antanho, são modelados como imagens paradigmáticas a serem imitadas por todos aqueles que ouvirem o canto poético. A poesia de Píndaro é, por conseguinte, profundamente religiosa e filosófica no seu conteúdo ideológico e essencialmente didáctica e emulatória nos seus fins. O poeta assume a missão de exaltar tudo o que é digno de louvor no mundo e de suscitar nos seus ouvintes aquele sentimento de emulação que os leve a desejarem pôr-se de acordo com as normas que regem o cosmos e impedem que ele desabe em caos. A inclusão de narrativas míticas que, por via de regra, assumem grande centralidade na ode, serve esse propósito didáctico, e enquadra a vitória atlética, pondo em relevo o sentido propriamente religioso do agir humano, perspectivado como modo de intervenção dentro de uma longa e contínua cadeia de feitos, em que se esbatem as fronteiras entre passado e presente, entre mito e história, entre história humana e história divina.

Desta preocupação de tocar poeticamente a essência da *arete* e de a revelar aos outros faz parte integrante, porém, a lúcida noção da fragilidade do êxito, exposto como está à ilusão de segurança e de poder quase absoluto que a realização de altas proezas confere ao homem. A excelência, alvo de toda a acção, é companheira da felicidade, mas nem uma nem outra são eternas, e a cada passo esse desejo de absoluto que mora no coração dos homens tropeça na relatividade e na contingência da sua natureza. As histórias

² Metáforas retiradas do mundo da natureza, particularmente das plantas e flores são muito comuns em Píndaro. Cf. *e.g. Ol.* 7.11; *I.* 4.3-5, 18, 29. Ao estudo das metáforas na poesia pindárica se dedicou Steiner (1986).

míticas e a própria vida estavam repletas de exemplos que mostravam como era fácil romperem-se os laços ao mesmo tempo muito fortes e muito ténues com o mundo estável e feliz das divindades. De acordo com a mundividência típica da Época Arcaica que Píndaro ainda representa, o poeta capta o esplendor do mundo, vê que ele está “tecido com os fios áureos do divino”, na feliz expressão de Werner Jäger, mas nele apreende também uma essencial instabilidade, uma sujeição à mudança, devidas, entre outras coisas, à actuação de forças contrárias que influenciam e ameaçam as realizações humanas³. Daí aquele sentimento inelutável de fragilidade e impotência que toma conta do homem e a que os Gregos chamavam *amechania*. Mas a crença na possibilidade de conhecer a ordem moral que os deuses impõem ao mundo dá ao poeta renovada esperança de felicidade e, ao mesmo tempo, a responsabilidade acrescida de transmitir essa sabedoria aos outros.

Em Píndaro, as forças que ameaçam a felicidade e a prosperidade humanas podem ter três origens: podem nascer do próprio homem – e nesse caso fala-se principalmente de *hybris*, o orgulho, o excesso, a insolência, a incapacidade de reconhecer e aceitar os limites da humana condição – ou vêm do exterior, tanto dos outros homens quanto dos deuses. Aqui é, sem dúvida, a inveja, o *phthonos*, que se revela a grande ameaça à *eudaimonia* ou *felicidade*⁴. Dado o contexto competitivo em que se enquadram os feitos exaltados nos epinícios é natural que esta poesia abra espaço para uma reflexão acerca do *phthonos*. É até provável que o tema tenha passado a fazer parte das convenções do género, a avaliar pela forma como surge, quer em Píndaro quer em Baquilides, como um *topos* poético associado às vitórias e, de uma maneira geral, aos sucessos dos homens⁵. Na *Pítica* 7 afirma o poeta, dirigindo-se a Mégacles de Atenas, vencedor na quadriga:

³ Cf. *e.g.* *Ol.* 2.30-34; *Ol.* 12.5-13; *P.* 8.92-94.

⁴ Num livro inteiramente dedicado ao estudo de *phthonos* em Píndaro, Patricia Bulman (1992) defende que esta é a emoção mais negativa dos epinícios, e observa que é em Píndaro, que o conceito recebe pela primeira vez na literatura grega um tratamento extenso e articulado.

⁵ Referências ao tema em Baquilides podem encontrar-se nas *Odes* 3.67-68; 5.50-53.

*Alegro-me com o teu novo feito, mas aflijo-me
devido à inveja que sucede às belas acções. Dizem que
quando dura e floresce a felicidade ora traz coisas boas ora coisas más.*

No mesmo sentido vão estes versos de uma das muitas composições que chegaram até nós em estado fragmentário (*Parth.* 1, 6-7):

*São distintas as honras para os mortais:
sobre todo o homem pende a inveja da sua excelência.*

E na *Pítica* 11 afirma (vv. 28-29):

a felicidade traz sempre consigo uma não menor inveja.

Estes versos reflectem, sem dúvida, ideias tradicionais e populares, enraizadas no senso comum, nomeadamente, a de que o bem-estar e a prosperidade atraem a inveja dos outros e a de que esta pode ter um efeito nocivo e mesmo destruidor da felicidade. Mas, tal como acontece com outras afirmações da sabedoria popular, também a crença na inevitabilidade e na força negativa de *phthonos* recebe em Píndaro um tratamento especial, uma reformulação poética, assente na articulação com outros conceitos-chave da sua axiologia, integrando-se numa visão coerente da acção humana e do próprio canto, igualmente entendido como forma de intervir no mundo. Com efeito, o *phthonos* é apenas a outra face da resposta possível à *aretê* dos vencedores. E se esta precisa de hinos para brilhar e para se perpetuar como memória, aquele apresenta-se como tentativa de ocultação e esquecimento dos feitos ilustres. É o que afirma o poeta na *Olímpica* 2, 95-98:

*Mas ao louvor chega a saciedade
quando não é contida com justeza, mas, instigada por homens gananciosos,
pretende linguajar
e obscurecer as belas acções
de homens bons⁶.*

⁶ A tradução das *Odes Olímpicas* citadas ao longo deste trabalho é de Lourenço (2006).

Apesar de o original não conter a palavra *phthonos*, é claramente no contexto semântico da inveja que nos encontramos. Em vez desse vocábulo o poeta usa um outro correlacionável com ele – *koros* – conceito de difícil tradução na nossa língua, habitualmente vertido por *saciedade*, e referente à típica reacção dos invejosos quando escutam um hino de louvor⁷. Trata-se de um sentimento negativo, próprio dos homens inferiores para quem pesam as excelências alheias, e que os leva a murmurar contra os feitos dos nobres⁸. A invejosa saciedade leva, pois, ao *momos*, isto é, à censura, como diz a *Pítica* 1, na quinta estrofe (81-84):

*Quem fala a seu tempo, limitando a poucas palavras o espaço de muitas
está menos atreito à censura humana.
Pois a triste saciedade debilita a cêlere esperança.
E, no íntimo do seu peito, ouvir o encómio
do alheio mérito penaliza os cidadãos.
Seja como for, mais vale inveja que compaixão.
Não desistas das belas acções. Governa o exército com o leme da justiça.
Forja a tua língua na bigorna da verdade⁹.*

O poeta aconselha o tirano Hierão, que vencera na corrida de cavalos, a fugir à censura e à saciedade dos homens, evitando o excesso das palavras e respeitando o *kairos*, o sentido da oportunidade e da justa medida, uma das noções fundamentais da axiologia pindárica¹⁰. Mas, reconhecendo embora o perigo da inveja como destabilizadora da própria ordem social, afirma ser esta melhor do que a compaixão. O sentido é fácil de perceber: ao contrário do *phthonos*, que é suscitado pelo desejo de prejudicar quem é bem sucedido, a compaixão é a resposta à desgraça e à infelici-

⁷ Da mesma dificuldade de tradução para o inglês dá conta Willcock (1995: 18).

⁸ Faz parte da mundividência da poesia pindárica a distinção muito clara entre duas classes de pessoas: a dos homens nobres, os *agathoi* ou *esthloi*, em que o próprio poeta se inclui, e a dos *kakoi*, homens sem valor e incapazes de reconhecerem o alheio mérito.

⁹ A tradução é de Rocha Pereira (2003).

¹⁰ Sobre estes e outros valores fundamentais na axiologia pindárica, *vide* Willcock (1995: 15-20).

dade alheias, daí que seja preferível ser causa do primeiro do que da segunda. Mas o que importa sublinhar nesta estrofe e nos versos acima citados da *Olímpica II* é a estreita correlação entre inveja e censura, isto é, a noção de que o *phthonos* se traduz ou se actualiza por meio de palavras destinadas a rebaixar êxitos esforçadamente alcançados.

Se, no caso da *Pítica I*, o destinatário daqueles versos e a tonalidade gnómica que os enforma e a que já se chamou muito expressivamente “um espelho de príncipes”¹¹, parece limitar as considerações sobre a sobriedade do uso da palavra ao espaço da intervenção política e à relação entre soberano e súbditos, a verdade é que passos como o da *Olímpica 2* ou o da *Ístmica 2*, 43-45, se referem ao perigo da censura e da inveja como ameaças à plena expressão poética. Com efeito, elas surgem como a antítese do próprio canto poético, a força de movimento contrário que procura desfazer aquilo que a poesia tem a missão de criar. *Koros*, *momos* e *phthonos*, formam, pois, uma tríade de conceitos afins que, na sua íntima ligação com o uso da palavra, permitem situar o problema da inveja no contexto de uma reflexão sobre a arte poética que atravessa as odes de Píndaro e constitui um dos mais interessantes aspectos da sua obra.

Que um dos objectivos do canto é suscitar a admiração dos ouvintes pela excelência dos feitos cantados é o que se depreende do início da *Olímpica 7*, onde, num belo símile, se compara explicitamente o poeta a alguém que ergue uma taça de vinho para comemorar o casamento da filha e assim faz do noivo um homem digno de inveja. A palavra que surge no texto é o substantivo *zelotes*, da mesma família de *zelos*, de sentido menos negativo que *phthonos*, e mais próximo de *emulação*, isto é, a admiração que se sente por alguém superior e que leva ao desejo de o imitar. Mas se, por um lado, inspirar a emulação é um dos objectivos dos epinícios, por outro, o poeta sabe que todo o hino de louvor que não se mantenha dentro dos limites da justa medida corre o risco não apenas de despertar no *laudandus* o orgulho e a soberba, fazendo-

¹¹ A expressão é de Herman Fränkel, citado por Rocha Pereira (2003: 78). Para a maior parte dos estudiosos, o destinatário dos versos deve ser Deinómenes, o filho de Hierão, para quem o pai havia fundado a nova cidade de Etna.

-o incorrer no *phthonos* divino, mas ainda o risco, de consequências não menos graves, de enfastiar os ouvintes, provocando a maledicência que procura cobrir de trevas a *arete*. Por conseguinte, a criação poética tem de realizar simultaneamente dois movimentos de equilíbrio muito difícil: o de louvar e fazer brilhar a superioridade dos homens de valor numa medida que não os leve ao orgulho, e o de anular os efeitos desse inevitável *phthonos* que pende sobre toda a excelência.

Assim se explica, porventura, o cuidado posto pelo poeta na escolha das palavras, na procura da forma mais apropriada de expressão e na necessidade de discernir o que deve ser dito e o que deve calar-se¹². Os exemplos são muitos, darei apenas alguns. Na *Olímpica* 9 pede que lhe seja possível descobrir palavras apropriadas / para avançar no carro das Musas; e na *Pítica* 9 afirma: *as maiores excelências dão sempre azo a muitas histórias; / mas variar sobre grandes feitos num curto relato / apraz aos sensatos. / O cume de tudo é a oportunidade*. A necessidade de contenção é também defendida na *Olímpica* 3 (terceiro epodo), onde a expressão *colunas de Hércules* simboliza o interdito, o limite que não deve ser ultrapassado, nem pelo vencedor, nem pelo poeta:

*Se a água é a coisa melhor, sendo o ouro
o mais venerado dos haveres,
então agora Terão chegou ao derradeiro limite
com as suas qualidades: toca a partir de sua casa
as colunas de Hércules.
O que está para lá delas está vedado tanto aos sábios
como aos néscios. Não continuarei. Tolo seria, se o fizesse.*

A procura da forma apropriada, do melhor “caminho das palavras”¹³, traduz uma preocupação que, sendo embora estética, reveste contornos éticos, na medida em que o apropriado é sentido como algo que deve responder a, e estar de acordo com, uma concepção de bem e de beleza que passa pelo equilíbrio, pela justa medida, pela contenção verbal, pela recusa do excesso potenciador da inveja e da maledicência dos homens. A criação poética não

¹² Cf. e.g. *O.* 13.91-100; *P.* 1.42-45.

¹³ Cf. *O.* 1.111; 3.4-9; 9.47, 81-82.

apenas veicula valores, mas também os recria, transformando-os em princípios estéticos, fundamentais para evitar, ou pelo menos, atenuar o efeito das forças contrárias que agem no mundo e têm o poder de obscurecer aquilo que, por seu lado, a poesia se esforça por trazer à luz. Daqui, talvez, a qualidade oracular, se assim podemos designá-la, da sua poesia, a concisão do seu estilo, as inesperadas mudanças de registo – da narração para a enunciação de frases gnómicas, da história para o mito – chegando mesmo à suspensão do discurso, como acabámos de ver. A opacidade de muitos dos seus versos, que sugerem mais do que dizem, resulta provavelmente desta preocupação de não dizer tudo, de não dizer demasiado, de abrir um espaço para o silêncio, espaço a que só os sábios poderão aceder¹⁴.

Estas últimas considerações aplicam-se também à forma como o poeta procura evitar um outro tipo de *phthonos*, de mais funestas consequências ainda: o que vem dos deuses. A crença de que estes tinham inveja dos homens quando eles atingiam um estado de felicidade muito próximo da “vida fácil” que era prerrogativa divina, era também muito popular na Grécia antiga. Mas à visão pindárica de divindade não parece adequar-se esta ideia, demasiado humana, de *phthonos* como desejo de prejudicar quem possui o que em si mesmo falta. Os deuses não podiam ter inveja da felicidade, pelo simples motivo de que dela não careciam. O carácter potencialmente problemático da felicidade humana advém antes da extrema facilidade com que ela se envolve em orgulho, em excesso de autoconfiança, levando o homem a esquecer os seus limites e a não ser capaz de dominar o desejo de aceder ao plano superior das divindades. Tal perigo é claramente referido nos últimos versos da *Olímpica* 5:

*Se alguém fomenta salubre
prosperidade por ter granjeado haveres e lhes ter juntado
a boa fama, que não procure transformar-se num deus.*

¹⁴ Diz o poeta na *Nemeia* V: *Tenho receio de contar algo de desmedido, / empreendido em desacordo com a justiça / ... Vou deter-me. Nem toda a verdade é mais conveniente / por mostrar a exactidão do seu rosto; / e o silêncio, muitas vezes, é o que de mais sensato / pode ocorrer à mente humana.* A tradução completa da ode e a sua análise pode encontrar-se em Brasete (2006).

Disso também dão conta muitos dos mitos que Píndaro recria nas suas odes, desde o de Tântalo, na *Olímpica* 1, ao de Belerofonte, por exemplo, na *Ístmica* 7, ode em que o *phthonos theon* é expressamente referido. Em vez de *inveja*, o *phthonos theon* parece, antes, indicar o olhar vigilante da divindade, a sua função de assegurar a ordem, a justiça e a harmonia de um cosmos cujos elementos devem ser mantidos no seu lugar próprio, sob pena de se instaurar o caos. Com isto em mente, o poeta procura, a cada passo, manter-se dentro dos limites da moderação e da oportunidade, e não dar livre curso à verbosidade e ao fluxo descontrolado das palavras. É que também a excelência alcançada pela arte eleva o poeta a um estado de felicidade que pode perturbar o seu sentido de mesura e de humildade. Disso é claro exemplo a *Olímpica* 9, em que a narração de um conflito entre os deuses é subitamente suspensa e logo abandonada, por se mostrar imprópria da contenção narrativa que deve caracterizar o melhor poeta:

*... Mas atira, ó minha boca,
tal discurso para longe!
Pois vilipendiar os deuses
é arte detestável; e a jactância para lá do oportuno*

*soa a loucura. Pára agora de balbuciar
tais coisas! Deixa a guerra e todo o conflito
longe dos imortais.*

Atrever-se a atribuir más acções aos deuses é confiar demasiado em si mesmo e nas suas capacidades, e reveste a forma de jactância à espera de castigo certo. Pela mesma razão se recusa, na *Olímpica* 1, a chamar antropófagos aos deuses, rejeitando anteriores versões do mito de Tântalo e Pélops que, no seu entender, só podem ter sido inventadas por “invejosos” (48). A inveja é, pois, a atitude que igualmente caracteriza os maus contadores de histórias, cujas palavras, apesar de belas, excedem o que é justo e oportuno¹⁵. A sabe-

¹⁵ Alguns versos antes dizia o poeta: *Muitas são decerto as maravilhas; porventura a fala / dos mortais excede o discurso da verdade: / adornados com variegadas mentiras / os mitos enganam. / Mas a Beleza, que fabrica para os mortais todas as coisas agradáveis, / leva, ao conferir honra, a que o incrível se torne crível / a maior parte das vezes.*

doria do poeta-profeta reside precisamente no inverso disto: na faculdade de discernir entre o que é digno de louvor e o que merece censura e na capacidade de controlar o discurso, sujeitando-o ao *kairos* e ao *metron*, valores que passam a integrar também o seu projecto estético. O poeta assume o estatuto de criador de mitos, mas reconhece não possuir, neste seu acto de criação, uma liberdade total, devendo manter-se dentro dos limites do que é apropriado. Pois, como afirma na *Pítica* 2, 89-92:

*É necessário não contestar um deus,
porque é um deus quem eleva as coisas a um e confere uma
grande glória a outros. Mas nada disto aquece a compreensão
do invejoso, pois este põe a bitola alto de mais, e inflige ao seu
próprio coração uma ferida dolorosa, antes de atingir o que
tinha planeado*¹⁶.

¹⁶ A tradução é de Caeiro (2006).

Inveja e Emulação em Aristófanes

INTRODUÇÃO

De entre as várias hipóteses que se me ofereciam para o tratamento deste tema, escolhi explorá-lo a partir de uma leitura exterior da obra de Aristófanes. Assim, não é meu propósito analisar qualquer comédia ou grupo de comédias do dramaturgo ateniense, mas sim olhar para a questão da inveja – e, particularmente, da emulação – do ponto de vista da produção literária e da sua inscrição no contexto tipicamente ateniense de produção dramática. Para o efeito, tentarei uma aproximação a três níveis, avançando do geral para o particular, ou seja, começando a partir de um plano aberto, que se irá progressivamente fechando.

A literatura é, também, um lugar de confrontos e rivalidades. A coexistência de distintos modos, de diversos géneros, de variados autores é sintoma de que a literatura pode seguir diferentes caminhos e pode, nessa diversidade, alcançar públicos muito díspares. Mas, ao mesmo tempo, cada um desses modos e géneros desenvolve uma luta permanente para afirmar o seu espaço e para garantir que o seu lugar não é ameaçado por aqueles que se encontram próximos. No contexto do drama ateniense, essa divisão de lugares, num espaço sujeito a partilha, é algo que merece, antes de mais, alguma atenção.

1. COMÉDIA E TRAGÉDIA

A comédia e a tragédia mantêm entre si uma relação de alguma ambiguidade, em que proximidade e afastamento parecem jogar, em simultâneo, importante papel.

Podemos evocar, como representação simbólica desta relação, a imagem, que o tempo veio a tornar quase emblema do próprio teatro, das duas máscaras, a trágica e a cómica, a primeira séria, denunciando o sofrimento, às vezes até com o pormenor de uma lágrima, a segunda exibindo uma face de riso. É uma representação estereotipada e, por essa razão, reduzida a um esquematismo simplista, deve reconhecer-se, ainda que bastante enraizada no nosso imaginário¹. Ainda assim, nesta oposição esquemática, parece claro o que separa e o que une: por um lado, emoções distintas, diferentes reacções do espectador, traduzidas no sofrimento e no riso; por outro, a partilha de um elemento comum com peso definidor, a máscara, aqui como símbolo da essência do próprio espectáculo teatral, lugar por excelência da transfiguração, do *ser-outro*.

Como acontece com todos os esquematismos, também aqui a realidade vem temperar e moderar o símbolo. Como alerta o mesmo Oliver Taplin, esta representação, no que respeita ao teatro grego, acaba por não reflectir aquilo que efectivamente aconteceria, já que a máscara, no século V ateniense, obedeceria a outras prioridades (Taplin, 1996: 189):

The tragic mask is, in fact, rather blank and expressionless, somewhat solemn perhaps, waiting to take its "expression" from the events of the play: the predominant characteristic of the earlier comic mask, on the other hand, is clearly not merriment, but ugliness.

Este aspecto poderá servir de primeiro alerta para que não pensemos em encarar, de forma acrítica, a relação entre tragédia e comédia como uma simples oposição de contrários. Mesmo que não retiremos dele, para já, nada de substancial, fica-nos, ainda assim, a noção de que estaremos a tentar descrever um relaciona-

¹ Sublinhe-se, além disso, que nem sequer se trata de uma representação de origem grega, mas de algo que deve ter a sua origem, como sublinha Oliver Taplin, na iconografia latina (Taplin, 1996: 189).

mento com um grau superior de complexidade. Por outro lado, se continuarmos a atentar nas palavras de Taplin, parece desenhar-se um quadro diferenciador que, de forma ainda algo simplista, pode exprimir-se do seguinte modo: a tragédia constrói-se a partir do texto, procura um efeito mediato, no qual a máscara representa o papel de intermediário, a que só as palavras irão conferir completo valor. A comédia, pelo seu lado, busca um efeito imediato, que decorre, desde logo, do próprio jogo visual, que assenta na distorção, na apresentação daquilo a que poderíamos chamar uma *desordem visual*, e que, por fim, define a atitude e as expectativas do público ainda antes de aceder ao texto. Nesta linha de leitura, já não encontramos propriamente uma oposição, antes formas distintas de concepção enquanto espectáculo dramático.

Parece certo, portanto, que nos encontramos numa indecisão entre duas abordagens que podem ter, qualquer delas, virtualidades positivas. De um lado, uma leitura que assenta naquilo que afasta a comédia da tragédia, que encara os dois géneros como opostos². Do outro, uma busca – sem querer escamotear as evidentes diferenças – que toma em conta e valoriza devidamente aquilo que os aproxima, tanto no que os define enquanto dramas, como no espaço onde forçosamente convivem³.

Comece-se, em primeiro lugar, por sublinhar essa partilha. Tragédia e comédia têm de administrar um espaço que lhes é comum e no qual ambas vão crescendo e adquirindo afirmação. Tanto uma como outra tomam como seu o teatro de Dioniso e os festivais que, no contexto da Atenas democrática, são dedicados a este deus. Em Atenas, nas mais importantes ocasiões públicas dedicadas ao teatro, tragédia e comédia não se entendiam uma sem a outra e os próprios espectadores, provavelmente, seriam levados,

² Pelo menos uma das vertentes dessa oposição parece clara: tragédia e comédia não são territórios abertos a uma autoria comum e não parece ter havido poetas que cultivassem, em simultâneo, os dois géneros (cf. Taplin, 1986: 163, onde se evocam, em nota, duas hipotéticas e improváveis excepções).

³ O mesmo Taplin (1986: 163-164) sumaria exemplarmente esses pontos comuns, que a ninguém parecerão questionáveis: “both were put in exactly the same theatre, as part of the same festival; both have a chorus, which sings; both have actors who mainly speak in iambic trimeters; both employ masks, the *aulos* – and so on”.

pelo tempo e pela contínua experiência, a vê-las como fenómenos indissociáveis. Mas esta proximidade está, desde o início, marcada por elementos objectivos de diferenciação que, de algum modo determinam a relação entre os dois géneros⁴.

Tragédia e comédia chegam aos festivais – e, neste aspecto, as Grandes Dionísias constituem a referência fundamental – em ocasiões diferentes e essa diferenciação vai também funcionar como sinal da sua importância relativa. Se a tragédia remonta, segundo a tradição, à fundação do festival, qualquer que fosse a sua forma nesses recuados tempos, a comédia apenas terá chegado às Grandes Dionísias em pleno século V, para um longo período de crescimento e tendo sempre, na economia organizativa do festival, um papel indubitavelmente menor. Mas, mais até do que essa oposição em termos de estatuto e importância, mais relevante é o facto de o crescimento de ambos os géneros não coincidir no tempo e, por essa razão, coexistirem em momentos nos quais o seu desenvolvimento é díspar.

A verdade é que, depois de reunidas, encontramos tragédia e comédia a partilhar um mesmo território, um mesmo público e uma mesma ocasião de apresentação diante da *polis*. Qualquer acto de partilha implica ajustamentos e, neste caso, é natural verificar a existência de movimentos de adaptação mútua. Se essa adaptação procura, naturalmente, sublinhar aquilo que é diferente em cada um, existem também, como se verá, mecanismos de apropriação através dos quais, paradoxalmente, a diferença é garantida pela manifestação de uma evidente proximidade.

O modo como cada um dos géneros trabalha a sua relação com o público instaura, desde logo, uma diferença fundamental. A comédia procura a aproximação, chega-se ao espectador, facil-

⁴ Há nesta equação um terceiro elemento que é fácil negligenciar: o drama satírico. Se, por um lado, pode ligar-se ao território da tragédia – pela autoria partilhada, por alguma proximidade em termos de dispositivos formais, pela coexistência de temática mitológica – também não deixa de lhe ser, em larga medida alheio, já que assenta num mundo de figuras alternativas, como são os sátiros. A questão, reconheço, não é passível de tão nítida simplificação, mas parece-me poder afirmar-se que a ausência nela do drama satírico não desfigura esta breve análise da relação entre tragédia e comédia. Sobre o drama satírico, vejam-se, por exemplo, Sutton (1980), a introdução de Seaford (1984) ou Harrison (2005).

mente o trata pelo nome. Dito de outro modo, a comédia é um espectáculo que arrasta, que envolve, que inclui o espectador, o que vai desde as referências genéricas, as alusões a figuras singulares, eventualmente presentes na audiência, até à inclusão, como personagens, de figuras que estariam, elas próprias, entre o público, a assistir, com os outros atenienses, à sua caricatura cômica. A comédia anula a distância entre *skene* e *theatron* e tende, em vários momentos, a fazer daquele espaço um contínuo⁵.

A tragédia, por outro lado, provoca o envolvimento de um modo completamente distinto. *Skene* e *orchestra* são um território vedado, separado do espectador por uma almofada de segurança. A tragédia provoca um forte efeito emocional, mas o envolvimento do público faz-se através desse poderoso canal emotivo, sem que os lugares a que pertencem uns e outros, personagens e público, alguma vez se misturem.

Cada um dos géneros se exprime, pois, de uma forma distinta, a comédia através de uma proximidade inclusiva, a tragédia pela instauração de uma distância que, ao deixar o espectador concentrado no essencial, acaba por instaurar uma outra forma de proximidade⁶.

Esta linha de leitura pode estender-se aos assuntos abordados. A comédia, mesmo quando escolhe enveredar pela alegoria ou pela apresentação de figuras simbólicas, está próxima da actualidade e dos temas que, a cada momento, preocupam a cidade. As referências são directas e incisivas, muitas vezes personalizadas. A tragédia, pelo seu lado, refugia-se, por regra, no tempo incerto do mito e todas as questões que levanta nos aparecem com essa mediação, também ela capaz de instaurar um suficiente distanciamento para

⁵ Não encontramos exemplos nos quais a barreira se quebre completamente, ou seja, em que os actores invadam literalmente o espaço do público. Vejam-se, no entanto, as referências ao costume de atirar guloseimas aos espectadores (e.g. *Pax*, 962; *V*, 58-59; *Pl.*, 797-799), ou, num plano diferente, o apelo do Dioniso de *Rãs* ao seu sacerdote (297), que pode, ao menos, autorizar a hipótese de uma aproximação quase invasiva. A permeabilidade entre os dois espaços daria origem, por parte da audiência, a uma distendida reciprocidade – tudo o contrário, como é óbvio, de um reverente silêncio.

⁶ Cf. Chapman (1983: 1-2). Afirma, pelo seu lado, Taplin (1986: 172), ao sublinhar este contraste: “It was essential for comedy, if it was to succeed, that audience should interrupt: it was essential for tragedy, if it was to succeed, that the audience should not interrupt”.

que questões emocionalmente perturbadoras possam ser absorvidas sem demasiado sobressalto.

Aliás, não deixa de ser revelador que a tragédia tenha abandonado, aparentemente por completo, intrigas centradas em acontecimentos da actualidade, embora, no início, ainda tenha recorrido a eles⁷. Que o envolvimento emocional exigido pela tragédia poderia ser excessivamente ampliado por uma história demasiado próxima, demonstra-o o célebre episódio de *A Tomada de Mileto* de Frínico, relatado por Heródoto (VI, 21). É natural que a tragédia tenha procurado, na relação com os espectadores, o “*safety gap*” de que fala Peter Wilson (2001: 97) e que as intrigas mitológicas tão facilmente providenciam. Mas, ao mesmo tempo, deve notar-se que, no quadro dos movimentos de acomodação recíproca a que tragédia e comédia tiveram de entregar-se, foi ficando claro que caberia à comédia a relação próxima com a actualidade – e quanto mais a comédia seguia esse caminho, tanto mais naturalmente faria sentido que a tragédia se mantivesse dele arredada.

A comédia, ao atingir a sua maturidade mais tarde, encontra a tragédia num período que já ultrapassa a consolidação e que pode ser descrito como de reacção a um modelo que estava perfeitamente estabelecido. Assim, a comédia cria as suas balizas tendo como referência contemporânea uma prática dramática que, do lado da tragédia, já funciona como um discurso reactivo e que

⁷ A questão não se põe apenas quanto a esta genérica oposição entre tempo actual e tempo incerto e indeterminado do mito. Como sublinha Taplin (1986: 165), há características que encontramos em Ésquilo, mas já não vemos em Sófocles e Eurípides (em relação a este último autor, as coisas adquirem ainda maior complexidade, como brevemente se verá mais adiante), mas que vimos a encontrar na comédia de Aristófanes, ainda que reformuladas e recondiçionadas. O helenista dá como exemplo o acto de bater à porta (cf. *A. Ch.*, 653-656) ou a fala da Ama de Orestes (*A. Ch.*, 734-765), na qual a referência à liberdade intestinal dos bebés aflora um tema de que a comédia, a seu modo, fará largo uso, ou ainda a facilidade com que as tragédias de Ésquilo mudam o cenário da sua acção (cf. *Pers.*, *Ch.*, *Eu.*), algo que, mais tarde, parece tornar-se próprio da comédia. Do mesmo modo, o Coro de *Eunérides*, com a sua aparência não humana, afasta-se do que é habitual encontrar num coro trágico e partilha, nesse desenho identitário, algumas características do coro cómico – cf. Taplin (1996: 192-193) e a sua remissão para Herington (1963), que sugere uma influência da comédia sobre a obra de Ésquilo, o que negligencia as questões decorrentes de um desenvolvimento e afirmação dos dois géneros em tempos distintos.

representa, ao mesmo tempo, um extensíssimo manancial de exemplos, produto de um *corpus* já vasto e constante. É, por isso, natural que a comédia se sinta compelida a discutir a tragédia, seja porque esta é um dos temas da actualidade que o poeta cómico sente dizerem-lhe respeito, seja porque a própria tragédia, como é perfeitamente claro se olharmos para a obra de Eurípides, já chegou a um ponto em que, à sua maneira, também se discute a si mesma. A estes dois motivos, já por si mesmos suficientemente poderosos, há que juntar a partilha de um espaço comum, que ainda mais fácil vai tornar essa referenciação cruzada.

É, aliás, fundamental esta noção de cruzamento. Não é preciso procurar muito para encontrar opiniões que defendem, nos mais variados tons, que também a tragédia, em particular a euripidiana, se deixa, neste último quartel do século V a. C., contaminar pelo discurso cómico⁸. E se não é de uma troca de papéis que se fala, fica à vista um movimento de permeabilidade, em que os dois géneros, cada um à sua maneira, se apropriam do outro, como se a partilha do mesmo espaço tornasse inevitável a existência destes improváveis e incertos vasos comunicantes. Para a comédia, torna-se corrente parodiar a tragédia, ciente do poderoso efeito que pode alcançar a utilização da linguagem trágica em contexto cómico. Mas a verdade é que podemos apontar (e, sem dúvida, discutir) ocasiões em que, de forma naturalmente mais mitigada, a tragédia se torna acessível à linguagem e à movimentação da comédia. No teatro de Eurípides, principalmente, esses momentos são vários e eloquentes – basta lembrar, sem qualquer preocupação de esgotar os exemplos, passos como o falso reconhecimento entre Xuto e Íon (*Ion*, 517-529), a paródia ao reconhecimento de *As Coéforas* e o subsequente e forçado reconhecimento de Orestes (*El.*, 503-584), ou ainda o Menelau escorraçado por uma velha porteira às portas do palácio de Teoclímeneo (*Hel.*, 435-482)⁹. Isto significa que, por vias distintas, o movimento de comunicação entre os dois

⁸ Vejam-se, sem qualquer preocupação de exaustividade, Burnett (1960), Knox (1979 [1970]) Seidensticker (1978), Gregory (2000).

⁹ Note-se que, num curioso exemplo de circularidade, regressamos aqui ao tópico dramático do “bater à porta” – e parece inevitável, neste momento, falar da contaminação pelo cómico, o que instaura uma espécie de movimento de vai-vem, a que nenhum dos géneros permanece imune.

gêneros acaba por ser recíproco e comporta sinais de uma influência mútua e de um processo de ajustamento e de adaptação que não assume uma forma de combate aberto, antes de uma negociação tácita de espaços com cedências e influências de parte a parte.

As semelhanças e as contiguidades são mais facilmente digeríveis se emolduradas por algumas diferenças notórias. É o que acontece, por exemplo, com a questão da originalidade. A tragédia, como é sabido, assenta as suas intrigas sobre narrativas mitológicas já existentes e sobre um conjunto de figuras já conhecidas dos espectadores. Como assevera Aristóteles, esse núcleo de famílias e figuras terá até, ao longo do tempo, sido objecto de um progressivo fechamento (*Poética*, 1453a). Ao abordar um património narrativo já conhecido e explorado, a tragédia está constrangida a reconfigurar aquilo a que chamamos originalidade. Se está impedida de modificar traços fundamentais das intrigas, isto é, se não se atreve a afirmar que Clitemnestra não mata Agamémnon ou que Orestes não mata a própria mãe, tem, por outro lado, infinitas possibilidades de construir os caminhos que levam aos pontos fulcrais das intrigas. Basta pensar no modo como os três grandes poetas trágicos tratam a vingança dos filhos de Agamémnon para percebermos que, se alguma razão de queixa houver, não será certamente a de falta de originalidade de cada um deles, sem que, no entanto, se despreste aquilo que, na intriga conhecida, é essencial, ou seja, o matricídio.

A comédia, por outro lado, cria intrigas originais, num sentido que se aproxima daquilo que modernamente valorizamos como originalidade no campo da criação artística. Algumas das intrigas de Aristófanes são verdadeiros achados – as tréguas privadas de Diceópolis, em *Acarnenses*, a greve aos deveres conjugais das mulheres gregas, em *Lisístrata*, eis exemplos que imediatamente acodem ao espírito – e chegam a surpreender pela sua capacidade inventiva. Claro que a essa liberdade extrema quanto ao desenho de um fio narrativo correspondem outros constrangimentos que, de algum modo, constituem marca unificadora do género: o recurso a um tipo de humor recorrente, mesmo quando, como acontece por vezes em Aristófanes, se simula cansaço e rejeição do modelo¹⁰; o uso de

¹⁰ O início de *Rãs* é, deste ponto de vista, um exemplo absolutamente eloquente. A recusa das piadas mais estafadas e vulgares não impede que estas sejam apresentadas, numa interessante estratégia de duplicidade que visa –

figuras tipificadas ou de personagens alegóricas, entre vários outros. Dito de outra forma, a liberdade criativa de que a comédia goza encontra outros modos de lhe conferir um sentido de pertença a um género, uma ligação que não soe não demasiado dissonante, como seria forçosamente necessário num contexto em que as obras competiam entre si.

Ainda assim, esta pode ficar como uma marca saliente daquilo que distingue tragédia e comédia, ou, se quisermos seguir um fragmento famoso de um comediógrafo do século seguinte, Antífanes, dos distintos desafios que são colocados ao autor de cada género¹¹:

*... Sorte tem em tudo a tragédia:
é um poema em que o argumento
é conhecido dos espectadores,
mesmo antes de alguém falar. De modo que
basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas
“Édipo”, e já sabem tudo o mais: que o pai era Laio,
a mãe Jocasta, quem eram as filhas, os filhos,
o que é que ele sofreu, o que fez.
(...)
Nós não temos nada disto, mas força é
que tudo inventemos, nomes novos, o que se passou antes,
a situação actual, a mudança de fortunas,
o prólogo. (...)*

Uma vez mais, pode ser uma questão de perspectiva. A diferença é evidente, mas, em rigor, o que existe são formas distintas de aplicar a liberdade criativa, e estaremos todos de acordo que nem tragédia nem comédia prescindem, cada uma a seu modo, dessa liberdade de criar.

Todo este quadro de distinções e sobreposições torna clara a relação de proximidade entre tragédia e comédia, que desvaloriza uma leitura assente num simples desenho de oposição. Ainda assim, como cabem à tragédia a seriedade dos temas e a elevação da lin-

com aparente sucesso – fazer o pleno da audiência. Como afirma Sommerstein (1996: ad 1-30), “Aristophanes has his cake and eats it”. Cf., igualmente, V. 57-63, *Pax* 739-748, *Nu.* 296 e 537-544.

¹¹ Antífanes, frg. 189 K.-A., vv. 1-8 e 17-20. Utilizo a tradução da Prof. Rocha Pereira (2003: 436).

guagem, ou seja, como cabe à tragédia aquilo que é sério e deve ser levado a sério, não podemos espantar-nos se a comédia, a quem a *polis* e os seus mais importantes temas não permanecem alheios, não se sentir confortável ao ver-se relegada apenas para a apresentação do ridículo e do disforme. Não será necessário ir mais longe do que as escassas onze obras conservadas de Aristófanes para perceber que nelas se exploram temas profundamente importantes para a cidadania ateniense: a guerra e a paz, a educação, a tensão entre os sexos, os efeitos da demagogia na vida pública, entre outros. Mais ainda, visto que a tragédia se furta à actualidade, em termos de desenho da intriga, a comédia pode aproveitar o seu tom mais ligeiro para, sem correr os riscos a que o poeta trágico estaria sujeito, remexer, às vezes de forma violenta, em feridas ainda abertas.

Além disso, a comédia dispõe de uma porta especificamente aberta para a reflexão, através desse dispositivo muito particular que é a parábase. Quando o Coro se dirige directamente à audiência, quer mantenha ou quebre a sua identidade dramática, partilha com ela um conjunto de pensamentos que, embora não se afastem completamente do tom jocoso que serve ao espectáculo, têm, por regra, implicações que ultrapassam largamente a intriga da própria obra. Quer o tema seja a defesa do próprio poeta (*e.g. Ach., Eq., Nu.*), quer a identidade do Coro e os valores da vida comunitária se intersectem na lógica da argumentação (*e.g. V., Av., Th.*), quer o Coro pareça assumir como sua a voz dos cidadãos (*Ra.*), a parábase é uma ocasião em que, olhos nos olhos, os espectadores são convidados a ultrapassar os limites do espectáculo e são confrontados com uma interpelação que apela à sua consciência como plateia civicamente envolvida.

É neste quadro, em que, uma vez mais, a oposição se esbate, que a comédia pode levantar a voz e pode reivindicar o seu papel na formação da cidade. Não podemos achar estranho, por isso, ouvirmos o Diceópolis de *Os Acarnenses*, anteceder o seu discurso de uma advertência através da qual ressoa a voz do próprio autor (vv. 497-500):

*Não levem a mal [me moi phthonesete], espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos Atenienses a respeito da cidade, numa comédia. Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia [to gar dikaiion oide kai trygoidia]*¹².

¹² Utilizo a tradução de Maria de Fátima Silva. Note-se o uso do verbo *phthonein*, note-se igualmente o jogo de palavras que envolve o nome da própria pesonagem, *Dikaiopolis* (*poleos... dikaiion*), ou seja, note-se como o texto

Esta noção, a de que também (é determinante a presença de *kai*) a comédia se preocupa com a justiça na cidade, ultrapassa largamente o jogo de palavras a que o nome da personagem se presta, e virá a ser retomada, em tom muito semelhante, na parábase desta mesma comédia, agora já numa associação directa ao próprio poeta (cf. *e.g.*, 445 e 455). Mas é importante igualmente o uso de *trygoidia*, o termo que aqui foi traduzido como “comédia”, mas que, para além desse sentido¹³, terá forçosamente de ser entendido como uma referência a *tragoidia*, num eco verbal que, como é óbvio nada tem de inocente e que não é inédito em Aristófanes¹⁴. Há, nestas palavras – que se encontram, note-se, num discurso que parodia um trecho trágico de Eurípides – a reivindicação de que a comédia, tal como a tragédia, pode ser uma voz na qual podem os espectadores ver reflectidas as inquietações da cidade. Não o fará do mesmo modo, mas fica claro que esse não é um espaço exclusivo da seriedade do discurso trágico. E essa será uma preocupação constante, expressa em vários tons, em diversas das parábases de Aristófanes.

possui uma extrema riqueza, nem sempre apreensível pela via da tradução. Um outro aspecto importante, a relação intertextual entre este discurso de Diceópolis e o *Télefo* eurípidiano (Eurípides, frg. 703) – ou seja, o facto de este texto remeter directamente os espectadores para a sua memória como audiência de tragédia – voltará a ser referido mais adiante neste trabalho. Acerca da presença da voz do autor, é pertinente a observação de Olson (2002: *comm. ad loc.*), segundo a qual “rapidly becomes clear that Dikaioplois is speaking with the voice of ‘the poet himself’”.

¹³ Quer a origem do termo seja o verbo *trygao* (“colher, fazer a colheita”), quer o nome *tryx* (“vinho novo”), parece clara a ligação ao mundo dionisíaco da renovação da natureza. Taplin (1983) apresenta e discute brevemente as ocorrências deste termo, quase exclusivamente aristofânico, já que a única outra ocorrência documentada se encontra num fragmento de Êupolis (99, 29 K.-A.). Vd. igualmente Olson (2002: *ad* 497-9). Mas o seu uso, convém sublinhá-lo, decorre mais do jogo paronímico com *tragoidia* do que de um valor semântico particular.

¹⁴ Vejam-se, por exemplo V. 650 e 1537; Nu. 296. É igualmente certo, como afirma Maria de Fátima Silva (1987: 61, n. 70), que o termo é usado, acima de tudo, nas obras iniciais de Aristófanes. Este facto também pode indicar que, naqueles primeiros anos, ainda era pertinente fazer a afirmação da comédia *em face da tragédia*, algo que o passar dos anos viria a tornar desnecessário, porque a relação de dependência entre os dois géneros, de tão evidente, já poderia passar para o domínio do não dito. Vd., Taplin (1983) e Olson (2002: *ad* 497-9 e *ad* 500).

Fixemo-nos agora, anos mais tarde, em *As Rãs*. Voltarei, aliás, a referir esta comédia um pouco mais adiante. Neste momento, interessa-me sublinhar como, duas décadas depois, continua a falar-se explicitamente do poder interventivo e didáctico da comédia. É certo que isso acontece mercê da constante auto-referencialidade do género. Mas parece igualmente evidente que esta é uma reivindicação que a comédia tem de manter constante e explícita, ou seja, que há um espaço pelo qual a comédia tem constantemente de lutar, através de uma chama que necessita de manter acesa em permanência.

Pouco depois da sua entrada em cena, o Coro de iniciados nos Mistérios, entoando um canto a Deméter, a quem pede a vitória no festival, cantando também o seguinte:

... que eu diga coisas muito engraçadas [geloia]
e outras muito sérias [spoudaia]

Este desejo, na sua duplicidade, parece apropriar-se de uma seriedade que apenas deveria caber à tragédia. Mas a verdade é que as fronteiras são mais diluídas do que pode parecer a um primeiro olhar. Por isso mesmo, mais adiante, no início da parábase, o Coro assume o seu papel moralizador e tenta influenciar a cidade, com opiniões claras e directas acerca do tratamento a dar aos cidadãos que, alguns anos antes, tinham perdido os seus direitos cívicos. Não espanta, pois, que as suas primeiras palavras sejam as seguintes (vv. 686-687)¹⁵:

É justo que o coro sagrado trate de aconselhar e ensinar coisas úteis à cidade.

Estamos aqui longe do riso e do ridículo. Encontramo-nos num território onde comédia e tragédia caminham muito próximas. Isso é ainda mais evidente numa peça como *As Rãs*, na qual o tema central é a tragédia e o confronto entre dois poetas trágicos. Mas é

¹⁵ Que não se trata apenas de uma reivindicação assente no vazio, atestando-a a informação segundo a qual, devido a esta parábase, Aristófanes foi condecorado pela cidade e obteve o direito de ver *As Rãs* apresentadas novamente no festival das Leneias do ano seguinte (cf. Sommerstein, 1994: 21-22). Não se trata apenas de disputar o espaço reservado a *ta spoudaia*, território da tragédia, trata-se de o conquistar efectivamente.

isso igualmente que permite que quase se desenhe, neste ponto particular, uma indistinção entre ambas. Um pouco mais adiante, num diálogo entre as figuras de Ésquilo e Eurípides, a questão da relação entre a poesia e a *polis* é novamente colocada, num momento em que os dois dramaturgos exibem uma surpreendente sintonia (vv. 1008-1010):

ÉSQUILO – *Responde-me lá: por que razão deve um poeta ser admirado?*
EURÍPIDES – *Pela habilidade e pelo bom conselho, e porque tornamos melhores os homens nas suas cidades.*

Este trecho de *As Rãs* representa uma interessante confluência. Não apenas, como já se viu, porque nos desenha uma inesperada proximidade entre personagens que, no drama, se digladiam. Sublinhe-se, ainda assim, que também esse aspecto é importante: num desenho em que tudo opõe estas figuras, há um objectivo comum que partilham, embora não partilhem, depois, os caminhos para o atingir. Mas, ao mesmo tempo, esse objectivo, colocado na boca de poetas trágicos, faz parte do texto de uma comédia. E o que nele se diz do poeta trágico poderia dizer-se, como aliás já vimos que o próprio Aristófanes o faz, a respeito do poeta cómico. E por esta via, inesperada, se vêem, comédia e tragédia mais unidas do que rivais, mais próximas do que distantes, a partilhar um espaço de cidadania onde, afinal, as suas evidentes diferenças não são senão uma outra forma de proximidade.

2. ARISTÓFANES E A TRAGÉDIA

O que mais impressiona na relação entre o drama de Aristófanes e a tragédia é a sua constância e o modo como se prolonga no tempo. Isto significa que não se trata de um tema entre outros, de um interesse momentâneo, mas de um reflexo sustentado da relação próxima entre os dois géneros e do modo como a comédia se propõe como uma espécie de consciência do próprio exercício dramático.

É seguro que outros comediógrafos se terão debruçado sobre a tragédia, de forma mais ou menos extensa, mas há na abordagem de Aristófanes uma profundidade e uma intensidade que não tem

paralelo, segundo parece seguro concluir, nos outros autores de comédia do século V ateniense (cf. Silk, 2000: 49). Ao mesmo tempo, essa ligação não diz respeito apenas, e indiferentemente, ao género trágico, ela prende-se, de um modo particular, à obra de Eurípides. Também isto não será um acaso ou apenas o resultado de circunstâncias fortuitas.

Eurípides, pelo que nos é dado saber, foi o mais talentoso dos autores que se dedicaram a uma renovação da tragédia, num momento em que o género já tinha atingido um ponto tal de afirmação que apenas podia evoluir se entrasse numa espécie de diálogo, nem sempre respeitoso ou subserviente, com o seu próprio passado. Essa renovação, que acompanha o turbilhão de ideias novas que varre a cidade de Atenas na fase final do século, faz-se ao nível da linguagem, do desenho das personagens, das intrigas, e assenta, como já tentei demonstrar noutra lugar (Deserto, 2007: 117-134), num movimento de expansão e alargamento que, mais do que redefinir as fronteiras do género, acaba por diluí-las. É nesse sentido que Eurípides é um autor que se presta a um tratamento por parte da comédia, já que ele próprio se constitui como um constante desafio às expectativas do público e às convenções que este está habituado a ver respeitadas.

É fácil – e parece, até certo ponto, tentador – ler a relação entre os dois poetas como uma oposição pura e simples. Aristófanes constrói a sua obra, num momento difícil da vida da cidade, olhando com admiração para um passado ainda recente, glorioso e, em larga medida, mitificado. Esse passado contém, entre outras marcas, a tragédia sólida e referencial de Ésquilo. Eurípides, por outro lado, é o poeta que mais de perto acompanha o ar do tempo, e isso inclui um conjunto de ideias novas, muitas delas provindas dos polémicos ensinamentos dos sofistas, e inclui igualmente a noção de que o discurso pode ser profundamente utilitário e que as personagens de um drama podem cometer as mais terríveis acções e proferir as mais injustas palavras, e podem fazê-lo de uma forma bem sucedida. Mas é igualmente fácil verificar que, para Aristófanes, o autor de *Helena* é igualmente o criador de poderosíssimos momentos de arte dramática – e o extenso recurso à obra de Eurípides constitui, também, uma evidente forma de admiração. Quer isto, dizer, portanto, que entre Aristófanes e a obra de Eurípides há mais do que censura e salta

à vista uma interessante ambivalência, que torna a relação entre os dois autores particularmente rica.

A existência dessa ambivalência torna-se clara no reflexo que tem sobre autores contemporâneos, como acontece com o comediógrafo Cratino, a que voltarei adiante, que se refere a Aristófanes com um conjunto de três compostos particularmente eloquentes (frg. 342 K.-A.): *hypoleptologos*, *gnomidiotikes*, *euripidaristophanizon*. Se nos dois primeiros podemos encontrar, quase como num espelho, as críticas que o próprio Aristófanes dirige a Eurípides como um forjador de sentenças, um manipulador da linguagem, o último termo, a criação de um híbrido entre os dois autores, denuncia uma proximidade que anda, de facto, perto da fusão, tão determinante é a presença euripidiana na comédia do autor de *Paz*.

Se atentarmos na obra de Aristófanes até 405 (ou seja, até à morte de Eurípides), encontramos uma presença constante do poeta trágico. Há, no entanto, como é sabido, três comédias nas quais essa presença é ainda mais notória, já que usam o próprio Eurípides como personagem. Se repararmos igualmente que essas comédias se estendem por um alargadíssimo período de tempo (425 para *Os Acarnenses*, 411 para *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, 405 para *As Rãs*), torna-se clara a amplitude e a constância dessa presença – da qual, é necessário sublinhá-lo, as comédias referidas não são o único exemplo.

Nesta circunstância, há um motivo euripidiano cuja presença se torna particularmente interessante e reveladora. Trata-se de *Télefo*, uma tragédia que Eurípides apresentou em 438 e que narra a história do rei da Mísia, ferido gravemente por Aquiles numa primeira viagem, ainda antes da definitiva expedição a Tróia, que vem a Áulide, ao acampamento grego, buscar a cura para a sua ferida. Seria particularmente marcante o momento em que, disfarçado de mendigo, fazia o seu apelo aos comandantes gregos, tomando como refém, a conselho de Clitemnestra, o jovem Orestes. É certo que a tradição grega já conhecia este disfarce, afinal é com o aspecto de mendigo que Ulisses se apresenta no seu palácio de Ítaca, mas certamente que Eurípides teria conferido à dramatização deste momento uma força que o teria feito perdurar na memória dos espectadores, eventualmente também pela forma como a personagem se vestiria, com os célebres “far-

rapos”, tão arredados da dignidade que a audiência estava habituada a associar à tragédia¹⁶.

A marca deixada pelo *Télefo* de Eurípides terá sido forte e, é lícito pensá-lo, terá impressionado particularmente Aristófanes. De outro modo, como explicar que o comediógrafo tenha recorrido a este mesmo tema, de forma extensa, por duas vezes, separadas no tempo por bastantes anos e ambas largamente posteriores à apresentação do drama euripídiano? Apenas pode entender-se esta escolha pela conjugação de dois factores: em primeiro lugar, o facto de o *Télefo* euripídiano ter causado uma forte impressão ao nosso autor (que, a ter assistido à sua representação, seria ainda muito jovem), uma impressão duradoura e desafiante; em segundo lugar, o facto de esta obra de Eurípides representar, de algum modo, um marco em termos de encenação, um sinal de que a elevação e seriedade da tragédia poderia seguir por outros caminhos, tanto a nível dos artifícios de linguagem, como a nível da dimensão visual e de efeito do espectáculo.

Há, ainda, um outro aspecto importante: a singularidade das representações – por serem relativamente raras, por acontecerem em ocasiões festivas marcantes do calendário cívico – e a particular preparação dos atenienses para lidar com os discursos públicos terão contribuído para activar, numa larga franja dos espectadores, uma bem educada *memória teatral*, capaz de lidar de forma produtiva com estas evocações do passado dramático. Convém não esquecer que a audiência, em Atenas, era constituída por conhecedores, pessoas a quem a própria lógica organizativa dos festivais, principalmente através dos concursos de ditirambos, tinha conferido experiência coral.

¹⁶ Num género como a tragédia, habituado à dignidade de reis e príncipes, vestidos à altura do seu estatuto, qualquer figurino que beliscasse essa aparência exemplar seria motivo de comentário e provavelmente de escândalo. Poderia, pois, discutir-se até que ponto seriam esfarrapados os farrapos das personagens de Eurípides, na senda das reservas levantadas por John Gould (1985: 279), mas esta é uma questão que se afigura algo ociosa. Basta que a representação de Eurípides instaurasse uma diferença, mesmo que bem mais ténue do que pode indiciar o longo desfile de farrapos euripídianos em *Acarñenses*, para que a comédia de Aristófanes sentisse legítima a crítica. Uma crítica que, naturalmente, também vive do exagero e da criação da sua própria “verdade”, quanto mais não seja por via de um efeito de repetição.

Em *Os Acarnenses*, num momento em que é ameaçado pelos indignados habitantes de Acarnas, que constituem o Coro, Diceópolis necessita de procurar um discurso que convença aqueles homens das boas razões das suas tréguas privadas. Nada como procurar Eurípidés e solicitar-lhe os andrajos que tão bem serviram à eloquência de Télefo (vv. 393-479). E, diante de uma longa lista de personagens andrajosas, Diceópolis lá encontra o seu Télefo. É evidente, aqui, a noção de que a personagem dramática não é apenas um conjunto de palavras proferido à sombra de um nome, mas é uma entidade sujeita a uma construção que decorre das próprias regras e exigências do drama enquanto espectáculo.

Do mesmo modo, muitos anos mais tarde, em 411, Aristófanes recorre novamente a *Télefo* para construir uma movimentada cena em que o ameaçado Mnesíloco, depois de descoberto o seu disfarce, toma como refém, numa acção movimentada e vistosa, a criança de uma das celebrantes – o jovem e querido rebento revela mais tarde ser um odre de vinho, o bem mais precioso daquela mulher (vv. 690-764). Tanto numa cena como noutra, há a noção bem marcada de que o teatro de Eurípidés assenta poderosamente na dimensão visual, nos figurinos, na movimentação. Como qualquer leitura descomprometida concluirá, Eurípidés não é só isto, mas é neste ponto que ele instaura uma diferença determinante – e isso faz-nos compreender a insistência de Aristófanes nesta dimensão do teatro euripídiano, aquela em que mais facilmente se verifica um contraste com a tradição trágica anterior. Por outro lado, este é um aspecto a que a comédia, por natureza mais exuberante, também dá particular importância – assim, Aristófanes sublinha, em Eurípidés, aquilo que, em relação à sua própria experiência teatral, é um sinal de contiguidade, não de oposição.

Mas em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* dá-se uma outra coincidência particularmente reveladora. Ao mesmo tempo que parodia o *Télefo*, tragédia apresentada mais de vinte e cinco anos antes, Aristófanes apresenta-nos também uma paródia de duas outras obras de Eurípidés, *Andrómeda* e *Helena*, a que os espectadores tinham assistido no ano anterior e que estariam, por isso, muito frescas na memória de todos¹⁷. Esta abordagem ampla, que

¹⁷ A alusão, em *Th.* 1060, ao lugar onde foram apresentadas as duas tragédias (“neste mesmo lugar”) autoriza um cruzamento e uma activação de

mistura a memória mais resistente e a mais recente actualidade mostra até que ponto não é episódico e incidental o interesse de Aristófanes pela tragédia e, especialmente, por Eurípidés. De algum modo, a evolução da tragédia e o seu caminho de superação e de renovação, muitas vezes incerto e perturbador, constitui também uma base de identidade para a comédia, um ponto em que, em configurações dramáticas cujas diferenças tendem ao esbatemento, os territórios de uma e de outra vêm as suas fronteiras serem alvo de sucessivas remarcações. De um e de outro lado está a noção nítida – ainda que, neste período, incapaz de uma verbalização teorizadora que a torne ainda mais visível – de que a afirmação e crescimento do teatro se faz numa zona, que tragédia e comédia a seu modo partilham, na qual a arte dramática se vê sujeita a constante e insistente interrogação e escrutínio.

Voltemos novamente a *As Rãs*. É uma comédia composta num momento particularmente difícil para a cidade, mas também particularmente difícil para o teatro. A morte de Eurípidés, o quase imediato desaparecimento de Sófocles – que, tudo o indica, o próprio texto da comédia não terá completamente absorvido e equacionado – tornam o teatro ateniense evidentemente mais pobre. Ao opor dois poetas trágicos, o mais recente Eurípidés, o solidamente antigo Ésquilo, Aristófanes faz deste confronto uma radiografia de toda a cidade, dos tempos que ela passou, dos perigos que se anunciam. Ao conferir ao final da peça toda uma dimensão eminentemente política, o comediógrafo consegue, de forma magistral, dois movimentos que podem simbolizar a súpula de uma boa parte do meu argumento. Por um lado, associa tragédia e comédia na construção de uma obra na qual muitos dos argumentos e das avaliações de natureza técnica podem ser facilmente transferíveis entre os dois géneros, numa demonstração cabal de que a arte dramática funciona num território comum. Em segundo lugar, e possivelmente mais importante, mostra que discutir o teatro e discutir a cidade são faces de um mesmo discurso, ou seja, que no teatro, tragédia e comédia, está contida toda a *polis*.

memórias que, mais do que apenas mitológicas – remissão para uma determinada intriga ou conjunto de intrigas – são eminentemente teatrais, no sentido em que relembram aos espectadores a sua condição de público de teatro e, por outro lado, sublinham como tragédia e comédia são ocupantes de um espaço comum.

3. COMÉDIA E COMÉDIA

Chega agora o momento de, brevemente, olhar para dentro da própria comédia. Neste caso, o movimento é mais incerto, já que, como sabemos, apenas possuímos obras completas de um único autor e, quanto aos outros, trabalhamos apenas com fragmentos a partir dos quais tentamos reconstruir um quadro que não é fácil vislumbrar por inteiro.

Parece lógico que a rivalidade entre os autores cômicos seja algo evidente. Em primeiro lugar, porque é natural que tal fenômeno aconteça entre homens que todos os anos se defrontam em concursos públicos nos quais é colocado em questão o seu valor e o seu prestígio. Essa é, aliás, uma das mais conhecidas e glosadas características do povo grego, a sua extrema competitividade, isto é, a realidade a que normalmente nos referimos como o “espírito agonístico” grego. É sobre essa competitividade que se constrói o modelo, definidor e fundador, do guerreiro, aquele que procura suplantar os outros no campo de batalha e, pela eloquência, na assembleia, demonstrando deste modo a sua *arete*. O mesmo acontece nas competições desportivas, espalhadas por todo o território grego, assim como nos concursos de rapsodos. Os festivais de Dioniso não poderiam constituir exceção.

Há, no entanto, algo que é próprio da comédia. As rivalidades, certamente existentes, entre os poetas trágicos, permaneceriam fora do texto da tragédia. A comédia, por outro lado, devido à auto-referencialidade de que faz gala, transporta a disputa para a própria representação e junta-a a todo o outro tipo de referências pessoais em que é fértil. Por outro lado, a exploração dessa rivalidade tornou-se um tópico obrigatório, mais uma daquelas coisas que o público saborearia com particular agrado, o que é, aliás, um fenômeno de todos os tempos. Note-se, ainda, que a própria construção formal da comédia, com um momento específico, a parábase, no qual o Coro se poderia desligar da sua personagem e falar em nome do poeta, incentiva o confronto e a emulação no próprio momento da representação. Neste ponto específico, tragédia e comédia não podem ser mais díspares.

Ainda assim, convém, também aqui, moderar um pouco este quadro. É certo que estamos a falar de um meio fechado, numa comunidade que, para os nossos padrões, se pode considerar

pequena. Não podemos, por isso, olhar apenas para a rivalidade, como se nela se esgotassem as relações entre os autores de comédia. Como sublinhou, já lá vão uns anos, Stephen Halliwell (1980; 1989), teremos de considerar a hipótese de um poeta, num momento de lançamento da sua carreira, contar com o apoio de comediógrafos mais velhos e mais experientes, tal como deveremos equacionar a possibilidade de colaboração autoral. É necessário ter em conta que um espectáculo teatral é algo de colectivo, que envolve muita gente, e que, no seu processo de construção, pode ter a participação de várias mãos. Tendo em conta, portanto, este elemento de reequilíbrio, é prudente considerar, por um lado, que a relação entre os poetas cómicos pode revestir-se de um certo grau de complexidade e, por outro, que a explícita expressão da rivalidade fará parte das regras do jogo de construção do espectáculo cómico e deve ser lida, também, segundo essa chave específica.

Passo agora a uma referência breve, meramente ilustrativa, a dois episódios, ambos bem conhecidos, que nos dão uma imagem da expressão pública dessa rivalidade¹⁸.

Na parábase de *Cavaleiros*, Aristófanes justifica o facto de apenas agora, vários anos passados, apresentar uma comédia em nome próprio, tarefa árdua e ingrata, mais ainda quando dirigida a um público tão rápido a aplaudir como a mostrar ingratidão para com os autores que vão sofrendo a erosão do tempo. A invectiva parece, portanto, dirigir-se aos espectadores, seres volúveis, tão capazes de incensar como de imediatamente esquecer. Dá como exemplos três nomes de poetas cómicos, Magnes, Cratino e Crates, todos eles, segundo o poeta, vítimas dos desfavores do público, depois de terem sido aplaudidos. Elenca-os por idades e, portanto, muito convenientemente, Cratino fica no meio do rol. Se Magnes era uma figura de tempos mais recuados, o nome mais importante de uma primeira fase da comédia, Cratino e Crates pertenciam a uma mesma geração, mais recente, e aos seus nomes poderiam juntar-se outros igualmente com algum relevo (cf. Ruffell, 2002: 143). Mas, escolhidos estes dois, Cratino aparece, portanto, entalado entre poetas que, embora separados no tempo, já tinham deixado

¹⁸ Para um tratamento mais aprofundado de cada um deles, e de outros que aqui não refiro, vejam-se, entre outros, Maria de Fátima Silva (1987: 21-51), Heath (1990), Ruffell (2002).

de compor. Além disso, de Cratino, nas palavras da parábase, ficamos uma imagem de decadência, a que se junta o toque de uma referência ao exagerado consumo de bebida. Citemos um pouco das palavras do Coro (531-536)¹⁹:

“Agora, porém, que vocês o vêem tresler, não querem saber dele para nada, nem da sua lira de cavilhas soltas, cordas bambas e juntas esgaçadas. Um homem daquela idade, anda por aí armado em Conas, uma coroa murcha na cabeça, morto de sede; quando, graças às vitórias do passado, devia beber no Pritaneu e, em vez de dizer disparates, assistir ao teatro, com todo o esplendor, ao lado de Dioniso”.

Mas a verdade é que, mesmo tendo o seu nome entre o de dois poetas do passado, Cratino era um dos adversários de Aristófanes neste mesmo festival das Leneias de 424, com a comédia *Sátiros*, que obteve o segundo lugar, atrás de *Cavaleiros*. Ou seja, Aristófanes, no meio da sua argumentação, lança um violento ataque contra o seu mais forte rival no concurso, colocando-o, ainda vivo e produtivo, em pleno museu. Percebemos, portanto, que o alvo não é o público, o que lhe interessa antes de mais é diminuir o rival. A afirmação geracional, neste momento, faz-se pela transformação em figura de cera de alguém que ainda representa uma ameaça, mesmo que pertença a uma fornada anterior de poetas. Convém não esquecer, nesta linha de raciocínio, que esta é a parábase na qual Aristófanes se assume como autor de pleno direito.

Mas a vingança serve-se fria. No ano seguinte, nas Grandes Dionísias, Cratino vence, derrotando *As Nuvens*, com uma comédia chamada *A Garrafa*, na qual brinca com o seu apego pela bebida e com a forma como tal vício o afasta da Comédia, aqui apresentada como uma esposa traída e desprezada. Não interessa aqui discutir se o fez por vingança pessoal, como afirmam alguns comentadores antigos²⁰. Interessa, isso sim, como a comédia embarca num diálogo intertextual no qual os autores usam, antes de mais, as próprias armas do gênero, ou seja, neste caso particular, sublinhar a

¹⁹ Cito a tradução – como sempre, excelente – de Maria de Fátima Silva (Silva; Magueijo, 2006: 229-230).

²⁰ Veja-se a justificadíssima desconfiança de Ruffell (2002: 155 sqq.) e os argumentos que a sustentam.

capacidade de Cratino não apenas para encontrar um antídoto, mas para transformar o próprio veneno em antídoto.

A comédia presta-se à explicitação deste tipo de diálogos e deste tipo de confrontos²¹, ou seja, pode produtivamente alimentar-se das próprias rivalidades e torná-las, como este episódio demonstra, numa forma de enriquecimento.

O segundo exemplo associa-se à questão da originalidade. Já foi referido anteriormente que a originalidade é encarada de forma distinta pela tragédia e pela comédia. Embora a comédia tenha um conjunto de piadas, de situações e de personagens que constantemente se repetem e que se tornam, por isso mesmo, património comum de todos os autores, há, ao mesmo tempo, um grau de inventividade na intriga cômica que pode tornar-se mais sensível àquilo a que modernamente damos o nome de plágio – conceito que, aqui, em bom rigor, não pode ser usado senão de forma anacrónica. Quer tendamos a dar mais valor ao autor e ao peso da sua intervenção no processo criativo, como é tradicional fazer-se, quer vejamos a questão numa perspectiva que dê ênfase à colaboração entre autores e à dimensão colectiva do trabalho dramático, como sugere Halliwell (1989), a verdade é que vemos despontar, por vezes, sinais de fricção que decorrem da crítica ao uso de processos que parecem configurar a apropriação de ideias alheias.

É assim que encontramos o desenho incompleto de uma polémica que opôs os dois mais importantes comediógrafos da geração que despontou nos anos 20 do século V a. C., Aristófanes e Êupolis. Assim, vemos Aristófanes acusar Êupolis a respeito de um plágio a *Cavaleiros*, obra na qual, eventualmente, teria havido alguma espécie de colaboração entre os dois autores²². É, de algum

²¹ De uma forma diferente, a tragédia está também num contínuo diálogo consigo mesma. Como afirma Peter Burian (1997: 179), “tragedy is not casually or occasionally intertextual, but always and inherently so”. Também deste ponto de vista tragédia e comédia não se distanciam tanto como poderia parecer, embora a materialização desse diálogo assumia matizes evidentemente distintos.

²² Na exiguidade de testemunhos de que dispomos, a polémica não se esgota nos dois autores. Já no ano seguinte à representação de *Cavaleiros*, Cratino, em *A Garrafa*, comédia já referida anteriormente, fala de Aristófanes “a dizer as palavras de Êupolis” (fr. 213 K.-A.). Não é de admirar, dado o que fica dito sobre a génese de *A Garrafa*, que Cratino tome o partido de Êupolis...

modo, a dimensão dessa colaboração, por um lado, e aquilo a que, neste mundo específico, poderemos apelidar de cópia, por outro, que nos deixam uma grande dose de incerteza acerca deste confronto. Fica-nos, ainda assim, uma espécie de diálogo à distância, que pode materializar-se nos dois trechos breves que cito em seguida, ambos a partir da tradução de Maria de Fátima Silva. Na parábase revista de *As Nuvens*, Aristófanes queixa-se da cópia, num contexto em que, aliás, faz a defesa da sua originalidade em termos mais latos (553-554):

Êupolis foi o primeiro que, ao levar à cena o seu Máricas, virou do avesso os meus Cavaleiros – e fê-lo mal e porcamente.

Num fragmento de Êupolis²³, encontramos um pouco da versão da outra parte:

Estes Cavaleiros que eu fiz a meias com o careca e que acabei por lhe dar de presente.

Não nos é possível ter o desenho completo desta polémica, mas é interessante o modo como ela nos soa intrigantemente moderna. Neste aspecto, o da emulação que se deixa escorregar para a inveja, os autores da antiguidade seriam do seu tempo e de todos os tempos. E se é no seio da comédia que estes confrontos se tornam mais visíveis, certamente se estenderiam aos autores de tragédia e a outros poetas. Na antiguidade, como nos nossos dias²⁴, os seres humanos são frágeis e nem sempre têm consciência de como, medidas todas as coisas, são, afinal, infinitamente pequenos.

²³ Fr. 89 K.-A., de *Os Mergulhadores*, com data provável de 416-415, segundo Halliwell (1989: 519).

²⁴ Um exemplo avulso, mas que me chamou a atenção na ocasião em que trabalhava numa primeiríssima versão deste texto: basta ver as referências cruzadas a que autores como António Lobo Antunes e José Saramago se entregam, em entrevistas a Carlos Vaz Marques, em dois números sucessivos da revista *Ler* (Maio e Junho de 2008), para perceber como estas questões são de todos os tempos e de todos os lugares, sejam eles a Atenas de Cléon e de Hipérbolo, ou Lisboa, ou Lanzarote.

A Inveja de Drances e a Engrenagem Narrativa da Eneida

Alios occultum odium, alios ambitio, alios animi feritas in bellum impellit
Erasmus, *Adagia*, *Dulce bellum inexpertis*, 509

Suscitada pela crítica platónica e pela teoria aristotélica, enriquecida pelas doutrinas éticas das correntes filosóficas do período helenístico, a retórica das emoções veio, no caso da inveja, a cristalizar-se em sugestivas imagens e tipos alegóricos que marcaram para sempre o modo de a representar.

Vinte anos após a morte de Virgílio, quando já não era crível que alguém se aventurasse pelos caminhos da epopeia – aquele poema que Propércio vira nascer e julgara maior que a *Ilíada* desencorajava qualquer tentativa de emulação (*Eleg.*, 2, 34, 65-66), Ovídio renova o género com outra obra *sem igual*. Ora é precisamente nas *Metamorfoses* que se encontra uma das mais conspícuas personificações da Inveja, que a tradição iconográfica não ignorará, sobretudo quando se desenvolver, na época do Renascimento, a literatura dos *emblemata*: à alegoria ovidiana da *Invidia* recorrerão Andrea Alciato, Barthélemy Aneau, Cesare Ripa, além de muitos outros¹. Se Ovídio

¹ Vd., Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, apud Sebastianum Gryphium, 1548, embl. 71 *Invidia*; Barthélemy Aneau, *Picta poesis*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, *Virtus Invidiam excitat*, p. 39; Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, Eredi di Giovanni Gigliotti, 1593, Roma, Lepido Faci, 1603.

elevou, no seu *carmen perpetuum*, a alturas nunca vistas, o princípio catalógico caro aos alexandrinos, a descrição que se pode ler no livro II, vv. 760-808, comprova-o plenamente. Nesta prosopopeia da *invidia*, o sulmonense não esquece nenhum dos *topoi* que lhe costumavam andar associados e a essa pulsão compendiária e artificiosa não terão sido estranhas nem as mudanças no gosto literário, nem a evolução da teoria e da prática retóricas nas duas últimas décadas da época de Augusto².

De maneira muito diversa trata Virgílio a inveja no penúltimo canto da *Eneida*. Preferindo à personificação uma outra forma de *fictio personae*, uma variante de realização da alegoria bem conhecida da exegese bíblica, a tipologia, que não só sustenta o esquema da narrativa épica, como sinaliza remissões para o intertexto homérico, o mantuano oferece-nos, no violento confronto que se trava nos vv. 336-462 do canto XI, um dos mais impressionantes exemplos da eficácia persuasiva de que se pode revestir o uso retórico das paixões. Por isso, quando no conselho de guerra dos latinos intervêm Drances e Turno, o que importa ao poeta é a caracterização das personagens, o *ethos* que gera a truculência dos contendores. Ora o nexa de causa-efeito que explica o *pathos* deste episódio decisivo, a afecção da alma humana, inesgotável, que alimenta tão ardorosa disputa, como vinca repetidamente o narrador, é a inveja³.

Em latim a fronteira entre inveja e emulação parecia clara. No *Miles gloriosus* de Plauto, por exemplo, Paestrião, servo do soldado fanfarrão, acusa outros escravos, o copeiro e o seu ajudante, de andarem a emborrachar-se à sorrelfa com o vinho da adegã que lhes cumpria guardar; Lurcião, um dos acusados, responde: “tu hercle idem faceres, si tibi esset credita: quoniam aemulari non licet, nunc inuides”!, na tradução de Louro Fonseca: “tu farias o mesmo, decerto, se ela te fosse entregue. Como não podes imitar-

² Vd., Alberto (2007: 80-81).

³ A etopeia é, no dizer de Aftónio, imitação do carácter de um orador e pode ser de três tipos, idolopeia, personificação e etopeia propriamente dita. Hermógenes acrescenta que na etopeia encontram-se palavras para uma personagem, na prosopopeia imaginam-se palavras e personagem (o discurso de Drances não seria proposopeia mas etopeia, que diria um homem alimentado pela inveja diante de Turno?); vd., Reche Martínez (1991) e Kennedy (2003).

-nos, o que tu tens é inveja”⁴. Este passo cheio de andamento plautino poderá ajudar-nos a entender a *inuidia* de Drances no canto XI da *Eneida*: Drances inveja Turno porque não o pode imitar.

De um ponto de vista meramente estatístico, é nas *Éclogas* que Virgílio dá mais peso à inveja. As personagens que aqui corporizam a *inuidia* são os pastores, Amintas, Dametas, Menalcas, Codro, e uma divindade, Líber. Amintas inveja a flauta que Coridon recebeu de Dametas, *inuidit stultus Amintas* (B. II, 39); Dametas, que cortara por pura malvadez os ulmeiros e as videiras de Mícon, acusa Menalcas de ter quebrado o arco e as flechas de Dáfni, apenas por “não ter gostado de as ver dar ao rapaz”, e que “teria morrido se não conseguisse prejudicá-lo, fosse como fosse” (B. III, 10-13); segundo Tirsis, caso vencesse o certame poético, Codro invejá-lo-ia e Líber invejava às colinas as sombras dos pâmpanos e por isso lhas retirou (B. VII, 25-26 e 58); a ironia e a frivolidade que marcam estes passos desaparecem na B. VIII, Dámon inveja Mopso porque este lhe roubou a mulher amada, atormenta-o o ciúme doentio, o *zelos* que se alimenta da imaginação⁵.

Nas *Geórgicas* a incidência de palavras deste campo semântico é muito mais reduzida; o abstracto *inuidia* constitui um verdadeiro *hápax* e o verbo *inuideo*, embora surja sete vezes, apenas em duas ocorrências tem sentido activo. Regista-se, no entanto, uma *differentia* de grande alcance, agora a *inuidia* pertence ao mundo divino. Assim sucede no epílogo do livro I (vv. 503-504), decisivo para a conformação ideológica do poema: *iampridem nobis caeli te regia, Caesar, / inuidet*, “há muito, ó César, que a corte celeste a tua presença/ nos inveja”. Avulta aqui a *inuidia* activa, sublinhada pela distracção do verbo, mas tal não significa a aceitação de velhas crenças no *phthonos theon*, que os deuses vejam em Octávio um rival ou que maldosamente o queiram roubar aos mortais; bem pelo contrário, a divina *inuidia* serve tão só para exaltar o *princeps*: os deuses lamentam que Octávio se ocupe de humanos triunfos, porque

⁴ Vd., *Miles gloriosus*, vv. 838-839, e Fonseca (1980).

⁵ Nas *Éclogas* há também lugar para a emulação, paixão positiva que, nas B. III e VII, atrai os pastores para *certamina* ou *ludi* poéticos. Na verdade, sob a forma de rivalidade poética ou ciúme amoroso, a *inuidia* reina nas *Bucólicas*, mesmo quando é vencida (Melibeu, na B. I.11, afirma que não inveja Títiro e a sorte que o bafejou).

o seu lugar é entre os imortais, na *caeli regia*. Em 28 a. C. inaugurara-se o templo de Apolo Palatino, a divindade que, na interpretação virgiliana, trouxe Roma da idade do ouro à *pax augustana*; no centro desse templo Virgílio instalou Octávio, o vencedor da *invidia* (G. III, 37-39).

Também na *Eneida* não é a recursividade que assinala o uso da inveja, mas antes a grande cópia de acepções e a relevância que adquire no epílogo do poema. *Invidia* e *invidere* tanto significam rivalidade e emulação, no plano pessoal e político, como inveja divina ou ciúme provocado pelo amor. A esta variedade, no entanto, acompanha-a sempre uma qualquer conotação negativa; ao contrário do que sucede nas *Bucólicas*, aqui até a emulação é perigosa e não raro fatal. Miseno ousou desafiar os deuses para uma competição musical, mas logo pagou com a própria vida a sua insolência, pois Tritão, invejoso, mergulhou-o no meio dos rochedos com uma onda (VI, 173-174). Há outro caso ainda mais perturbador: Palante quer igualar a glória de seu pai Evandro e é esse desejo vão e ilusório, *uentosa gloria* (XI, 708), que o arrasta para a morte. Na verdade, de acordo com a moral estóica que percorre o poema, a *virtus* resulta da purificação das paixões, sobretudo do despojamento das paixões mais individualistas. Por isso, sentimentos legítimos são sublimados, Eurción aceita que outro receba o prêmio que lhe devia pertencer (V, 541-42), ou ganham dimensão social e política, nem Jarbas sofre de *invidia*, nem Eneias crê Dido capaz de ciúmes (IV, 347). Na verdade, a *invidia* que a rainha de Cartago sente logo extravasa o interesse pessoal para se tornar prenúncio da rivalidade que conduzirá às guerras púnicas (IV, 345-350). A inveja é sempre paixão destrutiva, motivo para Virgílio recusar a crença comum na *invidia deorum*; como Platão, também o poeta rejeita a terrível ideia do *phthonos theon*, por incompatível com uma concepção depurada de divindade. A crítica às antigas crenças fica evidente, por exemplo, na justificação que Diomedes encontra para o seu *nostos* infeliz: não foram os deuses que movidos pela inveja o impediram de regressar a casa, mas a sua culpa, a *hybris* que o levou a atacar as divindades e a ferir Vénus (cf. *Eneida*, XI, 268-269, e *Ilíada*, V, 330-340)⁶. Que a inveja constitui

⁶ Fatal, porém, continua a mostrar-se a inveja da Fortuna; a ela atribui Eneias a morte precoce de Palante (XI, 42-46).

uma ameaça política comprovam-no Mezêncio, quando chora a morte de Lauso e a *inuidia* que lhe arrebatou o poder (X, 846-852), ou Métabo, rei dos Volscos, banido por ter gerado a *inuidia* entre os seus súbditos (XI, 539-543). Na perspectiva virgíliana, portanto, as alterações políticas têm raízes na moral. Do rei destronado diz-se sempre que foi vítima culpada da *inuidia*: *pulsus ob inuidiam solio sceptrisque paternis*. Ora é este sentido do participio do verbo *pello* que surgirá aplicado a Turno nos trechos do canto XI. As paixões na *Eneida* são funestas, mas maior é a força destrutiva da *inuidia*. Se à inveja se devem as mortes de Miseno e Dido e a futura destruição da cidade de Cartago, nos últimos dois cantos do poema, como veremos a partir de agora, a *inuidia* apresenta-se não só como causa da morte de Turno, mas também como dispositivo que prepara e justifica o desfecho da acção.

Pouco se sabe da instrução retórica que Virgílio recebeu, se terá estudado com Epídio, *rhetor* do próprio Octávio, se constituiria o poema *Ite hinc inanes, ite rhetorum ampullae* (*Catalepton* 5) a sua despedida da escola de retórica. Mas Virgílio foi com certeza mais influenciado pela grande tradição oratória do fim da época republicana do que pela retórica escolar e artificiosa das *declamationes*. Embora a *Eneida* não se mostre imune às novas tendências – a sentença aguda, o ornato de efeito parecem legitimar a suposição de Clarke, a verdade, porém, é que os discursos do poema parecem aderir meridianamente à concepção aristotélica-ciceroniana que entendia a retórica como arte da persuasão. Que a eloquência da *Eneida* não se destina a expressar uma ideia ou um sentimento, antes visa suscitar emoções no ouvinte e conduzi-lo a agir em determinado sentido, é uma evidência que logo ressalta da descrição da tempestade do canto I. Aqui o poeta latino não se limita a repisar o *tertium comparationis* do símile homérico; preferindo inverter a ordem dos factores da similitude, em vez de comparar o efeito do discurso à acção dos ventos sobre as águas do mar ou sobre as espigas das searas, reconduz à credibilidade do orador perfeito que apazigua as paixões a autoridade com que Neptuno traz a bonança. É certo que a expressão eloquente não supõe necessariamente formação retórica – a eloquência da *Ilíada* ganhou forma uns trezentos anos antes de Córax e Tísidas; no entanto, no caso de um *poeta doctus* como Virgílio, não se pode ignorar que a história da retórica já contava

quatro séculos; a maior sofisticação da eloquência virgiliana não se deve ao acaso⁷.

Para frisar a importância da retórica no poema, os comentaristas antigos terão ido longe demais quando estendem esse condicionamento a todo o conjunto, quase dando a entender que o poeta compunha com um manual ao lado. Virgílio não podia fugir aos padrões culturais do tempo, nem esquecer o horizonte de expectativas dos seus ouvintes e leitores, habituados à prática oratória das assembleias, do Senado e tribunais, mas é evidentemente nos discursos da epopeia, desde Homero tão sobrecarregados de sentido e funções, que há que buscar o influxo da sua instrução retórica⁸. Que os artificiosos discursos da *Eneida* satisfizeram leitores familiarizados com a altíssima eloquência da última oratória republicana, parece indicá-lo o acolhimento que o poema logo começou a ter nas escolas de retórica⁹. Modernamente, com a retracção dos estudos retóricos perdeu-se um pouco essa dimensão e até o conselho de guerra dos Latinos acabou descurado, embora ocupe um quarto do canto XI. Nas últimas décadas, porém, o renascimento da retórica clássica, e a enorme atenção de que passou a gozar nos estudos literários, não podia deixar de se repercutir na crítica virgiliana¹⁰. A bibliografia recente é, pois, imensa. De uma maneira geral, tem-se registado a tendência para entender este episódio como um momento de pausa que baixa a intensidade dramática dos últimos cantos do poema. Gransden, por exemplo, apesar de mostrar continuado interesse pela *Ilíada* virgiliana, no comentário ao canto XI não se ocupa da sua sofisticada técnica narrativa; Williams, embora chame à disputa entre Drances e Turno um dos trechos mais elaborados do poema, acaba por desvalorizar o episódio por irrelevante para a construção da narrativa; Quinn, no já distante ano de 1968, ainda ia mais longe, se reconhecia a Drances o domínio da arte, chegava a considerar que retórica como a sua não convence ninguém! Na última década, como dissemos, a situação alterou-se; virgilianistas, como

⁷ Cf. *Ilíada*, II, 141-151, com *Eneida*, I, 148-156.

⁸ Vd., Clarke (1949: 14-27) e Martin (1989).

⁹ Vd., Narducci (2007).

¹⁰ Vd., Pereira (2005: 3-35).

Philipp Hardie ou Nicholas Horsfall, e sobretudo estudiosos da retórica latina vêm dedicando maior atenção ao canto XI e em particular ao episódio do conselho dos Latinos, na senda do trabalho pioneiro de Gilbert Highet¹¹.

O canto XI começa com uma fortíssima nota de *pathos* que sublinha a futilidade da guerra. Ao horror causado pela descrição da morte de Lauso segue-se agora o luto dos funerais de Palante, em versos carregados de reminiscências catulianas. Uma embaixada latina vem solicitar uma graça, que Eneias “entregue os corpos, que, derrubados pela espada, jazem pelas planícies, e que permita abrigá-los no sepulcro da terra” (XI, 100-105). O herói troiano, o *bonus Aeneas*, recebe-os com benevolência, gostaria de conceder a paz não só aos mortos, mas também aos vivos, e melhor fora que Turno resolvesse a guerra consigo em duelo singular, *si bellum finire manu, si pellere Teucros/ apparat, his mecum decuit concurrere telis* (XI, 116-117). É neste momento que Drances entra em cena, ele que comanda os embaixadores: *Tum senior semperque odiis et crimine Drances/ Infensus iuueni Turno sic ore uicissim/ Orsa refert* (XI, 122-124), “então o velho Drances, inimigo figadal do jovem Turno, cheio de sanha e acusações, profere em resposta o seguinte:

*Ó herói troiano, ilustre pela fama, e
mais ilustre pelas armas, com que louvores te hei-de eu exaltar aos céus?
Que devo eu mais admirar? A tua justiça ou os teus trabalhos guerreiros?
Agradecidos, as tuas propostas nós levaremos à pátria cidade
e, se a Fortuna ocasião propícia nos oferecer, com o rei Latino
te havemos de unir. Outras alianças para si procure Turno.
Sim, ainda teremos a dita de erguer teus altos muros decretados
pelo Destino e de carregar sobre os ombros as pedras de Tróia”.*
(XI, 124-132)

Como agudamente observou R. Heinze, num livro publicado há cem anos mas ainda muito útil (servimo-nos de recente versão inglesa), na *Eneida* a exposição dos dados essenciais, necessários para compreender a narrativa, é geralmente confiada a uma personagem; raramente é o narrador quem apresenta os antecedentes ou quem desenha os caracteres principais. Outro recurso da téc-

¹¹ Vd., Quinn (1968); Highet (1972 e 1974); Williams (1985); Gransden (1991a e 1991b); Hardie (1998); Fantham (1999); Horsfall (1995).

nica narrativa que acentua tal estratégia, e que em parte estava esboçado em Homero, é o adiamento da identificação das personagens, particularidade que parece natural e óbvia no caso de Eneias, mas que surpreende em relação a figuras menores; tão sistemático se mostra este procedimento que para Heinze só pode ser intencional: a filha de Latino, Lavínia, só é nomeada quando toma parte na acção; Amata, a rainha, apenas será designada pelo nome quando a fúria Alecto for ter com ela; Juturna, referida como *alma soror* de Turno, só ouvirá o seu nome quando entrar em cena; a Sibila, tantas vezes evocada, só será identificada como Deífobe, quando Eneias se encontrar com ela. Virgílio não só faz deste processo uma regra como o estende à caracterização das personagens, que em geral não são apresentadas antes que entrem em acção.

Ora no caso de Drances, como acabámos de ver, tal procedimento é alterado. Logo na sua primeira intervenção, ele é directamente caracterizado pelo narrador, como encarniçado inimigo de Turno, de quem o separa, por enquanto, a idade. As tréguas para os funerais aumentam o luto dos latinos, “as mães e as noivas desditosas, os doces corações das irmãs em pranto, os meninos privados dos pais”, todos amaldiçoam a guerra e o himeneu de Turno. Drances não deixa de comparecer e de aproveitar a ocasião, o *kairos*, para fomentar a revolta contra o seu inimigo. O narrador acrescenta então mais detalhes ao carácter da personagem: *ingrauat haec saevus Drances solumque uocaril Testatur, solum posci in certamina Turnum*, “o terrível Drances agrava esta ideia dizendo que somente Turno é chamado, somente Turno é desafiado para combater” (XI, 220-224). Tendo em conta os anteriores motins contra Mezêncio e Métabo, o comentário de Sérvio ao verbo *ingrauat* parece-nos aqui muito pertinente, *maiolem inuidiam concitat*: o orador, movido pela *inuidia*, teria interesse em suscitar essa mesma paixão nos ouvintes, porque, recorde-se, é ela que destrona os reis¹². Assim vai o narrador dispensando informação seja para realçar o papel desta personagem, seja para criar expectativa no leitor, de acordo com a intenção, clara desde o primeiro momento, de que a acção seja entendida à luz de um traço do carácter de Drances, essencial mas

¹² Para este passo, e para todo o canto XI, vd., o excelente comentário de Nicholas Horsfall (2003).

ainda não nomeado, a *inuidia*. Que este tratamento da figura de Drances, como sublinha Heinze, é excepcional, parece evidente. Procuraremos agora compreender o escopo e objectivo de tal derrogação do princípio geral.

Começa o Conselho de guerra dos latinos. Vénulo, o embaixador que fora solicitar a Diomedes o seu auxílio contra os troianos, transmite a resposta do herói grego (XI, 243-295). Trata-se de um discurso muito cuidado, *responsa reposcit/ ordine cuncta suo*, que começa com um solene *makarismos*, em tricolon, ou seja, com a acção de louvar ou invejar a felicidade alheia, os Latinos são povo tradicionalmente pacífico, não têm nenhuma necessidade de fazer a guerra, muito menos contra um adversário que não podem derrotar. O *exordium* antecipa as linhas da argumentação que sustentarão a majestática recusa de Diomedes; a *narratio* e a *miseratio* comprovam com a história passada o argumento principal, percurso abreviado por duas *praeteritiones* e três perguntas retóricas que percutem a *tese* que se quer demonstrar: merecido castigo têm aqueles que se deixam levar pela loucura da guerra. Mas mais do que expor a *sententia* importava mover os afectos e Virgílio, recorrendo, como habitualmente, à sobreposição de referências míticas e históricas, empresta a Diomedes uma *propositio*, *ne uero, ne me ad tales impellite pugnas!* “não, não me empurreis para tais batalhas”! (XI, 278), que soaria a exortação de flagrante actualidade, quando ainda estavam bem vivas as memórias das guerras civis¹³. Diomedes não oferece tropas, nem outros auxílios, oferece sim os trágicos *nostoi* dos Aqueus: naufrágios, exílios, adultérios, assassinatos, traições, metamorfoses. Os elementos, a terra e o mar, os homens, monstros e deuses castigaram aqueles que combateram Eneias e Tróia; muitas e ponderosas razões há, pois, para os latinos não cometerem o mesmo erro. E Diomedes profere a *laudatio* do herói vencido, não sem distorcer os dados da *Ilíada*, Eneias é guerreiro tão valoroso quanto Heitor. A credibilidade do orador, no entanto, parece inatacável: Diomedes fala como alguém que combateu Eneias, *experto crede*, e termina com uma admonição não isenta de ameaça: “mas evitai que vossas armas embatam nas suas

¹³ Sobre o contexto epocal que permitia uma leitura política do mito vd., Galinsky (1996).

armas”, *ast armis concurrant arma caute* (eco intencional de IV, 629, *imprecor arma armis*).

Ao fim de três dias de ritos fúnebres, os Latinos mostravam-se perturbados e muitos tinham começado a acusar Turno; os mensageiros regressaram abatidos, *maesti*; o rei, prostrado por *ingenti luctu*, ouve Vénulo *haud laeta fronte* (238) e a resposta negativa de Diomedes desfere o último golpe. Latino reage com uma intervenção perfeitamente ajustada às circunstâncias, com um discurso entrecortado, breve, despojado de artifícios retóricos, em que, evitando a atribuição de culpas a Turno, apenas propõe a restauração da paz. A este anticlímax, segue-se por fim a violentíssima disputa entre Drances e Turno:

*“Então Drances, sempre hostil, a quem a glória de Turno perseguia
com os amargos aguilhões de uma inveja insidiosa,
pródigo nos gastos e mais ainda na facúndia, dotado porém de dextra inábil
para a guerra, com autoridade reconhecida nas assembleias,
influente nas conspirações – a nobreza materna dava-lhe a prosápia
da estirpe, embora sofresse do pai as origens incertas,
levanta-se e com estas palavras carrega e agrava a sua revolta”.*
(XI, 336-342)

A *hendíadis* e a *enálage*, *obliqua invidia stimulusque amaris*, amplificam os tormentos da inveja; a *antítese*, comum mas vital, entre palavra e acção, o prestígio do dinheiro e da eloquência, o espírito conspirativo fazem de Drances o político típico do último período da época republicana. O narrador completa o perfil psicológico da personagem com a alusão às origens sociais que originam o ressabiamento de um *homo novus*, filho de pai *incertus* e não apenas *ignotus*. É esta acumulação de referências a bens externos e internos que pode *explicar* a paixão tremenda que domina Drances, a *invidia, obliqua et amara*. Mas tal investimento, que se faz ao arrepio da prática narrativa, tem de se justificar nas cenas engrenadas que conduzem ao epílogo do poema.

Quando Drances tomou a palavra ainda não se conhecia a reacção do conselho à proposta de Latino; não se conhecia nem se conhecerá, porque a disputa termina abruptamente com o ataque inesperado dos troianos. Este facto, de certo modo incongruente, terá um significado: a Virgílio interessam-lhe mais as reacções dos seus leitores do que a atitude da assembleia. Já tinha destacado a

idade e o ódio de Drances a Turno, por que razão insiste ainda na caracterização directa de uma personagem menor? Talvez para vincar que é a *invidia* a chave de interpretação das cenas seguintes. Ora, se muitos têm observado que Drances suscita a cólera de Turno para que ele perca o domínio de si mesmo, a malícia do orador, que aos olhos dos participantes do conselho passaria porventura despercebida, tem de ser tida em conta. A figura de Drances, permanentemente depreciada pelo narrador, enquanto *typus* de criação virgiliana não deixaria de associar a fábula mítica à história recente. No entanto, embora a alegorese constitua uma linha de interpretação nunca descurada, desde que humanistas do Renascimento, como Adrien Turnèbe, julgaram ver em Drances uma versão augustana de Cícero, os modernos tendem a rejeitar essa aproximação ainda quando a praticam¹⁴.

Drances, *infensus*, levanta-se para criar problemas e, depois de um cumprimento a Latino, ataca Turno num tom que aparentemente evoca Tersites, o vilão da *Ilíada* (II, 225-242). As diferenças, porém, logo sobressaem: Tersites ataca o Atrida directamente, Drances não se dirige de imediato a Turno, só depois de recomendar a Latino que case a filha com Eneias encarará o inimigo; o grego acusa Agamémnon de cobiça, o orador latino acusa Turno de cobardia; Tersites exorta os aqueus a desertarem, Drances, desejando o contrário, pede a Turno que se retire e faça a paz. Na verdade, se Tersites personifica o espírito de revolta, o seu discurso, todavia, não tem qualquer efeito dramático, pois falta-lhe a elo-

¹⁴ Camps (1969), por exemplo, mostra-se cauteloso em relação a qualquer “evocation of later events through analogy”, embora recorra largamente a esse tipo de observações (vd., cap. X, “Echoes of History”, pp. 95-104). A interpretação tipológica na verdade é muito frequente (Eneias/ Augusto, Príamo/ Pompeu, Dido/ Cleópatra, Acates/ Agripa) e, como notou Horsfall, tem sustentação na própria tessitura do poema, desde logo no uso reiterado dos pronomes *ille* ou *aliter* como determinantes de nomes de heróis. Drances, observa Elaine Fantham, subverte o género de causa, quando transforma o que devia ser um discurso deliberativo numa oração judicial. Este e outros dados não constituiriam uma alusão às *Filípicas*? E, apesar da caracterização equívoca, não legitimariam correspondências entre Drances/ Cícero e Turno/ Marco António? Sobre o par em apreço vd., McDermott (1980). Infelizmente não conseguimos ter acesso ao livro de Maria Alessio (1993), que, segundo a recensão de Harrison (1996), “consists of a kind of running commentary on Aeneid 11 with a strong emphasis on the role of historical allegory”.

quência, apanágio dos heróis; não argumenta, não persuade, apenas profere acusações e injúrias; é feio e ridículo e por tudo isto ninguém o defende das pancadas de Ulisses. Drances, pelo contrário, mostra-se cuidadoso, apenas ofende o seu inimigo pessoal; não é descrito fisicamente, mas o narrador trata de dizer que é rico e nobre pelo lado materno; Turno faz um gesto de ameaça mas não lhe toca: a proficiência retórica infundia respeito mesmo nos inimigos. Na verdade, o discurso de Drances é muito mais sofisticado e eficaz do que as invectivas de Tersites; com a sua eloquência não só fortalece a proposta do rei, como, por fim, conseguirá o que pretende, a destruição de Turno.

Drances dirige-se ao rei, aos Latinos e a Turno, sucessivamente, mas quem ele tem sempre na mira é o chefe dos Rútulos, mesmo quando não o nomeia ou se lhe refere na terceira pessoa (*Eneida*, 11, 343-375). Habilmente acusa-o de ser um tirano que tudo sacrifica aos seus interesses, de não ouvir ninguém, de estar pronto a eliminar qualquer voz incómoda, acusações habituais na Roma dos últimos tempos da república. Usando esta tática, uma forma de *occupatio*, Drances condiciona fortemente a reacção de Turno que não poderá usar de violência sob pena de dar razão ao adversário.

Querendo, malevolamente, dar voz ao sentimento geral, Drances não discute a responsabilidade de Turno nos sofrimentos dos latinos, antes a dá por assente na pergunta retórica e na apóstrofe com que increpa o inimigo, *quid miseris totiens in aperta pericula ciues/ proiicis, o Latio caput horum et causa malorum?* O orador, de facto, não hesita em distorcer a verdade; embora saiba que os Rútulos foram apenas um dos três grupos que pressionaram Latino a ir para a guerra, acusando Turno de pôr a sua ambição à frente dos interesses do rei e do povo, considera-o fonte de todos os males que assolam o Lácio¹⁵. A outra forma de manipulação recorre Drances ao apresentar a batalha do canto X como uma derrota dos latinos, quando de facto os exércitos estavam iguallados em morrandandes e lutos¹⁶. Tudo lhe serve para amplificar as responsabi-

¹⁵ Os outros fautores da discórdia foram os maridos das mulheres enganadas por Amata e os pastores enraivecidos pela morte de um dos seus (cf. canto VII).

¹⁶ Cf. X, 755-757: “Iam grauis aequibat luctus et mutua Mauors/ funera; caedebant pariter pariterque ruebant/ uictores uictique, neque his fuga nota neque illis”.

lidades de Turno: alusões e referências veladas, máximas e exemplos entretecem a argumentação. Drances rejeita a guerra com a sentença *nulla salus bello* (362), mas logo assimila o reconhecimento da derrota por parte de Latino (312) à situação de Eneias no canto II, “Uma esperança têm os vencidos: não esperar salvação alguma” (2, 354). Assim prepara a exigência do casamento de Lavínia com Eneias que conduz à súplica não isenta de sarcasmo, *miserere tuorum*, e ao insulto mais violento, *pone animos et pulsus abi*. A tensão crescente culmina nessa palavra que ninguém ousava atirar a Turno, *pulsus*, “afugentado, derrotado, banido”. No canto XI é este o nome da ignomínia: “Evandro, não o verás em fuga coberto de vergonhosas feridas” (*non pudendis uulneribus pulsum*, XI, 55-56); “Tarconte anima os soldados em debandada a voltarem para o combate” (*reficitque in proelia pulsos*, XI, 731).

Se de facto quisesse demover Turno e levá-lo a aceitar a paz, o orador não podia ter escolhido piores argumentos. Mas o seu objetivo era outro. Drances serve-se de uma boa causa para atingir um fim inconfessável, envergonhar o inimigo, exasperá-lo de tal maneira que não possa aceitar a paz. Dissimulando as suas verdadeiras intenções, o orador transforma aquilo que devia ser uma oração deliberativa numa acusação: Turno é culpado de cobardia. Profundamente ferido na sua honra, Turno *tem* que enfrentar Eneias. Que fosse este o resultado do discurso de Drances, já o indiciavam as palavras iniciais do narrador, a expressão *aggerat iras*, que introduz o discurso directo (342), não se aplica tanto à cólera dos contendores, quanto às paixões a suscitar nos ouvintes. Desta oportuna observação de Elaine Fantham há que retirar todas as consequências. Drances, afinal, emula mais Ulisses do que Tersites; a sarcástica pergunta retórica que conclui o seu discurso, enfatizada pelo conjuntivo de protesto *sternamur*, serve para isolar Turno, *Nos, animae uiles, inhumata infleaque turba, Sternamur campis?*, “Nós, homens sem valor, turba que não há-de ser sepultada nem chorada, havemos de ficar caídos nos campos”? Se as mortes e o sofrimento futuros só se evitam com o combate singular, força é que a *inuidia* ponha ao seu serviço a *aemulatio*; ao chefe dos Rútulos não resta outra alternativa senão defrontar Eneias.

Apesar das injúrias que lança sobre Turno, Drances privilegia as provas lógicas; a *propositio* do seu discurso decorre dos argumentos de Diomedes e do reconhecimento da derrota por parte de

Latino. Poderemos, pois, considerar satisfatória a interpretação corrente que vê em Drances a figura que serve para reabilitar o chefe dos Rútulos? Para contrabalançar o retrato negativo que dele ficou no canto X? Muitos críticos (Fantham, Burke, Klinger, Otis) reconhecem relevância à personagem, mas fazem-no apenas em função da caracterização de Turno. Ora nem a situação se afigura tão simples, nem Drances parece redutível a uma mera figura de contraste, o homem das palavras contra o homem da acção. O orador latino será repugnante como Tersites e manhoso quanto Ulisses, mas também se mostra prudente como Polidamante e credível quanto Heitor. O canto XI da *Eneida* evocaria, naturalmente, o canto II da *Iliada*, o episódio de Tersites e Ulisses, mas, se as condições da situação retórica são completamente distintas, não será essa uma falsa sugestão? Turno, rei de um povo que há-de ser aliado de Roma, não podia ser apresentado nem como vilão nem como herói, e muito menos enquanto mera encarnação do mal. A interpretação proposta por Burke, segundo a qual a clave histórica do poema exige que as personagens sejam observadas de vários ângulos porque a situação é profundamente ambígua, apresenta, entre outros méritos, o de mostrar a teia de relações intertextuais que une o episódio virgiliano a meia dúzia de cenas homéricas. Mesmo assim, a discussão fica-se pela percepção dos significados das figuras, pela avaliação das personagens em confronto. Ora a disputa travada no conselho dos Latinos não terá relevância dramática para o desfecho da acção do poema? O duelo decisivo do canto XII não terá na *inuidia* de Drances a sua motivação?¹⁷

Alterado pela cólera, Turno rebate ponto por ponto as acusações de Drances; as emoções no entanto não o impedem, também a ele, de distorcer os factos, pois jamais se refere ao que sucedeu depois da morte de Palante; em tom mais calmo, dirigindo-se a Latino, argumenta a favor da continuação da guerra; por fim, de novo arrastado pelas paixões, conclui formulando um voto, uma espécie de *deuotio*, que altera os termos do desafio lançado por Eneias.

*“Mas se os Teucros só me querem a mim para o duelo,
e se isso vos agrada, se sou para o bem comum tão grande obstáculo,
nem a Vitória abandonou estas minhas mãos nem me tem tal aversão que*

¹⁷ Vd., Heinze (1993) e Burke (1978).

eu me recuse a correr qualquer risco em nome de tão grandes esperanças. Com denodo enfrentarei o inimigo, ainda que ele emule o grande Aquiles e se revista com armas iguais às fabricadas pelas mãos de Vulcano. A vós e ao meu sogro Latino a minha vida consagrei, eu, Turno, a nenhum antepassado em bravura segundo. Eneias só a mim desafia? Que me desafie até eu lho imploro. Não morra Drances na minha vez; se essa é a razão da cólera divina, se é o valor e a glória que estão em jogo, que ele não nos retire”.
(Eneida, XI, 434-444)

Complexa imbricação de referências marca a progressão do discurso do herói: *Pulsus ego?* (392), *Nulla salus bello?* (399), *Solum Aeneas uocat/ et uocet oro* (442) evocam a réplica de Juno no concílio dos deuses do canto X; também aí a protectora de Turno troçava das acusações de Vénus. Mas é a perda do domínio de si mesmo que é acentuada pelo contraste dos discursos – Drances começa calmamente por se dirigir ao rei e aos latinos, Turno esquece o protocolo e ataca Drances de imediato. Também para Turno é belo morrer de armas na mão; com o Eneias do canto II fica o chefe dos Rútulos irmanado, no desespero, na falta de lucidez gerada pelo furor.

Se idade, inclinações e carácter separam os contendores, exige o decoro que a linguagem os distinga também. A fereza dos anos que medeiam entre a morte de Cícero e a batalha de Áccio endureceu a luta política; talvez seja legítimo entrever um reflexo dessa violência na forma como Virgílio empresta a sua arte à expressão da cólera. O ritmo da invectiva de Turno é marcado por poliptotos, paralelismos, perguntas retóricas, duros hipérbatos, por pesada ironia. Drances reduzira o debate a duas propostas, a paz ou o duelo; Turno também só admite duas possibilidades, o duelo ou a continuação da guerra¹⁸.

Drances atreveu-se a verbalizar o que parecia interdito: uma vez que Turno tinha vergonhosamente fugido (*fugae fidens*, v. 351), agora devia dar-se por vencido (*miserere tuorum/ pone animos et pulsus abi*, v. 363). O infame desaparecimento de Turno durante a batalha do canto X explica a resposta paratáctica do chefe rútilo, pois só o leitor sabe que o herói não teve responsabilidade nessa dolorosa

¹⁸ Vd., Horsfall (1995: 186-191) e Highet (1972: 248-251).

fuga. Por isso Turno omite o que se passou depois da morte de Palante e, deliberadamente, esquece o assunto principal, a sua responsabilidade na derrota dos latinos. Brooks Otis analisou agudamente este discurso elíptico, mas não nos parece que tenha razão quando vê no medo a sua justificação. É verdade que a resposta de Turno ao desafio de Eneias (que já não era muito claro) se mostra evasiva e ambígua; se os troianos quiserem que combata sozinho ele não se recusará. Turno emprega uma oração condicional e o plural, como que devolvendo a acusação de cobardia, mas daqui não decorre que tenha mais força o medo que a cólera. A ambiguidade talvez resulte antes do contraste de motivações que caracteriza o típico conflito virgiliano: Eneias quer a paz e para a alcançar está disposto a combater com Turno; o chefe dos Rútulos quer a guerra e dispõe-se a aceitar o duelo se essa for a única forma de continuar os combates.

Na verdade, a acusação de cobardia feita por Drances retirou margem de manobra a Turno e o ataque *ad hominem* deixou-o encurralado. Para o rei de Árdea só há uma forma de retomar o comando da situação, reconduzir a questão política ao plano dos valores heróicos. Por isso aceita o duelo, mas fá-lo nos termos da *devotio* antiga: “uobis animam hanc soceroque Latino/ Turnus ego, haud ulli ueterum uirtute secundus/ deuoui (440-442)”. Deste modo tenta recuperar a honra perdida na fuga inexplicável do canto X aquele que a Sibila anunciara como um novo Aquiles (*alius Latio iam partus Achilles/ natus*, VI, 89-90). Assim se explica doravante o comportamento de Turno, quando insiste em proclamar ideais homéricos e romanos, *decus*, *gloria*, *uirtus*, quando recusa a rendição, quando rejeita, no começo do canto XII, as últimas súplicas de Latino e Amata, que se salve e ceda Lavínia a Eneias. Agora era demasiado tarde; o orgulho e o amor levam-no a preferir a morte à desonra, pois se não morresse falharia a *devotio* e daria razão a Drances. Expressões como *conscia fama*, *conscia uirtus* (X, 679, 12, 668) demonstram como Turno quer reger-se pelos valores que tipificam uma cultura de vergonha, anacronicamente e fora do quadro pouco heróico do canto XI. Depois da explosão de *uiolentia*, Turno acaba afirmando a sua coragem e sentido de honra, a sua aceitação do destino. Era aqui que Drances o queria conduzir¹⁹.

¹⁹ Vd., Otis (1995: 361-371) e Fantham (1999). Pascal (1990) nega que o comportamento de Turno se enquadre na antiga *devotio* ritual praticada pelos

Algumas imperfeições da *Eneida*, geradas pela necessidade de evitar desenvolvimentos que já estavam prontos em cantos posteriores, talvez fossem resolvidas na última demão que o poeta não teve oportunidade de dar à sua obra. Mas, por vezes, nota Heinze, é difícil perceber se não foram intencionais certas incongruências: Drances atrai as atenções no canto XI, depois sai de cena. Não nos parece que haja aqui qualquer incongruência, nem que o desaparecimento de Drances seja definitivo. Se o político-orador pode sair de cena, pois cumpriu a sua função – a *inuidia* amarrou Turno ao código de honra, a verdade é que o chefe dos Rútulos, no canto XII, vv. 643-649, não se esquece de o referir nas perguntas retóricas com que responde ao conselho de Juturna, conselho bem-intencionado mas incompatível com a moral heróica. *Dextra nec Drancis dicta refellam?* “Não hei-de eu desmentir com a minha dextra as palavras de Drances”? Só aqui verdadeiramente se fecha o círculo.

O interesse da *inuidia* de Drances, portanto, ultrapassa em muito a etopeia, o mero exercício caracteriológico, já que parece essencial para o desenlace da intriga. Na composição engrenada da narrativa da guerra, a *inuidia* funcionará como a última mudança de velocidade que acelera a acção para o trágico desfecho. De outro modo não faria sentido o singular cuidado que o narrador pôs na caracterização de Drances como encarnação da *inuidia*. Não vemos, pois, razão para acusar Drances de demagogia ou para considerar a sua eloquência inadequada. Há que atender ao género de causa, o que prometia ser uma *oratio* deliberativa tornou-se uma *oratio* judicial. Importa identificar o estado da questão, Drances acusa Turno de ser covarde, o senhor de Árdea nega, mas mantém-se a dúvida porque ele mesmo, réu e juiz, sabe que não se trata de uma conjectura; por isso Turno não nega, antes sonega o dado essencial, a vergonhosa fuga que o salvou no combate do canto X. A Drances não lhe interessa persuadir o conselho, mas apenas um único ouvinte, Turno, para o levar exactamente onde quer, à *devotio*. Já o rei Latino, esse sim, estava animado de um genuíno desejo de paz, e por isso procede em conformidade, não refere o casamento, nem recrimina ninguém (*nec quemquam incuso*, v. 312). Mas, perante o silêncio e o embaraço geral, continuava

Décios; a questão, porém, era outra, seria o herói capaz de viver o altruísmo do *dux devotus*?

inexplicada a ausência de Turno na batalha em que pereceram Mezêncio e Lauso – heróis esquecidos, não por acaso, pelos latinos no momento em que os troianos choram Palante. Drances ousa então dizer a verdade incômoda, acusar Turno de cobardia e desafiá-lo para o duelo com Eneias. Aproveitando boas razões, a paz, a salvação dos latinos, argumentos modernos, Drances obriga Turno a fixar para si uma pena arcaica, a *devotio*, única saída à luz do código heróico primitivo, solução que se combina perfeitamente com a necessidade de reconduzir à ética dos Camilos e Décios a guerra pouco ou nada heróica do canto XI, pesem embora as façanhas de Camila. Enquanto Turno vivesse, enquanto a morte de Palante não fosse vingada, o valor da *fides* estava em questão; afirma-o o lamento trenódico de Eneias, v. 55 *haec mea magna fides?*, “é esta a minha solene promessa?”. Quer dizer, Drances não fabrica cenários, apenas aproveita de modo eficaz as circunstâncias, aquilo que o *kairos* lhe oferece, a sugestão de Eneias de que o duelo tudo podia resolver se Turno assim quisesse, as recriminações das viúvas e mães que o orador se encarrega de levar para o conselho, a proposta de Latino reforçada pela autoridade de Diomedes. É aqui, portanto, nos quatro discursos do penúltimo canto da *Eneida*, que julgamos encontrar um dos mais impressionantes exemplos da eficácia persuasiva e estética de que se pode revestir o uso retórico das paixões.

Inveja e Emulação em... Marcial: A vida e os seus costumes temperados com sal Romano!

“Virtus absque modo nomen habet vitii”.
Godfrey of Winchester, *Martialis Cocculus*

O carácter austero e pragmático imediata e comumente atribuído ao povo de Roma e reputado como timbre desta civilização tê-lo-ão os romanos possuído desde sempre. Porém, quando lhes foi dado colher os primeiros de entre os mais saborosos frutos do seu pragmatismo, enquadrado, sempre, pela austeridade, e *militēs* verdadeiramente *gloriosi* (e não apenas plautinos!) regressavam vitoriosos cada vez menos à cidadela de Rómulo cada vez mais ao *caput mundi*, o espírito romano imbuíu-se de um novo apuro capaz de exaltar as virtudes de uma República que tinha, agora, a cargo o governo não apenas de uma cidade, mas cada vez mais do mundo. Assim, segundo Ugo Enrico Paoli, sobretudo, a partir de finais do século III a. C., desenvolveram-se na sociedade romana rígidas regras de cortesia que tornavam difícil fazer um pedido, ainda que fora a um amigo íntimo, sem se fazer uso das fórmulas prescritas como “*sis*”, “*quaeso*”, ou “*ne graueris*”, deixar intocado um prato não apetecido (ou não apetecível!) em casa de um anfitrião ou enviar um presente sem o cuidado de se evitar uma humilhação¹...

¹ Cf. Paoli (1999: 272).

Não será, portanto, difícil de prever que dissonâncias como a inveja fossem vivamente desencorajadas pelo próprio encorajamento à emulação da proba vida dos *patres* antiquíssimos...

Residindo, porém, no meio a virtude que, de acordo com o *Cocculus Martialis* da epígrafe, em excesso, corre o risco de degenerar em vício, outra coisa não seria expectável se não que algo fizesse pender o outro prato da balança! Efectivamente, sublinha-o Ugo Enrico Paoli, “the sturdy Romans had a quick tongue, and when there was something to be said, they seldom inclined to remain silent. This unchecked and determined outspokenness on every subject, an essential element in the Roman character, had its roots in an age-old spirit of liberty”².

A liberdade de dizer, não raro, era uma liberdade de maldizer... Tão ancestral quanto os mais ancestrais valores da romanidade, foi ela que fez dealbar em *Saturae* e *Fesceninos* a Literatura Latina e triilhar todo um caminho que viria a desembocar em Marcial!

Com efeito, o poeta de BÍlbilis terá sido, de todos os romanos quantos a polidez das maneiras não impediu que tecessem críticas, um dos que mais, mais alto e mais superiormente terá criticado³!

É que a mesma polidez de maneiras não pôde, com a reprovação, impedir que a sociedade romana se tornasse mais e mais des-temperada por toda a sorte de vícios (quicá pela tendenciosa emulação dos piores modelos!) e sequer deles se acanharia não fora o, a nossos olhos, apimentado Marcial ter superado o condimento proposto por Horácio – *Italum acetum*⁴ –, ao criticá-los, temperando-os com *Romano sale*:

*At tu Romano lepidos sale tinge libellos:
agnoscat mores uita legatque suos. (8.3.19-20)*⁵

² Paoli (1999: 267).

³ Tarsicio Zapién irmana com os maiores poetas satíricos do Império Romano o epigramatista, tecendo-lhe uma elogiosa descrição: “vemos corretear los ojillos burlones y la sonrisa sarcástica de Marcial, el hispano que buscó el triunfo en la capital del imperio a cuyas clases sociales todas zahirió com enorme éxito de público” (Zapién, 1997: 12).

⁴ Cf. Horácio, *Sat.* 1.7.32.

⁵ Neste trabalho, os epigramas de Marcial são sempre citados a partir da edição crítica de D. R. Shackleton Bailey, com pequeníssimas alterações pontuais, indicando o livro, o epigrama e os versos.

Mas tu tempera, com o romano sal, os teus graciosos livrinhos;
onde a vida, ao ler os seus costumes, neles se reconheça.⁶

De facto, nenhum autor soube, ou, pelo menos, pôde captar, de forma tão visível, o pulsar do Império, talvez, porque, à semelhança do que, séculos mais tarde, faria o nosso cronista, Fernão Lopes, se debruçou sobre a turba, acompanhando, com o olhar e com o pulso, as suas vivências, afinal, como conclui Sara Myers, “life is his stated theme”⁷. Marcial tanto e tão intimamente se demorou sobre Roma, que a leitura dos seus epigramas nos permite, finalmente, substituir a visão parcial e epicamente faustosa da grande Urbe, por uma outra *integrior*, mais íntegra, porque verdadeiramente inteira! Que aspecto da Roma sua coeva não terá Marcial deixado à posteridade? Nenhum. Segundo Cristina Pimentel, todo o quotidiano do *caput mundi* do século I se encontra retratado por Marcial⁸, em centenas de epigramas: dos jogos da arena aos banquetes e convívios, do dia-a-dia dos abastados à sorte da população, do afecto dos amigos à arrogância dos poderosos, da gente depravada às crianças inocentes...

Esboçou, pois, o poeta a representação crítica da vida integral, evidenciando a sua torpeza, celebrando a sua grandeza... Da paleta da emoção humana, não podiam deixar de chegar à sua epigramática tela, entre tantos outros, o indigno sentimento da inveja e a meritória vontade de emulação!

Ora, uma vez que, precisamente, nos tocou procurar discernir o tratamento concedido pelo bilbilitano a estes dois conceitos, quase seria *contra naturam* escusarmo-nos a principiar por uma perspectiva da sua sátira à inveja...

A inveja em Marcial não teria completo tratamento se nos limitássemos a inventariar *exempla* da inveja nos outros ou dos outros por ele perspectivada, sem aludirmos à inveja do próprio que, afinal, romano, também, e Homem, como qualquer outro, nem sempre terá conseguido escapar-lhe!

⁶ A tradução portuguesa é, em todos os casos, a de C. S. Pimentel, D. F. Leão, J. L. Brandão e P. S. Ferreira (Pimentel *et alii*, 2000-2004), que toma como referência o texto latino estabelecido por D. R. Shackleton Bailey em 1990.

⁷ Myers (2006: 452).

⁸ Cf. Pimentel (2000, I: 11).

Assim, trataremos a inveja em Marcial, primeiro, como a inveja por Marcial e, seguidamente, como a inveja de Marcial.

Adianta-nos Célia Alves que “para um homem como o poeta, com um coração aberto ao outro, a inveja é algo que o deixa em estado de cólera”⁹. A inveja é, então, perspectivada por Marcial como uma das maiores baixezas humanas (e divinas, embora, no epigrama 9.86, Marcial ilibe, pontualmente, as deidades do φθόνος θεῶν...) e, na generalidade, os invejosos tidos por uns depravados como tantos outros (ou mais ainda do que tantos outros!) de todas as espécies:

*Cum tibi uernarent dubia lanugine malae,
 lambebat medios improba lingua uiros.
 Postquam triste caput fastidia uispillonum
 et miseri meruit taedia carnificis,
 uteris ore aliter nimiaque aerugine captus
 allatras nomen quod tibi cumque datur.
 Haereat inguinibus potius tam noxia lingua:
 nam cum fellaret, purior illa fuit. (2.61)¹⁰*

Quando as tuas faces floresciam de incerta penugem,
 a tua perversa língua lambia os homens mesmo a meio.
 Depois que a tua sinistra cabeça a repugnância dos cangalheiros
 e a aversão dos infelizes carrascos começou a merecer,
 usas de outro modo a boca e, tomado de desenfreada inveja,
 injurias todo o nome que te vem à cabeça.
 Agarre-se antes ao baixo-ventre tão malfazeja língua:
 é que, quando chupava, era mais pura.

É a mesma malfazeja língua dos invejosos que só a título póstumo deixa apreciar a arte e louvar o seu artista, que, em vida, há-de, não raro, permanecer injustamente preterido:

*“Esse quid hoc dicam uiuis quod fama negatur
 et sua quod rarus tempora lector amat”?
 Hi sunt inuidiae nimirum, Regule, mores,
 praeferat antiquos semper ut illa nouis.
 Sic ueterem ingrati Pompei quaerimus umbram,
 sic laudant Catuli uilia templa senes.
 Ennius est lectus saluo tibi, Roma, Marone,
 et sua riserunt saecula Maeniden,*

⁹ Alves (2003: 90).

¹⁰ Cf. 1.3 e 41; 3.28; 7.24; 12.37 e 88 e 13.2.

*rara coronato plausere theatra Menandro,
norat Nasonem sola Corinna suum.
Vos tamen o nostri ne festinate libelli:
si post fata uenit gloria, non propero.* (5.10)

“Como posso explicar que aos vivos se negue a fama e que raro leitor aprecie seus contemporâneos?”
Estes são, com certeza, Régulo, os hábitos da inveja:
sempre preferir os antigos aos novos.

Assim, ingratos, buscamos de Pompeio a velha sombra,
assim os velhos louvam o templo grosseiro de Cátulo.
Énio foi lido, Roma, enquanto ainda tinhas vivo Marão,
e as gerações do tempo riram-se do Meónide;
raros teatros coroaram e aplaudiram a Menandro,
só Corina conhecia o seu Nasão.

Vocês, porém, não se apressem, meus livrinhos:
se a glória só vem depois da morte, não tenho muita pressa.

Tal não seria o caso de Marcial, a quem a obra concedeu fama ainda em vida, e é falsa a modéstia do poeta, se, com efeito, até aos Césares (devidamente adulados!) conseguiu arrancar louvores:

*Saepe meos laudare soles, Auguste, libellos.
Inuidus ecce negat: num minus ergo soles?
Quid quod honorato non sola uoce dedisti
non alius poterat quae dare dona mihi?
Ecce iterum nigros corrodit liuidus unguis.
Da, Caesar, tanto tu magis, ut doleat.* (4.27)

Amiúde costumas, Augusto, louvar os meus livrinhos.
Eis que um invejoso o nega: menos, por isso, os louvarás?
E que dizer se me honraste não só com palavras,
mas com dons que mais ninguém me poderia dar?
Eis que de novo o invejoso as negras unhas rói.
Dá-me ainda mais, César, para que mais lhe doa.

Porém, o augusto louvor, como observa o poeta, acarretou com ele a inevitável inveja dos seus pares e esta a maledicência, que, se negava ao poeta o elogio alcançado, também o reputava de lascivo:

*Caesaris Augusti lasciuos, liuide, uersus
sex lege, qui tristis uerba Latina legis
...
Absoluis lepidos nimirum, Auguste, libellos,
qui scis Romana simplicitate loqui.* (11.20, 1-2, 9-10)

Ora lê, meu invejoso, estes seis versos lascivos de César Augusto,
tu que franzes a testa quando certas palavras latinas lês

...

Absolverás, pela certa, os meus graciosos livrinhos, Augusto,
tu que sabes falar com simplicidade bem romana.

Embora não lhe fosse difícil desmentir as difamações nem tampouco refutar as acusações com que o vaiavam, tantas vezes tendo até o seu argumento o selo imperial, o bilbiliano nem sempre foi capaz de controlar a sua ira face às afrontas que lhe faziam os que dele tinham inveja:

*Rumpitur invidia quidam, carissime Iuli,
quod me Roma legit, rumpitur invidia.
Rumpitur invidia quod turba semper in omni
monstramur digito, rumpitur invidia.
Rumpitur invidia tribuit quod Caesar uterque
ius mihi natorum, rumpitur invidia.
Rumpitur invidia quod rus mihi dulce sub urbe est
paruaque in urbe domus, rumpitur invidia.
Rumpitur invidia quod sum iucundus amicis,
quod conuiuia frequens, rumpitur invidia.
Rumpitur invidia quod amamur quodque probamur:
rumpatur quisquis rumpitur invidia. (9.97)¹¹*

Estoira de inveja um fulano, caríssimo Júlio,
porque Roma inteira me lê, estoira de inveja.
Estoira de inveja por, em todos os ajuntamentos,
com o dedo me indicarem, estoira de inveja.
Estoira de inveja por dois Césares me facultarem
o direito dos três filhos, estoira de inveja.
Estoira de inveja por eu ter uma grata quinta suburbana
e uma pequena casa urbana, estoira de inveja.
Estoira de inveja por eu ser o deleite dos amigos,
por ser muito convidado, estoira de inveja.
Estoira de inveja porque sou amado e aplaudido.
Estoire então quem quer que estoire de inveja.

Outras tantas vezes, porém, não pôde deixar de sorrir... E de, posteriormente, provocar a risada aos seus leitores... Efectivamente, chegava a ser tão disparatado o motivo da inveja que lhe tinham que mais parecia quererem, deveras, fornecer-lhe matéria-

¹¹ Cf. 1.40; 2.8; 9.81 e 11.94.

-prima para os seus epigramas. É que, para além das letras e dos merecidos louvores e prémios de que estas o dotaram, invejaram-lhe as humildes mulas e a pequena casa de campo:

*Quid imprecabor, o Severe, liuenti?
Hoc opto: mulas habeat et suburbanum.* (8.61.8-9)¹²

Que imprecacões hei-de dirigir, Severo, contra este invejoso?
Isto lhe desejo: que tenha mulas e uma casa de campo.

a vizinhança de um amigo próximo que, afinal, está sempre longe:

*Vicinus meus est manumque tangi
de nostris Nouius potest fenestris.
Quis non inuideat mihi putetque
horis omnibus esse me beatum,
iuncto cui liceat frui sodale?*

...
*Vicinus Nouio uel inquilinus
sit, si quis Nouium uidere non uult.* (1.86.1-5, 12-13)

Nóvio é meu vizinho, e até apertar a mão
se pode das nossas janelas.
Quem há que não me inveje e julgue
que eu sou feliz a toda a hora,
por poder fruir de um tão próximo amigo?
...
Seja vizinho de Nóvio ou co-locatário
quem não quiser ver Nóvio.

ser Marcial, só para possuir quanto possuía, mesmo em abstinência
convalescência:

*Possideat Libycas messis Hermumque Tagumque,
et potet caldam, qui mihi liuet, aquam.* (6.86.5-6)

Possua colheitas líbias e o Hermo e o Tago
mas beba água quente, quem tem de mim inveja.

até um amor devotado mas não correspondido:

*Quaedam me cupit, – inuide, Procille! –
loto candidior puella cycno,*

¹² Cf. 9.97.

*argento, niue, lilio, ligustro:
sed quandam uolo nocte nigriorem,
formica, pice, graculo, cicada.
Iam suspendia saeua cogitabas:
si noui bene te, Procille, uiues. (1.115)*

Há uma tal que me deseja – inveja-me, Procilo –
uma mocinha mais alva que um cisne branco,
que a prata, que a neve, que o lírio, que o ligustro:
mas eu quero uma mais negra que a noite,
que uma formiga, que o breu, que um gaio, que a cigarra.
Já pensavas enfiar a corda sinistra no pescoço:
se bem te conheço, Procilo, hás-de viver.

Não menos risíveis mas bem mais sérias eram as invejas literárias que pretendiam copiar os géneros cultivados do poeta:

*Scribamus epos; coepisti scribere: cessi,
aemula ne starent carmina nostra tuis.
Transtulit ad tragicos se nostra Thalia cothurnos:
aptasti longum tu quoque syrma tibi.
Fila lyrae moui Calabris exculpta Camenis:
plectra rapis nobis, ambitiose, noua.
Audemus saturas: Lucilius esse laboras.
Ludo leuis elegos: tu quoque ludis idem.
Quid minus esse potest? Epigrammata fingere coepi:
hinc etiam petitur iam mea palma tibi.
Elige quid nolis – quis enim pudor omnia uelle? –
et si quid non uis, Tucca, relinque mihi. (12.94)*

Uma epopeia eu escrevia; começaste tu também: parei,
não fossem os meus versos rivalizar com os teus.
Mudou-se a minha Talia para o coturno trágico:
adoptaste também tu o hábito longo de cena.
Toquei as cordas da lira polidas pelas Camenas da Calábria:
tu roubas, ambicioso, este meu novo plectro.
Atrevo-me a fazer sátiras: curas tu de ser Lucílio.
Ensaio as elegias leves: também tu ensaias o mesmo.
Que pode ser mais humilde? Encetei os epigramas:
e até mesmo aqui a minha palma já cobiças.
Escolhe o que não queres – tudo querer é vergonha –
e se algo houver que não queiras, Tuca, deixa-o para mim!

Mais graves mesmo só as que procuravam apropriar-se dos versos de Marcial, divulgando-os, depois, como da sua autoria, qual

plagiarius que se apropria do escravo de outrem e o vende como sendo seu ou que procura reduzir à escravidão um homem já de outro liberto¹³:

*Commendo tibi, Quintiane, nostros –
nostros dicere si tamen libellos
possum, quos recitat tuus poeta:
si de seruitio graui queruntur,
assertor uenias satisque praestes,
et, cum se dominum uocabit ille,
dicas esse meos manuque missos.
Hoc si terque quaterque clamitaris,
impones plagiario pudorem. (1.52)*¹⁴

Encomendo-te, Quinciano, os meus –
se é que meus posso chamar,
os epigramas que recita um teu amigo poeta –:
se eles se queixam de dura servidão,
vem afiançar que são livres e garante o que for preciso;
e quando essoutro se intitular seu dono,
diz-lhe que são meus e por minha mão libertos.
Se três e quatro vezes isto gritares,
hás-de inculcar vergonha ao plagiário.

O marcealino plagiário¹⁵, invejoso dos piores, é severamente criticado pelo poeta que o condena ao silêncio:

*Aliena quisquis recitat et petit famam,
non emere librum, sed silentium debet. (1.66.13-14)*

Quem recita o que é dos outros e procura a fama,
não deve comprar o livro, mas o silêncio.

Não que ao poeta de BÍLBILIS a afronta do plágio dos seus epigramas cause verdadeiro temor, até porque nos parece, como pareceu a Cristina Pimentel, “que ele constitui o seu próprio ponto de referência e que o seu livro não compete com nenhum outro”¹⁶:

¹³ Cf. Pimentel (2000, I: 71, n.º 127).

¹⁴ Cf. 1.29, 38, 53, 66 e 72; 2.6; 10.100 e 12.63.

¹⁵ Com efeito, “Marcial parece ter usado pela primeira vez este termo como metáfora designando ‘o que rouba os escritos de alguém e os divulga como seus’” (Pimentel, 2000, I: 71, n.º 127).

¹⁶ Pimentel (2004: 64, n.º 221).

*Quid, stulte, nostris uersibus tuos misces?
Cum litigante quid tibi, miser, libro?* (10.100.1-2)

Porquê, tolo, com meus versos misturas os teus?
Que tens que ver, desgraçado, com um livro que pleiteia consigo?

Assim, preocupado mais em superar-se a si próprio do que em procurar neles modelos, não inveja aos seus pares as suas composições, como eles, “*stulti*” e “*miseri*”, farão. Não significa isto, porém, que deixe de invejá-los...

A inveja que Marcial tem dos outros não radica, de facto, na figura do outro em si, mas nas condições que lhe couberam para poder viver a sua vida, seja esse outro um poeta, como ele, ou desempenhe qualquer ofício distinto.

É inegável, de facto, que uma sorte muito diversa trouxe aos poetas o curso do século I¹⁷...

Nos alvares do principado, o próprio Augusto (não sem interesse¹⁸) e Mecenas, o pai dos filantropos, foram apenas dois dos que asseguraram aos poetas excepcionais condições de produção literária que se traduziram se não nas mais belas, decerto nas mais conhecidas páginas da Literatura Latina.

Face ao esplendor do dealbar do século, a precária situação dos poetas, no final da primeira centúria, é desditoso mote para a ironia trágica...

Ironizando, então, com as reviravoltas da fortuna, que ao próprio não pouparam, Marcial, num muito elogioso (e ainda mais interessado!) cumprimento ao novo *Princeps*, espera que, sendo ele o “Augusto salvador de Roma”, traga consigo algum “Mecenas salvador do(s) poeta(s)”:

¹⁷ Tão ou mais cruel que a própria sorte dos poetas finisseculares só a consciência da sua própria situação. Da degradação das condições de produção poética no século I, alvo da magistral crítica de Marcial, poucos se terão alheado, como provam as páginas das *Sátiras* de Juvenal, onde este dá a conhecer, para que se confronte, o esboço da ‘Idade do Ouro’ das letras latinas e o demérito de que acabaram vítimas. (Cf., exemplarmente, Juvenal, *Sat.* 7.1-97).

¹⁸ Com efeito, Peter Garnsey e Richard Saller não se escusam a aventar que “Augustus required nothing less from his clients (and from those authors patronized by his confidant of the 30s and 20s, Maecenas) than the organization of opinion in support of his regime” (Garnsey; Saller, 1996: 180).

*At quam uicturas poteramus pangere chartas
quantaque Pieria proelia flare tuba,
cum pia reddiderint Augustum numina terris,
et Maecenatem si tibi, Roma, darent!* (11.3.7-10)

Mas quantas páginas imorredouras poderia eu compor e quantas batalhas com a tuba da Piéria entoar, se, depois de restituírem Augusto ao mundo, os deuses benfazejos te concedessem, Roma, também um Mecenas!

Mas a sorte hesitava em sorrir aos poetas e, como salienta Sara Myers, Marcial não deixa de lamentá-lo em incontáveis epigramas¹⁹ por onde perpassa a inveja que sente ora de algum contemporâneo seu, pontualmente venturoso:

*Donasse amicum tibi ducenta, Mancine,
nuper superbo laetus ore iactasti.
Quartus dies est, in Schola Poetarum
dum fabulamur, milibus decem dixi
emptas lacernas munus esse Pompullae,
sardonycha uerum lineisque ter cinctum
duasque similes fluctibus maris gemmas
dedisse Bassam Caeliamque iurasti.
Here de theatro, Pollione cantante,
cum subito abires, dum fugis, loquebaris,
hereditatis tibi trecenta uenisse,
et mane centum, et post meridiem centum.
Quid tibi sodales fecimus mali tantum?
Miserere iam crudelis et sile tandem.
Aut, si tacere lingua non potest ista,
aliquando narra quod uelimus audire.* (4.61)

Que um amigo te deu duzentos mil sestércios, Mancino, ainda há pouco, alegre e com ar triunfante apregoaste. Quatro dias atrás, quando no clube dos poetas conversávamos, afirmaste que aquela capa, no valor de dez mil sestércios, era presente de Pompula; e uma sardónica genuína, cingida por três bandas, e duas gemas semelhantes às ondas do mar, que eram oferta de Bassa e de Célia juraste. Ontem, cantava ainda Polião e do teatro subitamente saíste e informavas, ao abalar, que trezentos mil em herança te haviam deixado

¹⁹ Cf. Myers (2006: 451).

e cem pela manhã e mais cem após o meio-dia.
 Que mal tamanho te fizemos nós, os teus parceiros?
 Tem piedade, seu cruel, e cala-te de uma vez.
 Ou então, se pôr tento nessa língua não se pode,
 conta, por uma vez, o que gostemos de ouvir.

ora de todos quantos protegera o mecenato, convertido, agora, na
 viciosa e escravizante *clientela*, pelo poeta, dona dos seus dias, parca
 em recompensas e exigente em deveres e obrigações:

*Exigis a nobis operam sine fine togatam:
 non eo, libertum sed tibi mitto meum.
 "Non est" inquis "idem". Multo plus esse probabo:
 uix ego lecticam subsequar, ille feret.
 In turbam incideris, cunctos umbone repellat:
 inualidum est nobis ingenuumque latus.
 Quidlibet in causa narraueris, ipse tacebo:
 at tibi tergeminum mugiet ille sophos.
 Lis erit, ingenti faciet conuicia uoce:
 esse pudor uetuit fortia uerba mihi.
 "Ergo nihil nobis" inquis "praestabis amicus"?
 Quidquid libertus, Candide, non poterit. (3.46)²⁰*

Exiges de mim os intermináveis deveres de um cliente:
 não vou, mas mando-te o meu liberto.
 “Não é – observas – a mesma coisa”. É muito mais, vou-te provar:
 a custo poderei acompanhar a liteira, ele é capaz de a levar.
 Se te enfiares em um ajuntamento, a todos, com o cotovelo, ele repelirá:
 eu tenho flancos débeis e delicados.
 Digas o que disseres no processo, eu ficarei calado:
 mas ele três vezes te mugirá: “bravo”!
 Se houver uma contenda, ele, com estridente voz, levantará uma algazarra:
 impede-me a vergonha de pronunciar palavras.
 “Em suma, para nada – replicas – me servirás como amigo”?
 Para tudo aquilo, Cândido, que o liberto não puder fazer.

a que nem sempre conseguia furtar-se pelo envio de um liberto ou
 de um dos seus livrinhos:

*Vade salutatum pro me, liber: ire iuberis
 ad Proculi nitidos, officiose, lares.
 ...*

²⁰ Cf. *ep.* 3.4; 5.19 e 20 e 10.58 e 96.

*Si dicet "Quare non tamen ipse uenit"?
sic licet excuses "Quia qualiacumque leguntur
ista, saluator scribere non potuit". (1.70.1-2, 16-18)²¹*

Vai, ó livro, saudar em vez de mim: ordeno-te que vás,
serviçal, até à resplandecente morada de Próculo.

...

Se ele disser: 'Mas porque não veio ele próprio?'
assim me deves desculpar: "Porque, seja qual for a apreciação,
destes versos, quem vem saudar não os teria podido escrever".

e a que, embora *ineptus* e quando a sua motivação seria a negada
possibilidade de se entregar à sua Talia, se via obrigado, assumindo
o penoso papel de

*Quisquam picta colit Spartani frigora saxi
et matutinum portat ineptus haue (1.55.5-6)²²*

Quem vai admirar a frieza colorida do mármore espartano
e levar, desmotivado, a matutina saudação

e sujeitando-se a que, ainda assim, por um sem número de razões
(quantas vezes irrazoáveis!), nem sempre corressem de feição os
seus esforços:

*Mane salutauí uero te nomine casu
nec dixi dominum, Caeciliane, meum.
Quanti libertas constet mihi tanta requiris?
Centum quadrantes abstulit illa mihi. (6.88)²³*

Por teu nome te saudei, de manhã, por engano,
e não te chamei meu senhor, Ceciliano.
Queres saber quanto custa tamanha liberdade?
Um cento de quadrantes a mim ela roubou.

E como o indignava esta relação de tão unidireccionais vanta-
gens²⁴!

²¹ Cf. 1.108.

²² Cf. 4.8; 10.70 e 82; 11.24 e 14.125.

²³ Cf. 2.5; 3.37; 5.22 e 9.6.

²⁴ Baseando-se em Peter White, esclarece Ruurd Nauta a origem deste
desequilíbrio: "The associations of the word 'patron' in its first usage are,

Ganhava o patrono, na medida em que perdia o cliente: ao primeiro, o louvor do poeta e a sua adulação, a sua presença matutina para diariamente corresponder às necessidades de um séquito que saudasse o senhor ao sair de casa, que lhe abrisse o caminho ao andar pelas ruas, que tomasse o seu partido e que o aplaudisse publicamente ao chegar ao *forum*, que nele votasse e que contribuisse para o fazer cônsul ou governador; ao último, cem quadrantes com que não se governava ou, pior, um mísero convite para um jantar que mal lhe mataria a fome... Calcorreados, lado a lado, os mesmos caminhos, um dignificava-se, o outro perdia até o tempo dignificante da escrita, por isso, conclui Marcial:

*Viginti nummis? Non ego: malo famem
 quam sit cena mihi, tibi sit provincia merces,
 et faciamus idem nec mereamur idem. (12.29.14-16)*

Por vinte moedas? Não! Prefiro passar fome a ganhar um jantar, enquanto tu ganhas uma província: é fazer a mesma coisa e não ganhar a mesma coisa.

Nestas circunstâncias, ainda que tantas vezes mutuamente se tratem por amigos, é incompatível manter, entre patrono e cliente, uma relação de amizade sincera²⁵: porque nenhum amigo pode ser aviltante para com o seu amigo, como o são os patronos relativamente aos seus clientes, nem menos digno que o seu amigo, como o são os clientes face aos seus patronos, Marcial, reconhecendo não haver verdade na utilização deste conceito, recusa-o:

*Vis te, Sexte, coli: uolebam amare.
 Parendum est tibi: quod iubes, coleris.
 Sed si te colo, Sexte, non amabo. (2.55)*

according to White, ‘philanthropic disposition’ and (when applied to a supporter of a writer rather than an artist) ‘literary sensibilities’: the patron is assumed to take an interest in the work of the writer, and to offer him the long-term material support which will enable him to pursue his work; White then submits that this type of patron is ‘barely glimpsed’ in the literary world of Ancient Rome” (Nauta 2002: 12).

²⁵ Ruurd Nauta explicita que “the word *amicus* and the corresponding noun *amicitia* were used for a wide variety of relationships, whether between equals or unequals, whether marked by deeply felt affection or by mere urban politeness, whether founded on selfless devotion or on the interested exchange of goods and services” (R. Nauta, 2002: 15).

Queres, Sexto, que te corteje: eu queria ser teu amigo.
É preciso obedecer-te: já que o ordenas, serás cortejado.
Mas, se te cortejo, Sexto, não serei teu amigo.

Verdadeiramente, para o poeta de BÍLBILIS, o mais custoso é ter de dar à troca a sua dignidade pela parca recompensa (e só quando era bem sucedido!) de patronos desdenhosos e avaros:

*Quod te mane domi toto non uidimus anno,
uis dicam quantum, Postume, perdiderim?
Tricenos, puto, bis uel denos ter, puto, nummos.
Ignoscas: togulam, Postume, pluris emo. (4.26)²⁶*

Porque todo o ano te não fui ver a casa pela manhã,
queres que te diga, Póstumo, quanto perdi?
Creio que trinta vezes dois ou vinte vezes três sestércios.
Perdoarás: mais me custa, Póstumo, uma toguita.

ou ter de manchá-la com sentimentos de inveja causados por patronos desumanos e mesquinhos:

*Inuitas centum quadrantibus et bene cenas.
Ut cenem inuitor, Sexte, an ut inuideam? (4.68)²⁷*

Convidas-me para um jantar de cem quadrantes e tu jantas à grande.
É para jantar, Sexto, o teu convite ou antes para te invejar?

Mas quase nunca se seguia a conquista da liberdade ao grito de libertação:

*Vis fieri liber? Mentiris, Maxime, non uis:
sed fieri si uis, hac ratione potes.
Liber eris, cenare foris si, Maxime, nolis,
Veientana tuam si domat uua sitim,
si ridere potes miseri chrysendeta Cinnae,
contentus nostra si potes esse toga,
si plebeia Venus gemino tibi iungitur asse,
si tua non rectus tecta subire potes.
Haec tibi si uis est, si mentis tanta potestas,
liberior Partho uiuere rege potes. (2.53)*

²⁶ Cf. 2.19; 3.12, 36 e 41; 4.40; 5.25; 6.20; 7.53 e 92; 8.33 e 71; 9.85 e 100 e 12.36.

²⁷ Cf. 1.20, 43 e 99; 2.46; 3.60; 5.82; 6.11 e 9.2.

Queres tornar-te livre? Mentas, Máximo, não queres.
 Mas se queres tornar-te, podes consegui-lo desta forma.
 Livre serás, se jantar fora, Máximo, não quiseres,
 se é a uva de Veios a matar a tua sede,
 se és capaz de trocar da baixela de ouro do desgraçado Cina,
 se és capaz de te contentar com a minha toga,
 se fazes amor pelo vulgar preço de dois asses,
 se és capaz de não entrar direito debaixo do teu tecto.
 Se tens esta força, se tens tamanha força de vontade,
 podes viver mais livre que um rei parto.

Pois, na verdade, a sempre prazenteira recusa de um patrono:

*Quod te nomine iam tuo saluto,
 quem regem et dominum prius uocabam,
 ne me dixeris esse contumacem:
 totis pillea sarcinis redemi.
 Reges et dominos habere debet
 qui se non habet atque concupiscit
 quod reges dominique concupiscunt. (2.68.1-7)²⁸*

Porque te saúdo agora pelo teu nome,
 a quem antes tratava por rei e senhor,
 não digas que eu sou orgulhoso:
 comprei o gorro da liberdade por toda a minha tralha.
 Reis e senhores deve ter
 quem de si não é senhor e deseja
 o que os reis e senhores desejam.

só obrigava à aceitação de um outro, é que o provento que nunca
 adviera das letras²⁹ não adviria agora, e à falta de verdadeiros
 mecenas não podia faltar a *sportula* de um patrono de modo a asse-
 gurar-se a sobrevivência:

*Centum miselli iam ualete quadrantes,
 anteambulonis congiarium lassi,
 quos diuidebat balneator elixus.
 Quid cogitatis, o fames amicorum?*

²⁸ Cf. 2.18 e 32.

²⁹ Do infatigável esforço dos estudiosos tem resultado, unanimemente, a conclusão de que os autores antigos não lucrariam directamente com a venda dos seus livros. Cf., a este propósito, Habinek (1998: 106) ou Connors (2000: 214).

Regis superbi sportulae recesserunt.

“*Nihil stropharum est: iam salarium dandum est*”. (3.7)³⁰

Agora adeus, cem míseros quadrantes,
gratificação de um batedor desfalecido,
e que distribuía um banheiro assaz suado.
Que pensam, amigos meus da fome?
Recuaram as espórtulas de um patrono soberbo.
“Deixemo-nos de cantigas: é preciso dar imediatamente um salário”.

Parece o verso precedente um anacrónico decalque de uma qualquer acção panfletária de um qualquer sindicato do dia primeiro do mês de Maio, mas, efectivamente, a necessidade de um *salarium*, digno do trabalho feito e que dignifique o trabalhador, é tão verdade hoje, quanto o foi há dois mil anos!

Que mais invejaria, pois, o poeta?
Nada! E nada mais pedia também...

Aos seus patronos limitou-se a transmitir as exigências da sua Musa. Se a poesia não prescinde de um amor de que se alimente, “*da quod amem*”:

*Istanti, quo nec sincerior alter habetur
pectore nec niuea simplicitate prior,
si dare uis nostrae uires animosque Thaliae
et uictura petis carmina, da quod amem.
Cynthia te uatem fecit, lasciuue Properti;
ingenium Galli pulchra Lycoris erat;
fama est arguti Nemesi formosa Tibulli;
Lesbia dictauit, docte Catulle, tibi:
non me Paeligni nec spernet Mantua uatem,
si qua Corinna mihi, si quis Alexis erit.* (8.73)

Instância – coração mais sincero não há,
nem o excede a mais cândida franqueza –,
se queres dar força e ânimo à minha Talia

³⁰ Caminhos cada vez mais ínvios foram os poetas, dependentes da *clientela*, obrigados a trilhar: a *sportula* do patrono, de sempre parca, viram-na reduzida por Nero a um salário de cem míseros quadrantes, menos miseráveis, porém, que a *cena* por que Domiciano havia de substituí-los... Com efeito, de que servia ao poeta a submissão a uma lista interminável de patronos, quando só necessitava de jantar uma vez em cada dia? E como, sem um salário, por frugal que fosse, obter proventos para as outras refeições ou para as outras necessidades? (Cf. Marcial, 2000, I: 132, n.º 13 e n.º 17).

e pedes poemas imortais, dá-me a graça de amar.
Cíntia te fez poeta, lascivo Propércio;
a inspiração de Galo era a bela Licóris;
Némesis formosa é a fama do melodioso Tibulo; parco
Lésbia te ditou, douto Catulo, «a poesia»:
Nem os Pelignos nem Mântua me desdenharão como poeta,
se uma Corina, se um Aléxis tiver.

Se esse amor precisa de tempo para germinar e florescer num poema, “*otia da nobis*”:

*Saepe mihi dicis, Luci carissime Iuli,
“Scribe aliquid magnum: desidiosus homo es”.
Otia da nobis, sed qualia fecerat olim
Maecenas Flacco Vergilioque suo:
condere uicturas temptem per saecula curas
et nomen flammis eripuisse meum.
In steriles nolunt campos iuga ferre iuuenti:
pingue solum lassat, sed iuuat ipse labor. (1.107)*

Muitas vezes me dizes, caríssimo Lúcio Júlio,
“Escreve qualquer coisa grande: és um tipo preguiçoso”.
Dá-me tempo livre, qual concedeu outrora
Mecenas a Flaco e ao seu Virgílio:
eu tentaria erigir obras imorredouras através dos séculos
e arrancar o meu nome às chamas.
Por campos estéreis não querem os novilhos arrastar o jugo:
o solo fecundo cansa, mas até dá prazer o trabalho.

Se esse tempo só se torna possível, “*si munera Maecenatis des mihi*”, então não deve hesitar-se, para que se não perca um poeta:

*Temporibus nostris aetas cum cedat auorum
creuerit et maior cum duce Roma suo,
ingenium sacri miraris deesse Maronis
nec quemquam tanta bella sonare tuba.
Sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones
Vergiliumque tibi uel tua rura dabunt.
Iugera perdididerat miserae uicina Cremonae
flebat et abductas Tityrus aeger oues:
risit Tuscus eques, paupertatemque malignam
reppulit et celeri iussit abire fuga.
“Accipe diuitias et uatum maximus esto;
tu licet et nostrum” dixit “Alexin ames”.
Astabat domini mensis pulcherrimus ille
marmorea fundens nigra Falerna manu,*

*et libata dabat roseis carchesia labris,
quae poterant ipsum sollicitare Iouem.
Excidit attonito pinguis Galatea poetae
Thestylis et rubras messibus usta genas;
protinus Italiam concepit et “arma uirumque”,
qui modo uix Culicem fleuerat ore rudi.
Quid Varios Marsosque loquar ditataque uatum
nomina, magnus erit quos numerare labor?
Ergo ero Vergilius, si munera Maecenatis
des mihi? Vergilius non ero, Marsus ero. (8.55)*

Embora os nossos tempos superem a época dos avós e Roma tenha crescido ainda mais com o seu senhor, admiras-te de que falte o engenho do sublime Marão e que ninguém celebre as guerras com tão canora tuba. Haja Mecenas, não faltarão Flaco, Marões e um Virgílio, até os teus campos, se quiseres, to darão. Perdera as jeiras próximas da infeliz Cremona e chorava Títiro, desolado, as ovelhas roubadas: sorriu o cavaleiro etrusco e a pobreza mesquinha repeliu e ordenou que partisse em célere fuga. “Toma riquezas e vai ser o maior dos vates; até podes” ajuntou “amar o meu Aléxis”. Postava-se junto da mesa do seu senhor, aquela suma beleza, a verter o negro falerno com a sua mão branca de mármore, e servia-lhe copos provados por seus róseos lábios, capazes de seduzir o próprio Júpiter. Atónito, o poeta esqueceu a nédia Galateia e Téstilis, queimada, nas rubras faces, das ceifas. E logo concebeu «o poema de» Itália e “as armas e o varão” quem há pouco acabara de deplorar o Mosquito com voz rude. Para quê falar dos Vários e dos Marsos e dos ditosos nomes de vates, que muito trabalho darão a citar? Serei, portanto, um Virgílio, se as dádivas de Mecenas me concederes? Virgílio não serei, Marso serei.

Efectivamente, as palavras de Marcial permitem-nos, com clareza, discernir os requisitos para a produção poética; os mesmos que haviam sido apanágio dos grandes autores do início do século I, os mesmos sem os quais burilariam as suas composições os poetas finisseculares... Confrontados com o labor do bilbilitano, seremos tentados a dizer que nem por isso foram inferiores aos primeiros... Aliás, teremos mesmo de admitir que, em certa medida, os superaram, pois, com condições mais adversas não deixaram de produzir obras imorredouras!

É, ainda, plenamente justificável a estupefacta inveja de Marcial que, nesse seu tempo de valores invertidos, assiste impotente ao laurear dos mais vulgares mesteres.

A aferir pelos rendimentos, parece-nos que, ao tempo, toda profissão era, de longe, superior ao ofício das letras (e como isso nos faz lembrar os dias de hoje!)... Fosse a de orador ou de qualquer das demais actividades dos tribunais:

*O mihi curarum pretium non uile mearum,
 Flacce, Antenorei spes et alumne laris,
 Pierios differ cantusque chorosque sororum;
 aes dabit ex istis nulla puella tibi.
 Quid petis a Phoebos? Nummos habet arca Mineruae;
 haec sapit, haec omnes fenerat una deos.
 Quid possunt hederæ Bacchi dare? Pallados arbor
 inclinat uarias pondere nigra comas.
 Praeter aquas Helicon et sertæ byrasque dearum
 nil habet et magnum, sed perinane sophos.
 Quid tibi cum Cirrha? Quid cum Permesside nuda?
 Romanum propius diuitiisque forum est.
 Illic aera sonant: at circum pulpita nostra
 et steriles cathedras basia sola crepant. (1.76)³¹*

Ó não baixa recompensa dos meus cuidados,
 Flaco, esperança e filho da casa de Antenor
 deixa para depois os cantos piérios e os coros das [nove] irmãs,
 nenhuma destas virgens te dará um chavo.
 Que pretendes tu de Febo? Dinheiro tem o cofre de Minerva;
 ela é esperta, ela é a única que empresta a todos os deuses.
 Que podem as heras de Baco oferecer? A árvore de Palas
 verga os ramos variegados, negra da sua carga.
 O Hélicon, além das águas, das coroas e das liras das deusas,
 nada tem de grande, só estereis bravos.
 Que te interessa cirra? Que te interessam as águas do Permesse?
 O foro romano é mais perto e mais rico.
 Ali tilinta o dinheiro, enquanto em volta dos nossos palcos
 e cadeiras estereis ressoa apenas o estalar dos beijos.

a de citaredo, de flautista, de pregoeiro ou de arquitecto:

*Artes discere uult pecuniosas?
 Fac discat citharoedus aut choraules;*

³¹ Cf. 2.30.

*si duri puer ingeni uidetur,
praeconem facias uel architectum.* (5.56.8-11)³²

Quer aprender artes dinheiras?
Faz com que aprenda a arte do citaredo ou do flautista;
se o rapaz parecer duro de natureza,
faz dele pregoeiro ou arquitecto.

a de sapateiro, de pisoeiro ou de taberneiro:

*Sutor Cerdo dedit tibi, culta Bononia, munus,
fullo dedit Mutinae: nunc ubi copo dabit?* (3.59)³³

O sapateiro Cerdão ofereceu-te, ó culta Bonónia, um espectáculo de gladiadores;
o pisoeiro ofereceu outro em Mútina. Onde oferecerá agora o seu o taberneiro

ou, mesmo, a de auriga:

*Iam parce lasso, Roma, gratulatori,
lasso clienti. Quam diu saluator
anteambulones et togatulos inter
centum merebor plumbeos die toto,
cum Scorpus una quindecim graues hora
feruentis auri uictor auferat saccos?* (10.74.1-6)³⁴

Poupa, enfim, Roma, o teu exausto cumprimentador,
o teu exausto cliente. Por quanto tempo, como saudador,
entre batedores de séquito e reles clientes,
terei de ganhar cem cobres num dia inteiro,
quando, ao vencer, Escorpo aufere numa hora
quinze pesados sacos de ouro ainda rebrilhantes?

E, atropelo dos atropelos, nem ao menos a fama era capaz de
salvaguardar aos poetas o valimento que a parca receita injustiçava,
uma vez que a seus vingos olhos era tão (ou mais!) meritório de
nomeada um cavalo de corrida do que de glória Marcial:

*Vndenis pedibusque syllabisque
et multo sale nec tamen proteruo
notus gentibus ille Martialis*

³² Cf. 3.4 e 6.8.

³³ Cf. 3.16 e 9.73.

³⁴ Cf. 10.76.

*et notus populis – quid inuidetis? –
non sum Andraemone notior caballo.* (10.9)

À custa de meus versos de onze pés e de onze sílabas
e de meu grande humor, isento de crueza,
sou conhecido das nações como o famoso Marcial,
e conhecido dos povos... Mas porque me invejam?
Não sou mais conhecido que o cavalo Andrémon.

Por isso, a qualquer um que lhe demonstre o intento, Marcial o desengana das oportunidades literárias de uma vinda para Roma; aliás, ninguém terá mesmo havido de mais inteligente do que Túcio que, à perspectiva das *sportulae* e já na ponte Mílvio, resolveu voltar para trás³⁵:

*Quae te causa trahit uel quae fiducia Romam,
Sexte? Quid aut speras aut petis inde? Refer.
“Causas” inquis “agam Cicerone disertior ipso
atque erit in triplici par mihi nemo foro”.
Egit Atestinus causas et Cuius – utrumque
noras –; sed neutri pensio tota fuit.
“Si nihil hinc ueniet, pangentur carmina nobis:
audieris, dices esse Maronis opus”.
Insanis: omnes gelidis quicumque lacernis
sunt ibi, Nasones Vergiliosque uides.
“Atria magna colam”. Vix tres aut quattuor ista
res abuit, pallet cetera turba fame.
“Quid faciam? Suade: nam certum est uiuere Romae”.
Si bonus es, casu uiuere, Sexte, potes.* (3.38)

Que motivo ou confiança te puxa para Roma,
Sexto? Que esperas ou que procuras daí? Conta lá.
“Causas – replicas tu – defenderei com mais eloquência que o próprio Cícero
e ninguém estará à minha altura nos três foros”.
Defenderam causas Atestino e Cive – um e outro
deves ter conhecido –; mas nenhum ganhou com que pagar totalmente a renda
<da [casa]>.

“Se nada daqui advier, escreveremos poemas:
quando os ouvires, dirás que são obra de Virgílio”.
Endoideceste em todos quantos estão para aí,
com enregeladas lacernas, podes ver Nasões e Virgílios.
“Frequentarei os grandes átrios”. Dificilmente alimentou tal ocupação
três ou quatro, empalidece a restante turba com fome.

³⁵ Cf. 3.14.

“Que hei-de fazer? Aconselha-me lá. É que estou decidido a viver em Roma”.
Se és honesto, Sexto, por obra da Sorte poderás viver.

E a todo o romano que lhe pergunte pela carreira em que iniciar um filho, o bilbilitano desaconselha de todo a de poeta:

*Cui tradas, Lupe, filium magistro,
quaeris sollicitus diu rogasque.
Omnes grammaticosque rhetorasque
deuites moneo: nihil sit illi
cum libris Ciceronis aut Maronis,
famae Tutilium suae relinquat;
si uersus facit, abdicet poetam.* (5.56.1-7)

A que professor confiar, Lupo, o teu filho,
é o que preocupado perguntas há muito e esperas resposta.
Todos os gramáticos e retores
te aconselho a evitares: que ele despreze
os livros de Cícero ou Marão,
que deixe Tutílio entregue à sua fama;
Se faz versos, renega o poeta.

Pois se a ele próprio os pais educaram para as letras, se ele próprio veio a Roma, e, ainda assim, diz, vive miseravelmente:

*At me litterulas stulti docuere parentes:
quid cum grammaticis rhetoribusque mihi?* (9.73.7-8)³⁶

A mim, os meus pais, tontos, deram-me a aprender as letrinhas:
os gramáticos e os retores que ganho eu com eles?

Mas viverá, de facto, assim tão miseravelmente aquele que, logo pelos seus versos primevos, compostos para celebrar os grandes jogos inaugurais do Coliseu e o imperador que os oferecera³⁷, recebeu, como acima já mencionámos, louvores e prémios? Na verdade, não podendo ficar alheio aos epigramas de Marcial, dada a veneração demonstrada, relativamente a si e à sua obra (ainda que a primeira delas fosse essencialmente de adulação interessada!), um César concede e um outro confirma ao poeta, como o próprio nos dá a conhecer, o *ius trium liberorum*:

³⁶ Cf. 1.59; 6.82; 7.16 e 27.

³⁷ Cf. Levick (1999: 77).

*Praemia laudato tribuit mihi Caesar uterque
natorumque dedit iura paterna trium. (3.95.5-6)*³⁸

Ambos os Césares me louvaram e dotaram com prémios e concederam-me o privilégio de paternidade de três rebentos.

e a ascensão à *ordo equester*:

*Est et in hoc aliquid: uidit me Roma tribunum
et sedeo qua te suscitatur Oceanus. (3.95.9-10)*³⁹

E olha que isto não é coisa pouca: viu-me Roma tribuno e sento-me onde Oceano te faz levantar.

Marcial argumenta que se terão traduzido em poucos privilégios as recompensas do imperador...

Confiamos, então, que vivia miseravelmente?

Mas como, se é o próprio bilbilitano quem amiúde recorda as suas possessões e conquistas?

Não pode, certamente, ser miserável quem possui uma casa na cidade e outra no campo:

*Bis uicine Nepos – nam tu quoque proxima Florae
incolis et ueteres tu quoque Ficelias – (6.27.1-2)*⁴⁰

Ó duas vezes vizinho Nepos, – também tu perto de Flora e também na antiga Ficélias habitas –

quem tem escravos ao seu serviço, de barbeiros a escribas:

*Illa manus quondam studiorum fida meorum
et felix domino notaque Caesaribus (1.101.1-2)*⁴¹

Aquela era a mão outrora confidente dos meus escritos, útil ao patrão e conhecida dos Césares

quem admite ter sido acolhido, pelo menos ocasionalmente, por um bom patrono:

³⁸ Cf. 2.91 e 92.

³⁹ Cf. 5.13 e 9.49.

⁴⁰ Cf. 9.18 e 10.58.

⁴¹ Cf. 8.52.

*Quod Flacco Varioque fuit summoque Maroni
Maecenas, atavis regibus ortus eques,
gentibus et populis hoc te mihi, Prisce Terenti,
fama fuisse loquax chartaque dicet anus.
Tu facis ingenium, tu, si quid posse uidemur;
tu das ingenuae ius mihi pigritiae.
Macte animi, quem rarus habet, morumque tuorum,
quos Numa, quos hilaris possit habere Cato.
Largiri, praestare, breues extendere census
et dare quae faciles uix tribuere dei,
nunc licet et fas est. Sed tu sub principe duro
temporibusque malis ausus es esse bonus. (12.3)⁴²*

Quanto Flaco e Vário e o incomparável Marão colheram do cavaleiro Mecenas de antiga linhagem real, colho eu de ti, Terêncio Prisco, – às nações e povos o dirá a voz da fama e um anoso manuscrito. A ti devo a inspiração, a ti o mérito que me atribuem; Tu me dás o ócio honesto de um livre cidadão. Glória à tua alma incomum e aos teus costumes, dignos de Numa ou de um Catão amante do riso. Ser generoso, protector, aumentar os parques bens e dar tanto quanto a custo os benignos deuses dão, é agora legal e justo. Mas sob um príncipe cruel e quando os tempos eram maus, tu ousaste ser bom.

Se não confiamos na miséria inevitável dos poetas da Urbe, como tomar por sensatos e avisados conselhos – e não mera maledicência invejosa – as palavras desencorajadoras que dirige a todos quantos procuram viver em Roma e cultivar as letras?

Sentir-se-ia Marcial ameaçado com a concorrência e procuraria truncá-la pela raiz?

O que a nós nos parece mais lógico aventar, porque não vemos, de todo, no poeta de Bilbilis um pérfido invejoso, é que possuísse tal consciência do seu valor e da paga por ele recebida que o levasse a temer pelos menores, cuja sorte não podia deixar de vislumbrar pior que a sua...

Na verdade, ele é o *toto notus in orbe Martialis*⁴³!

E, afinal, até é *minimum* o seu prédio rural⁴⁴ e *parui* são os seus

⁴² Cf. 8.50.

⁴³ Cf. 1.1.

⁴⁴ Cf. 9.18.

apostos na cidade⁴⁵; não muitos, os escravos estão pela família, na sua Roma adoptiva, e são, como tal, chorados na morte⁴⁶; e um patrono, por melhor que seja, nunca será Mecenas⁴⁷!

Então, não viveria miseravelmente não fosse Marcial, mas, sendo Marcial, vive miseravelmente:

*Quidam me modo, Rufe, diligenter
inspectum, uelut emptor aut lanista,
cum uultu digitoque subnotasset,
“Tune es, tune” ait “ille Martialis,
cuius nequitiās iocosque nouit
aurem qui modo non habet Batauaam”?*
*Subrisi modice, leuique nutu
me quem dixerat esse non negaui.
“Cur ergo” inquit “habes malas lacernas”?*
Respondi: “Quia sum malus poeta” (6.82.1-10)⁴⁸.

Um tipo que há pouco, Rufo, atento me inspeccionou, como comprador ou mestre de gladiadores, quando me fitou com os olhos e o dedo, “Tu... tu não és”, exclamou, “aquele Marcial cuja malícia e graça é bem conhecida de quem de um batavo não tenha o ouvido”? Sorri com modéstia, e com leve aceno, não neguei que era quem ele dissera. “Então porque é”, objectou, “que tens um mau capote”? Eu lhe respondi: “Porque sou mau poeta”.

A mordaz ironia deste último verso atesta, definitivamente, o que avançáramos: não pode invejar os seus pares quem para tal não encontra motivos – a falta de Marcial é a falta de modéstia!

Porém, não seria absolutamente lícito afirmar não ter o bilbilitano experimentado o sentimento da inveja aos literatos... Todavia, Marcial soube ser o invejoso indigno de censura:

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Cf. 1.101; 5.34 e 37 e 10.61.

⁴⁷ Ruurd Nauta sintetizou cabalmente o que procura transmitir-nos o bilbilitano em tantos dos seus epigramas: “there is patronage, but not as bountiful as Martial would wish, with the consequence that the poet could not limit himself to paying court to one or two very great man. Instead of one Maecenas or Seneca, there are a great many patrons on whose support Martial is dependent” (Nauta, 2002: 87).

⁴⁸ Cf. 11.3.

*Sexte, Palatinae cultor facunde Mineruae,
ingenio fruere qui propiore dei –
nam tibi nascentes domini cognoscere curas
et secreta ducis pectora nosse licet –,
sit locus et nostris aliqua tibi parte libellis,
qua Pedro, qua Marsus quaque Catullus erit.
Ad Capitolini caelestia carmina belli
grande cothurnati pone Maronis opus. (5.5)*

Sexto, eloquente cultor da Minerva palatina,
tu que gozas, mais de perto, da inspiração de um deus
(já que te é dado conhecer, ao nascerem, os trabalhos do teu senhor,
e te é lícito penetrar os secretos pensamentos do nosso chefe),
oxalá encontres também lugar em alguma parte para os meus livrinhos,
onde Pedão, onde Marso e onde Catulo estiveram.
Junto aos divinos poemas sobre a guerra capitolina
coloca «apenas» a obra grandiosa do egrégio Marão.

É que, de acordo com Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi, “i poeti tendono a presentarsi come amanti della poesia che hanno letto e che ricordano”⁴⁹ e Marcial, como poeta, também se deixou levar pelo sentimento e pela paixão dedicados aos seus predecesores... Com efeito e recorrendo, sob a orientação de Giovanni Lombardo citado por Gennaro D’Ippolito, à alegoria platónica da pedra Heracleia, o bilbilitano, na esteira de uma já longa tradição literária cujas várias fases são como anéis de uma cadeia magnética capazes de, pela sua força, atrair novos elos, inspirado pelo canto belíssimo antes de si produzido, foi tomado pelo entusiasmo de o abraçar⁵⁰. Verdadeiramente, a sensibilidade do poeta de Bílbilis limitou-se a fazer mover o seu espírito “no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo”⁵¹, conduzindo-o não a uma vulgar disputa por inveja, mas à salutar concorrência através da imitação, isto é, segundo António Rebelo, à emulação⁵²!

Emulação que perpassa, naturalmente, na menção directa a alguns autores que lhe servem de referência⁵³. E merecem, na sua

⁴⁹ Conte; Barchiesi (1993: 81).

⁵⁰ Cf. G. D’Ippolito, 2000: 18-19.

⁵¹ Dionísio de Halicarnasso (cf. Fernandes, 1986: 49).

⁵² Cf. Rebelo (1997: 266-270).

⁵³ Cf., ainda que num âmbito diferente, J. M. N. Torrão, 2004: 137-159.

obra, particular relevância os autores latinos que se consagraram ao epigrama (Marso, Pedão, Getúlio, mas, sobretudo, Catulo), alguns autores gregos mais apreciados (Brutiano e Calímaco) e, sobremaneira, quatro grandes nomes da literatura latina: dois que eram contemporâneos do bilbilitano – Lucano e Sílio Itálico – e outros dois, já mortos, Cícero e o “imorredouro Vergílio”.

Atento observador do mundo e intérprete privilegiado do sentido profundo das coisas, Marcial compreendeu sem dificuldade que, das palavras de Dioniso de Halicarnasso – “importa que compulemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras”⁵⁴ –, resultava que todo o exercício de emulação valoriza tudo quanto se possa acrescentar de novo em consonância com o novo tempo, o novo espaço e o novo autor e foi esta a trajetória que escolheu para a sua obra epigramática...

Ugo Enrico Paoli afirma mesmo que “Martial’s epigrams (...) caricature Rome in Rome’s own spirit”⁵⁵; e nós dizemos que foi precisamente isso que lhe granjeou a possibilidade de ultrapassar os modelos, encontrando, para si, um espaço privilegiado (embora tantas vezes e por tantos indevidamente negado!) na galeria dos *maiores* da Literatura Latina:

*Verona docti syllabas amat uatis,
Marone felix Mantua est,
censetur Aponi Liuius suo tellus
Stellaque nec Flacco minus,
Apollodoro plaudit imbrifer Nilus,
Nasone Paeligni sonant,
duosque Senecas unicumque Lucanum
facunda loquitur Corduba,
gaudent iocosae Canio suo Gades,
Emerita Deciano meo:
te, Licimiane, gloriabitur nostra
nec me tacebit Bilbilis. (1.61)*

Verona ama os metros do seu douto poeta,
e com Marão se sente ditosa Mântua;

⁵⁴ Dionísio de Halicarnasso (Fernandes, 1986: 51).

⁵⁵ U. E. Paoli, 1999: 275.

a terra de Ápono é célebre pelo seu Lívio,
por Estela e não menos por Flaco;
a Apolodoro aplaude o transbordante Nilo;
com Nasão ressoam os Pelignos;
de dois Sénecas e do único Lucano
fala a eloquente Córdoba;
alegra-se com o seu Cânio a divertida Gades,
Emérta com o meu caro Deciano;
Contigo, Liciniano, se gloriará
e de mim se não calará, a nossa Bilbilis.

Curiosa é a sua atitude face aos venerandos mestres gregos...
Não deixando de admirá-los, no sentido estabelecido por Dionísio
de Halicarnasso no seu *Tratado da Imitação*:

*Dum tu lenta nimis diuque quaeris,
quis primus tibi quisue sit secundus
Graium quos epigramma comparauit,
palmam Callimachus, Thalia, de se
facundo dedit ipse Bruttiano.
Qui si Cecropio satur lepore
Romanae sale luserit Mineruae,
illi me facias precor secundum.* (4.23)

Enquanto, indecisa, por longo tempo te perguntas
qual será, para ti, o primeiro e qual o segundo
dos poetas rivais na composição do epigrama grego,
Calímaco, por vontade sua, Talia, a palma
entregou ele mesmo ao facundo Brutiano.
E se este, saciado da graça de Cécrope,
quiser jogar com o sal da romana Minerva,
peço-te que segundo me faças depois dele.

sugere, logo no prólogo do seu primeiro livro, ter, por *exempla*, os
latinos:

*Ab sit a iocorum nostrorum simplicitate malignus interpres nec epigrammata
mea inscribat: improbe facit qui in alieno libro ingeniosus est. Lasciuam uer-
borum ueritatem, id est epigrammaton linguam, excusarem, si meum esset
exemplum: sic scribit Catullus, sic Marsus, sic Pedo, sic Gaetulicus, sic qui-
cumque perlegitur.*

A sinceridade brejeira das palavras, isto é, a linguagem dos epigramas, dela
me escusaria, se fosse meu o exemplo: é que assim escreveu Catulo, assim
Marso, assim Pedão, assim Getúlico, assim qualquer um se quer ser lido de
fio a pavio.

Como se, na verdade, o *Cecropius lepos*⁵⁶ já pelo *Romanae sal Mineruae*⁵⁷ tivesse sido emulado!

Marcial apresenta-se-nos, então, como aquele a quem cumpre a missão de desvendar que o dia em que a Grécia vencida pelas armas ousou vencer com a arte o seu fero vencedor⁵⁸ pertence ao passado, pois a arte romana emulou a dos Helenos! E não apenas nas letras... Em tudo⁵⁹! Afinal é romano o anfiteatro flávio e é essa a única obra que, nas palavras de Marcial, a Fama há-de celebrar⁶⁰!

Todavia, o bilbilitano, homem de causas, embora (ou, “em boa hora”!) poeta, teve nesta latina emulação da civilização grega um papel muito mais profundo ainda... Ao humanismo – fulcro da cultura grega – dotou-o de humanidade! E o herói mitológico, de sempre dos “géneros maiores” celebrado, capaz, só, de emular outros heróis, perfeito, até, na inveja que o pudesse tomar de lugar ao homem real, herói das ironias dos “géneros menores” apenas, capaz tanto de emular quanto de plagiar (e tanto os melhores quantos os piores exemplos!), de invejar muito, um pouco só ou, mesmo, quase nada⁶¹. E as teorias sonhadas para um homem ideal cederam o passo a realidades humanas quotidianamente praticadas. É a perfeição que abdica perante a vida, sujeitando-se, vezes mais do que muitas, a ser estropiada por um ou outro borrão...

⁵⁶ Cf. 4.23.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cf. Horácio, *Epist.* 2.1.156-157.

⁵⁹ Sobre as considerações a este propósito tecidas por Danièle e Yves Roman, em *Rome l'identité romaine et la culture hellénistique*, avança Virgínia Pereira: “Roma, a *Vrbs* que concentrava as energias e os poderes, podia já impor os seus pontos de vista e sentia-se capaz de disputar a primazia cultural à Hélade” (V. S. Pereira, 2008: 77).

⁶⁰ Cf. *Sp.* 1.

⁶¹ Para uma compreensão mais aprofundada deste confronto entre o canto artificioso de tema mitológico, dito “reconhecido” e contado entre os “géneros maiores”, e a representação literária da vida quotidiana, votada aos ‘géneros menores’, em que Marcial participa, tomando a parte desta última para sua sublimação, cf. M. Citroni, ²1993: 311-341.

Mas a vida não é nunca mesmo uma tela acabada, vai-se per-fazendo, estudo sobre estudo, à medida que o homem se esboça... Que pincel melhor, então, se não o aguçado epigrama, que, a cada gracejo, procura que o homem a traço mais firme se delineie?

Salgando-o em medida mais do que justa, Marcial concedeu ao epigrama ser o género maior da vida, isto é, o que mais dela bebeu e o que mais para ela brotou:

*Quid te uana iuuant miserae ludibria chartae?
Hoc lege, quod possit dicere uita "Meum est".
Non hic Centauros, non Gorgonas Harpyiasque
inuenies: hominem pagina nostra sapit. (10.4.7-10)*

Que prazer tiras dos vãos fingimentos de um mísero papel?
Lê isto, de que a vida pode dizer: "É meu".
Nem Centauros, nem Górgonas e Harpias aqui
encontrarás: a minha página tem sabor a homem.

Inveja e Emulação em Plínio-o-Moço

Qui inuidet minor est.
Plínio

INTRODUÇÃO

As duas paixões enunciadas no título deste texto – uma negativa (a da inveja), outra positiva (a da emulação) – foram, ao longo dos tempos, (re)tratados por poetas e prosadores e têm constituído objecto de reflexão por parte de filósofos que se dedicam ao estudo das paixões da alma. Assim acontece com Aristóteles, a primeira grande autoridade neste domínio, que consagrou os parágrafos 1-17 do livro II da *Retórica* à elaboração de uma espécie de análise geral das paixões e dos caracteres, reservando os §§ 10.1-11.3 ao tratamento das emoções da inveja e da emulação. Começa, como é seu hábito, com a definição dos conceitos:

*“Não há dúvida de que a **inveja** (*phthonos*) é uma pena perturbadora que concerne ao êxito, não de quem o não merece, mas de quem é nosso igual ou semelhante”¹.*

¹ *Rhet.*, 1386b (tradução em Júnior 2006). Cf. 1387b: “se é que realmente a **inveja** consiste numa certa pena sentida contra os nossos semelhantes devido ao êxito visível alcançado nos bens referidos acima, não para nosso proveito pessoal, mas por causa daqueles”. Segundo dissera anteriormente o Estagirita,

E, sobre a emulação:

“Se a **emulação** consiste num certo mal-estar ocasionado pela presença manifiesta de bens honoríficos e que se podem obter em disputa com quem é nosso igual por natureza (...)”².

Cícero dedica o Livro IV das *Tusculanas* ao tratamento das paixões da alma e, reportando-se à posição dos estóicos, define a *invidentia* (vocábulo que prefere a *inuidia*, por considerar que este último tanto se aplica a quem experimenta este sentimento de inveja, como àquele que é objecto dele) nos seguintes termos: **Invidentia esse dicunt** (sc. os estóicos) *aegritudinem susceptam propter alterius res secundas, quae nihil noceant invidenti*. “A **inveja**, dizem, é uma infelicidade que se contrai em resultado da prosperidade do outro, que em nada prejudica o invejoso”³. Ao longo do livro vai especificando a posição de outras tendências filosóficas e comentando-as com grande pormenor e acuidade.

Da leitura de filósofos e poetas depreende-se que o sentimento de inveja (e de rivalidade) mais comum é aquele que se estabelece entre oficiais do mesmo ofício, como se costuma dizer, e vem já de tempos antigos. “Rivalizamos com quantos aspiram às mesmas coisas que nós”, explica o Estagirita (1388a), que ilustra a sua tese com a citação de um conhecido verso de Hesíodo (*Trabalhos e Dias*, 25), aquele no qual o poeta de Ascre refere a *Éris* (‘Luta’) que induz o oleiro a ser émulo (*phthonein*) do oleiro. De então para cá foram inúmeros os poetas – gregos ou latinos – que atribuíram ao *phthonos* as censuras dirigidas à sua obra. Assim aconteceu com Calímaco, de cuja polémica com os Telquinas ficaram vestígios no prefácio

o sentimento de inveja é suscitado pelos bens que sustentam a felicidade, como sejam a sabedoria, o poder, a riqueza.

² *Rhet.*, 1388a.

³ *Tusc.*, 4.8.16-17. O Arpinate continua depois distinguindo entre *inuidia*, *aemulatio* (boa e má) e *obtrectatio* (4.8.17): *Nam si qui doleat eius rebus secundis a quo ipse laedatur, non recte dicatur inuidere, ut si Hectori Aganemno. Qui autem, cui alterius commoda nihil noceant, tamen eum dolet iis frui, is inuideat profecto. Aemulatio autem dupliciter illa quidem dicitur, ut et in laude et in uitio nomen hoc sit; nam et imitatio uirtutis aemulatio dicitur (sed ea nihil hoc loco utimur; est enim laudis), et est aemulatio aegritudo si eo quod concupierit, alius potiatur, ipse careat. Obtrectatio autem est, ea quam intellegi zelotypian uolo, aegritudo ex eo, quod alter quoque potiatur eo quod ipse concupierit.*

dos seus *Aitia*⁴. Na poesia latina, o tema da *inuidia* reaparece a cada passo⁵. Marcial, por exemplo, que abordou o assunto com insistência, retratou-o de forma um tanto desiludida, neste epigrama bem conhecido (10.9):

*Vndenis pedibusque syllabisque
et multo sale, nec tamen proteruo
notus gentibus ille Martialis
et notus populis – quid inuidetis? –
non sum Andraemone notior caballo.*

Graças aos meus versos de onze pés e de onze sílabas
e ao meu humor, grande mas não maligno,
eu, o famoso Marcial, conhecido entre as gentes
e conhecido entre os povos – porque me **invejais**? –,
não sou mais conhecido do que o cavalo Andrémonne.

Trata-se, de facto, de um epigrama entre satírico e amargo: através da sua *pointe* final inesperada, o poeta sublinha de forma quase pungente o quanto a fama é relativa e como um cavalo – mas repare-se que é um cavalo famoso, de nome Andrémonne⁶ – pode superar em fama e projecção social um grande poeta como o Bilbilitano.

Diferente da inveja é a emulação. Ainda segundo Aristóteles (1388a), “a *aemulatio* é uma coisa boa e própria de pessoas de bem, ao passo que a inveja é desprezível e própria de gente vil”.

A ser assim, não admira que a figura que agora nos ocupa, Plínio, se tenha revelado um espírito muito inclinado à *aemulatio* e não à *inuidia*, considerando que se tem inveja daquilo que não se pode alcançar, por um lado, e que ele mesmo reuniu um conjunto de condições materiais e humanas que garantiam, à partida, que

⁴ *Aitia*, vv. 17-20: “Ide-vos embora, funestos filhos da Inveja: apreciái a minha ciência / poética com a medida da arte, não da medida persa, / e não procureis em mim qualquer retumbante poema: / tropejar não é comigo, é com Zeus”.

⁵ Sobre a “considerável fortuna” de que o tópico gozou na literatura latina, veja-se Paulo F. Alberto (2002: 121-122, *maxime*, n.º 4).

⁶ Trata-se do cavalo de um não menos famoso auriga, de nome Flávio Escorpo (vd., notas de Cristina Pimentel a Marcial, 4.67.5 e 10.9.5), mas Marcial, de forma bastante sintomática, dá apenas nome ao cavalo (*caballus*, ao gosto da população, e não *equus*, vocábulo nobre), deixando na sombra o nome que se esperaria como segundo termo da comparação, o do auriga.

no seu coração não tivesse guarida a paixão aristotélica da inveja. O escritor de Como foi – a tradição assim o diz – um homem afortunado, que pôde desenvolver plenamente os seus dotes naturais e os seus gostos pessoais, atendendo a que não lhe faltaram nem o enquadramento social, nem os bens materiais, nem o gosto do serviço aos outros, nem uma tenaz paixão pelos *studia*. Homem essencialmente adepto da moderação, se acaso algum sentimento verdadeiramente forte nele existiu, esse foi o da *aemulatio*. A testemunhá-lo estão os inúmeros elogios em que se transformaram tantas das suas páginas. A carta 7.28, dirigida ao amigo Septício Claro, é particularmente sugestiva a esse respeito:

Dizes que me censuraram, na tua presença, por sistematicamente elogiar os meus amigos de forma imoderada. Reconheço o erro e, mais do que isso, acalento-o. Sim, que há de mais belo do que pecar por afecto? E afinal quem são eles para conhecerem melhor os meus amigos do que eu? E mesmo que os conheçam, por que razão me invejam por um erro tão produtivo? Podem até não ser tal qual eu os proclamo: por mim eu fico feliz por me parecerem assim. Portanto, deixem a outros estes cuidados sem tino. Não falta quem considere que censurar os amigos é exercer o juízo crítico. Quanto a mim, nunca me convencerão de que amo em demasia os que me são queridos. Adeus⁷.

Estas palavras revelam um dos traços mais marcantes da idiosincrasia de Plínio: a sua natural disponibilidade para ver os outros, *maxime* os amigos, melhores do que na realidade seriam. Admite o epistológrafo que se trata de um *error*, mas de um *error felicissimus*, isto é, na polissemia do termo, ‘fecundo’, ‘produtivo’, ‘salutar’, ‘benéfico’ em extremo (pois servirá de incentivo ao elogiado); não compreende, por isso, que a sua atitude seja vista com maus olhos: *Sed ut norint, quid invident mihi felicissimo errore?*⁸

⁷ Plínio, *ep.* 7.28. Em nota ao passo, A.-M. Guillemin cita Horácio (*Sat.*, 1.3.41-42), que manifestava o desejo de que a amizade tivesse os olhos indulgentes do amor: *uellem in amicitia sic erraremus et isti / errori nomen uirtus possuisset honestum.*

⁸ “E mesmo que os conheçam, por que razão me **invejam** por um erro tão produtivo”? Recorde-se que, do ponto de vista etimológico, as palavras *inuidia* e *inideo* estão relacionadas com o verbo *uideo*, sugerindo a ideia de ‘olhar de través’, ‘mau-olhado’, ‘quebranto’ (em linguagem garrettiana, quando traduz os *carmina* 5 e 7 de Catulo). A mesma ideia de que estimar os amigos acima do que eventualmente mereçam é um *error* reaparece na carta 3.11, no final do elogio do filósofo Artemidoro, amigo de Plínio (de quem aquele dizia muito bem).

E, de facto, quem convive assiduamente com a correspondência de Plínio percebe que o sentimento negativo da *invidia* não “condiz” com a natural disponibilidade do escritor. Em sua opinião, de resto, a inveja sentida por quem não aprecia o trabalho dos outros pressupõe um sentimento de inferioridade (*ep.* 6.17.4: *qui invidet minor est*), na medida em que só se tem inveja de quem, na nossa óptica, se ergue acima de nós. Defende, isso sim, uma atitude contrária à da inveja, a saber, a da admiração e do louvor: seja o outro superior, igual ou inferior, sempre deverá ser louvado, *laudandus ille*. Daí que, por motivos diversos, Plínio tenha distribuído os seus elogios a rodos, quer por jovens talentos promissores na advocacia ou nas letras, quer por figuras que se notabilizaram pela sua vida exemplar, como Verginius Rufus, Arria Marcella, Heluidius Priscus entre outros, que tanto admirou. Pondo de parte as referências aos “inimigos” declarados de Plínio (que também os teve...), é difícil encontrar, na correspondência pliniana, uma carta que não contenha um elogio, seja ele um tributo à amizade, seja porque também ele estima que o elogiem.

Em 4.27 (uma carta a Pompeius Falco que contém um rasgado elogio ao amigo Sentius Augurinus, um homem de letras), Plínio afirma (§ 2):

Aliquot annos puto nihil generis eiusdem absolutius scriptum, nisi forte me falit aut amor eius aut quod ipsum me laudibus uexit.

Há já alguns anos, creio, que não vejo nada deste género tão perfeitamente escrito, a menos que me deixe enganar pela amizade que lhe tenho ou pelos elogios insistentes com que me cumula.

E em 5.14, fazendo o elogio do amigo Cornutus Tertullus, que fora nomeado superintendente da *uia Aemilia*, afirma (§7): *In infinitum epistolam extendam, si gaudio meo indulgeam*, ‘estenderia esta carta até ao infinito, se desse largas ao meu regozijo’. Não é (apenas) o *topos* da extensão da carta que aqui está em causa, mas sim a expressão sincera do regozijo ditado pela amizade.

No domínio das suas actividades de advogado, partilha com outros o trabalho a desenvolver, fazendo-o, como afirma, sem qualquer sentimento de rivalidade. A carta 3.9 não deixa lugar a dúvidas. Chamado a advogar a causa da Bética contra o corrupto governador Classicus, teve como colega no cargo um tal Lucceius Albinus. Entenderam-se bem e Plínio, tentando explicar essa ausência de rivalidade, não deixa de o registar (§ 8):

Habet quidem gloria, in studiis praesertim, quiddam akoinoneton, nobis tamen nullum certamen, nulla contentio, cum uterque pari iugo non pro se, sed pro causa niteretur (...).

Pois a glória, em especial a dos estudos, contém algo de *incommunicable*, mas entre nós não existe qualquer concorrência, nenhuma competitividade, na medida em que ambos nos esforçamos, estando sob um mesmo dever, não em pensar em nós mesmos, mas na causa em si.

PLÍNIO E A AEMULATIO LITERÁRIA

A obra de Plínio chegada até nós é constituída pela Correspondência e pelo *Panegírico de Trajano*. Mas sabe-se (exactamente através do epistolário) que elaborou muitos outros discursos, além do *Panegírico*, e se entregou ainda a composições poéticas de pendor epigramático, deixando-se guiar, na poesia, na eloquência, na epistolografia, em todas as formas literárias, por mentores de reconhecido nome literário. Deles nos fala em diversos momentos da sua correspondência. Um em particular merece alguma atenção. Pese embora a declaração de intenções que abre o primeiro livro da colecção epistolar de Plínio, em carta-dedicatória endereçada ao amigo Septúcio Claro, é comumente aceite que a disposição das cartas no interior da recolha nada tem de fortuito, bem pelo contrário, é fruto de aturado cuidado⁹. Ora, a carta que surge em segundo lugar – mas que em boa verdade funciona como sendo a primeira, descontada a dedicatória inicial –, é dirigida a Arrianus Maturus, a acompanhar o envio de uma obra (um discurso?), e nela solicita ao amigo que exerça o seu juízo crítico. Em jeito de justificação, argumenta que em nenhum outro trabalho aplicou tanto *zelus*, isto é, teve tanto empenho em seguir e superar modelos literários, em particular do ponto de vista estilístico, tendo como referências modelares a obra de Demóstenes, Calvo e Cícero¹⁰. Desta forma, o epistológrafo apresenta-se logo de entrada, à comunidade

⁹ Recorde-se que nessa carta-dedicatória inicial Plínio afirma ter decidido publicar as cartas *curatius scriptae* e sem qualquer preocupação de ordenação cronológica (*non seruatō temporis ordine*).

¹⁰ Esta carta alude a uma missiva anterior, como o próprio Plínio diz, que não se encontra incluída na compilação chegada até nós.

dos seus leitores, como alguém que não ignora os distintos modelos do passado e em todos procura inspiração, no pressuposto de que é um grande erro não aprender com a lição dos melhores.

A sociedade romana sempre foi muito sensível ao conceito de educação pelo exemplo dos *maiores*¹¹. Ora é neste pressuposto que devem ser lidas muitas das cartas de Plínio, marcadas por constantes e rasgados elogios, seja de amigos e conhecidos (alguns objecto de recomendação), seja de notáveis figuras já desaparecidas¹². São exemplos que ele põe diante dos olhos dos contemporâneos ou vindouros como figuras a imitar e emular. Em seu entender, a paixão da emulação surge como algo de positivo, que contribui para o melhoramento da pessoa que se dispõe a seguir um (bom) modelo e, se possível, a ultrapassá-lo. E tão importante considerava possuir-se a virtude de apreciar os outros e tentar aproximar-se da excelência deles, quanto servir de modelo e ser objecto de emulação¹³.

Na carta 7.30, confessa que, na redacção do discurso *De Helvidi oratione*, teve entre mãos a oração de Demóstenes contra Mídias, mas acrescenta: **non ut aemularer** (não para rivalizar com ele), o que seria, como diz, “presunçoso ou mesmo loucura”, *sed tamen (ut) imitarer et sequerer* (mas sim para me inspirar e aproximar dele), mantidas embora as devidas distâncias. É que, nas próprias palavras do defensor de Helvídio, Demóstenes era um enorme talento, enquanto ele próprio se via a si mesmo como um talento menor¹⁴.

¹¹ E a sua época foi particularmente inclinada à prática da *imitatio / aemulatio* por parte dos homens de letras (G. Williams, 1978: 193 e segs.). A emulação está intimamente ligada à *imitatio*, e consiste no desejo, por parte de um escritor, de superar, imitando-o, aquele que considera um modelo.

¹² Veja-se G. Picone (1978: 171), que fala da “*rhétorique de l’affirmation*” ao pronunciar-se sobre os elogios de Plínio.

¹³ Recorde-se que, na opinião de Aristóteles (*Rhet.*, 2, 1388b), são objecto de emulação os que já alcançaram valor, sabedoria, autoridade, a saber, os que dispõem de condições para poderem fazer bem (*bene facere*, conceder benefícios) a outros. Incluem-se neste caso também aqueles a quem muitos querem assemelhar-se, ou de quem querem ser amigos ou conhecidos, ou a quem muitos admiram.

¹⁴ *Ep.* 7.30.4-5: *Sed cum lego, ex comparatione sentio quam male scribam, licet tu mihi bonum animum facias, qui libellos meos de ultione Helvidi orationi Demosthenis kata Meidiou confers, quam sane, cum componerem illos, habui in manibus, non ut aemularer (improbum enim ac paene furiosum), sed tamen imitarer et sequerer, quantum aut diuersitas ingeniorum, maximi et minimi, aut causae dissimilitudo pateretur. Vale.* Os vocábulos *sequere* ou *imitari*, mas sobretudo *contendere* ou *aemulari*, ilus-

Apasionado pelos *studia*, Plínio exortava muitos jovens a que se dedicassem ao *otium litteratum* e, longe de invejar os novos talentos, tecia-lhes, bem pelo contrário, os mais largos elogios, quer por escrito, quer em público. Ele mesmo confessava, em carta a Restituto (6.17.5):

Equidem omnis qui aliquid in studiis faciunt uenerari etiam mirarique soleo. Est enim res difficilis, ardua, fastidiosa, et quae eos a quibus contemnitur in uicem contemnat.

Pela minha parte, tenho o hábito de testemunhar estima e admiração a quantos trabalham nas letras, por se tratar de um trabalho particularmente ingrato, penoso, desencorajador, e que paga com desdém a quem com desdém a trata.

Fazendo o elogio de Passenus Paulus (9.22), Plínio sublinha o valor do jovem afirmando que rivalizava nas letras com os antigos (*in litteris ueteres aemulatur*), nomeadamente com Propércio, a cuja linhagem pertencia, e com Horácio, a cuja “linhagem” parecia pertencer, tal a qualidade dos seus poemas. E numa outra carta (8.23), dedicada ao elogio de Iunius Auitus, censura(va) os jovens do seu tempo exactamente por prescindirem de modelos, convencidos de que sabiam tudo e não precisavam deles.

Em carta ao amigo Fusco (7.9), dá-lhe conselhos sobre como ocupar os tempos livres, exortando-o a dedicar-se aos estudos, a exercitar-se através de traduções do grego para o latim e vice-versa, ou através da imitação de modelos (*quasi aemulum*): [§ 3] *Licebit interdum et notissima eligere et certare cum electis*. “Rivalizar” (*certare*) constitui uma forma de treino e de elevação do estilo, sobretudo se se souber escolher o modelo com o qual rivalizar¹⁵.

tram bem o conceito pliniano de imitação e inovação. O acto literário é entendido como submissão ao modelo, por um lado, e como resultado de uma necessária inovação pela *uariatio*, por outro. E a obra de Plínio constitui uma prova indesmentível de que, no tratamento literário de temas diversificados, sempre tem no espírito o desejo de emular os grandes escritores.

¹⁵ “Será lícito por vezes escolher temas conhecidíssimos e rivalizar com os autores escolhidos”. Esta carta foi considerada a *Institutio Oratoria* de Plínio (A.-M. Guillemín *ad loc.* E. B. Antón, 1996: 144). O valor formativo do exercício de tradução de textos modelares tinha já sido defendido por Cícero (*De orat.*, 1.34, 154-155), mas Quintiliano insiste no tema (*I.O.*, 10.5.2-8) e será do seu mestre que Plínio primeiramente recebe a ideia. Segundo P. Laurens (1989: 77), terá sido Quintiliano quem apresentou a justificação mais clara da técnica da

A Arrius Antoninus (*ep.* 5.15), que viria a ser o avô materno de Antonino-o-Pio, envia um pequeno bilhete que não é mais do que um cumprimento elogioso à sua actividade como poeta, dizendo: *Cum uersus tuos aemulor, tum maxime quam sint boni experior.* (“Quando tento **rivalizar** com os teus versos, é então que me dou conta da sua excelente qualidade”). E exorta o amigo a continuar a compor poemas cuja excelência os torne difíceis ou mesmo impossíveis de imitar, isto é, que constituam um desafio ao talento dos outros e até mesmo do próprio Plínio.

Por outro lado, ele próprio se revela orgulhoso por poder constituir, para outros, um modelo (*ep.* 6.11). Ao amigo Máximo conta que, chamado a assessorar o prefeito da cidade, num julgamento criminal, teve a oportunidade de assistir à intervenção de Fuscus Salinator e Ummidius Quadratus, dois jovens advogados talentosos e promissores¹⁶; sentiu-se então orgulhoso ao ver a forma brilhante como esses jovens se desempenharam do papel e, simultaneamente, como deram a entender quem fora o seu modelo (6.11.2):

(...) quod et ipsi me ut rectorem, ut magistrum intuebantur et iis qui audiebant me aemulari, meis instare uestigiis uidebantur.

(...) eles mesmos olha(va)m para mim como um guia, um mestre, e aos olhos da assistência parecia que estavam a **rivalizar** comigo, que seguiam os meus passos.

E, segundo um processo que lhe é peculiar, conclui a carta ao amigo Máximo desta forma epigramática (§ 4):

Quod gaudium ut perpetuo capiam deos oro; ab iisdem teste te peto ut omnes qui me imitari tanti putabunt meliores esse quam me uelint.

aemulatio. Depois de ter aconselhado o futuro orador a agilizar o seu espírito através da tradução livre de textos gregos e da paráfrase de textos latinos, comenta Quintiliano: “Não quero que esta paráfrase seja uma simples transposição, mas que se instaure, sobre as mesmas ideias, uma justa e uma verdadeira **emulação**”. Neste passo, que é bastante longo, o autor expõe a sua tese, que é a seguinte, segundo Laurens: “A *aemulatio* tem um valor formativo, quer ela se exerça a propósito de traduções de textos gregos ou de paráfrase de textos latinos, quer rivalizemos connosco mesmos quer com outros”.

¹⁶ A “profecia” confirmou-se: Ummidius Quadratus, cônsul no tempo de Adriano, virá a ser sogro de Marco Aurélio; Fuscus Salinator teve uma excelente carreira de advogado. Sobre estas figuras veja-se R. Syme (1985: 346, 357-358).

Que me concedam gozar sempre desta felicidade, é o que eu peço aos deuses; peço-lhes também – és disto testemunha – que todos quantos atribuam grande valor ao facto de me **imitarem**, esses queiram superar-me.

É difícil duvidar da genuinidade dos sentimentos aqui expressos, tanto mais que Plínio dera e dava o exemplo, mostrando-se admirador e émulo de oradores, poetas, escritores de nomeada, antigos ou contemporâneos. Mas, de entre os modelos de Plínio, dois se destacam: o contemporâneo e amigo Tácito e o grande e já clássico Cícero.

A relação entre Tácito e Plínio ilustra uma amizade sem mancha, ao que parece, entre duas figuras de maior prestígio no seu tempo, literária e socialmente falando. Nas palavras do próprio escritor de Como (7.20.3), eram *duo homines aetate, dignitate propemodum aequales*. No entanto, só Plínio fala (com admiração) do amigo, que é contemplado, no epistolário pliniano, com um conjunto de onze cartas¹⁷. Numa dessas cartas (7.20), Plínio começa por manifestar a grande felicidade que consiste em ambos se entenderem tão bem: *O iucundas, o pulchras uices! Quam me delectat quod, si qua posteris cura nostri, usquequaque narrabitur qua concordia, simplicitate, fide uixerimus!* E ao longo da carta, em vez dos termos *inuidia* ou *aemulatio*, vemos surgirem, em contrapartida, *imitabilis* e *imitandus* referidos ao amigo, que desde jovem Plínio admirou e quis seguir e imitar. Tinha consciência de que o desejo de *imitatio* desempenhava um forte papel formador, porquanto incita cada um ao esforço de se ultrapassar a si mesmo, e tem como objectivo último superar o modelo. Nessa mesma carta, socorrendo-se de uma frase proverbial que se notabilizou com Virgílio (*Aen.*, 5.320), Plínio afirma ficar muito atrás de Tácito, pese embora o facto de se considerar, na escala de valores, o mais próximo (*longo, sed proximus interuallo*). A sua admiração por Tácito, que vinha já dos tempos de juventude, atribuía-a ele a uma espécie de afinidade natural existente entre ambos (7.20.4):

¹⁷ Tem suscitado estranheza que Plínio fale de tantos amigos, conhecidos e desconhecidos, e que nenhum se lhe refira, com excepção de Marcial. Um pormenorizado e estimulante estudo do débito literário de Plínio em relação a Tácito é o de Ch. E. Murgia, 1985: 171-206. A admiração era, ao que parece, recíproca, sendo certo que tanto um como outro enviavam ao amigo as suas obras (poemas, discursos) para serem lidas criticamente. Na referida carta 7.20, Plínio acusa a recepção de um trabalho de Tácito e diz que o anotou, esperando que Tácito faça o mesmo; e na carta-bilhete 8.7, a Tácito, aceita rever o livro que o amigo lhe enviou, embora esteja bem consciente de que não é dotado de qualidades sequer para ser aluno de Tácito.

Et erant multa clarissima ingenia; sed tu mihi (ita similitudo naturae ferebat) maxime imitabilis, maxime imitandus uidebaris.

E havia então um grande número de talentos notáveis; mas eras tu que me parecias (assim o queria a afinidade das nossas naturezas) especialmente **imitável**, especialmente **digno de ser imitado**.

Reflectindo sobre estas tão manifestas afinidades entre Plínio e Tácito, J. Carcopino (1963: 189) escreveu: “Célèbre est l’amitié qui les unissait l’un à l’autre comme de frères siamois”, acrescentando: “Tanto no decurso das carreiras, cujas etapas os aproximavam ainda mais, quanto graças à sua colaboração fraterna nas causas que tinham defendido lado a lado no Senado, nos seus estudos, nas suas obras, e até mesmo na devolução de testamentos cujas heranças partilhavam, eles tinham formado um par inseparável: o dos dois mais altos representantes da eloquência e da literatura contemporâneas”. Não se estranhe, portanto, o enlevo com que Plínio revela, em carta a Máximo (9.23.5-6), o júbilo que sentiu ao saber, da boca do próprio Tácito, que um cavaleiro romano o confundira com Plínio.

Mas a figura de intelectual que mais profundamente marcou Plínio foi o orador Cícero, em quem sempre viu um indiscutível modelo exemplar, não apenas nas letras, mas também na vida¹⁸. Marcial, o poeta de BÍlbilis, intuiu bem esta característica pliniana e deixou-a claramente expressa num poema dedicatório que o próprio Plínio, sem dúvida lisonjeado com os versos do Bilibilitano, public(it)ou na sua correspondência. Eis os versos em questão:

*Totos dat tetricae dies Mineruae,
dum centum studet auribus uirorum
hoc quod saecula posterique possint
Arpinis quoque comparare chartis.*

Ele dedica os dias inteiros à exigente Minerva,
a preparar, para os ouvidos dos centúviro,
o que as gerações vindouras vão poder
comparar até aos livros do Arpinate¹⁹.

¹⁸ Veja-se A.-M. Guillemin (1929: 93-99) e Roy K. Gibson (2003: 240). Tudo leva a crer que foi Quintiliano, professor admirado de Plínio, que incutiu no aluno a veneração pelo Arpinate.

¹⁹ Mart., 10.20.14-27. Tradução de Paulo Sérgio Ferreira, em Marcial, *Epigramas*, vol. IV (Lisboa 2004) 31.

Com o seu argutíssimo espírito observador, e não sem alguma ponta de ironia, Marcial identificou aqui, em traços largamente elogiosos, o *facundus Plinius* e a sua ambição de assemelhar-se a Cícero. Os versos de Marcial documentam, ainda, a importância e mesmo o primado da eloquência na vida de Plínio²⁰.

Várias epístolas atestam o pendor ciceroniano de Plínio, mas é na carta 1.5, ao amigo Vocónio, que esse pendor vem registado de forma taxativa e concludente, em resposta a um remoque que o famigerado Régulo, delator de má memória dos tempos de Domiciano, dirigiu ao advogado de Como. É o próprio advogado que narra como Régulo o censurara, no decurso do julgamento, pelo facto de admirar e imitar Cícero, o que motivou a seguinte réplica do atingido (§ 12-13):

Est enim mihi, inquam, cum Cicerone aemulatio, nec sum contentus eloquentia saeculi nostri. Nam stultissimus credo ad imitandum non optima quaeque proponere.

Pela minha parte, acrescento, esforço-me por **rivalizar** com Cícero, e não me contento com a eloquência do nosso tempo, pois acho da maior estupidez não propor para imitação os melhores modelos²¹.

Há, em contrapartida, quem estranhe, na obra de Plínio, a ausência de certos nomes sonantes da literatura e cultura do seu tempo. É o caso de Juvenal e Estácio. Estes dois grandes poetas seus contemporâneos são completamente ignorados na correspondência pliniana, que tantos nomes desconhecidos contempla e elogia, e o facto chegou a ser imputado a um sentimento de rivalidade. Mas, como bem lembrou A.-M. Guillemin (1929: 20-22), essa ausência deve-se apenas ao facto de estes e outros poetas fazerem parte de outros círculos literários e não do círculo de Plínio. Posição semelhante é a adoptada por Peter White, embora este estudioso prefira falar de ‘amizades literárias’ em vez de círculos (1975: 297-300).

²⁰ Plínio esperava “atingir a glória mediante a eloquência judiciária” (G. Picone, 1978: 22), e a verdade é que foi sobretudo no âmbito da oratória que o escritor mais seguiu Cícero (B. Antón, 1996).

²¹ As cartas que espelham a veneração de Cícero por Plínio: 1.2; 1.5; 1.20; 3.15; 4.8; 5.3; 7.4; 7.17; 9.2; 9.26 (vd., G. Picone, 1978: 39).

PLÍNIO E A *AEMULATIO* DA VIDA

Vimos como o sobrinho do Naturalista se empenhou na *aemulatio* mais conhecida – a literária –, quer como sujeito passivo, quer como autoridade modelar. Mas uma outra *aemulatio* marcou a sua existência: também na carreira e na vida Plínio quis seguir o Arpinate, tomando-o como modelo. E a verdade é que as suas vidas são (quase) paralelas. Oriundos, os dois, da classe dos *equites*, percorreram ambos o *cursus honorum* e chegaram ao consulado apesar da sua condição de *homines novi*, conviveram com os grandes do seu tempo, intervieram na vida da *res publica* com alto sentido de ‘serviço’, desempenhando com empenho e seriedade os cargos que lhes foram confiados, chegaram ambos ao augurado, foram governadores de província na Ásia Menor (Cícero na Cilícia, Plínio na Bitínia), acusaram (e também defenderam) governadores de província acusados de corrupção, defenderam os espoliados dessas províncias, entregaram-se com paixão às letras, foram grandes oradores e publicaram os seus discursos, e revelaram, além disso, curiosas afinidades de gostos e de atitudes²².

Uma tão grande semelhança de percursos não deixa de suscitar alguma curiosidade, tanto mais que se detectam afinidades em questões de pormenor, melhor dizendo, em questões de estudado pormenor. Ninguém duvida de que, quando Plínio afirma tratar com humanidade os escravos, e mesmo sem o declarar expressamente, é em Cícero (embora também em Séneca) que está a pensar. Ninguém discorda de que, quando fala do seu gosto pelas *uillae* de repouso, também tem Cícero como pano de fundo, seja de forma evidente ou não. O mesmo seja dito quando manifesta o seu (des)interesse por obras de arte. Não suscitam igualmente dúvidas outras aproximações, assinaladas, de resto, pelo próprio epistológrafo. Uma das mais clamorosas aproximações relaciona-se com o seu augurado. Plínio regozija-se com a possibilidade que a vida lhe ofereceu de ser nomeado a exercer esse cargo – uma honrosa dignidade vitalícia – e de também nisso ter imitado (e superado) Cícero. Em carta a Arrianus Maturus (4.8), cavaleiro romano que o felicitara pela recente nomeação, Plínio não conseguiu esconder a sua alegria e até

²² Para um conhecimento mais aprofundado deste paralelismo, veja-se Virgínia S. Pereira (2006: 79-104).

mesmo uma ponta de vaidade, pois o cargo resultava da confiança do *Princeps* e ele ocupava-o sendo ainda mais novo do que Cícero²³. Era, como dizia, um “sacerdócio antigo e insigne, sagrado entre todos e venerável”, uma distinção titular que os senadores romanos registavam com orgulho nos *tituli* da sua vida. Mas o amigo felicitava-o, além do mais, por seguir os passos de Cícero, que também fora áugure. Plínio registou o caso para a posteridade, em termos que oscilam entre o auto-elogio e o sentimento sincero da distância que o separava de homens de génio como o Arpinate:

Te quidem, ut scribis, ob hoc maxime delectat auguratus meus, quod Marcus Tullius augur fuit. Laetaris enim quod honoribus eius instam, quem aemulari studiis cupio. Sed utinam, ut sacerdotium idem, ut consulatum multo etiam iuuenior quam ille sum consecutus, ita senex saltem ingenium eius aliqua ex parte assequi possem! Sed nimirum, quae sunt in manu hominum et mihi et multis contigerunt; illud uero ut adipisci arduum, sic etiam sperare nimium est, quod dari non nisi a diis potest. Vale!

Quanto a ti, e segundo escreves, agrada-te particularmente o meu augurado pelo facto de Marco Túlio ter sido áugure. Alegra-te, de facto, a circunstância de eu seguir as suas pisadas na carreira das honras, ele a quem eu desejo **emular** nos estudos. Mas praza aos deuses que, tal como fui investido no mesmo sacerdócio e também no consulado com muito menos idade do que ele, que me seja dado, ao menos em idade mais avançada, conseguir alguma parcela do seu génio! É que não há dúvida: os dons que estão em poder dos homens, tive-os eu como os demais. Mas o que não pode ser senão dádiva dos deuses, isso é tão difícil obtê-lo quanta a presunção em esperá-lo. Adeus.

Também na esfera do autolouvor os dois escritores se aproximavam. São sobejamente conhecidos os auto-elogios de Cícero e as críticas de que foi alvo, nomeadamente no que se refere ao seu tão autopropalado consulado, acerca do qual Séneca (*De breuitate uitae* 5.1) afirmar-se-á: *non sine causa, sed sine fine laudatum*. O Arpinate tinha consciência das críticas que lhe eram movidas e desculpava-se dizendo que fizera os auto-elogios em defesa própria. Quintiliano retoma esta crítica, mas, em jeito de atenuação, sublinha que Cícero

²³ Cícero foi consagrado áugure em 53 a. C., com mais de cinquenta anos, ao passo que Plínio tinha cerca de quarenta e dois anos quando passou a integrar o Colégio dos Áugures. É conhecida a opinião céptica do Arpinate sobre as funções do áugure (vd., A. Everitt, 2004: 205-206); Plínio, por seu turno, considerava o augurado um sacerdócio digno de respeito. Seja como for, nenhum parece ter sido dotado de autêntico sentimento ou fervor religioso.

falava da sua actuação na conjura de Catilina e não da sua eloquência²⁴. Em Plínio o auto-elogio é igualmente uma constante. Em carta justamente conhecida por incluir a célebre pergunta: *Tacitus es an Plinius?*, afirma colher dos seus trabalhos literários muitas alegrias pela glória que lhe conferem, como quando confessou o seu contentamento por ter sido comparado a Tácito (9.23.6):

(...) ego celebritate nominis mei gaudere non debeo? Ego uero et gaudeo et gaudere me dico. Neque enim uereor ne iactantior uidear, cum de me aliorum iudicium, non meum profero, praesertim apud te, qui nec ullius inuides laudibus et faues nostris. Vale.

Então eu não hei-de regozijar-me com a reputação do meu nome? Por mim, regozijo-me e declaro que me regozijo. Nem receio parecer vaidoso ao referir a meu respeito o juízo dos outros, e não o meu próprio, para mais perante ti, que **não tens inveja** da glória dos outros e favoreces a minha. Adeus²⁵.

Esta carta figura no livro que encerra a correspondência pessoal de Plínio, cuidadosamente seleccionada e dada a público pelo próprio. Nela sublinha, uma vez mais, a convicção de que, ligando o seu nome ao de outros de igual ou superior estatuto (social, político, literário), preserva para sempre a memória de si mesmo²⁶.

E assim entrámos num *topos* do agrado de ambos: o do desejo de glória.

O orador de Arpino compusera um diálogo sobre a Glória, hoje perdido²⁷. Plínio não compôs qualquer obra sobre o tema, mas não

²⁴ Quintiliano, *Inst. Orat.* 17 (a respeito da jactância): *Reprehensus est in hac parte non mediocriter Cicero, quamquam is quidem rerum a se gestarum maior quam eloquentiae fuit in orationibus utique iactator.* § 18: *Et plerumque illud quoque non sine aliqua ratione fecit: aut enim tuebatur eos quibus erat adiutoribus usus in opprimenda coniuratione, aut respondebat inuidiae, cui tamen non fuit par, seruatae patriae poenam passis exilium, ut illorum, quae egerat in consulatu frequens commemoratio possit uideri non gloriae magis quam defensionis data.* Deste modo, o auto-elogio num homem de estado, num político, era bem aceite, quando feito em defesa própria e não a título de autoglorificação.

²⁵ Sherwin-White (1988: 507) lembra que Plínio diz algo de semelhante em *ep.* 6.11.4: *teste te peto ut omnes qui me imitari tanti putabunt meliores esse quam me uelint.*

²⁶ Os exemplos apontados são meridianos na sua transparência. Mas nem sempre assim acontece. Plínio é, como escreveu P. Jal (1993: 226), “un être complexe”, “un homme et un écrivain à plusieurs faces”.

²⁷ Sobre esta obra perdida veja-se João Torráo (1991: 259-303).

deixou de exprimir reiteradas vezes o seu vivo desejo de permanecer por muito tempo na memória dos homens. Motivado talvez pelo propósito de Cícero (equacionado no início do *De legibus*) de compor uma obra histórica, Plínio dirigiu a Titínio Capitão uma carta sobre o seu projecto de escrever uma obra histórica (*ep.* 5.8: *Suades ut historiam scribam...*). Um e outro pretendiam libertar do esquecimento (“da lei da morte”, diria Camões) aqueles cuja acção gloriosa merecia ser exaltada, embora Plínio não soubesse ainda sobre que acontecimento(s) histórico(s) iria escrever. Cícero aspirava a ser lembrado passados seiscentos anos; Plínio preocupava-se igualmente com a fama que a posteridade lhe concederia. “Feliz aquele a quem os deuses concederam *aut facere scribenda aut scribere legenda*, “ou fazer algo que seja digno de ser registado por escrito ou escrever algo que seja digno de ser lido”, afirma ele na conhecida carta sobre a morte do tio (6.16.3). E evocando (carta 3.21) a morte de Marcial, e os versos com que o Bilbilitano o homenageou, pergunta-se (§ 6): *Tametsi quid homini potest dari maius quam gloria et laus et aeternitas rerum?* (“De resto, que mais se pode dar a uma pessoa do que a glória, o louvor e a imortalidade?”). E é também o desejo de glória que o leva a falar de muitos dos discursos que proferiu, com o propósito claro de os encomendar à glória da posteridade²⁸.

Neste âmbito é paradigmática a famosa carta de Cícero a Luceio (*Fam.*, 5.12), a pedir ao historiador que registasse para a posteridade a sua acção decisiva como cônsul na reacção à conspiração de Catilina²⁹. Idêntico pedido é dirigido por Plínio a Tácito, em carta não menos famosa (*ep.* 7.33). O confronto do começo de cada uma das cartas fala por si. Escreve Cícero:

²⁸ Curiosamente (ou talvez não), delega o encargo de os registar a cartas que são muito pouco informativas quanto a aspectos concretos dos discursos, como tem sido notado. Pouco informativas são geralmente as cartas que acompanham o envio de obras: 1.8 (a acompanhar o discurso proferido na Biblioteca de Como), 3.10 (a acompanhar o elogio do filho de Espurina), 3.13 (a acompanhar o Panegfírico), 6.33 (a acompanhar o discurso *Pro Attia Viriola*) e 4.14 (a acompanhar uma colecção de poemas), entre outras. No total, treze discursos identificados. Pouco nos é dito sobre estas obras. O mesmo se passa com o discurso referido na já mencionada carta 1.2, sobre os modelos de Plínio, ou a carta 5.12, que nem sequer revela o tema tratado no discurso, remetendo o destinatário (ou o leitor) para a sua leitura.

²⁹ Sobre esta aproximação, veja-se Virgínia S. Pereira (2006).

Ardeo cupiditate incredibili neque, ut ego arbitrator, reprehendenda, nomen ut nostrum scriptis illustretur et celebretur tuis.

Ardo num desejo incrível e que não deve ser censurado, acho: o de que o meu nome fique nobilitado e celebrado na tua obra escrita.

Escreve Plínio:

Auguror, nec me fallit augurium, historias tuas immortales futuras: quo magis illis, ingenue fatebor, inseri cupio.

Tenho o pressentimento – e esse pressentimento não me engana – de que as tuas *Histórias* hão-de ser imortais. É por isso que, confessá-lo-ei sem rebuços, desejo ter nelas um lugar.

Acrescente-se que nem um nem outro se coibirá, nas respectivas cartas, de sugerir que o historiador amigo engrandeça os factos narrados, ou pelo menos não diminua o seu valor³⁰.

Cícero estava mais empenhado em permanecer na memória dos vindouros, como afirma em carta a Ático, do que ser motivo de conversa entre os seus contemporâneos. Plínio nutria idêntico sentimento de que perdurar na memória dos tempos era muito mais importante do que estar presente na memória dos vivos. Assim, ao proceder ao elogio fúnebre da grande figura de Verginius Rufus, que foi seu tutor e ficou conhecido por ter recusado o império, assegura: a sua morte foi “o termo da sua condição mortal, não da sua vida”. Aquela acaba, esta perdura. E acrescenta: “E mais importante será o lugar que ele ocupará na memória e nos discursos dos homens, depois de se ter afastado da sua vida”. A posteridade distinguirá entre os que alcançaram apenas a gloriola e aqueles que, empenhando-se na excelência, se alcançaram à excelência dos génios. É certo que ambos serão aferidos pela memória humana, que às vezes é curta, mas também é verdade que na esperança de alguns essa memória chega à eternidade³¹.

³⁰ A.-M. Guillemin (1929: 116) comentou este aspecto, mas o melhor estudo comparativo das duas cartas em apreço (a de Cícero e a de Plínio) encontra-se em Niall Rudd (1992: 18-32).

³¹ Segundo A.-M. Guillemin (1929: 20 e sgs.), Plínio distinguia entre a *gloria lata* (que estaria ao alcance de quantos se esforçassem) e a *gloria magna* (que para nós é a glória e está ao alcance de raros apenas), em carta a Tácito (4.12.7), e na carta 9.14, igualmente dirigida a Tácito.

As aproximações até aqui apontadas são do domínio geral. Quem ler Plínio e conhecer Cícero facilmente as observa. Igualmente se observam inevitáveis semelhanças de conteúdo e fraseologia em cartas de recomendação, de solicitação de serviços, de agradecimento, de protestos de amizade. Pelo seu próprio tema e tipologia inerente, são muito afins³². Mas há outros paralelos possíveis, embora menos evidentes, que podem ser resultado do desejo de emulação de Plínio em relação a Cícero. Uma afirmação pliniana aparentemente tão inócua como dizer que aprecia uma estátua recentemente adquirida, mesmo sem ter conhecimentos necessários a essa apreciação (3.6), não é, afinal, tão inocente quanto possa parecer. Eis o texto:

(...) *emi proxime Corinthium signum modicum quidem, sed festiuum et expressum, quantum ego sapio, qui fortasse in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio, hoc tamen signum ego quoque intellego.*

Comprei há pouco uma estátua de Corinto, não muito grande, mas encantadora e expressiva, tanto quanto sei, embora o meu conhecimento seja talvez muito parco de um modo geral, mas seguramente parco nesta matéria; seja como for, aprecio esta estátua.

³² Refira-se o *topos* do não ter que dizer, que está presente em ambos, com a diferença de que em Cícero tem plena justificação na impossibilidade de abordar certos assuntos por carta, em resultado dos agitados tempos políticos em que viveu (na carta Fam. 2.4, estabelece doutrinariamente três tipos de cartas: a meramente informativa, a carta jocosa e a de assunto sério: (...) *unum* (sc. *genus*) *familiare et iocosum, alterum seuerum et graue*, afirmando que não se pode dizer o que se pensa; nem se pode confiar nos portadores das cartas. Em Plínio, o tratamento do *topos* é puramente literário. Um artigo muito interessante de Ruth Morello (in *Arethusa*, 36, 2003: 187 sgs.), intitulado *Pliny and the art of saying nothing*, é muito claro a este respeito. É que os tempos de Plínio caracterizam-se, no dizer de Tácito (*Hist.*, 1.1), por serem tempos *ubi sentire quae uelis et quae sentias dicere licet*. É verdade, no entanto, que certas cartas plinianas (como 9.2 e 3.20) procuram explicar o conteúdo por falta de matéria mais importante. A segunda (3.20) conta como decorreu a sessão do Senado na qual foi discutida e aprovada a lei do sufrágio secreto; na opinião de Plínio, esta matéria interessava à *res publica*. Nesta mesma carta, afirma que os tempos agora são de paz, prosperidade e segurança, mas que pouco há de empolgante... Ele sentia bem, e afirmou-o, que o tempo em que Cícero viveu e o seu próprio estavam, politicamente, a grande distância um do outro (9.2.1-2): *Praeterea nec materia plura scribendi dabatur. Neque enim eadem nostra condicio quae M. Tulli, ad cuius exemplum nos uocas...* Um outro *topos* é o da paixão pelos *studia*. Cícero e Plínio amavam os *studia humanitatis*, tinham a paixão dos livros, queriam possuir grandes bibliotecas. O orador de Arpino considerava uma biblioteca a “alma da casa”, respon-

Continuando a leitura da carta, percebe-se que o objectivo primeiro de Plínio é descrever a estatueta e anunciar que vai doá-la a um templo na sua terra natal de Como, para que todos possam apreciá-la, ao mesmo tempo que poderão apreciar igualmente o gesto altruísta do autor, que além do mais não perderá a oportunidade de dar a conhecer aos conterrâneos os cargos que tem ocupado³³. Seja como for, ao descrever a estatueta, Plínio reconhece possuir poucos conhecimentos nessa matéria... Pois bem. Os discursos de Cícero contra Verres, nomeadamente o *De signis*, estão cheios de observações deste género, que parecem, *romano more*, minimizar o real conhecimento artístico que o orador possui. Assim, referindo-se elogiosamente a uma estátua de bronze de Hércules, que vira em Agrigento, e à sua extraordinária beleza, o orador observa (§ 94):

Ibi est ex aere simulacrum ipsius Herculis, quo non facile dixerim quidquam me uidisse pulchrius (tametsi non tam multum in istis rebus intellego quam multa uidi) [...].

Existe aí uma estátua de bronze do próprio Hércules, a respeito da qual me não seria fácil afirmar ter visto outra mais bela (embora admita que o nível dos meus conhecimentos nesta matéria não se compare com a quantidade de estátuas que vi) [...].

Um comentário como este denota claramente a preocupação de Cícero em não revelar muitos conhecimentos de arte. Idêntica confissão ocorre, por exemplo, quando, a respeito de uma estátua de Cupido, um mármore de Praxíteles, adianta que, na preparação do processo contra Verres, aprendeu muito de arte: *nimirum didici etiam, dum in istum inquiri, artificum nomina* ('Não admira que tenha apren-

sabilizando o escravo Tirão da inventariação dos livros da biblioteca da casa de Túsculo (Emília Oliveira: 499). Plínio, por seu turno, prezava muito os livros e doou uma biblioteca à sua terra natal de Como (em boa verdade, nada sabemos dos livros que doou, porque a carta que o refere nada diz a este respeito, mas sabemos, isso sim, que foi proferido um discurso a propósito).

³³ De facto, acrescenta, dirigindo-se ao destinatário (o seu agente Annius Seuerus): *Iube basin fieri ... quae nomen meum honoresque capiat*. Lembre-se que chegaram até nós inscrições com o *cursus honorum* de Plínio, como se pode ver em Sherwin-White (1998), "Appendix I ("The personal inscriptions of Pliny", pp. 732-733), e em Pline Le Jeune, *Lettres*, tome I (1987), "Appendice épigraphique", pp. XLIX-LII.

didado os nomes dos artistas, ao proceder ao inquérito contra o réu'). O orador, que dominava tudo quanto dizia respeito à cultura grega, não queria, no entanto, expor abertamente os seus conhecimentos artísticos³⁴. Plínio, romano como Cícero, afinou pelo mesmo diapasão.

Ainda neste campo da arte é possível detectar outras homologias. Levado por um sentimento de *pietas* e generosidade, Plínio quis reconstruir (restaurar e ampliar) um templo a Ceres, junto à sua casa em Tifernum Tiberinum – terra da qual era *patronus* (*ep.* 4.1) –, desejando que o local oferecesse condições para acolher a afluência de peregrinos, no dia da festa anual da deusa (9.39). Quis também que o amigo lhe adquirisse quatro colunas de mármore, para ornamentar o referido templo com um pórtico tetrástilo. Ora Cícero dedicara parte dos seus últimos tempos de vida a convencer o amigo Ático a que lhe comprasse um terreno para aí edificar um *fanum* de homenagem à filha. Pretendia também que o local se caracterizasse pela sua *celebritas*, 'frequência', para assim garantir a homenagem dos vindouros à memória da filha. Além disso, encarregou Ático de comprar colunas de mármore que utilizaria no *fanum* a construir: *Tu tamen Apella Chio confice de columnis* (12.19.1). Comparemos com Plínio:

Haruspicum monitu reficienda est mihi aedes Cereris in praediis in melius et in maius, uetus sane et angusta, cum sit alioqui stato die frequentissima.

Por conselho dos harúspices, cumpre-me reconstruir, embelezando-o e aumentando-o, um templo de Ceres situado nos meus domínios, um templo que de facto está velho e acanhado, sendo, de resto, muito frequentado no dia anual das festividades.

Assim começa Plínio a carta 9.39 (ao arquitecto Mústio)³⁵. A presença do adjectivo *frequentissima* denunciará, sem dúvida, a aproximação de Plínio a Cícero. A carta prossegue, dizendo aquele, mais adiante (§ 4): *Velim ergo emas quattuor marmoreas columnas [...]*, e esta referência às colunas também é provável que denuncie essa aproximação.

³⁴ Leia-se, sobre a qualidade das apreciações artísticas de Cícero, M.-L. Teyssier (1984: 68).

³⁵ J. Henderson (2002: 39) comenta assim o teor desta carta: "Devoted and circumspect, but efficacious and practical: Pliny in his element". Sobre estas e outras afinidades, vd., A.-M. Guillemin (1929: 113-114).

mação. Em todo o caso – como convém quando à *imitatio* se alia a *uariatio* –, há grandes diferenças. O templo de Plínio é restaurado por conselho dos harúspices. O de Cícero tem uma motivação muito pessoal e interior: a de preservar a memória da adorada filha, cuja morte lhe causou o maior desgosto da sua vida. Decidiu, pois, edificar um templo (*fanum*) em honra de Túlia, dedicando a esse projecto cerca de quatro meses, a deduzir da correspondência trocada a este respeito. Em síntese: um dos tópicos mais insistentes, na correspondência ciceroniana do período que se sucedeu à morte da malograda filha, é o da localização do templo em lugar muito frequentado, para assim assegurar a perpetuação da sua memória. *Celebritatem*, *celebre (locum)*, *celeberrimum locum* são algumas das palavras ou expressões que evidenciam o desejo de Cícero³⁶. Plínio, vimo-lo acima, assinalava o local da edificação (*aedes*) consagrada a Ceres como sendo *frequentissima*³⁷. A similitude dos gestos é evidente e tem, como as restantes afinidades, uma razão: a veneração de Plínio por Cícero, acompanhada do desejo de emulação.

CONCLUSÃO

Pela sua própria natureza, a obra de Plínio tem sido amplamente escrutinada como fonte privilegiada de dados para se delinear a biografia vivencial e literária do autor. Estamos, de facto, perante um dos epistológrafos do mundo antigo (juntamente com Horácio, Cícero e Ovídio) que melhor conhecemos ou julgamos conhecer. Vimos como quis seguir de perto os seus modelos preferidos, nomeadamente Tácito e Cícero. Mas há, em relação ao orador de Arpino, uma diferença fundamental. Cícero viveu em circunstâncias

³⁶ Veja-se, sobre a questão da edificação do *fanum*, o desenvolvido e interessante tratamento elaborado por Emília Maria R. Oliveira (2006: 273-323).

³⁷ Em comentário a este passo pliniano, A.N. Sherwin-White (1988: 523) recorda que A.-M. Guillemin considerou a carta pliniana como homóloga das cartas de Cícero sobre o templo à filha. Lembra mas discorda, considerando que em Plínio há outras descrições de templos (vejam-se as cartas 3.6, sobre um bronze de Corinto; 8.8, sobre a fonte do Clitumno). Seja como for, quer a semelhança de certas expressões, quer a dificuldade em situar exactamente o templo pliniano, quer a tendência de Plínio a inspirar-se em Cícero convidam a aceitar a sugestão de Guillemin.

políticas difíceis (devido às lutas civis) e irrepetíveis (porque nelas se jogava muito da idiossincrasia dos contendentes). A Plínio coube viver em circunstâncias completamente distintas, em plena *pax romana*, sobretudo depois da ascensão de Trajano ao poder; por razões já expostas, entregou-se à paixão das letras e transformou a (sua) vida em literatura. Na feliz expressão de P. Vincenzo Cova (1998: 1025), transformou os *facta* em *dicta*. Por isso nem sempre é possível distinguir o que há de sincero ou natural, ou afectado, nas poses do epistológrafo de Como. A cada passo dá de si próprio uma imagem de amor ou amizade desinteressados, a cada passo se dobra em elogios desmedidos. Mas com que sinceridade? São as cartas verdadeiras ou são apenas “demi-vraies”, como lhes chamou M. Durry (1972: VI), que as considerou verdadeiras porque foram enviadas a alguém, mas “meio verdadeiras” porque foram redigidas tendo em vista a sua futura publicação? Em boa verdade, a leitura da correspondência privada de Plínio sempre nos deixa indecisos quanto ao grau de veracidade das suas afirmações e apreciações. Mas uma coisa parece certa. Plínio não terá experimentado inveja por ninguém, assim parece. Quanto ao sentimento de emulação, representava uma homenagem à figura que era objecto de emulação, disso não há qualquer dúvida. Mas não é possível escamotear que, elogiando os outros, preparava o terreno para que o encómio revertesse a seu favor. Como escreveu com certa graça Júlio de Castilho, exactamente a respeito da correspondência pliniana (p. 358): “aquelas mandadeiras [as cartas] são uma espécie de espelhos, em que se mira com prazer”. Nós diríamos: em que se mira com prazer e em que deseja que o (ad)miremos.

Auto-Elogio e Inveja na Obra Moral de Plutarco

1. A OBRA DE PLUTARCO

A vasta obra de Plutarco compreende duas partes: aquela pela qual o autor é mais conhecido, as *Vidas Paralelas* (*Vitae*), onde quis demonstrar que a um romano ilustre a Grécia podia opor um helénico igualmente ilustre ou ainda superior; outra, mais difícil e menos conhecida, as *Obras Morais* (*Ethica* ou *Moralia*), em que podemos ver o pensamento de um moralista, mas também de um filósofo, psicólogo, teólogo, de um erudito ao corrente do saber do seu tempo. Deveria intitular-se “obras diversas”, por ser obra variada e enciclopédica, *de omni re scibili*¹. Todavia, pelo facto de a colecção destes tratados, cerca de 80 (já que se colocam problemas de autenticidade de alguns), começar por várias obras morais e ainda por um razoável número deles serem, efectivamente, tratados de argumento ético, o todo foi tomado pela parte e o conjunto recebeu, por sinédoque, o nome impróprio de “obras morais” (*Moralia*), designação que se deve a Máximo Planudes.

¹ Os *Moralia* reúnem dissertações retóricas à maneira dos Sofistas, tratados propriamente filosóficos, tratados de moral, pedagogia, política, teologia, física e cosmologia, erudição, crítica literária e histórica, tratados de “psicologia animal”, além de textos de difícil classificação. Os tratados morais, filosóficos e teológicos são dominantes.

1.1. Os tratados: *De invidia et odio* e *De se ipsum citra invidiam laudando* / *De laude ipsius*

Entre as muitas paixões da alma que Plutarco aborda nos *Moralia*, contam-se o par ‘inveja e ódio’ e o ‘auto-elogio sem inveja’². A inveja integra as listas de Plutarco sobre as paixões desagradáveis³; a inveja e o ódio, por serem paixões perniciosas e corruptoras da alma humana, são designadas como *pathos* e *diathesis*⁴; o auto-elogio, para não suscitar inveja e para não se tornar desagradável e contraproducente, deve ser praticado com regras.

O primeiro par é abordado no *De invidia et odio* [536 E-538 D], n.º 47 do catálogo de Planudes, ausente do *corpus* de Lamprias. Este tratado, um simples exercício de escola do jovem Plutarco, que data do período em que era aprendiz de retórica em Delfos ou pouco depois, é de assunto bastante limitado, quer por ser obra de juventude, quer por ter chegado até nós mutilado num grau que não é fácil apurar⁵. Nele Plutarco aborda as semelhanças e diferenças entre os dois vícios (*kakiai*), seguindo o parecer da *Retórica* (1381b) de Aristóteles, onde se sugeria que a hostilidade e o ódio devem ser estudados à luz dos seus contrários⁶.

O segundo par, o ‘auto-elogio e inveja’, é exposto no *De se ipsum citra invidiam laudando* [539 A-547 F] (*Como elogiar-se sem incorrer na inveja*), também conhecido pelo nome de *De laude ipsius*, n.º 85 do catálogo de Lamprias e n.º 8 do *corpus* de Planudes. Texto de maior interesse, pela originalidade – nem Platão nem

² A inveja é mais desenvolvida do que o ódio, embora seja frequentemente palavra omissa por não precisar de referência explícita; já na precedência que ganha no título, o autor parece distingui-la.

³ *Moralia*, 61 E, 455 C, 459 B, 462 A, 468 B, 475 E, 481 D, 501 E.

⁴ Nas *Vidas* os grandes heróis deixam-se arrebatados pela cólera e revelam excessiva crueldade. No entanto, as figuras que não são gregas nem romanas, personagens secundárias, masculinas ou femininas, mostram-se ainda mais cruéis, pois era proverbial a crueldade de quem não era grego.

⁵ Está mutilado no início e no fim, porque começa inesperadamente por uma partícula conclusiva e termina abruptamente; e por ser muito pequeno; e ainda porque o conteúdo não cumpre a promessa do título: fazer uma comparação entre a inveja e o ódio.

⁶ Muitos assuntos que interessam a Plutarco são sugeridos por Aristóteles, na discussão sobre a amizade na *Retórica* (1380b-1381b) e na *Ética a Nicómaco* (livros VIII e IX).

Aristóteles discutiram o auto-elogio⁷, aponta para obra de maturidade. A razão que parece ter motivado a redacção de um tratado deste teor encontra-se nas *Vidas, Demóstenes e Cícero*, 2, onde se afirma que estes oradores se louvaram a si próprios, mas de forma e com espírito muito diferente. Citações frequentes da oração *Pro corona* de Demóstenes, em que o orador se vê obrigado a falar de si para se defender das acusações encarniçadas e desonrosas de Ésquines, sugerem que foi este discurso que forneceu a Plutarco o início do seu tratado. O título “como elogiar-se sem incorrer na inveja” podia provir de um argumento tomado das escolas de retórica, mas é desenvolvido à maneira de um moralista⁸.

Ambos os tratados se integram (o *De laude ipsius* mais do que o *De invidia et odio*) nas obras filosóficas de moral prática, em primeiro lugar, porque neles se oferece um ensinamento e um método para aceder à virtude e corrigir o vício, no caso o vício da inveja (*phthonos*), depois, porque tais preceitos aproveitam a todos e a cada um dos leitores, mas são ainda mais úteis ao homem que exerce cargos públicos. O estadista, pelas funções que exerce, como necessita de louvar-se e de louvar a sua acção política, mais facilmente incorre no defeito da jactância (*alazoneia*).

2. OS TEMAS DA ‘INVEJA E ÓDIO’ E DO ‘AUTO-ELOGIO SEM INVEJA’

O par ‘inveja e ódio’ e o tema do ‘auto-elogio sem inveja’, a que Plutarco dá um tratamento original, eram assuntos importantes para a formação de políticos e estadistas e, por isso, não raro figuravam em tratados de cariz moral e retórico.

Faziam parte dos lugares-comuns das escolas e de tratados de filosofia moral teórica, como a *Ética a Nicómaco* (1105b 21-23; 1108b 3-5) de Aristóteles, que viria a ser uma das principais fontes dos dois tratados plutarquianos⁹, ou como as *Tusculanae* de Cícero (IV,

⁷ A passagem mais próxima é da *Ética a Nicómaco* (IV, 7), na passagem do *alazon* (gabarolas) e do *eiron* (falso modesto), mas o tratamento de Plutarco é diferente.

⁸ Cf. Quint. XI, 1, 15 ss. e Hermógenes, *Peri methodou deinotetos*, cap. 25.

⁹ A avaliar pelo aparato de fontes da edição dos *Moralia* de P. H. de Lacy e B. Einarson (Lacy; Einarson, 1959), a influência da *Retórica* e da *Ética a Nicómaco* de Aristóteles parece ser evidente.

7, 16 ss.), onde estas emoções associadas são analisadas a par de outras paixões da alma. Teofrasto, discípulo e sucessor de Aristóteles à frente da escola peripatética, catalogou muitos vícios nos seus *Caracteres*, o que ilustra bem o interesse dos filósofos do mundo antigo por estes temas éticos.

Entre os tratados de retórica que abordavam tais questões, contam-se o *De oratore* (II, 52, 210) de Cícero e, sobretudo, a *Retórica* de Aristóteles. Esta era do conhecimento do moralista e foi uma das fontes dos dois tratados, como se depreende das numerosas citações. No Livro II (1377b ss.), o Estagirita abordou uma série de paixões da alma humana à luz dos seus contrários, amizade e inimizade, temor e confiança, vergonha e desvergonha, amabilidade e indelicadeza, piedade e indignação, inveja e emulação (1387b ss.). A utilidade retórica de tal abordagem está em fornecer meios de persuasão para aconselhar e desaconselhar, louvar e censurar, acusar e defender, provas que permitem alterar a opinião do juiz e dos ouvintes¹⁰. Efectivamente, quando o auditório é adverso, não basta dizer a verdade e apresentar provas racionais, é também necessário inflamar as paixões (*pathos*). É por isso que os tratados dão conselhos sobre como elaborar este tipo de provas, como compor apelos emocionais, pois a convicção intelectual (*logos*) e o carácter de quem fala (*ethos*) nem sempre são suficientes para mover a vontade e inclinar à acção.

Estes tópicos, que se adaptavam bem aos exercícios das escolas de retórica (as *suasoriae*), Plutarco aprendeu-os como todos os escolares do seu tempo; o título do segundo tratado, *De se ipsum citra invidiam laudando*, como se disse já, era um dos temas correntes nas escolas de retórica.

Todavia, a perspectiva em que Plutarco trata as paixões não é a da argumentação, a de analisar a veracidade ou a eficácia das provas, como fazem os retores ou Aristóteles na *Retórica*. O seu ponto de vista é essencialmente ético e esta adaptação dos preceitos retóricos ao uso moral alarga o assunto, ainda que não desapareça totalmente o elemento retórico-literário.

¹⁰ A capacidade de *mouere animos*, de suscitar o *pathos*, de provocar sentimentos, paixões e emoções no auditório, constitui na terminologia latina um dos *tria officia oratoris*, ao lado do *docere* e *delectare*.

3. ORGANIZAÇÃO RETÓRICA

A influência da retórica faz-se sentir nos dois tratados de Plutarco, especialmente ao nível da disposição e da estruturação do discurso¹¹.

No *De invidia et odio*, logo no título se manifesta a predilecção de Plutarco pelo número dois, como faz nas *Vidas paralelas*; a afeição pelos pares dialécticos e pelos contrastes radicar-se-á na figura da *contrapositio*¹². Não sabendo até que ponto o tratado se encontra mutilado, ignoramos a conclusão e a apresentação retórica inicial, que podia assumir diferentes formas¹³. O título aponta para um estudo comparado da inveja e do ódio nas suas semelhanças e diferenças, mas só nos chegou parte de uma semelhança entre as duas paixões (cap. 1) e várias diferenças (cap. 2-8). O autor começa por apresentar uma diferença entre as duas paixões para logo a confirmar com vários *exempla* extraídos dos Poemas Homéricos ou da historiografia antiga e contemporânea¹⁴.

Já o *De laude ipsius* começa pela dedicatória a Herculano, muito provavelmente Gaio Júlio Herculano de Esparta, alto funcionário romano que viveu sob o reinado de Trajano e Adriano e que chegou aos mais altos cargos, talvez mesmo ao consulado¹⁵. O plano da obra assenta numa estrutura tripartida: características gerais do auto-elogio (cap. 1-3); circunstâncias que justificam o auto-elogio e

¹¹ Sobre a ampla informação de matéria retórica, vd. Harrison (1987).

¹² Inveja / ódio, virtude / vício; homem / mulher, grego / romano, grego e romano / bárbaro, inteligência / fortuna, justiça / pobreza.

¹³ A apresentação literária do início dos tratados pode assumir várias formas: sem dedicatória e efabulação (história inventada de qualquer espécie); com dedicatória; sob a forma epistolar; em diálogo (assumindo várias modalidades): precedido de dedicatória mas sem preâmbulo dialogado; precedido de preâmbulo dialogado.

¹⁴ Homero é para Plutarco o poeta por antonomásia. Sobre a influência de Homero em Plutarco, vd. Bona (1991). No *De audiendis poetis*, Plutarco vê essencialmente em Homero um professor de virtudes. Uma boa análise do comportamento dos heróis homéricos poderá encaminhar o jovem aluno para a *arete*, a virtude que fará dele um verdadeiro *aner pepaideumenos*.

¹⁵ Este facto serve para datar o tratado depois do ano 100, já que Herculano foi sacerdote dos imperadores em 116-117 e faleceu por volta do ano 130.

como o apresentar (4-17); conselhos para evitar o auto-elogio nos casos em que não se justifica (18-22).

Enunciado o conteúdo de cada parte, prossegue o autor com o primeiro capítulo que sustenta e amplifica as várias secções. Todas as proposições são confirmadas pela adição de *auctoritates*, de poetas (especialmente Homero), filósofos, estadistas e generais, quase sempre identificados pelo nome, mas sem que se indique, por via de regra, a obra de onde são extraídos; acrescentam-se *exempla* históricos ou poéticos, relativos a pessoas ou animais, e mais raramente *proverbia* ou *sententiae*. A maioria dos *exempla* provém da sua obra biográfica e dos seus conhecimentos sobre a vida e acção de varões ilustres da Grécia e de Roma.

Ganha força este tipo de provas (*auctoritates*, *exempla*, *proverbia* e *sententiae*) pela acumulação, motivo que leva o autor, em cada capítulo, a juntar fontes romanas e gregas (sempre em maior número). Esta associação é um traço distintivo de Plutarco e revela, por um lado, a sua admiração pela grandeza imperial, por outro, a convicção do papel político positivo jogado por Roma¹⁶. Frequentemente o autor termina cada capítulo com uma *conclusio* formal.

No plano da *elocutio* as figuras mais habituais são o símile e a antítese.

Para ilustrar a construção retórica deste tratado, tomámos como exemplo o décimo processo da II parte. Este capítulo começa por uma *recapitulatio* da secção anterior e continua com a exposição da proposição: o elogio para ser proveitoso deve evitar qualquer louvor do vício, fonte de corrupção por instigar à emulação do mal e à imitação de maus exemplos. Segue-se a *confirmatio* com as autoridades de Teodoro, Zenão, Fócion, Crates. Na *conclusio* faz-se o elogio do que é proveitoso, útil e do que ensina a admirar e a amar o que é útil e importante em lugar do que é fútil e supérfluo. Excepcionalmente, ainda se junta uma *transitio* para o capítulo seguinte.

¹⁶ Plutarco não considera como utópico o facto de ver na civilização greco-latina a base do desenvolvimento futuro da humanidade (Barigazzi, 1984).

4. A TEORIA MORAL DE PLUTARCO

Plutarco, como moralista – enquanto médico da alma – preocupa-se em abordar o tema da inveja sob o ponto de vista da profilaxia social. Esta será a sua maior originalidade. O moralista cuida das realidades, da aplicação e utilidade dos seus preceitos e, como um médico, primeiro faz o diagnóstico e depois aplica o tratamento, primeiro denuncia o mal, analisa os caracteres e os perigos, depois indica a *therapeia*. A este propósito se subordinam estes e outros tratados¹⁷, ainda que o conteúdo de moral prática seja mais nítido nuns que noutros.

4.1. Teoria moral sobre a inveja e o ódio

Plutarco, como observador e conhecedor da alma humana, reflecte sobre os problemas da vida social à luz de duas paixões maiores, a inveja e o ódio, notando semelhanças e diferenças. Apesar de o *De invidia et odio* nos ter chegado sob forma precária, sobretudo na sua primeira parte, pode-se presumir que Plutarco pretendia abordar estas paixões de forma completa, definindo-as, qualificando-as e comparando-as, como se inveja e ódio tivessem vidas paralelas. Recorrendo à tópica das *circumstantiae*¹⁸, é possível que Plutarco respondesse seguidamente a questões como quem inveja, a quem se inveja, por que razão, quando; depois, se a inveja é uma característica exclusivamente humana, se é justo invejar, se há diferentes graus da inveja. Por fim, talvez o Plutarco moralista apresentasse uma cura para o mal de inveja...

Se o ódio, afirma o moralista, é horroroso, a inveja – que a Antiguidade considerava “o pior dos males” – embora menos brutal nas suas consequências, não é menos condenável. A semelhança

¹⁷ *De garrulitate*, 510 C (Sobre a loquacidade); *De curiositate*, 517 C (Sobre a curiosidade); *De vitioso pudore*, 536 C-D (Sobre a vergonha).

¹⁸ As sete tradicionais *circumstantiae* remontam à tópica externa de Cícero (*Topica*, XXI, 79) e à obra de Quintiliano (V, 10, 104; IV, 1, 52: “Quem vai falar preste atenção ao que vai dizer, ante quem, a favor de quem, em que tempo, em que lugar, em que situação e o que queremos conseguir ou evitar”) e viram a sua importância reforçada na retórica medieval, onde foram consideradas um aspecto fundamental da técnica da argumentação retórica.

entre ambas as paixões é tão grande que permite ao invejoso disfarçar a sua inveja com o ódio. Além disso, ódio e inveja opõem-se à amizade e à generosidade (*eunoia*), que consistem em desejar bem ao próximo; por isso o homem afortunado apoquento tanto a pessoa que odeia como a que inveja.

Todavia, apesar das semelhanças, são paixões muito diferentes e inconfundíveis. Em primeiro lugar, a inveja é, ao contrário do ódio, uma paixão exclusivamente humana. Os animais irracionais odeiam-se e movem uns aos outros guerras sem tréguas, mas não é provável que exista entre eles inveja, porque não conhecem a ideia (*phantasia*) de bondade e maldade, nem são movidos pelo desejo de glória, que é aquilo que mais desperta a inveja¹⁹.

Em segundo lugar, o sentimento da inveja é exercido não em relação a todas as pessoas, mas sobre aquelas a que se reconhecem méritos, as que obtiveram sucesso, as que prosperaram material ou espiritualmente, os ricos e os virtuosos, quem alcançou felicidade e reputação. Inveja-se porque não se consegue obter os bens materiais ou honoríficos que elas possuem²⁰. Ao contrário do ódio, a inveja não conhece limites e é distúrbio perante tudo o que brilha.

Em terceiro lugar, o sentimento da inveja não se exerce sobre as pessoas que viveram há milénios, nem sobre aquelas que hão-de nascer, nem sobre aquelas que nos são muito inferiores ou então muitíssimo superiores, nem se exerce sobre todas as pessoas, mas sobre os iguais vistos como antagonistas; por isso disse Hesíodo o que depois se tornou provérbio: «Quem é o teu inimigo? O oficial do teu ofício»²¹.

¹⁹ A ideia de que os animais não têm a ideia de bondade e maldade do outro e a ideia de que a presença ou ausência de glória, que é o que mais provoca a inveja, não os toca está contida no *De oratore*, II, 51 (208).

²⁰ A ideia de que o sucesso aumenta a inveja está presente na *Retórica* de Aristóteles (1388 a 12-14). Em *De virtute et vitio*, Plutarco assinala como causas principais da inveja a prosperidade, a glória, a virtude, a fortuna e os benefícios de uma anterior amizade. Nas *Vidas* o espectro referente à casuística da inveja é ampliado: glória, êxito, triunfo militar e político, fama, prestígio de ser justo, ambição, linhagem, justiça, ingratidão, felicidade do triunfo, prudência, favor dos outros, preferência por outro e a acção nobre (Cerezo Magán, 1996: 217).

²¹ Hesíodo, *Trabalhos e dias*, 24-27.

Em quarto lugar, a inveja é uma paixão dinâmica que ora aumenta, ora diminui. Aumenta na mesma proporção em que aumenta a virtude e sucesso da pessoa invejada; diminui à medida que aumentam os insucessos (ninguém inveja os infelizes). Mas cessa – o que parece uma contradição – perante o excesso da prosperidade ou da infelicidade (um grande infortúnio põe fim à inveja, mas não ao ódio). Já o ódio, por natureza, não abandona a vítima, nem na prosperidade, nem na infelicidade e aumenta na proporção em que aumenta a crueldade da pessoa odiada.

Em quinto lugar, o ódio pode ser justo, mas nunca a inveja. Ninguém é justamente invejado, ao passo que muitos são justamente odiados. De facto, muitos odeiam com razão, e muitas coisas são “dignas do ódio” (p. ex., a maldade), mas não há justificação para o sentimento da inveja. É por isso que as pessoas reconhecem que odeiam, mas não reconhecem que invejam e escondem este vício, também qualificado ‘enfermidade’ (*nosema*), debaixo de um montão de desculpas.

4.2. Teoria moral do auto-elogio que não desperta inveja e repugnância

Plutarco, como conhecedor da alma humana, da sociedade do seu tempo e das qualidades e defeitos dos seus biografados (na *Vidas grandes* virtudes convizinham com grandes vícios²²), concluiu que o acto de se louvar a si próprio (*periautologia*) é uma afecção da alma inerente ao género humano, praticada mesmo entre as pessoas mais comedidas, e que é quase uma necessidade do amor-próprio e da sede de glória. Verificou também que toda a gente afirma que o auto-elogio é odioso e vil, por o espírito humano suportar mal a superioridade e porque quem se exalta parece desprezar, mas como “falar não custa dinheiro” poucos conseguem evitar tal tentação, quando o elogio nunca deveria ser praticado pelo próprio, mas deveria provir de outrem.

²² Alguns dos heróis de Plutarco que foram afectadas pela jactância (*alazonia*): Catão o Velho, Mário, Perpena, Demades, Alexandre, Lisandro, Léntulo, Marco António, César, Dião, Luculo, Antígono e Ciro (vd. Cerezo Magán, 1996: 168-174).

No entanto, num caso o auto-elógio é compreensível e até necessário; há um tipo de pessoa, aquele a quem este tratado se dirige especialmente, que está autorizado a praticá-lo, a empreender a sua própria glorificação, sempre que as circunstâncias o exigirem, sem incorrer em desonra: é o homem de Estado²³.

Ora é aqui que entra a moral prática e as preocupações caras a Plutarco: o aperfeiçoamento moral do indivíduo, especialmente do homem político (não é por acaso que o tratado é dedicado a Júlio Herculano). Há quem tenha de lidar com o auto-elógio, esse deve procurar os princípios e as estratégias que o tornam aceitável; o auto-elógio deverá praticar-se de maneira discreta e sem suscitar a inveja.

4.2.1. Circunstâncias que justificam o auto-elógio

O louvor de si mesmo é aceitável nalgumas circunstâncias; a pessoa que tem de se defender, ao elogiar-se, até pode mostrar elevação, grandeza de espírito e ter nisso mérito. Assim, é consentido o louvor de si mesmo a quem precisa de se defender de uma acusação ou de uma calúnia; pode louvar-se aquele que se encontra num estado de infelicidade; permite-se o auto-elógio quando se é vítima de uma injustiça, como no caso de alguém que no exercício de um cargo público procede bem e é criticado (Plutarco aponta o exemplo de Demóstenes que, no discurso *Sobre a Coroa*, se defendeu daquilo de que Ésquines, seu opositor e rival, o acusava).

Há, portanto, várias formas de o estadista apresentar o elogio da sua pessoa e da das suas acções sem incorrer em indignidade nem despertar a inveja.

4.2.2. Meios de apresentar o auto-elógio

Pode o homem público recorrer a seis processos exteriores ao discurso e a quatro processos contidos no próprio elogio.

Quando os críticos afirmarem que a sua acção foi nociva, o estadista defender-se-á dizendo que a acção contrária é que seria

²³ Cf. Quintiliano, XI, 1, 22: “Os que fazem o seu próprio elogio são imprudentes, mas não o homem de Estado, o qual pode correr o risco de praticar a autoglorificação”.

vergonhosa, imprópria e digna de censura. A este processo chama o moralista antítese. De outro modo, o estadista partilhará os seus êxitos, afirmando que os méritos não são só seus, mas também dos ouvintes, que, regra geral, aceitam de bom grado o elogio. Pode ainda louvar na pessoa dos outros as suas próprias qualidades, já que a maioria fica indignada com a pessoa gabarolas, mas se mostra complacente para com quem elogia os outros; este encómio dos ouvintes tem o efeito retórico de permitir a conciliação do orador com o auditório e é um processo sobretudo eficaz com as pessoas de carácter semelhante e de iguais méritos. De maneira diferente actua o estadista quando rejeita parte do mérito; ao libertar-se de parte do mérito, como se tratasse de um fardo, em favor da Boa Sorte ou da divindade, torna-se menos deselegante e mais modesto; assim procedeu o legislador Zaleuco, como as suas leis fossem do gosto dos Locros, por modéstia afirmou que fora inspirado por Atena que todos os dias o assistia. Quinto processo de apresentar o auto-elogio: introduzir correcções ou alterações aos elogios de acordo com o carácter da pessoa elogiada; em vez de louvar alguém pela sua eloquência, riqueza ou poder, é preferível deslocar os elogios para o seu carácter bom, inofensivo e prestável; desta forma há elogio, mas deslocado para a vida e carácter. Como último recurso exterior, refere-se a diminuição propositada que consiste em introduzir no auto-elogio certas imperfeições, erros e faltas ligeiras (p. ex., confessando a sua pobreza, indigência e humildade de nascimento), que além de não concitarem a inveja, também lhe retiram o que pode provocar hostilidade e indignação.

Como primeiro modo de auto-elogio contido no louvor, Plutarco sugere o encarecimento dos próprios méritos; como os ouvintes invejam a reputação e o êxito daqueles que parecem tê-los adquirido com facilidade e sem canseiras, deve o orador frisar o preço elevado e à custa de que perigos alcançou o sucesso. Outro processo é o da exortação: o elogio para ser proveitoso deve provocar a emulação e levar os ouvintes a passar das palavras aos actos; é assim que na *Iliada* procede Nestor, quando descreve os seus feitos e combates para encorajar os aqueus. Para ser útil deve o elogio tornar humilde o insolente e dar coragem aos desesperados; nestas circunstâncias é aconselhável falar de si com vaidade e ênfase, como certa vez fez o mesmo Nestor (*Iliada*, I, 260-61). Por fim o elogio para ser proveitoso não deve exaltar o vício; o esta-

disto deve repelir os elogios erróneos e refutá-los, opondo-lhes elogios verdadeiros que encaminhem para o bem.

4.2.3. Casos em que auto-elogio é injustificável

Há momentos em que o louvor em causa própria se mostra descabido. Não se deve falar de si mesmo quando se está a falar dos outros; é nestas alturas que o espírito de rivalidade suscita a autoglorificação e que os que têm uma paixão imoderada pela glória se enchem de ciúmes, tal como a visão dos que estão a comer aguça o apetite aos que estão esfomeados. Não convém falar de si próprio quando alguém relata os seus sucessos. Não fica bem falar de si quando se critica outrem; se é habitual o crítico gabar-se de ter operado maravilhas nas circunstâncias em que o outro falhou, esse é um defeito terrível, típico dos mais velhos quando pretendem repreender os mais novos. Finalmente, não deve o orador falar de si mesmo quando recebe elogios; quem se vangloria arrisca-se a sofrer as críticas dos ouvintes, o que redundará em perda de glória.

5. CONCLUSÃO

O tema da inveja ligado ao ódio e ao auto-elogio está presente nos tratados de filosofia moral teórica, ao lado de muitas outras paixões da alma. Está igualmente presente nas obras de retórica e fazia parte dos exercícios escolares (as *suasoriae*), que formavam para a carreira de político e advogado. Em Plutarco está presente na sua obra biográfica, mas é nos tratados de filosofia moral prática, que abordam os princípios práticos da vida, no *De invidia et odio* e no *De laude ipsius*, que este tema tem um tratamento específico, relevante para cada um dos leitores, mas mais ainda para políticos e estadistas, a quem Plutarco se dirige em particular. Como moralista e conhecedor da alma humana, Plutarco cuida da aplicação dos seus preceitos e oferece os meios para aceder à virtude e corrigir o vício. No *De invidia et odio*, por ser obra mutilada, só se apresentam as diferenças entre estas duas paixões e parte de uma semelhança, mas é de presumir que os seus objetivos fossem maiores; no *De laude ipsius* há um tratamento completo e original do auto-elogio, quer nas circunstâncias que o justificam, quer nos meios de o apresentar ou de o evitar.

Bibliografia

- ALBERTO, Paulo F. (2002), «Notas sobre Ovídio, *Pont.* 4.16», in Nascimento, A. A. (coord.), *De Augusto a Adriano* (Actas do Colóquio de Literatura Latina), Lisboa, Centro de Estudos Clássicos: 121-129.
- ALBERTO, Paulo F. (2007), *Ovídio: Metamorfoses*, Lisboa, Cotovia.
- ALBINI, F. (1993), «Plutarco, *De invidia et odio*, 537e», *Parola del Passato* 272: 392-393.
- ALESSIO, Maria (1993), *Studies in Vergil, Aeneid Eleven. An Allegorical Approach*. Laval, Montfort & Villeroy.
- ALVES, Célia (2003), *O Homem na perspectiva de Marcial*. Aveiro, Universidade de Aveiro.
- ANTÓN, Beatriz (1996), «La epistolografía romana: Cicerón, Séneca y Plinio», *Helmantica* 47: 105-148.
- BARIGAZZI, Adelmo (1984), «Plutarco e il corso futuro della storia», *Prometheus* 10: 264-286.
- BARIGAZZI, Adelmo (1988), «Sul 'De invidia et odio' de Plutarco», *Prometheus*, 14: 58-70.
- BEN-ZE'EV, A. (2004), «Aristotle on the Emotions towards the Fortune of Others», in D. Konstan (ed.), *Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, University Press.
- BETZ, Hans Dieter (1978), «De Laude Ipsiis (Moralia 539A-547F)», in H. D. Betz (ed.) *Plutarch's Ethical Writings and Early Christian Literature*, SCHNT 4, Leiden, Brill: 367-93.
- BILES, Zachary P. (2002), «Intertextual Bibliography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes», *American Journal of Philology* 123: 169-204.
- BONA, Giacomo (1991), «Citazioni omeriche in Plutarco», in D' Ippolito, G. e Gallo, I. (eds.), *Struttura formale dei Moralia di Plutarco: atto del III convegno plutarco, Palermo, 3-5 maggio 1989*, Nápoles, D'Auria: 151-162.
- BRASETE, Maria Fernanda (2006), «O fluir do doce canto: *Nemeia V*», in Lourenço, F. (org.), *Ensaio sobre Píndaro*, Lisboa, Cotovia: 150-163 e 243-245.
- BULMAN, P. (1992), *Phthonos in Pindar*, Berkeley, Univ. California Press.
- BURIAN, Peter (1997) «Myth into mythos: the shaping of the tragic plot», in Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, University Press: 178-207.
- BURKE, Paul F. (1978), «Drances Infensus: A Study in Vergilian Character Portrayal», *Transactions of the American Philological Association* 108: 15-20.

- BURNETT, Anne P. (1960), «Euripides' *Helen*: a Comedy of Ideas», *Classical Philology* 55: 151-163.
- CAEIRO, António de Castro (2006), *Píndaro. Odes Píticas*, Lisboa, Prime Books.
- CAMPS, W. A. (1969) *An Introduction to Virgil's Aeneid*, Oxford, Oxford University Press.
- CANTO-SPERBER, Monique (2002), *Éthiques grecques*, Paris, PUF.
- CARCOPINO, J. (1963), «Les surprises du testament de Pline le Jeune», *Rencontres de l'Histoire et de la Littérature Romaines*. Paris, Flammarion Éditeur: 171-231.
- CASTILHO, Júlio de (1906), *Os dois Plínios*. Lisboa, Parceria António Maria Pereira.
- CEREZO MAGÁN, Manuel (1996), *Plutarco: virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida D.L.
- CERQUEIRA, L. et al. (2005), *Vergílio: Eneida*, Lisboa, Bertrand, 2005.
- CHAPMAN, G. A. H. (1983), «Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes», *American Journal of Philology*, 104: 1-23.
- CHEMLA, Paul (1999), *Plutarque: Le vice et la vertu*, Paris, Arléa.
- CITRONI, M. (1993), «Musa Pedestre», in G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina, (dirs.). *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Vol I – La Produzione del Testo, Roma, Salerno Editrice (2.^a ed.).
- CLARKE, M. L. (1949), «Rhetorical Influences in the Aeneid», *Greece & Rome* 18: 14-27.
- CONNORS, C. (2000), «Imperial space and time: The literature of leisure», in O. Taplin (ed.). *Literature in the Roman World*. Oxford, Oxford University Press.
- CONTE, G. B.; BARCHIESI, A. (1993), «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità», in G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina (dirs.). *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Vol I – La Produzione del Testo, Roma, Salerno Editrice (2.^a ed.).
- COVA, Pier Vincenzo (1998), «Plinio il Giovane», in Italo Lana ed Enrico V. Maltese (dir.), *Storia della Civiltà letteraria greca e latina*, volume secondo, Torino, UTET: 1023-1029.
- D'IPPOLITO, G. (2000), «Il Concetto di Intertestualità nel Pensiero degli Antichi», in V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar e J. C. Fernández Corte (eds.). *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- DEFRADAS, J., KLAERR, R., VERNIÈRE, Y. (1974), *Plutarque: Œuvres morales. Tome VII*, Paris, Les Belles Lettres.
- DELLA CORTE, F. (ed.) (1996), *Enciclopedia Vergiliana*, 6 vols., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- DESERTO, Jorge (2007), *A personagem em Eurípides: tradição e identidade na Electra*, Coimbra, Dissertação de Doutoramento.

- DION, Jeanne (1993), *Les passions dans l'oeuvre de Virgile*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- DOBROV, Gregory W. (2007), «Comedy and the Satyr-Chorus», *Classical World* 100: 251-265.
- DODDS, E. R. (1951), *The Greeks and the Irrational*, University of California Press.
- EDWARDS, Anthony J. (1991), «Aristophanes' Comic Poetics: *Tryx*, Scatology, *Skomma*», *Transactions of the American Philological Association* 121: 157-179.
- ELKANN, Alain (2006), *L'invidia*, Romanzo Bompiani, Milano, Bompiani.
- EVERITT, Antony (2004), *Cícero. Uma vida*, Lisboa, Quetzal Editores.
- FANTHAM, Elaine (1999), «Fighting Words: Turnus at Bay in the Latin Council ("Aeneid" 11, 234-446)», *American Journal of Philology* 120: 259-280.
- FERNANDES, R. M. Rosado (1986), *Dionísio de Halicarnasso: Tratado da Imitação*, Lisboa, INIC/CEC das Universidades de Lisboa.
- FERREIRA, José Ribeiro e PINHEIRO, Ana Elias (2005), *Hesíodo: Teogonia. Trabalhos e Dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FONSECA, Carlos A. Louro (1980), *Plauto: O Soldado Fanfarrão*, Coimbra, INIC.
- FOWLER, Don (1997), «The Virgil Commentary of Servius», in Ch. Martindale (ed), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press: 73-78.
- FRANCESCO, Becchi (1990), «A propósito degli studi scritti etici di Plutarco», *Atene e Rome* 35: 1-16.
- GALINSKY, Karl (1996), *Augustan Culture: An Interpretative Introduction*, Princeton, Princeton University Press.
- GARNSEY, P.; SALLER, R. (1996), *The Roman Empire: Economy, Society and Culture*, London, Duckworth (4.^a ed.).
- GONÇALVES, M. I. Rebelo (1996), *Virgílio: Bucólicas*, Lisboa, Verbo.
- GOULD, John (1985), «Tragedy in Performance», in Easterling, P. e Knox B.M.W., *The Cambridge History of Classical Literature, vol I, Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press: 263-281 = Gould, John (2001), *Myth, Ritual, Memory, and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford, Oxford University Press: 174-202.
- GRANSDEN, K. W. (1991a), *Virgil: Aeneid Book XI*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GRANSDEN, K. W. (1991b), *Virgil's Iliad. An Essay on Epic Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GREGORY, Justina (2000), «Comic Elements in Euripides», in Cropp, Lee, Sansone (eds.), *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign-Illinois, Stipes Publishing: 59-74.
- GUILEMIN, A.-M. (1929), *Pline et la vie littéraire de son temps*. Paris, Les Belles Lettres.

- GUILLEMIN, A.-M. (1987-1992), *Pline le Jeune: Lettres*, (1987, Tome I, 1989, Tome II, 1992, Tome III), Paris, Les Belles Lettres.
- HABINEK, T. N. (1998). *The Politics of Latin Literature: writing, identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- HALLIWELL, Stephen (1980), «Aristophanes' Apprenticeship», *Classical Quarterly* 30: 33-45.
- HALLIWELL, Stephen (1984), «Aristophanic Satyre», *The Yearbook of English Studies* 14. Satire Special Number. Essays in Memory of Robert C. Elliott 1914-1981: 6-20.
- HALLIWELL, Stephen (1989), «Authorial Collaboration in the Athenian Comic Theatre», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30: 515-528.
- HARDIE, Philip (1998), «Fame and Defamation in the Aeneid: The Council of Latins», in H. Stahl (ed.), *Vergil's Aeneid*, London, Duckworth: 243-270.
- HARRISON, George W. M. (1987), «Rhetoric, writing and Plutarch», *Ancient Society* 18: 271-279.
- HARRISON, George W. M. (2005), (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Swansea, The Classic Press of Wales.
- HARRISON, S. J. (1996), recensão a Alessio (1993), *The Classical Review*, 46: 19-21.
- HEATH, Malcolm (1990), «Aristophanes and His Rivals», *Greece & Rome* 37: 143-158.
- HEINZE, R. (1993), *Virgil's Epic Technique*, London, Bristol Classical Press.
- HENDERSON, John (2002), *Pliny's Statue. The Letters, Self-Portraiture and Classical Art*. Exeter, University of Exeter Press.
- HERINGTON, John (1963), «The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies», *Transactions of the American Philological Association* 94: 113-125.
- HIGHET, G. (1972), *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton (NJ), Princeton University Press.
- HIGHET, Gilbert (1974), «Speech and Narrative in the Aeneid», *Harvard Studies in Classical Philology* 78: 188-229.
- HORSFALL, Nicholas (2003), *Virgil: Aeneid 11, A Commentary*, Leiden, Brill.
- HORSFALL, Nicholas (ed.) (1995), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden, E. J. Brill.
- IJSSELING, S. (1976), *Rhetoric and Philosophy in Conflict: An Historical Survey*, The Hague, Nijhoff.
- JAEGER, W. (1960), *Scripta Minora*, Roma, Edizioni storia e Letteratura.
- JAL, Paul (1993), «Pline Épistolier, écrivain superficiel? Quelques remarques», *Revue des Études Latines* 71: 212-227.
- JONES, C. P. (1966), «Towards a Chronology of Plutarch's Works», *The Journal of Roman Studies* 56: 61-74.

- JÚNIOR, M. A.; ALBERTO, P. F.; PENA, A. N. (2006), *Aristóteles: Retórica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- JÚNIOR, Manuel Alexandre; ALBERTO, Paulo Farmhouse; PENA, Abel Nascimento (1998), *Aristóteles: Retórica*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- KASTER, R. A. (2002), «Invidia and the End of Georgics 1», *Phoenix* 56: 275-295.
- KASTER, R. A. (2003), «*Invidia*, némesis, phthónos, and the Roman Emotional Economy», in D. Konstan (ed.) *Envy, Spite, and Jealousy: The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press: 253-276.
- KASTER, R. A. (2005), *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press.
- KENNEDY, G. (2003), *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta, Society of Biblical Literature.
- KIRK, G. S. (1985), *The Iliad. A Commentary*, Cambridge, University Press.
- KNOX, Bernard M. W. (1979) [1970], «Euripidean Comedy», in *Word and Action: Essays in the Ancient Theatre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press: 250-274.
- KONSTAN, D.; RUTTER, K. (eds.) (2003), *Envy, Spite and Jealousy: The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- KONSTAN, David (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, University of Toronto Press.
- LABRIOLLE, P. e VILLENEUVE, F. (1974), *Juvenal: Satires*, Paris, Les Belles-Lettres (11.^a ed.).
- LACY, P. H. de; EINARSON, B. (1959), *Plutarch's Moralia*, VII, Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- LANZI, S. (2004), *Plutarco: L'invidia e l'odio*, Napoli, M. D'Auria.
- LAURENS, Pierre (1989), *L'abeille dans l'ombre. Celebration de l'épigramme*. Paris, Les Belles Lettres.
- LEMPEREUR, A. (1990), *L'homme et la rhétorique*, Paris, Klincksieck.
- LEVICK, B. (1999). *Vespasian*. London/New York, Routledge.
- LOURENÇO, Frederico (2006), *Poesia grega de Álcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia.
- MARÍA AGUILAR, Rosa (1996), *Plutarco: Obras morales y de costumbres: Moralia. VIII: Sobre el amor a la riqueza; Sobre la falsa vergüenza; Sobre la envidia y el odio; De cómo alabarse sin despertar envidia; De la tardanza de la divinidad*, Madrid, Gredos.
- MARTIN, R. P. (1989), *The Language of Heroes: Speech and Performances in the Iliad*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- McDERMOTT, William C. (1980), «Drances / Cícero», *Vergilius* 26: 34-37.
- MEDEIROS, W.; ANDRÉ, C. A.; PEREIRA, V. S. (1992), *A Eneida em contraluz*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos.

- MILBURN, E. (2002), «*D'Invidia e d'Amor figlia sì ria: Jealousy and the Italian Renaissance Lyric*», *The Modern Language Review* 97: 577-591.
- MORELLO, Ruth (2003), «Pliny and the Art of Saying Nothing» in Ruth Morello e Roy K. Gibson (eds.), *Re-Imagining Pliny the Younger: Arethusa* 36: 187-209.
- MUÑOZ MARTÍN, M. Nieves (1985), *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma*, Granada, Universidad de Granada.
- MURGLIA, Charles E. (1985), «Pliny's Letters and the *Dialogus*»: *Harvard Studies in Classical Philology* 89: 171-206.
- MYERS, K. S. (2006), "Imperial Poetry", in D. S. Potter (ed.). *A Companion to the Roman Empire*. Malden, Blackwell Publishing.
- NARDUCCI, E. (2007), «Rhetoric and Epic: Vergil's *Aeneid* and Lucan's *Bellum Civile*», in W. Dominik (ed.) *A Companion to Roman Rhetoric*, Oxford, Blackwell: 382-395.
- NAUTA, R. R. (2002), *Poetry for Patrons: Literary Communication in the Age of Domitian*. Leiden, Brill.
- OLIVEIRA, Emília Maria Rocha de (2006), *As epistulae de Cícero: um olhar sobre a família*. Aveiro, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas. [Dissertação de Doutoramento policopiada]
- OLSON, S. Douglas (2002), *Aristophanes: Acharnians*, Oxford, University Press.
- OTIS, Brooks (1995), *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Norman, University of Oklahoma Press: 361-371.
- PAOLI, U. E. (1999), *Rome – Its People, Life and Customs*. London, Bristol Classical Press (4.^a ed.).
- PASCAL, C. Bennett (1990), «The Dubious Devotion of Turnus», *Transactions of the American Philological Association* 120: 251-268.
- PEREIRA, Belmiro Fernandes (2005), *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*, Coimbra.
- PEREIRA, V. S. (2008), "Do Grego e do Latim como Línguas de Cultura", in *Latim – Língua de Cultura da Idade Média à actualidade: Actas do Encontro de Professores de Latim em Homenagem ao Professor Doutor Américo da Costa Ramalho*. Coimbra, APLG.
- PEREIRA, Virgínia Soares (2006), «Plínio e a sombra tutelar de Cícero», in *Agora* 8: 70-104.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, L. (1970), *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Université de Bruxelles (4.^a ed.).
- PETTINE, E. (1983), *Plutarco: L'Autoelogio (De laude ipsius)*, Salerno, Palladio.
- PICONE, Giusto (1978), *L'Eloquenza di Plínio*. Palermo, Palumbo.
- PIMENTEL, C. S. et al. (2000-2004) *Marcial. Epigramas*, Vol. I e II (2000), III (2002), IV (2004), Lisboa, Edições 70.
- POLLEICHTNER, Wolfgang (2005), *Aeneas' Emotions in Vergil's Aeneid and*

- their Literary and Philosophical Foundations: An Analysis of Select Scenes*, Ph.D. dissert., Austin, University of Texas.
- QUINN, K. (1968), *Virgil's Aeneid. A critical description*, London, Routledge & Kegan Paul.
- RACIONERO, Q. (1990), *Aristóteles: Retórica*. Madrid, Editorial Gredos.
- REBELO, A. M. R. (1997). «Emulação», in J. A. C. Bernardes, A. P. de Castro, M. L. A. Ferraz, G. C. de Melo e M. A. Ribeiro (dirs). *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol 2, Lisboa, Verbo.
- RECHE MARTÍNEZ, M. D. (1991), *Teón, Hermógenes, Aftonio: Ejercicios de retórica*, Madrid, Gredos.
- ROCHA PEREIRA, M. H. (2005), *Romana. Antologia da Cultura Latina*, Porto, Asa (5.^a ed.).
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena (2003), *Sete Odes de Píndaro*, Porto, Porto Editora.
- RUDD, Niall (1992), «Stratagems of Vanity (Cicero, *Ad Fam.*, 5.12 and *Pliny's Letters*)» in Tony Woodman & Jonathan Powell (eds.), *Author and Audience in Latin Literature*. Cambridge: 18-32.
- RUFFELL, Ian (2002), «A Total Write-Off. Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition», *CQ* 52.1: 138-163.
- SEAFORD, Richard (1984), *Euripedes. Cyclops*, Oxford, Clarendon Press.
- SEIDENSTICKER, B. (1978), «Comic Elements in Euripides' *Bacchae*», *American Journal of Philology* 99: 303-320.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (1990), *M. Valerii Martialis Epigrammata*, Stuttgart, Teubner.
- SHERWIN-WHITE, A. N. (1998) [1966], *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*. Oxford, Clarendon Press.
- SILK, M. S. (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, University Press.
- SILVA, Maria de Fátima & MAGUEIJO, Custódio (2006), *Aristófanes: Comédias*, Vol. I, Lisboa, FLUC-INCM.
- SILVA, Maria de Fátima (1997), *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra, JNICT.
- SLATER, Niall (1999), «Making the Aristophanic Audience», *American Journal of Philology* 120: 351-368.
- SOMMERSTEIN, Alan, H. (1994), *Aristophanes. Frogs*, Oxford, Aris and Phillips.
- SOMMERSTEIN, Alan, H. (1996), «How to Avoid Being a Komodoumenos», *Classical Quarterly* 46: 327-356.
- STEINER, Deborah (1986) *The Crown of Song: Metaphor in Pindar*, London, Duckworth.
- STEINER, G. (2008), *Os livros que não escrevi*, Lisboa, Gradiva.
- STEVENS, Edward B. (1948), «Envy and Pity in Greek Philosophy», *American Journal of Philology* 69: 171-189.

- SUTTON, Dana F. (1980), *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan, Hain.
- SYME, Ronald (1985), «Correspondents of Pliny», *Historia* 35: 324-359.
- TAPLIN, Oliver (1983), «Tragedy and Tragedy», *Classical Quarterly* 33: 331-333.
- TAPLIN, Oliver (1986), «Fifth Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis», *Journal of Hellenic Studies* 106: 163-174.
- TAPLIN, Oliver (1996), «Comedy and the Tragic», in Silk, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press: 187-202.
- TEYSSIER, M.-L. (1984), «Cicéron et les arts plastiques, peinture et sculpture», in R. Chevallier (ed.), *Présence de Cicéron*, Paris, Les Belles-Lettres: 67-76.
- TORRÃO, J. M. N. (2004), «Autores de referência na obra de Marcial», in C. S. Pimentel, D. F. Leão e J. L. L. Brandão (coord.). *Toto notus in orbe Martialis – Celebração de Marcial 1900 anos após a sua morte*. Coimbra/Lisboa, IEC e CECH de Coimbra/DEC e CEC de Lisboa.
- TORRÃO, João M. N. (1991), *D. Jerónimo Osório e o tratado De gloria*. Tomos I (Estudo) e II (Edição crítica). Coimbra, Faculdade de Letras (edição policopiada).
- VALLOZZA, Maddalena (1991), «Osservazioni sulle tecniche argomentative nel discorso di lode nel 'De laude ipsius' di Plutarco», in Gennaro D'Ippolito e Italo Gallo (eds.), *Struttura formale dei Moralia di Plutarco: atto del III convegno plutarcheo*, Palermo, 3-5 maggio 1989, Nápoles, D'Auria: 327-334.
- VILLENEUVE, F. (1967), *Horace: Epitres*, Paris, Les Belles-Lettres (6.^a ed.).
- VILLENEUVE, F. (1969), *Horace: Satires*, Paris, Les Belles-Lettres (8.^a ed.).
- WEST, S. (1981), *Omero: Odissea*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, vol. I.
- WHITE, P. (1975), «The Friends of Martial, Statius, and Plinius, and the dispersal of Patronage», *Harvard Studies in Classical Philology* 79: 365-300.
- WILLCOCK, M. M. (1978), *The Iliad of Homer*, London, Macmillan.
- WILLCOCK, M. M. (1995), *Pindar, Victory Odes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILLIAMS, G. (1978), *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- WILLIAMS, R. D. (1985), *The Aeneid of Virgil*, London, Bristol Classical Press.
- WILLIAMS, R. D. (1996), *Virgil: Aeneid*, London, Bristol Classical Press.
- WINCHESTER, G. (1872), «Epigrammata», in T. Wright (ed.). *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century, Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores, or Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland during the Middle Ages*. N.º 59, Vol. 2, London, Longman & Co.
- ZAPIÉN, T. H. (1997), *Los satíricos de la Roma imperial. Ensayos críticos y versiones rítmicas*. México, JGH Editores.