

A crise do maravilhoso na epopeia latina

A concepção da epopeia latina, na época imperial, apresenta-nos uma curiosa fase, cujo estudo pretendo esboçar neste trabalho. Está em causa o *maravilhoso*, ou seja a intervenção na economia do poema de entidades superiores à humanidade, às quais cabe, como missão, favorecer ou dificultar a acção. Contra este processo, considerado então imprescindível, tomam posição dois poetas, ao ocuparem-se das lutas civis de César e Pompeio, lutas que, se ensanguentaram a Cidade e o Império, tiveram em contrapartida a vantagem de revolucionar não só o mundo das instituições políticas da Urbe, mas ainda o das letras, e em especial o da poesia.

Foi o que podemos chamar uma *crise do maravilhoso*, embora transitória, como depois se verá. Lucano é a figura principal desta crise: repelindo o sistema tradicional, que se impusera nos poemas de Homero e de Virgílio, embora seja de certo modo continuador dos primitivos épicos de Roma, a inovação para ele consiste em fazer decorrer a acção predominantemente no plano terrestre e humano. É diversa a atitude de Petrónio: aparente defensor da tradição, procede, porém, de tal modo que a sua posição perante o problema — na figura de Eumolpo — redunde em desprestígio do maravilhoso e afigure-se até o teorizador do sistema de Lucano.

Pretendi abarcar o assunto em larga síntese ou visão panorâmica, sem a intenção, todavia, de ser absolutamente original. Dediquei particular atenção à personalidade de Eumolpo, que considero caricatura de Nero e seu porta-voz literário. Suponho ser a primeira vez que esta interpretação surge. Enuncio-a, contudo, como simples hipótese, endereçada à verificação dos

especialistas em estudos petronianos, e sentir-me-ei sobejamente recompensado se este despretenso estudo lograr contribuir, embora minimamente, para a solução de um interessante problema da história literária de Roma.

Antes de concluir este preâmbulo, desejo testemunhar ao Sr. Prof. Doutor Rebelo Gonçalves o meu reconhecimento pela obsequiosa solicitude com que pôs à minha disposição várias obras de que necessitei para a elaboração deste trabalho, que não existiam na minha biblioteca e que não eram de fácil acesso no momento em que o escrevi.

I — A atitude inovadora de Lucano

Entre as várias obras que os biógrafos atribuem a Lucano, e que na quase totalidade não chegaram até nós (1), figura uma — a *Farsália* (2) —, que a posteridade, mais feliz, logrou

(1) Citam-se, nas biografias, atribuídas a Suetónio e a Vaca, um poema acerca de Orfeu, outro chamado *Iliacon*, os *Saturnalia*, as *salticae fabulae*, uma tragédia incompleta — *Medeia* —, um poema em louvor de Nero, premiado nos *Neronia*, uma invectiva contra o mesmo, um discurso poético em honra da noiva, Argentária Pola, e outras obras, *alia poemata* (?), além da *Farsália*. Bourgery, na introdução à sua edição de Lucano, Paris, Les Belles-Lettres (col. Budé), t. 1, pág. vii, duvida se o poema de Orfeu e os *Catachtonia* não serão uma e a mesma obra.

(2) Apesar da antiguidade e abonações do título *Belli ciuilibi libri*, prefiro a designação tradicional de *Farsália*. Considero obscura a designação deste problema, aliás desnecessária para o aspecto sob o qual encaro a questão. Tudo parece girar em volta da interpretação dos versos ix, 985-986:

Venturi me teque legent; Pharsalia nostra
uiuet et a nullo tenebris damnabimur aeuo.

Contrariamente ao que afirma Bourgery, *op. cit.*, t. 1, pág. vii, n. 2, afirma-se-me que a palavra *Pharsalia* é tomada enfaticamente e designa o poema, que concederá a imortalidade a César e a Lucano. Fazem parte, de resto, estes versos de uma manifestação de confiança no valor próprio, muito vulgar nos poetas clássicos. Não entro, porém, no estudo da questão, como disse alheia ao fim que me propus, e aceito, portanto, o nome que a tradição nos legou e que vários eruditos insígnies aceitaram tam-

alcançar, e que tem sido através dos tempos objecto de apaixonadas discussões e de opiniões desencontradas, devido à atitude desconcertante (1) que o poeta assumiu quanto ao uso do maravilhoso na epopeia. Foi realmente um ensejo feliz que se proporcionou aos pósteros, com a conservação deste poema, porque assim se torna possível encarar, em plena luz, tão importante questão literária. É verdade que possuímos parte do *Satiricon*, e incluído nessa parte, ínfima em relação ao que se supõe ter sido a totalidade da obra, o poema *modelo*, que Eumolpo, com intenção evidentemente parodística, consagra ao mesmo tema tratado por Lucano, e que projecta bastante claridade sobre o momentoso assunto.

Todavia, se nos tivesse faltado a *Farsália*, tudo se reduziria para nós a um conjunto de hipóteses, cada vez mais fantasistas, sem base para confronto, e cujas conclusões seriam forçosamente muito mais problemáticas.

Quando o uso constante dos poetas considerados modelares — Homero na Grécia e Virgílio em Roma — preconiza o emprego do maravilhoso, Lucano afasta-se abertamente e apresenta-nos um poema com verdadeira poesia, com versos tecnicamente bem feitos, e em que a emoção ressuma com frequência, mas cujas características predominantes são a história, a oratória e a filosofia.

A atitude do poeta inovador não foi em geral bem vista, sobretudo pelos teorizadores da poesia, pelos mestres que a ensinavam e comentavam. Atentos ao pormenor, mais que à intenção do inovador, esqueceram-se de que temos de contar com *atenuantes e explicações*, e, entre outras coisas, conside-

bém. Plessis, *La poésie latine*, Paris, Klincksieck, 1909, pág. 553, observa mesmo que os antigos ligavam pouca importância ao título das obras, e opina que, embora o termo *Farsália* possa datar do Renascimento, «será legítimo conservá-lo como consagrado por uma longa tradição».

(1) O termo *desconcertante*, aplicado ao poema de Lucano, tem razão de ser, porque a atitude inovadora do poeta marca decisivamente uma posição desarmonica em relação ao uso normal, e mesmo até tradicional, dos outros poetas que antes, contemporaneamente e depois, se ocuparam da poesia épica. É desconcertante por se afastar do concerto dos cultores da epopeia latina

raram-no irradiado da confraria das Musas, e apenas, prosaicamente, historiador ou orador (1).

As atenuantes e explicações são várias. Lucano pertencia a uma família em que a oratória era regra e a declamação hábito, que poderia bem considerar-se segunda natureza, e a filosofia norma de conduta, que se praticava com honestidade, e sobre a qual se disqueteava com elegância. Filho de Aneu Mela, advogado notável em Roma; sobrinho de Séneca, o filósofo e tragediógrafo, mestre de Nero e luminar do estoicismo; neto de Séneca, o retórico, autor das *Controvérsias* e *Suasórias*; vindo da Hispânia, foco cultural brilhante, em que a oratória tinha verdadeiro lar, é bastante compreensível o pendor retórico do jovem poeta.

A isto acrescentaremos o ambiente da Roma do seu tempo. Dominava o despotismo férreo dos Césares. Embora estes nem sempre vissem as letras com maus olhos - Cláudio fora gramático e ensaísta histórico e Nero cultivava a poesia e a arte dramática —, os tempos sombrios tinham levado, a pouco e pouco, os poetas e escritores a refugiarem-se nas ficções inofensivas ou demasiado artificiais, e assim caíram na retórica pomposa, mas vazia, na declamação solene e sofisticada, que, embora increpasse os tiranos, não lhes infundia o mínimo receio: — todo esse fraseado era postiço e sonoro, além de que eles não se consideravam tiranos. Para se esquecerem da impossibilidade, em que se encontravam, de fazer da literatura um eco da vida, ou da veleidade de influírem na mesma vida, os literatos compraziam-se em arranjar salas, onde se reuniam amigos e conhecidos, e onde liam as suas obras, à espera, em teoria, de amigáveis admonições, na prática, porém, de fartos aplausos.

Era um ambiente de mau gosto este das declamações, fautoras do enfático e do irreal, mas temos de contar com ele e compreensivamente notar que não deixaria de contribuir para a formação da mentalidade de Lucano, que ali muitas vezes foi

(1) «Lucanus ideo in numero poetarum esse non meruit, quia uideatur historiam composuisse, non poema.» (Sérvio, *ad Æn.*, I, 382.) — «Lucanus... ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus.» (Quintiliano, *Inst. Orat.*, X, I, 90.)

coroado triunfador, e que, jovem como era, não seria indiferente aos aplausos, que não logra conquistar habitualmente aquele que anda ao arrepio do ambiente em que vive.

À volta de Lucano triunfavam as declamações, com toda a artificialidade característica, e o moço poeta ei-lo declamador também, por temperamento, por educação, por tácita adesão ao meio.

Aceitando as afirmações dos biógrafos — não há razões suficientes para deixar de o fazer —, foram vários os géneros por ele cultivados. A obra que possuímos — a *Farsália*, como já ficou dito — é um poema épico em que se canta a guerra civil entre César e Pompeio, epopeia essencialmente histórica, ao contrário da epopeia tradicional, de aspecto mitológico.

O assunto escolhido pertencia à época do poeta. Ainda havia em Roma quem tivesse presenciado a tremenda luta pela posse do poder supremo, em que dois ambiciosos (1) jogavam as últimas cartadas, um para conquistar a supremacia, que lhe era negada, o outro para deter um mando que via escapar-se-lhe das mãos já menos firmes, e em que ao lado e detrás dos principais figurantes se agitavam multidões fanatizadas ou misticamente sugestionadas pela fortuna do chefe, — luta mais de homens do que de princípios, embora estes se arvorassem como chamariz aos optimates e ao povo. Luta do Oriente contra o Ocidente, de povos bárbaros contra civilizados, ou mesmo entre bárbaros e estrangeiros, em que acabaria por triunfar o equilíbrio, no apolíneo herói vencedor de Áccio — como viu Virgílio —, ou a desordem, na série dionisiaca de Césares dementados e autocráticos, cumulada para Lucano pela figura truanesca e perversa de Nero? Olhando ou não para além, para a transcendência da pugna, que parece Lucano não viu (2), — o certo é que o assunto, bem contemporâneo, moderníssimo, em que entravam personalidades que muitos ainda haviam conhecido, não se prestava à *amplificação*

(1) Embora houvesse, da parte de César, a intenção de estabelecer um novo regime político, *na clara previsão do futuro* (a frase é de Plessis, *op. cit.*, pág. 568), o móbil supremo das atitudes dos dois contendores não deixa de ser a ambição do mando.

(2) Plessis, *op. cit.*, pág. 568.

épica, que os feitos semidesvanecidos na bruma do passado permitem.

Assim o maravilhoso, no seu formalismo típico e tradicional, no seu aparato mitológico, de grande ostentação e majestade, devia ser repudiado. Brigava com o senso comum apresentar César, cujo cepticismo para com as divindades era bem conhecido (1), como impellido ao combate, que a razão fria de estratega e a cálida ânsia de ambicioso lhe ditavam, por uma ordem ou pela acção directa da sua antepassada Vénus, ou Pompeio a agir pela inspiração de Júpiter, de Minerva ou de Neptuno. Era o anacronismo e a inverosimilhança, que os artistas devem evitar sempre, era o bom gosto que o afastaria de tal solução (2).

A época que então se atravessava era, sob o aspecto religioso, profundamente racionalista. Os mitos, belas reminiscências da história dos deuses de Hesíodo, dos versos de Homero e de Virgílio, das tradições populares latinas e helénicas, viviam quase exclusivamente entre o baixo povo. Os espiritos superiores, ou que como tal se consideravam, dispunham-se à margem da credence popular, professavam princípios filosóficos de maior ou menor rigidez ou de maior ou menor adaptação às paixões humanas. A magia alargava o campo de acção, e mais de uma vez a sede de conhecer o além chegava a invadir os melhores, que então se esqueciam da austeridade ou superioridade dos princípios, para se igualarem na superstição aos de inferior cultura.

Ao sabor da época, que destoava tanto da antiga religiosidade romana (3), César adorava apenas — é que havia tantos

(1) É verdade que no *Bellum Gallicum*, I, 12, 6, César escreve: «siue casu, siue consilio deorum immortalium, quae pars ciuitatis Heluetiae insignem calamitatem populo Romano intulerat, ea princeps poenas persoluit.» Todavia, expressões como estas, exterioridades formulares, têm mero significado formal.

(2) Assim pensava Voltaire, no *Essai sur le poème épique*. Os poetas modernos não tiveram esses escrúpulos e agiram levados pela imitação dos modelos clássicos.

(3) Augusto pretendia fazer ressurgir em toda a sua pureza a velha religiosidade romana, aliás tão cheia de formalismo. Solicitou o apoio

que se orientavam por motivos pragmáticos — a Fortuna, o seu génio militar; e Pompeio, o Grande — *Magnus* (1) —, tão confiante, tão senhor de si, admirava a passada glória, as opulentas materialidades do poder.

Lucano procurou, pois, dar na sua epopeia um retrato aproximado (2) da realidade e assim afastar-se do sistema tradicional.

II — O maravilhoso no sistema tradicional

Segundo o sistema tradicional, sendo a característica fundamental da epopeia a acção heróica, que se desenvolve num ambiente de excelsa grandeza, para que este atinja a magnitude que lhe é necessariamente inerente, carece do auxílio do maravilhoso. Não pretende isto significar, de modo algum, uma diminuição ou anulação do papel do herói: dá-se um engrandecimento, que benêficamente se reflecte na projecção amplificada da epopeia. Como das regras do uso do maravilhoso se deduz que deve empregar-se sobretudo quando normalmente não é necessário (3), o que implica apenas um fim de amplificação e adorno, os auxílios prestados ou os obstáculos erguidos só servirão de conveniente realce, de elemento constitutivo da majestade do género.

As regras foram dadas pelo mestre do género épico, Homero,

dos poetas que gravitavam à sua volta, e que colaboraram, com o prestígio dos seus nomes e dos seus versos, na exaltação literária da reforma como na respectiva preparação. A reforma carecia, porém, de bases sólidas. Devia cimentar-se em austeros exemplos, que nem Augusto (cf. Suetónio, *Augusto*, passim), nem os poetas do seu círculo, como Horácio, um dos mais entusiásticos partidários, lhe podiam dar.

(1) É este o nome preferido por Lucano e por Eumolpo (Petrónio). Pompeio recebera este cognome, muito novo, devido a célebres feitos militares. Camões também lhe chama assim, *Magno*, algumas vezes n'Os *Lusíadas*, por ex., IV, 32, 8, e IV, 62, 4.

(2) Aproximado, porque as preferências e antipatias do autor e os vícios da escola contribuíam para deformações, embora involuntárias.

(3) P. Le Bossu, cit. por Malfilatre, *Le génie de Virgile*, obra póstuma, Paris, Maradan, 1810, t. III, págs. 274-275.

que em Roma Virgílio seguiu com a fidelidade compatível com o seu génio poético e com o plano, que consistia em dotar o povo romano de um poema de glorificação nacional e de evocação das velhas tradições e antiguidades do Lácio. O exemplo deu-o também o maior dos vates, aquele que foi luz e modelo constante de todos os outros.

O poeta podia, é certo, narrar a acção pura e simplesmente, escolhendo a grandiosidade dos episódios, esmaltando o descritivo com a explanação de altas virtudes ou defeitos, de benemerência e heroicidade inconcussas. Todavia, achava-se deficiente a obra, prosaica, mais própria da história e do drama humano. Faltava-lhe a majestosa superioridade que dá o cumprimento de um destino transcendente, o selo do divino e extraterreno aplicado ao trabalho dos homens e que lhe sublima o interesse.

Na dupla modalidade de *acção directa* e de *acção indirecta* (1), foi este o princípio que inspirou Homero, na *Iliada* e na *Odisseia*: desejo de conceder maior grandiosidade à acção (2).

Assim, os deuses da mitologia helénica intervêm na epopeia, agindo de modo constante, tomando uma parte muito activa, — tão activa que desciam à liça dos combates, não só a animar os guerreiros, mas a tomar partido, de armas na mão, a combater ao lado deles, daqueles que, segundo a ficção épica, se encontravam ali muitas vezes devido a um capricho das mesmas divindades.

(1) Chamamos *directa* à actividade dos próprios deuses, que intervêm em pessoa. A *acção indirecta* dirá respeito às manifestações da vontade dos entes sobrenaturais, através de prodígios, sonhos, augúrios ou cenas de magia. A inovação de Lucano relaciona-se especialmente com o maravilhoso de acção directa e respectivo significado, porque, como se verá, o poeta da *Farsália* recorre aos prodígios, sonhos, augúrios, magia, etc. (à acção indirecta).

(2) A palavra *acção* refere-se aqui a uma das partes do poema épico, a fundamental, ou seja o assunto propriamente dito.

*

* *

Dos poemas homéricos é a *Iliada* aquele em que a referida intervenção é mais constante. Percorrendo o poema, num rápido conspecto, que não pretendo abranja a totalidade das intervenções, encontraremos as várias modalidades, com o predomínio, porém, da acção directa.

A *Iliada* gira em volta da cólera de Aquiles, devida ao rapto da escrava Briseida, ordenado por Agamémnon. Ora esta dissensão é provocada por Apolo (I, 9 e 43-52). A acalmar a irritação entre os dois vem Atena, I, 194 ss., por ordem de Hera, I, 195. Após o rapto, é Tétis quem estanca as lágrimas de Aquiles, seu filho, I, 357 ss., concluindo a intervenção por suplicar o auxílio de Zeus, o deus supremo, para o filho desfeitoado, o que ocasiona uma cena turbulenta no Olimpo, em que Zeus impõe a sua autoridade a Hera, embora tudo termine bem, por causa das facécias de Hefesto, das quais resulta, da parte dos deuses imortais, o ἀσβεστος γέλως.

A intervenção de Hera não cessa, todavia, pretendendo favorecer os Aqueus, contra os desígnios do Crónida, que quer tributar toda a glória a Aquiles e que, portanto, permite as vitórias troianas, até que seja dada satisfação condigna ao herói ofendido: por intermédio de Atena, não os quer deixar partir nos navios, II, 155. Zeus envia mensagens aos Troianos, pela fiel Íris, II, 786-806. Afrodite, a deusa do amor, salva Páris, o causador da guerra, prestes a cair vítima de Menelau, em combate singular, III, 380-425. Hera e Atena, juntas, defendem Menelau, IV, 8. Após uma reunião dos deuses, a mesma Atena provoca a ruptura do acordo entre Aqueus e Troianos, IV, 73 ss. Os deuses impelem os exércitos, IV, 439-445, e, do alto da acrópole, Apolo dirige apelo aos Troianos, IV, 507-513.

Um mortal, Diomedes, distingue-se: Atena, que lograra arredar Ares, o belicoso deus dos combates, V, 29-36, auxilia-o. Afrodite, que quer defender Eneias, seu filho, é ferida pelo temeroso Diomedes, e vai queixar-se ao Olimpo, V, 311 ss. Apolo, V, 431 ss., protege Eneias e detém o furioso aqueu,

dizendo-lhe que deuses e homens pertencem a raças diferentes, v, 440-442. O próprio Ares é ferido, v, 858.

O ardor combativo de Heitor, o mais forte dos Troianos, quem o excita são Apolo e Atena, vii, 37 ss. Novo concílio dos deuses, vii, 443 ss. Zeus proíbe a intervenção dos deuses; Hera e Atena, porém, tentam novamente intervir, viii, 350 ss. Zeus afirma a sua vontade soberana, sustenta os guerreiros de Tróia e despreza as instâncias das deusas, xi, 80 ss. Assim ajuda o troiano Heitor, xi, 163-164, subtrai-o aos dardos, embora proporcione, compensadoramente, a Agamémnon uma glória momentânea, xi, 18 ss. Posídon vai em socorro dos Aqueus, impele-os a resistir, enquanto Hera se prepara para adormecer Zeus. O deus do mar secunda a resistência dos Aqueus, mas o *πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε* desperta, zanga-se, chama os deuses à razão, socorre os Troianos: Heitor precipita-se sobre uma nau aqueia, para a incendiar, Zeus empurra-o, favorecendo-o, xv, 694-695.

Os deuses estão, porém, sujeitos ao destino. Até mesmo o próprio Zeus. Assim, a morte de Sarpédon, filho de Zeus, xvi, 433 ss., decide do fim da contenda, acarretando a de Pátroclo e a cessação da cólera de Aquiles. Na angústia deste, pela perda do amigo, surge novamente Tétis, a consolá-lo, xviii, 70 ss., e a procurar depois Hefesto, xviii, 369 ss., para a feitura do escudo de Aquiles.

Zeus levanta aos deuses a proibição: dá-lhes plena liberdade de intervirem. Distinguem-se Posídon e Atena. Os principais deuses guerreiam-se, xxi, 385 ss.

Nova assembleia dos deuses (1). Aquiles e Príamo recebem a ordem das divindades, e Hermes acompanha o velho rei até junto do feroz guerreiro, a quem vai solicitar a entrega do corpo de Heitor, xxiv, 334 ss.

O poeta recorre também a *prodigios*: a predição do cavalo Xanto, momentâneamente dotado da palavra, xix, 407-417; a

(1) São muito frequentes as assembleias ou concílios dos deuses na *Iliada*, em que, de harmonia com as regras de uma monarquia poderosamente organizada, como eram certamente as velhas monarquias pré-clássicas, Zeus impunha a sua vontade aos deuses subalternos.

cólera do rio Escamandro, que luta contra Aquiles, XXI, 212 ss.; a aparição da sombra de Pátroclo, XXIII, 65 ss.; a *sonhos*, como o de Agamémnon, que Zeus lhe enviara enganador, *ὄνειρον*, II, 6; a *cenar divinatórias*, como a da consulta de Calcas, I, 62 ss., etc.

*

* *

Sob o aspecto mitológico, a *Odisseia* é muito mais homogénea: é menor o número de deuses que nela intervêm. Além de Zeus, encontra-se sobretudo Atena a proteger, a aconselhar e a encaminhar Ulisses, tantas vezes a trocar com ele ditos espirituosos, e Posídon a opor-se à acção do herói, desde que este feriu e invalidou o gigante Polifemo, filho do deus do mar. Mas o adversário temeroso, que impediu durante muitos anos a Ulisses o acesso às terras de Ítaca, acaba por perdoar ao astucioso homem, logo que, empenhado em novas aventuras, implante em região longínqua um remo simbólico em honra dele, Posídon, XXIII, 267-284.

O herói humano é descrito com todo o vigor e ousadia, agindo com inteira liberdade, perante deuses e semideuses. O papel da deusa protectora é de amparo e auxílio discreto; não se sobrepõe a ele, acompanha-o de longe, ilumina-lhe o futuro, aplanar-lhe o caminho, mas deixa-o à vontade.

*

* *

Virgílio, genial imitador, conseguiu tantas vezes, neste papel que estava bem no âmago das tendências literárias e culturais do seu país e da sua época, evidenciar-se com notável originalidade. Na *Eneida*, em que canta as glórias de Roma, prudentemente unidas à legenda grega referente a Tróia, e ao ciclo troiano — tradição que já vinha de Névio —, num poema mitológico, mas também de história, de arqueologia, de instituições, etc., adopta, adaptando-a com rara felicidade, a lição de Homero.

O herói, que traz para o Lácio, conduzido pelos destinos, a fundar nova cidade e a dar novas leis aos homens, figurava na *Iliada*, mas num papel secundário (1). Caminha por injunção divina, e, personificação da piedade, vai cumprir os altos destinos, que lhe estão reservados. Se fosse permitido, teria ficado na pátria, a reedificar Pérgamo (2)... É a deusa Juno que o persegue, pois ele encarna naquele momento a nação troiana, odiosa à filha de Saturno. Auxilia-o Vénus, sua mãe, que chega mesmo a pedir a Vulcano uma armadura para o filho ilegítimo, que tivera de Anquises...

O momentâneo acordo das duas deusas — Juno e Vénus — prepara os amores de Dido e de Eneias: a primeira, porém, pretendia afastar o herói daquilo que os destinos lhe reservavam, desejava entretê-lo indefinidamente no Norte da África; e a segunda, carinhosa e solícita mãe, pensara sobretudo nas ciladas e traições a que estava exposto Eneias junto do «Tirio bilíngue», I, 661.

É a imposição de Júpiter, IV, 219 ss., através de Mercúrio, que o chama à realidade dos destinos esquecidos, e ele parte, deixando para trás de si o desespero da infeliz rainha, que, mais tarde, ativa e desdenhosa, lhe volta as costas nos Infernos, onde Eneias descera a saber, com antecedência, o futuro da sua grei naquela terra prometida, para onde caminhava.

Na terra itálica, onde o troiano fugitivo é um estrangeiro, formidável luta o espera: o rei Latino quer, mas tergiversa; a rainha Amata é-lhe francamente hostil e preferira para genro um compatriota: Turno. Este é apoiado por Juno, como se esperava. A orgulhosa deusa não duvidou mesmo em aliar-se,

(1) *Un chef de branche cadette* lhe chama Sainte-Beuve, cit. por A. Bellessort, *Virgile*, Paris, Perrin, 1934, pág. 232.

(2) Me si fata meis paterentur ducere uitam
auspiciis, et sponte mea componere curas,
urbem Troianam primum dulcisque meorum
reliquias colerem, Priami tecta alta manerent,
et recidiua manu posuissem Pergama uictis.

para a consecução de tais planos, a Juturna, ninfa aquática, irmã de Turno e uma das muitas amadas itálicas de Júpiter. O auxílio da ninfa ao irmão só é possível enquanto o permite o pai dos deuses: a um sinal deste, Juturna deixa Turno à sua sorte, e este cai, finalmente, ferido pelo piedoso Eneas, já disposto ao perdão, mas que o vira revestido das armas de Palas, seu amigo, e que desta vez não cede à natural benevolência do seu espírito.

*

* *

Embora o valor do poema seja fundamentalmente diferente com o emprego do maravilhoso, mais belo e completo do que uma simples narrativa histórica em verso, as qualidades do herói são postas em destaque e o auxílio ou oposição das divindades apenas contribuem para uma solenidade maior, para a exaltação e engrandecimento do assunto, que assim se vê transcender o comum, que os nossos sentidos descortinam, proporcionando ao leitor maior agrado e uma nítida visão de maior grandeza.

Todavia, temos de atender a que Homero e Virgílio se ocuparam de épocas nebulosas, distantes da investigação histórica, os chamados *tempos heróicos*, e é por isso que se compreende que o ideal destes poetas fosse o transunto das especulações teológicas do seu tempo e do seu meio, todo imbuído das histórias dos deuses, da lição hesiódica e da tradição oral mítica. A epopeia tinha, portanto, mais do que qualquer outra, de assumir a feição mitológica, visto que os assuntos se apresentavam à elaboração artística mais sob a cor de legenda áurea do que de factos de comprovada realidade.

III — A «Farsália» e a crise do maravilhoso

Lucano, devido à contemporaneidade do tema escolhido, não podia proceder de modo diferente do preferido por ele, sob pena de cair no ilógico, como já disse. Optou, portanto, pela pintura da realidade histórica.

No que concerne ao predomínio dessa realidade, tinha em Roma antecedentes, ilustres pela veneranda ancianidade. Tanto quanto nos é permitido saber, devido ao estado fragmentário em que chegaram até nós poemas como o de Névio acerca da *Guerra Púnica* ou os *Anais* de Énio, nestas obras parece ter sido diminuto o emprego do maravilhoso, decrescente desde que o poeta se aproximava da época histórica. Não se tratava de poema essencialmente mitológico: neste particular, portanto, Virgílio inovou, tomando Homero como mestre, e, embora grande poeta latino, em certos aspectos, pela forma como tratou o tema, poderia considerar-se um grego. Juntou a tradição itálica à lição de Homero e do ciclo, suas principais fontes, mas a tradição itálica já em muitos pontos se ligava a Homero (1).

A epopeia latina antiga era, pois, «uma história romana metrificada, apenas diferente da história propriamente dita, pelo largo uso das lendas... Em Énio, pelo menos, os acontecimentos desenrolavam-se na ordem cronológica» (2).

A aceitar plenamente a tese da não originalidade, aquela que nos pinta o Romano como interesseiro, atento apenas aos lucros materiais, desprezador da vida do espírito, para a qual só acorda com a influência helénica (3), — diria mesmo até que esta forma de epopeia histórica, e portanto prosaica, é característica bem romana, pois evidencia a psicologia deste povo, e que a outra, a mitológica, é estrangeira. Se pudesse aceitar a hipótese de

(1) Cf. Melle A.-M. Guillemin, *L'originalité de Virgile*, Paris, Les Belles-Lettres, 1931, pág. 6.

(2) Melle Guillemin, *op. cit.*, pág. 25. Ao prosaísmo da ordem cronológica e da história versificada, que se poderia comparar à passagem para verso da História de Heródoto, que nem por isso se tornaria poesia, no dizer de Aristóteles (*Poét.*, 1451 b), Virgílio preferiu o sistema homérico de começar a narração *in medias res* (Hor., *Arte Poét.*, 148). Em vez da narração encomiástica de factos históricos, engrinaldada aqui e além com algumas lendas poetizadas, optou por urdir na legenda épica um episódio ou procurar uma personagem, e em volta tecer, como facto ou entidade nuclear, uma acção e elaborar assim o poema.

(3) É a opinião tradicional, de que é porta-voz Horácio, *Epist.*, II, 1, 156-157. No sentido do equilíbrio vejam-se Plessis, *La poésie latine*, e L. Castiglioni, *Il problema della originalità romana*, Paravia, 1928.

Niebuhr, julgaria ter sido assim, sem dúvida, a famigerada epopeia desaparecida.

Lucano, o inovador (1), estaria, portanto, dentro da genuína tradição nacional. Acresce ainda que a história e a oratória são dois géneros tipicamente romanos. Simplesmente juntou à realidade histórica e à retórica das declamações a filosofia epicurista, ou de tendência epicurista, haurida na vida da família.

*

* *

A *Farsália* compõe-se de dez livros, cujo assunto vou procurar resumir.

Livro 1—O poeta, depois de um hiperbólico elogio de Nero (2), escrito quando os dois se encontravam em boas relações (3), começa cronologicamente, *ab ouo* (4), a descrever as causas da guerra civil. Estas são «a excessiva grandeza, o amor do luxo e do ouro, o desenvolvimento do individualismo,

(1) É claro que a inovação só o é em relação ao modelo clássico homérico-virgiliano.

(2) A contrastar com a violência dos ataques posteriores. Encontra-se no liv. I, vv. 33-66. Exemplifiquemos alguns dos maiores exageros:

... te cum statione peracta	
astra petes serus, praelati regia caeli	
excipiet gaudente polo...	45-47.
Aetheris immensi partem si presseris unam,	
sentiet axis onus.	56-57.
tu satis ad uires Romana in carmina dandas.	66.

(3) Nero, ciumento da popularidade de que gozava Lucano, desconsiderou-o durante uma recitação pública; daí o ódio do poeta ao imperador: «... siquidem aegre ferens, quod Nero, se recitante subito ac nulla nisi refrigerandi sui causa indicto senatu recessisset, neque uerbis aduersus principem neque factis uexantibus post haec temperavit...» [Suet.] *Vida de Luc.*, 4.

(4) Cf. Hor., *A. P.*, 147. É o contrário da epopeia clássica.

a morte fatal de Júlia, o longo exemplo de arbitrariedade e de violência dado pela República havia meio século» (1). César atravessa o Rubicão, traz consigo as legiões da Gália, e o terror desencadeia-se em Roma.

Livro II — Os Romanos lamentam-se. Bruto define a sua atitude, consultando Catão (2). O austero moralista dos estóicos está recebendo sua mulher Márcia, que cedera a Hortênsio, e que agora, viúva deste, regressa ao lar do primeiro marido. Pompeio foge de Roma, e entretanto Lúcio Domício Aenobarbo, antepassado de Nero, resiste a César em Corfinio. César vence-o, perdoa-lhe, e segue para Brundísio. Anda à procura do contendor, que lhe escapa.

Livro III — Júlia, filha de César, que fora mulher de Pompeio, aparece em sonho a este. César chega a Roma, apodera-se do tesouro público, ante os protestos veementes de Metelo (*pugnax Metellus*). Indica então Lucano o número dos aliados de Pompeio. Entretanto César cerca Massília.

Livro IV — César está agora na Hispânia. Descreve-se o heroísmo de Vulteio e a morte de Curião na África.

Livro V — O Senado reúne-se no Epiro. Ápio consulta o oráculo de Delfos acerca do resultado da guerra. Revoltam-se as legiões de César, que domina a rebelião e segue para o Epiro. Ante as delongas de António, César inquieta-se. Pompeio, por sua vez, envia Cornélia, sua mulher, para Mitilene, para a pôr a salvo da tremenda luta que vai travar-se.

Livro VI — Pompeio está encerrado em Dirráquio. Do lado de César distingue-se o bravo Ceva. Pompeio e César vêm encontrar-se na Tessália, que Lucano descreve, e o livro conclui-se com a consulta de Sexto Pompeio à feiticeira Ericto.

Livro VII — Um sonho terrível acabrunha Pompeio, a quem os pompeianos incitam ao combate, que ele constantemente evitava. Os presságios eram desfavoráveis. A batalha começa, depois dos discursos habituais dos chefes. Pompeio foge, o

(1) Plessis, *op. cit.*, pág. 570 n., junta a invasão das raças estrangeiras, que o poeta apenas cita em VII, 539 ss.

(2) Bourgery considera Catão o verdadeiro herói do poema (I, pág. 45 n. 1). Com Plessis (pág. 560), afigura-se-me, todavia, que o seu papel é meramente episódico.

campo é devastado, e Lucano descreve o lugar da batalha e as infelicidades da Tessália.

Livro VIII — Pompeio, que fora buscar Cornélia à ilha de Lesbo, foge por mar, reúne o conselho de guerra na Cilícia e encaminha-se para o Egipto. Ali é morto, por conselho de Potino, que deseja obter, para si e para o seu rei Ptolemeu, as boas graças de César. Cordo presta as primeiras honras fúnebres ao corpo de Pompeio.

Livro IX — O chefe da resistência contra César é agora Catão, que segue para a África, onde se encontra com Cornélia e Sexto Pompeio. Prestam-se solenes honras à memória de Pompeio. Começa a caminhada em direcção à Líbia. O moralista domina uma tendência de deserção, luta com tempestades de areia, répteis perigosos. Perante o santuário de Ámon, cujo oráculo se recusa a consultar, profere sentenciosas palavras. Entretanto César, depois de haver passado pelas ruínas de Tróia, à procura do adversário, cujo fim ignorava, chega ao Egipto, onde lhe apresentam a cabeça de Pompeio, perante a qual chora,— comoção que Lucano não julga sincera.

Livro X — O triunfador em Alexandria visita o túmulo de Alexandre, é dominado pela sedução de Cleópatra e assiste a um grande banquete em sua honra. Acoreu informa-o acerca das fontes do Nilo. Há, porém, uma sublevação contra ele. César luta, sentindo reavivar-se-lhe a energia ao avistar o bravo Ceva.

O poema está incompleto. Como ultrapassou a batalha de Farsália, objectivo enunciado nos versos iniciais (1), supõe-se que tivesse pretendido contar as guerras civis, até à batalha de Accio e à constituição do império.

O plano é, porém, natural que haja sofrido modificações profundas. Ao empreender o trabalho, Lucano era amigo de Nero. Elogia o imperador, tece louvores imerecidos a Domício Aenobarbo, antepassado deste. O seu pompeianismo é mitigado, dando aos dois contendores um papel sensivelmente igual, embora com o predomínio de Pompeio, o que estava dentro aliás das

(1) *Bella per Emathios plus quam ciuilia campos,
iusque datum sceleri canimus...*

tradições imperiais, devido a cada príncipe não ser solidário com o antecessor (1). Mais tarde o ódio a Nero aviva a animosidade a César. Deste modo não nos é fácil supor como Lucano terminaria o poema, se o tivesse podido terminar, — se o descobrimento da conjuração de Pisão, em que estivera envolvido, em papel preeminente (2), o não riscasse, tão novo, do número dos vivos.

*

* *

Obra predominantemente histórica, quer aceitemos, na questão das fontes (3), a doutrina de Baier, que na esteira da tese de Nissen vê a exclusiva influência de Tito Lívio, quer nos inclinemos para outras explicações, como a de Singels, que admitem pluralidade de fontes, — o que se verifica, logo à primeira vista, é que em Lucano, além dos erros involuntários, dele ou que os comentadores lhe atribuíram, de inexactidões várias, em que entra, por vezes, a preocupação artística, selecções de episódios, de harmonia com o gosto ou as tendências, confusões várias (4), embora comuns a outros autores, omissões tendenciosas ou afirmações menos verdadeiras,— ressalta bem nítida

(1) Todos se consideravam restauradores da felicidade romana, contra a tirania ou incapacidade dos predecessores. Augusto, embora no Monumento de Ancira se declare vingador de César, não se solidarizava em regra com este, e não levava a mal que Tito Lívio fosse admirador de Pompeio; e de igual modo procediam os outros. Veja-se a este respeito Gastão Boissier, *L'opposition sous les Césars*, Paris, Hachette, págs. 273-274.

(2) «Ad extremum paene signifer Pisonianae coniurationis exstitit, multus in gloria tyrannicidarum palam praedicanda ac plenus minarum, usque eo intemperans ut Caesaris caput proximo cuique iactaret.» [Suet.] *Vita Luc.*, 6.

(3) Para o estudo das fontes leia-se o óptimo livro de Renato Pichon, *Les sources de Lucain*, Paris, Leroux, 1912.

(4) Por exemplo, considera Cícero representante dos pompeianos em Farsália, quando ele ali não esteve: VII, 62 ss. Cf. R. Pichon, *Les sources de Lucain*, pág. 136, e Bourgerie, t. II, pág. 46 n. 1.

a qualidade de pompeiano, homem de partido, e a história é, portanto, deturpada (1).

César é alguém cujo verdadeiro carácter é apresentado a uma luz bastante diversa da realidade. Com Domicio sucede o mesmo: indivíduo de somenos importância, pouco recomendável, cujo papel foi apagado, ei-lo alçapremado à categoria de herói indefectível (2).

A clemência de César é bem conhecida. Que motivos a ditassem — oportunismo político ou sincero pendor de uma alma bondosa — não interessa agora averiguá-lo. Trata-se, porém, de facto inegável. O próprio Cícero, aliás no íntimo tão pouco amigo dele, teve várias ocasiões de rejubilar com perdões a adversários, e alguns até bem encarniçados, pelos quais o grande orador intercedia, como, por exemplo, no caso de Marcelo. Lucano não tem dúvida em apresentar este homem, que, no meio de muitos defeitos e algumas crueldades também, possui qualidades apreciáveis (3), como um monstro de cinismo e malvadez:

Concessa pudet ire uiam ciuemque uideri.

II, 446.

E na cena em que lhe é apresentada a cabeça de Pompeio:

Quisquis te flere coegit
impetus, a uera longe pietate recessit.

IX, 1055-1056.

(1) Embora, segundo Pichon, *op. cit.*, pág. 139, não possa dizer-se que a falseou. Seria apenas intérprete poético da história.

(2) A opinião de Suetónio acerca de Domicio nada lhe é favorável: «uir neque satis constans et ingenio truci in desperatione rerum mortem timore appetitam ita expauit, et haustum uenenum paenitentia euomuerit medicumque manumiserit, quod sibi prudens ac sciens minus noxium temperasset. Consultante autem Cn. Pompeio de mediis ac neutram partem sequentibus solus censuit hostium numero habendos.» *Nero*, II, 4-5.

(3) «Moderationem uero clementiamque cum in administratione tum in uictoria belli ciuilibus admirabilem exhibuit... ipse medios et neutrius partis suorum sibi numero futuros pronuntiauit.» Suet., *César*, LXXV, 1-2. — Pode ver-se ainda a apreciação elogiosa de Salústio, *De coniurat. Catil.*, LIV.

Domício é transformado em herói: II, 479, e VII, 220, 600, 607. Apresenta uma atitude corajosa, quando em Corfinio manda cortar uma ponte, após o que se trava uma luta, em que é vencido (1). É, porém, romanceada a cena do perdão da parte de Domício, com o fim de diminuir o alcance da clemência do ditador, II, 507-525. Fáz-lo Lucano comandante da ala direita, II, 220, ponto acerca do qual há divergências (2). Descreve a morte de Domício, VII, 600-616, em que o guerreiro ainda apostrofa César, dirigindo-lhe sinistras predições. Embora possamos ver aqui, neste episódio cheio de amplificações retóricas, o intuito de celebrar um antepassado de Nero, nota, todavia, Bourgery (3) que os contemporâneos o consideravam e que César (como Apiano, aliás) só a ele menciona entre os mortos do exército pompeiano (4).

Nota-se, portanto, a preocupação do homem de partido, o intuito do manifesto político ou da satisfação de rancores pessoais. Mas, deixando o oposicionismo aos Césares, por ideal ou para alvejar o representante deles ao tempo, — vejamos o modo como o poeta encarou a questão do maravilhoso, objecto deste trabalho.

*

* *

Obra histórica, apesar do carácter partidarista, pela renúncia ao maravilhoso, a acção decorre, portanto, no plano terrestre e humano. São as ambições dos homens, sentimentos de domínio, a noção de dignidade, as doutrinas professadas pelos indivíduos ou os ideais dos grupos que a movimentam.

É o realismo dos quadros, o naturalismo das cenas que o poeta escolhe de preferência para adornar a narração. E com

(1) Cf. César, *Bellum ciuile*, I, XVI.

(2) César só menciona Pompeio na ala esquerda; Apiano e Plutarco colocam Domício à esquerda e à direita Léntulo ou Pompeio. Cf. Bourgery, t. II, pág. 53 n. 2.

(3) II, pág. 73 n. 2.

(4) «Domitius ea castris in montem refugiens, cum uires eum lassitudine defecissent, ab equitibus est interfectus.» *Bellum ciuile*, III, 99, 5.

que arte, que profundo sentido da verdade nas descrições da realidade humana e na pintura da natureza! Assim, apresenta-nos a matrona delirante inspirada por Febo, em todo o seu «horror sagrado», I, 673-695; a descrição da floresta sagrada de Massília, mandada destruir por César — *Lucus erat longo nunquam uiolatus ab aeuo...* —, III, 399-429; a consulta de Ápio no santuário de Delfos, que termina pela morte da sacerdotisa, após a revelação dos segredos do futuro, *uixque refecta cadit*, V, 68-224; a consulta da bruxa Ericto, cena de típica magia, cujos pormenores são cuidadosamente dados, VI, 430-830; a morte de Pompeio, no Egipto, e as primeiras honras fúnebres, que lhe são prestadas por Cordo, VIII, 712-793; as perigosíssimas serpentes africanas, suas várias espécies, as mortes por elas causadas no exército pompeiano, IX, 734-889; a dedicação dos Psilos, IX, 890-937 (1).

Detém-se, igualmente, com particular simpatia a esboçar os retratos dos chefes. Começa a descrever as causas da guerra, a luta dos ambiciosos, a sua concórdia precária à mercê do primeiro desentendimento. E eis, frente a frente, depois da morte de Crasso e de Júlia, os dois terríveis contendores: César e Pompeio. Lucano esboça os traços dominantes dos seus caracteres, pondo-os em paralelo: a velhice de um notável guerreiro, cansado pelas pompas da vida civil, a descansar à sombra da antiga fama; a ardorosa vivacidade, a energia coroada

(1) Estas cenas são todas descritas com forte colorido, na preocupação evidente de retratar, bem nítida, a realidade, com que o poeta se compraz. São quadros que impressionam profundamente o leitor.

Na floresta de Massília avultam o ambiente de terror do bosque sagrado, o pavor supersticioso dos soldados e a imprudência céptica de César. Na consulta de Ápio, a insolência do romano tem o merecido castigo na predição arrancada à sacerdotisa, que entrara contrariadíssima no transe divinatório, a que não resiste. A bruxa Ericto é uma criatura repugnante — teria servido de modelo ao poeta a sinistra Locusta? — e os seus criminosos processos são longamente expostos. As serpentes africanas também longamente atraem a atenção de Lucano, bem como os simpáticos Psilos, imunizados contra o veneno das serpentes e salvadores dos romanos atacados pelos terríveis répteis. Nestes passos, nos restantes mencionados no texto, e todas as vezes que a narração se presta, Lucano nada fica a dever aos realistas dos tempos modernos.

de êxitos, a ousadia despedida de escrúpulos do outro. A nível-los o desejo da exclusividade das glórias do poder e da fama, patente em ambos, a ambição da soberania a norteá-los aos dois. Ao lado de ambos o teórico, o moralista austero, entregue às nobres especulações da filosofia, mas capaz igualmente de atitudes de energia calma, reflectida, — alimentado pelos rigores do logicismo próprio, talvez demasiado rigoroso, mas íntegro nos princípios e na prática: Catão.

*

* *

É preciso notar-se, todavia, que Lucano *menciona* as entidades mitológicas. Encontram-se nos versos dele o Tonante, I, 33 ss., Marte e Belona, VII, 389 e 564-571, Febo, I, 655, e IV, 103, Neptuno, IV, 111, 124 e 287, a *flava Ceres*, IV, 412, Gradivo, I, 660, Tétis, IV, 73, etc. Fala-nos dos Gigantes, I, 33 ss., de Encélado, titã sob o Etna, IV, 294, de Erínis, II, 187, dos Penates paternos, I, 353...

Emprega prosopopeias, como aquele fantasma gigantesco da Pátria, que aparece a César no momento de este passar o Rubicão, I, 86. Utiliza os prodígios ou presságios, I, 522 ss., interpretados pelo adivinho etrusco Arrunte, I, 584 ss., considera-os enviados pela *Fortuna*, VII, 151-152, e refere as palavras de um áugure, a predizer a batalha que vai travar-se naquele instante em Farsália, VII, 194 ss.; e os sonhos (1): — a sombra de Júlia, que aparece a Pompeio, III, 9-34, e o sonho enganador, *vana imagine*, VII, 7-8, que mostra ao mesmo, na véspera da derrota, uma visão das glórias passadas, VII, 1-44.

Refere também legendas mitológicas: a do Erídano, introduzida, porém, pela palavra *fabula*, II, 410-411; o episódio de Anteu, IV, 593-660, embora contado pelo *rudis incola*; a história

(1) Trata-se de uma contemporização com o gosto público. Cf. Dr. Rebelo Gonçalves, *Filologia e Literatura*, São Paulo, C.^{ia} Editora Nacional, 1937, pág. 108. O mesmo sucederá em relação à magia, muito praticada e acreditada entre os contemporâneos de Lucano.

do oráculo de Delfos: Péan e Píton v, 79 ss., e mesmo uma narração no gosto do maravilhoso, ix, 624-733.

Note-se, porém, que fala dos deuses de harmonia com a mentalidade das figuras do poema, usando a terminologia de todos os poetas, sem significado ideológico ou especial. Chama frequentes vezes ao Sol Titã: i, 15, 90, iii, 40, vii, 422, etc.; ou Febo, ii, 326; à Lua Cíntia, i, 218, ii, 577, iv, 70, viii, 621; à guerra Marte, iv, 24, 47, vi, 250. Vénus representa o amor ou *ludus amoris*, ii, 87-88. Usa termos como *numina*, i, 81-82; *superi*, vii, 659 ss., 869; *di* (*passim*, por ex. numa súplica: *Reddite, di...*, ix, 848, *di cinerum*, ix, 990-999); *parens rerum*, ii, 7; *rector Olympi*, ii, 5, etc. (1); — mas a sua preferência é nitidamente para entidades abstractas ou alegóricas: a *Fama*, i, 469-472, iv, 574; a *Morte*, iv, 580-581, v, 230; o *Valor* (*magnae speciem Virtutis adorant*), vi, 254; a *Liberdade*, vii, 696.

A sua predilecção maior é pela Fortuna individualizada, que aparece constantemente no poema. É ela quem introduz no mundo excessivas riquezas: i, 160. É a ela que César, o céptico, invoca: i, 216. A ela se dirige a súplica muda dos jovens perante o horror da guerra civil: i, 251, 256. É a actividade dela que justifica os chefes: i, 264-265. No momento em que César perdoa a Domício, teria sido melhor que ela poupasse o pudor de um romano! ii, 517-518. Ela de nada se envergonha! ii, 568. Todos a ela se dirigem:

Dux etiam uotis hoc te, Fortuna, precatur...

ii, 699-701.

...lassata triumphis

desciuit fortuna tuis.

ii, 727-728.

(1) Outro testemunho, que evidencia o significado convencional destas invocações, é o de Lucrécio, o impugnador das divindades, a começar o *De rerum natura*, provavelmente em atenção a Mémio, por estas palavras:

Æneadum genetrix, hominum diuomque uoluptas,
alma Venus .

i, 1-2.

...procul hoc...
abscondat Fortuna nefas...

II, 734-735.

Nescio quod nostris magnum et memorabile fati
exemplum, Fortuna, paras.

IV, 496-497 (1).

César confia-se à Fortuna durante uma sedição: v, 327. Vai por mar, acompanhado apenas por ela: *sola placet Fortuna comes*, v, 510. O próprio Cícero, no discurso que lhe é atribuído por Lucano, fala da Fortuna, VII, 69, e igualmente Pompeio, VII, 89, 110.

Vê-se aqui o conceito racionalista da epopeia. As legendas são introduzidas por *fama est*, VI, 378; *ut fama*, IX, 348 ss.; *fabula*... *decepit causa*, IX, 323 ss.

Partidário das coisas verdadeiras, depois de falar do jardim das Hespérides, nota que há qualquer coisa que o chama à verdade...: *uates ad uera uocat*, IX, 360. Curioso de ciência, é ver, por ex., a história do oráculo de Delfos, v, 79 ss., o episódio dos ventos furiosos do deserto, IX, 447, e o passo referente às fontes do Nilo, X, 194-331, em que César é elucidado pelo sábio sacerdote Acoreu; — toma, porém, atitudes de imprecisão (2), e quanto aos deuses expende opiniões confusas e contraditórias: ora nos diz que traíram, VII, 647 — o que implica, ou parece implicar, a crença neles (3) —, ou duvida: vontade

(1) Mais citações da Fortuna: IV, 789 ss.; V, 3, 23-27, 354-355, 522-523, 582-585, 658, 697; VI, 7 (variante: *alea fati*), 141, 615; VII, 24, 416, 440, 504, 666, 796, 818; VIII, 21, 427, 615, 701, 793, 861; IX, 891; X, 485-525; etc.

(2) Na questão dos *Manes*: ora sinónimo de mortos, ora de sombras, ora considerados semideuses. Pompeio, depois de ingressar na categoria dos *Manes*, volita em torno do exército, a animá-lo, e habita nas almas de Bruto e de Catão:

et scelerum uindex in sancto pectore Bruti
sedit et inuicti posuit se mente Catonis. IX, 17-18.

(3) Igualmente encontraremos implícita esta crença na afirmação de que a ordem dos deuses levaria os restos de Pompeio um dia para a pátria: VIII, 846-850.

dos deuses ou impulsão do austro agitado? I, 234-235; Providência ou acaso? II, 7-15; «se existe o Tártaro», IX, 101-102, pergunta; pela boca de Pompeio, hesita se é deixado às almas algum sentimento após a morte ou se esta representa alguma coisa, III, 39-40 (1); haverá prodígios ou tudo será mera manifestação de excessivo temor? VII, 172-173.

Em dada altura nega a acção de Júpiter, é partidário do acaso, VII, 445 ss. Acha que Pompeio será preferido pelo viandante, que o honra, ao Júpiter Cásio, VIII, 851-858 (2). Considera a vida de além-túmulo, ao narrar as crenças dos druidas, uma feliz ilusão—*felices errore suo*—, I, 459. Vê a natureza *agir*, deixando por vezes ao abandono uma parte dela própria, IX, 310-311.

É significativo o caso de Catão perante o templo de Ámon, IX, 544 ss. Aconselhado por Labieno a consultar o oráculo tão reputado, nega-se (566 ss.). A divindade está em nós — diz —, Júpiter é o que nós vemos, o que nos move (579-580). Isso será bom para os irresolutos: ele sabe o que pretende e que a morte atingirá a todos (583). Doutrina estóica, por Lucano aprendida na lição da família, e para a qual se nota, da parte dele, simpatia não disfarçada, ao lado do pendor decisivo, da admiração que tributa a Catão (3).

*
* *
*

Além da filosofia, há a parte da retórica. Todo o poema é influenciado pela ênfase declamatória. Citaremos as lágrimas e as palavras das mulheres junto dos santuários dos deuses

(1) Cf. Pichon, *Les sources de Lucain*, pág. 305; interpretação errônea, segundo Bourgery, t. I, pág. 65 n. 1.

(2) Encontramos um símile no desmedido elogio a Nero (I, 33-66).

(3) A hesitação explicar-se-á pela pouca idade do poeta, ou pela admissível indeterminação terminológica de um género literário que não é obra expressamente filosófica e assim caminha propositadamente no vago, no impreciso. Muitas vezes trata-se de modos de falar usuais, e não de verdadeiras afirmações da parte do escritor. Veja-se a observação de Laurand, *Cicéron*, pág. 353, respeitante a Cícero, mas que análogicamente se pode aplicar à maior parte dos autores antigos.

— podem chorar enquanto não houver um vencedor, porque então será obrigatória a exteriorização da alegria —, II, 28-42; os comentários do poeta acerca do sonho enganador de Pompeio, VII, 19-44; a alusão à recepção dos cultos egípcios em Roma, enquanto no Egipto os Manes romanos jazem no pó, VIII, 831-834; o discurso de Catão junto do santuário de Ámon; etc. (1).

Lucano possuía da sua arte um alto conceito, correspondente ao sentido da realidade, mas que aliás participava das genuínas tradições da poesia latina clássica, de Horácio e dos elegiacos. É assim que nos diz:

O sacer et magnus uatum labor, omnia fato
eripis et populis donas mortalibus aeuum.
Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;
nam, si quid Latius fas est promittere Musis,
quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,
uenturi me teque legent; Pharsalia nostra
uiuēt, et a nullo tenebris damnabimur aeuo.

IX, 980-986.

Tinha motivos de sobra para estar contente. O jovem poeta declamatório realizava na epopeia latina uma inovação importante, — inovação depois do prestígio alcançado por Virgílio e pelo tema homérico, mas que na realidade consistia em reatar o laço da primitiva forma latina de Névio e de Énio, dos primeiros.

Racionalizou a epopeia, repeliu o maravilhoso, as ficções da mitologia, e encheu a poesia épica da realidade contemporânea, de preocupações coevas: fê-la histórica, filosófica e também retórica. Cabe-lhe nesta crise do maravilhoso na epopeia do Lácio o papel de realizador; a teorização vai pertencer, embora de modo indirecto, a outro: a Petrónio.

(1) Era tão importante naqueles tempos o papel da retórica, que Plutarco refere o seguinte facto: o retórico Teódoto de Quio, preceptor de Ptolemeu, que foi quem na realidade aconselhou ao régio discípulo o assassinio de Pompeio, amigo e benfeitor do pai deste, agiu assim no desejo de ostentar a sua eloquência! A citação é de P. Fabre, na edição do *Bellum ciuile* de César, col. Budé, t. II, pág. 95 n. 3.

IV — Petrónio e a teorização da crise

Petrônio (1) deixou-nos um romance (2) célebre, o *Satiricon*, de que nos resta apenas pequeníssima parte, e que é da máxima importância para o conhecimento da época e sobretudo das camadas baixas da sociedade, que andavam em geral arredadas da literatura, visto que esta, de tendências aristocráticas, não tinha curiosidade para elas.

Pondo de lado, por agora, a interpretação da obra — se se trata de uma paródia aos romances de amor gregos, de uma

(1) À semelhança do que sucedeu com o nome do poema de Lucano, aceito aqui a tese tradicional, e pelas mesmas razões. O autor do *Satiricon* seria aquele Gaio Petrónio Árbitro, consular amigo de Nero, *elegantiae arbiter*, a quem se refere Tácito nos *Anais*, xvi, 17-19. A maior parte dos sábios estão de acordo a este respeito. Todavia o problema, complicado, parece estar ainda longe da solução definitiva.

As objecções apresentadas por Emílio Thomas são dignas da maior atenção. Nota este sábio professor da Universidade de Lille que «havia na antiguidade nomes-tipo, que os copistas gostavam de pôr a encimar as obras anónimas». Cita, entre os gramáticos, o caso de Probo, e um manual gastronómico atribuído a Apício. «Pode muito bem ter sucedido que o passo de Tácito tenha fornecido o nome que faltava.» (*L'envers de la société romaine et études diverses. Pétrone*, 3.^a ed., Paris, Fontemoing, 1912, pág. 42.) E acrescenta ainda (pág. 50 n. 1) estas criteriosas observações, que transcrevo na língua originária:

«Dans le portrait si vivant que Tacite a tracé du consulaire et de sa fin, il n'est pas question de son talent d'écrivain; en fait d'ouvrage de Pétrone, Tacite ne cite que le pamphlet envoyé à Néron: comment expliquer ce silence, si ce même consulaire avait écrit un roman très lu, très répandu et qui lui a survécu? D'autre part nous ne connaissons pas la vie de l'auteur du *Satiricon*; mais nous constatons que dans tant de pages, il n'y a pas une allusion, pas un mot qui se rapporte à la vie publique...: comment comprendre qu'un homme mêlé de si près à la politique du temps ait pu écrire un long ouvrage où rien ne rappelle ce qu'il a fait, ce qu'il a vu, ni même avec pleine clarté et en toute précision l'histoire de son temps?»

Perante a insolubilidade actual do problema, o mesmo autor refugia-se mais adiante (pág. 183) nesta terminologia vaga: «... cet auteur élégant, séduisant, qu'on dit insaisissable, ce Protée que l'histoire ou la légende ont nommé Pétrone.»

(2) É a interpretação mais frequente.

sátira ou obra tendenciosa, se de um trabalho original de crítica aos defeitos da sociedade romana do tempo, no género das *Sátiras Menipeias*, com as quais se aparenta pela mistura de prosa e de verso —, procuremos esboçá-la na parte por nós conhecida.

Perante os nossos olhos perpassam as aventuras de um grupo de desclassificados — Encópio, Ascilto, Gíton, aos quais se agrega depois um velho poeta maniaco e tão vicioso como os outros, chamado Eumolpo —, através de expedientes de vária ordem, em terra e no mar, numa cidade e depois noutra, em que viviam vida folgada os caçadores de testamentos. É um ambiente de desonestidade, de baixeza moral, este em que decorre a acção do romance, e são de baixo estofo os indivíduos que normal ou episódicamente intervêm. Encópio é um degenerado, embora possuidor de certa cultura, antigo aluno dos retóricos; o mesmo podemos dizer do velho poeta; Ascilto é um aventureiro possuído da mania sexual; e Gíton um *puer delicatus*.

Uma figura episódica, o rico Trimalquião (1) — *C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus* —, séviro augustal, impante de riqueza e de insolência, como de obsequiosa ostentação, para os convidados, a quem esmaga com o luxo petulante, de mau gosto, serve para traçar o quadro da opulência ridícula de certos libertos, abundantes na sociedade romana da época imperial, e para deixar ver o reverso da medalha, — os desconhecidos, que se agitavam nas camadas inferiores, fora do alcance das vistas observadoras dos finos literatos. Aqui e ali uma anedota, quase nunca inocente, para traçar mais definido retrato de um indivíduo ou de um meio: a aventura de Eumolpo em Pérgamo, os contos fantasmagóricos durante o festim de Trimalquião, a história da matrona de Éfeso...

Mas não é apenas o quadro de costumes da plebe romana — *l'envers de la société romaine*, para me servir da expressão de Emilio Thomas — que nos apresenta o *Satiricon* de Petró-

(1) A forma *Trimalcion* é usada amiúde pelos Franceses, que seguem Voltaire e Saint-Evremond. Prefiro, porém, *Trimalquião* a *Trimalcião*, de acordo com o lat. *Trimalchio*.

nio. O autor, artista de fino gosto e de larga cultura, mostra-nos também um quadro da vida literária, das preocupações que neste campo tinham os Romanos: *a decadência da oratória* — na discussão com que abre a parte que possuímos, entre Encólpio e o retórico Agamémnon — e o *valor da poesia*, o seu significado, o modo como deve ser tratada. É através do poeta Eumolpo, pelo ensino e pelo exemplo deste, que conhecemos a opinião de Petrónio acerca da poesia.

Interessa-nos sobretudo a poesia épica e a questão do uso do maravilhoso como adorno essencial deste género poético.

*

* *

Eumolpo apresenta as suas ideias no capítulo cxviii e a exemplificação nos capítulos cxix-cxxiv. Metrómano impenitente, no momento em que entra em cena — capítulo lxxxix —, vendo Encólpio, numa pinacoteca, a observar atentamente um quadro representativo da tomada de Tróia, propõe-se narrar-lhe o episódio, ou melhor, explicar-lho, em verso; são sessenta e cinco versos rebuscados, alguns de imitação virgiliana, em que se descreve a última noite de Tróia: — o embuste de Sínon, a introdução fatal do cavalo de madeira, as desconfianças de Laocoonte, os prodígios enganadores enviados pelos deuses, os combates terríveis, em que se opõem guerreiros da mesma cidade (1). Acabada a recitação, porém, os espectadores correm-no à pedrada (2).

(1) Não havendo nestes versos alusão ao incêndio de Tróia, supõe-se (v. Ernout, na edição de Petrónio, col. Budé, pág. 91 n. 2) que, apesar do título — *Troiae halosis* —, nada tenham que ver com o poema de Nero. Cf. Suetónio, *Nero*, xxxviii. Não se sabe se haverá qualquer relação com o *Iliacon* de Lucano, visto que esta obra não chegou até nós.

(2) Este confessava que tal acolhimento já lhe era habitual. Thomas acha que Eumolpo o merecia, mais pelos costumes depravados do que pelos versos (*op. cit.*, pág. 77). Na literatura portuguesa encontra-se um símile numa personagem de Tolentino, na sátira *O Bilhar*: um poeta, a quem no auge do entusiasmo da recitação um ponto infeliz arremessa um baralho de cartas, que vai atingi-lo no rosto.

Partidário decidido dos clássicos, de Homero e dos líricos, de Virgílio e de Horácio, entende que a poesia é qualquer coisa de transcendente, que não pode ser mero entretenimento de horas vagas (1) para um orador, nem inventário minucioso de factos, com todo o rigor e verdade, o que pertenceria mais própria-mente ao historiador. A inspiração e o estudo serão as bases do poeta, e o uso do maravilhoso, para maior elevação e agrado, imprescindível.

Para demonstração da teoria que preconiza, o velho (2) poeta, em viagem para Crotona, após o naufrágio, enquanto os companheiros o seguem, cansadíssimos, a vergarem ao peso das malas, recita com incrível rapidez — *incredibili uolubilitate* — uma grande obra — *ingens opus* — que compusera acerca das lutas civis, «improvisação ainda não sujeita à última lima».

*

* *

A epopeia, ou melhor, o fragmento épico de Petrónio versa o mesmo tema de Lucano e corresponde ao início da *Farsália*, ao livro 1 (3).

Descrevem-se minuciosamente as origens da guerra civil, — desenvolvimento à maneira das escolas retóricas. O poeta disserta acerca da ambição dos Romanos, das guerras para a conquista de riquezas, dos divertimentos sanguinários e imorais, — feras para o circo, o aviltamento dos eunucos. Ocupa-se especialmente do *citrus* e do *scaurus*, provas do requinte daquele povo, tão solícito apreciador dos banquetes de iguarias

(1) Na época imperial os romanos ilustres, amantes do *otium litteratum*, versejavam com frequência. Assim fazia Espurina (Plínio-o-Moço, *Cartas*, III, 1). Com frequência também alguns eram acompanhados por escravos, para apontarem as improvisações poéticas dos senhores. Era o culto do amadorismo literário.

(2) A insistência em referir-me à *velhice* de Eumolpo tem como fim a comparação com a *mocidade* de Lucano: ajudará a compreender talvez melhor a hostilidade à inovação o pensar na idade de Eumolpo.

(3) O poemeto consta de 295 versos.

caras. Das aves do rio Faso passa para a venalidade dos homens, para a vendabilidade dos cargos públicos: no Campo de Marte, Catão é vencido por Vatínio. As virtudes antigas dos Romanos perdem-se... A plebe ei-la devorada pela usura, roída pelas dívidas; assim o ingresso na vida militar é para muitos um meio de enriquecer pelo sangue, para reaver nas proscricções os bens outrora perdidos (vv. 1-60).

Impelido assim o mundo romano para a guerra civil, a Fortuna suscitou três chefes: César, Pompeio e Crasso. A fatal *Enyo* (v. 62) sepultou-os aos três, bem longe, *strue armorum*. Vencido Crasso pela turba pártica, eis frente a frente, a lutarem pelo predomínio, César e Pompeio, que hão-de, por sua vez, um banhar com o próprio sangue Roma ingrata, e o outro sucumbir na África, no Egípto. Para preparar a carnificina, num sítio terrível, entre Parténope e Dicárquis (1), que a água do Cocito banha, surge a cabeça de Plutão (v. 76), fala à Fortuna (vv. 79-99). O temeroso deus dos Infernos fala-lhe, porque ela gosta das contínuas mudanças e porque é preciso destruir o equilíbrio romano. As entidades infernais, por exemplo, a sua querida Tisífone, não banhavam havia muito os membros em sangue de irmãos, e por outro lado a audácia dos mortais crescia sempre: a ânsia de novas construções levava os homens a escavar a terra, tantas e tantas vezes que em breve apareceriam à luz as moradas horrendas sobre as quais Plutão reinava como absoluto senhor (2).

Ao acabar o discurso, o monarca infernal quis apertar a mão da Fortuna, e, rompendo a terra, deixou um fundo buraco. A deusa responde-lhe (vv. 103-121). As suas palavras são de aquiescência. As dádivas com que outrora cumulou os Romanos, aborrece-as agora, e quer ver os imensos desastres, a catástrofe dos homens e das terras. Numa visão terrificante, contempla os incêndios e os morticínios, as planícies de Filipos, duas vezes assinaladas, o grande número de almas que irão povoar o reino das sombras, número tão grande que será precisa uma armada, e já não apenas o barqueiro Portmeu, para

(1) Puteoli, hoje Pozzuoli.

(2) Exagero ridículo.

as conduzir... O mundo dilacerado vai cair nas mãos dos Manes estigios.

Quando este concluiu a fala, as nuvens desfizeram-se com a passagem do relâmpago, a que correspondeu violento trovão. O pai das sombras recolheu-se ante o sinal da cólera de seu irmão. Seguiram-se os presságios demonstrativos da ira das divindades. Aqui o poeta demora-se na pintura, tão querida dos antigos, dos vários prodígios: ocultamento do sol ensanguentado nas trevas; desaparecimento da lua, então cheia; ruídos nas montanhas; corrida dos rios, à toa, fora das margens habituais; no céu enfurecido o estridor das armas; o Etna em erupção estranha; sombras que proferem misteriosos oráculos; um cometa; uma chuva de sangue... É nesta altura que César se lança abertamente na guerra civil.

O vencedor da Gália atravessa os Alpes, cuja descrição se faz. De mãos estendidas, olhando para os astros, invoca Júpiter e fala numa súplica e justificação. Volta-se em seguida para os soldados, exortando-os e profetizando a vitória, que não deixará de obter com tais heróis. Júpiter confirma estas palavras com presságios favoráveis. E o poeta compara César, a franquear corajoso, impávido, os lugares terríveis, sob a neve, a Hércules descendo da sua cidadela do Cáucaso ou a Júpiter a lutar com os Gigantes.

Entretanto a Fama bate as asas, voa, chega ao Palatino e espalha o terror do avanço de César. A grande fuga é um decalque de Lucano (*Farsália*, I, 490 ss.). Há uma comparação curiosa à fuga dos marinheiros sob a violência da tempestade no mar. Pompeio, cujas qualidades se rememoram (vv. 238-243), foge,

ut Fortuna leuis Magni quoque terga uideret,

v. 244.

Os deuses bons — *mitis turba deum* — retiram-se da Terra, tornada teatro dos maiores horrores: a Paz, a Boa Fé, a Justiça, a Concórdia. Pelo contrário o coro de Plutão avança: Erínis, Belona, Megera, *Letum*, as Ciladas, a figura atroz da Morte, e sobretudo o Furor: vv. 254-263.

Como na guerra de Tróia, na *Iliada* de Homero, os deuses dividem-se pelos dois campos, protegendo um e outro dos contendores. Por César estão Dione, Palas, Marte (vv. 266-268); para Pompeio inclinam-se Febo e sua irmã, o Cileneu (*Cyllenia proles*) e o deus de Tirinto (*Tirynthius*) (vv. 269-270). O poeta descreve então a figura da Discórdia, que vai entrar em cena: vv. 271-277. Esta caminha para o alto do Apenino (v. 279) e vai discursar, incitando os vários figurantes da guerra civil: o povo inominado, Marcelo, Curião, Léntulo, César e Pompeio. E tudo se fez como a Discórdia ordenara (v. 295):

Factum est in terris quicquid Discordia iussit.

*

* *

Na intenção de criticar Lucano — pois não se trata, segundo ele, de meras narrativas de acontecimentos, papel que melhor caberia à história, mas sim de preparar uma obra de imaginação através de mil peripécias e intervenções divinas e laboriosas belezas de estilo (1) —, o poeta Eumolpo elabora afinal uma paródia da *Farsália*, evitando as belezas novas que Lucano trouxe para o fundo comum da poesia, aquisições definitivas para a história literária, e, pela forte incisão do traço caricatural, repetindo precisamente os defeitos do autor criticado (2).

Uma das características essenciais para ele é o *maravilhoso*. Eis como no-lo apresenta, caricatural e pesadamente, o que levou Ernout a considerá-lo *un merveilleux de pacotille* (3).

Já nos sessenta e cinco versos da *Troiae halosis*, a invenção

(1) «Ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae uersibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi uaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides...» Petrónio, *Satiricon*, cxviii, 6

(2) Cf. Ernout, ed. do *Satiricon*, pág. 135 n. 1.

(3) Id., *ibid.*

do cavalo de madeira se fizera à voz do deus de Delo (*Delio profante*, v. 4); a descrição dos prodígios, principalmente o da morte de Laocoonte e de seus filhos, revela exclusivamente imitação clássica. A imitação virgiliana é mais ténue. Aparece uma referência a Febe (*Phoebe*) na acepção de Lua (v. 54).

Mas no *belli ciuilis ingens opus* o maravilhoso surge de maneira exagerada, por vezes grotesca. Nada se deixa à fantasia individual; a historicidade do poema de Lucano, que a contemporaneidade dos acontecimentos ditava, é repelida *ab initio*. As causas apresentadas por Lucano com vivacidade e colorido transformam-se em motivos de declamação e em lugares-comuns da retórica: a ambição das riquezas, o desrespeito da pessoa humana, o gosto dos divertimentos e dos banquetes luxuosos e requintados, a venalidade, a praga das dívidas a corroer a plebe e grande parte da aristocracia, etc. A verdadeira causa está na animosidade dos deuses, que se enfestiam da prosperidade romana e que querem vê-la soçobrar.

Plutão age, fala à Fortuna. Nota-se também em Petrônio (ou seja em Eumolpo) a predilecção, e muito maior, pelas divindades abstractas. Júpiter envia os prodígios e César empenha-se na luta contra Pompeio. O discurso de César, na passagem dos Alpes, dirige-se a princípio a Júpiter (vv. 156-165), depois aos soldados (até ao v. 176), e o pai dos deuses envia em resposta prodígios favoráveis (vv. 177-182). Depois da descrição da passagem das montanhas, em que entra certamente grande influência do livro XXI, cap. 36 ss., de Tito Lívio, surge a comparação de César a Hércules ou a Júpiter contra os Gigantes.

Os deuses, que provocaram a guerra entre os chefes, formam dois campos: ao lado de César estão Dione, Palas e Marte; ao lado de Pompeio vemos Febo e sua irmã, o Cileneu e o deus de Tirinto (1). Tisífone, a cruel Erínis, é mencionada uma vez. A predilecção pelas entidades alegóricas vê-se nas citações da Fortuna, da Fama (v. 211), da Discórdia (v. 271), cujo retrato é traçado pormenorizadamente e de quem um discurso é referido (vv. 283-294), da *mitis turba deum* (v. 247) e do coro sinistro de Plutão (vv. 254-263).

(1) A este facto já se fez referência.

Este maravilhoso era perfeitamente escusado. Não é todavia isso que o prejudica, porque o maravilhoso, segundo Le Bossu (1), deve usar-se precisamente quando na ordem normal não for necessário, isto devido ao seu sentido de encarecimento. O que é realmente nocivo à beleza estética do poema é o excesso, o exagero ridículo: quando Plutão quer apertar a mão da Fortuna, para selar o pacto celebrado entre as duas divindades, fura a terra, deixando, como vestígio a assinalar o feito, um horrível abismo escancarado. Este e outros casos (2) são o requinte do declamatório, do enfático, do vazio, do mau gosto.

São precisamente estas características, que oferece o poema incompleto de Petrónio, por ele atribuído a Eumolpo, e sobretudo a observação detida da personalidade deste, que nos levam à suposição de que Petrónio não quis, ao tomar partido na discussão entre *clássicos* ou *tradicionalistas* e *inovadores*, quanto ao problema do maravilhoso, enfileirar no número dos detractores de Lucano.

Sabe-se que, apesar do êxito de livraria que favoreceu a tão discutida *Farsália* (3), que também poderia, em parte, atribuir-se ao escândalo, as escolas e os poetas, que haviam formado o espírito no ideal homérico e virgiliano, não ocultavam a antipatia pela inovação (que o era em relação ao sistema homérico-virgiliano) e não poupavam o inovador a agudas críticas (4).

À primeira vista tem-se a impressão de que Petrónio se

(1) Citado por Malfilatre, *Le génie de Virgile*, t. III, págs. 274-275.

(2) Outro ridículo apontado: César escolhe para discursar aos soldados um sítio quase inacessível, coberto de neves eternas! Cf. Plessis, *op. cit.*, pág. 511.

(3) Vejam-se estes versos de Marcial, que o poeta epigramático supõe proferidos por Lucano:

Sunt quidem qui me dicunt non esse poetam;
Sed qui me uendit bibliopola putat.

XIV, 194.

(4) Leiam-se neste trabalho as citações de Sérvio, comentador de Virgílio, e do mestre de oratória Quintiliano.

opõe também à concepção lucaniana. É o que pareceria deduzir-se da leitura das afirmações do poeta Eumolpo, no capítulo cxviii, a propósito da inspiração acompanhada do estudo, das belezas do estilo em vez da simplicidade dos factos, própria esta do historiador, artista da prosa. Mas a maneira como o poeta, ao ilustrar tão categóricas afirmações, tratou o tema, leva-nos a pensar de modo bem diferente. E ainda mais nos confirma nesta opinião a observação do retrato do velho poeta maníaco e desclassificado.

Querendo Petrónio troçar não de Lucano, mas de Eumolpo, o adversário de Lucano, — a posição do autor do *Satiricon* é a de um partidário da inovação. Tornando ridículos o velho poeta e o respectivo poema, defende assim e teoriza, pelo contraste, com rara ironia, a atitude do épico da *Farsália*.

V — O significado literário da figura de Eumolpo

Muito se tem escrito a propósito do significado do *Satiricon*: — se se trata de uma sátira contra Nero e a sua corte formada de libertinos e libertinas, se de uma paródia aos romances de amor gregos, se de uma descrição realista dos costumes, da vida das baixas classes, ou, finalmente, se de simples entretenimento de grande senhor.

Deveremos, sem dúvida, tomar uma atitude ecléctica perante este problema. É verdade que a primeira opinião pareceu, a certa altura, reunir o maior número de sufrágios: segundo Tácito, o consular amigo de Nero e árbitro da vida palaciana, tendo incorrido no desagrado do imperador, por intrigas do perverso Tigelino, que o acusara de participante nos projectos sediciosos de Cevino, deixou voluntariamente a vida, depois de um banquete em que tinha mandado abrir e fechar as veias, premiando e castigando escravos, e depois de haver escrito um livro em que, sob termos figurados, retratava as imoralidades do imperador e dos apaniguados e cúmplices deste (1).

(1) *Anais*, xvi, 18-19.

Objectam-se várias inverosimilhanças (1) a esta tese: o escritor não o poderia ter feito, porque um livro desta extensão — e não o possuímos completo — não se improvisa em uma noite, ou pouco mais, e nas circunstâncias que precederam a morte narrada por Tácito; e também porque o livro teria sido enviado a Nero, e, não havendo tempo suficiente para serem tiradas várias cópias, não é de crer que o imperador conservasse a que lhe era destinada, visto que não se tratava de dádiva amistosa, mas sim de amarga censura (2).

Mas, mesmo que assim não fosse e que o *Satiricon* representasse aquele célebre libelo enviado a Nero ou tivesse sido um entretenimento literário, paródia dos romances de amor (3), um original estudo das sociedades inferiores, — o autor não encontrava vedado o caminho de dirigir, por meios indirectos, severa crítica às atitudes do imperador, que, sob muitos aspectos, escandalizavam os contemporâneos.

É já quase por assim dizer tradicional supor personificadas as censuras a Nero, entre os vários heróis, ou melhor *anti-*

(1) Leia-se, por exemplo, Boissier, *op. cit.*, pág. 262.

(2) Note-se, todavia, que Nero não se affligia com os epigramas que lhe dirigiam, e alguns bem agressivos: «Mirum et uel praecipue notabile inter haec fuerit nihil eum patientius quam maledicta et conuicia hominum tulisse, neque in ullos leniorem quam qui se dictis aut carminibus lacessissent extitisse. Multa Graece Latineque proscripta aut uulgata sunt, sicut illa:

Νέρων Ὀρέστης Ἀλκμείων μητροκτόνος.
Νεόφηρον Νέρων ἰδίαν μητέρα ἀπέκτεινε.

Quis negat Aeneae magna de stirpe Neronem?
Sustulit hic matrem, sustulit ille patrem.

.....

Sed neque auctores requisit et quosdam per indicem delatos ad senatum adfici grauiore poena prohibuit...»

Suetónio, *Nero*, xxxix, 2-4.

(3) R. Heinze, *Petron und der griechische Roman*, in *Hermes*, xxxiv, 1899, págs. 494-519, cit. por Thomas, *op. cit.*, pág. 215.

-heróis (1), na figura de Trimalquião. Gastão Boissier discorda (2). É que, apesar de todas as baixezas e degradações de toda a ordem em que caiu, Nero era aristocrata autêntico, cheio de belas-letras, de cultura, e adversário impiedoso do ridículo dos adventícios pavoneantes e grosseirões. Trimalquião é um antigo liberto, possui riquezas incalculáveis, até um jornal que o informa diariamente de tudo quanto acontece em seus domínios, tão vastos que ele nunca sabe ao certo o que lhe pertence. Banqueteia toda a gente que chegar a sua casa, com um fausto cheio de inovações ridículas, destinadas a deslumbrar os parasitários convidados. À mesa de Trimalquião vêm também literatos, tolerados apenas, é claro, visto que a maior parte dos convivas são indivíduos da condição dele e de idêntica formação mental. Mas o anfitrião pretende brilhar pela cultura: recita versos horríveis, compara Cícero a Publílio Siro, quer ostentar leituras de Homero, e pergunta insolentemente ao retórico Agamémnon, que estava a contar certa história, em que entravam um rico e um pobre, que eram inimigos: *Quid est pauper?*... (XLVIII, 5.)

Boissier neste antigo escravo, que reconhece a qualidade humana dos escravos — todos os homens beberam o mesmo leite, afirma —, estabelecendo assim uma como fraternidade humana, mas que ameaça de morte um, se lhe não conservar devidamente os trajos funerários, vê preferentemente a caricatura do regime dos libertos, quase onnipotentes no reinado de Cláudio, e principalmente a de Palas (3). Esta caricatura seria traçada no intento de agradar a Nero, que detestava essa gente.

A aceitarmos esta interpretação de Gastão Boissier, nada nos impede, todavia, de encontrarmos no resto do romance ou sátira petroniana pontos que podem considerar-se censura ao imperador.

(1) Aceitando a designação sugestiva, proposta por W. Chandler, in *Revue Critique*, 1, 1900, pág. 69. Cf. Thomas, *op. cit.*, pág. 216.

(2) *L'opposition sous les Césars*, págs. 262 ss.

(3) Id., *ibid.*, pág. 253.

*
* *

A cena principal passa-se entre Encólpio, jovem de certa cultura, mas de péssimos costumes, aventureiro e libertino, um sócio deste, Ascilto, que vale pouco mais ou menos o mesmo, e um rapaz de cerca de dezasseis anos, provavelmente antigo escravo, Gíton, cujos favores disputam os dois companheiros. Este segue ora um, ora outro, até que finalmente se resolve a preferir Encólpio.

Em dado momento, quando Encólpio visitava uma galeria de quadros, defronta-se com um velho poeta, Eumolpo (1), que lhe explica, usando mais a linguagem da poesia do que a da prosa, o significado de um quadro representativo da tomada de Tróia (2). Relacionados os dois, o poeta, que era afinal outro aventureiro, perseguido pelo público quando a insaciável mania de versificar o levava a importunas recitações, vem residir com Encólpio, acompanha-o na vida de expedientes e de transgressões, mais ou menos ocultas, que era a deste.

Eumolpo era dotado de cultura muito regular e possuía real talento. Moralmente, porém, era homem de costumes depravados, falso e invejoso. Pobre e desprovido de escrúpulos e de dignidade, dotado, contudo, de majestosa e nobre aparência, qualquer tarefa se lhe afigurava admissível e praticável, desde que o resultado fosse vantajoso. Não teve dúvida em poetar à amante indócil de Bargates, o *procurator insulae* (3), apesar de

(1) «Ecce autem, ego dum cum uentis litigo, intrauit pinacothecam senex canus, exercitati uultus et qui uideretur nescio quid magnum promittere sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum ex hac nota litteratorum esse, quos odisse diuites solent.» *Satiricon*, LXXXIII, 7. — É interessante o simbolismo deste nome: *εὐμόλιος*, que canta bem, harmoniosamente (Bailly, *Dict. gr.-fr.*, s. u.); e interessante também o seu significado na história literária da Grécia: chamava-se assim um dos mais antigos poetas helénicos, cantor épico-religioso da fase legendária.

(2) Embora isso nada signifique, nota-se a coincidência com o título do poema de Nero: *Τροίης ἄλωσις*.

(3) Era, porém, um admirador de Eumolpo: chamava-lhe «poetarum disertissime», xcvi, 5.

isso representar de certo modo um aviltamento da sua arte. A ignóbil comédia, que em novo representara em Pérgamo, declamando contra o vício e ganhando assim a confiança de quem o hospedava, enquanto introduzia na libertinagem o filho deste, e que mais tarde narra a Encólpio com sem-cerimónia complacente, não no-lo recomenda. A inveja para com os ricos, disfarça-a em termos cheios de elevação, que soam, porém, falso a quem lhe conhecer a crónica vergonhosa. São reminiscências do ensino da escola, que lhe povoam a mente e que logram rebuçar-lhe a verdadeira personalidade.

Mais tarde Eumolpo embarca com Encólpio e Gíton, e essa viagem marítima é para eles fonte de movimentadas peripécias, pelo encontro forçado, que lhes sobrevém, com Licas e Trifena. Tratava-se de pessoas que tinham razão de queixa contra Encólpio e Gíton; então o velho poeta imagina — era fértil de imaginação! — fazê-los passar por seus escravos, rapa-lhes os cabelos, mas tudo se descobre e está iminente uma luta, resolvida pela intervenção de Gíton, que Trifena também cobiça.

Um naufrágio ocorre. Salvos e lançados contra desconhecida praia — Eumolpo salvara-se a custo, pois não queria deixar de concluir outro poema, em que meditava, e ao qual só faltava o final de um verso —, verificam estar em Crotona, terra onde só vivem os caçadores de testamentos e os velhos sem herdeiros forçados e dispostos a testar. O velho poeta declara-se imediatamente um ancião doente e rico, sem filhos, que vem do Norte da África, onde tem as propriedades, e que pensa em fixar residência ali. Os companheiros são novamente seus escravos. E ali vai vivendo no gozo da consideração interesseira dos habitantes, que só o cumulam de homenagens, por exemplo uma matrona, que lhe entrega filhos à discrição, a título de que os eduque; — mas, verificando-se que lavra a desconfiança na cidade, visto que as riquezas não aparecem, resolve testar, com a cláusula horrível e grotesca de que os seus bens pertenceriam àquele que devorasse o cadáver do testador.

*
* *
*

Este homem cheio de vícios e de ridículos possuía uma doutrina poética. Não se limitava a compor da maneira mais persistente e teimosa. Era também um teórico. Defendia a todo o transe as doutrinas tradicionais, como se pode ver no capítulo cxviii.

Assente a decadência dos gêneros, por exemplo da oratória, como vemos da conversa de Encólpio com Agamémnon (caps. i-iii), que levava ao mais completo pragmatismo, pela transigência com os defeitos da época, — o poeta na poesia não admite e ataca mesmo violentamente aqueles que perfilham os novos modos de encarar a poesia. Compreende-se que, velho, se incline para as doutrinas em voga no seu tempo de estudante, e que hostilize, decidido conservador, as inovações (1). Homero e Virgílio, Horácio e os líricos são os modelos intangíveis, e na epopeia será irremissível crime desprezar o maravilhoso.

Não compreende que o poeta, na epopeia, tome um assunto histórico, haurido na realidade contemporânea, e o trate sob o aspecto humano. A poesia é qualquer coisa de divino: o *vate* (2), inspirado pelos deuses, segue a flama divina da inspiração, que o honesto estudo acrescentará e polirá, e a grandeza do tema esmaltar-se-á assim com a elevação, variedade e perfeição dos adornos. Não fará sobretudo como aquele de entre os recentes poetas que tratou de maneira tão prosaica o tema da guerra civil entre César e Pompeio. E vai refazer, juntando o exemplo à teoria, o poema criticado.

Simplesmente a emenda ficou pior, e de modo muito sensível. Assim o poeta firma uma posição desagradável e ridícula, pelos exageros, pelas abreviações, quando devia ampliar, pelos desmedidos desenvolvimentos, pela confusão, pelo uso desproporcionado e grotesco do maravilhoso. O que parecia

(1) Cf. Thomas, *op. cit.*, pág. 90.

(2) A primitiva significação de *uates* (ou *uatis*) era de adivinho, profeta, oráculo; poeta, porque as profecias eram ritmadas. Cf. Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, s. u.

doutrinação ultraclássica assume, portanto, foros de concordância manifesta com a inovação, da parte de Petrónio (1).

Fica assente, portanto, a hipótese de que Petrónio, o ironista, não pretende troçar de Lucano (2). A troça é dirigida a Eumolpo, e, nestes termos, uma troça ao adversário impiedoso da *Farsália* e ao seu sistema implícita, conseqüentemente, a defesa ou aceitação dos princípios consagrados na epopeia inovadora.

É porque não implicará também, em concomitância, uma troça a Nero? Afigura-se-me, porém, que Petrónio, se quis ridicularizar Nero no *Satiricon*, não foi na pessoa de Trimalquião que o fustigou, mas sim na de Eumolpo.

Descontando a idade (3), pormenor aliás insignificante, várias características dos dois coincidem. Nero era também poeta, maníaco pela poesia e pela arte. Não colhia os mesmos frutos do favor público, mas a diferença de situações explica em parte a diferença de tratamento. A ênfase do velho poeta é comparável à incomensurável vaidade de Nero (4). Há ainda a depravação dos costumes: a baixeza revelada pela sedução do jovem de Pérgamo ainda fica bastante aquém daquilo que Suetónio conta das torpezas da corte neroniana, de que o citaredo coroado era protagonista (5).

Acresce a teoria literária: Nero era partidário decidido dos antigos. Ouvem-se-lhe constantes citações de Homero e dos maiores poetas da Grécia. Não destoariam na boca dele as teorias defendidas por Eumolpo, bem como o ataque dirigido por este ao poeta festejado das salas de declamação, tantas vezes coroado e cujos triunfos acabaram por fazer sombra ao imperial confrade.

(1) Vê-se bem que tal doutrina ultraclássica não pertence a Petrónio, dado o realismo tão evidente do autor do *Satiricon*.

(2) Há o argumento de que a troça a Lucano, depois da morte deste, seria imperdoável covardia da parte de Petrónio. A discordância literária sincera poderia manifestar-se de outro modo. Esse argumento, porém, supõe resolvido o problema cronológico petroniano.

(3) Eumolpo é um velho e Nero um moço. Cf. Suetónio, *Nero*, LVII.

(4) É lembrar a frase que proferiu antes de morrer: *Qualis artifex pereo!* (Suet., *Nero*, XLIX, 1.)

(5) Suet., *Nero*, XXVII e ss.

Neste caso, teríamos de ver no poemeto *Troiae halosis*, recitado na pinacoteca, outra imitação paródica de Petrónio ao poema que Nero recitou perante o incêndio de Roma. É certo que, como nota Ernout, não se alude ali ao incêndio, a que Nero não deixaria de referir-se, e que também se poderia supor tratar-se de uma paródia do *Iliacon*, poema da mocidade de Lucano (1). Todavia a omissão, no fragmento épico referido, da alusão ao incêndio pode ter sido propositada, para desviar as atenções dos contemporâneos.

*

* *

Ridicularizando os ideais poéticos de Nero, de que Eumolpo, na figuração petroniana, será o porta-voz consciente ou inconsciente, Petrónio toma ainda posição no debate literário ao lado de Lucano.

Não me refiro à posição no campo político, em que aquele, por este acto, enfileiraria entre os oposicionistas, porque a oposição pessoal a determinado César não significa oposição ao sistema político do império (2).

Quando Lucano vivia nas melhores relações com o imperador, que o dispensou da idade legal na carreira das honras (3), quando escrevia os primeiros livros da *Farsália*, a sua atitude não era a de oposicionista intransigente. Censurando os dois contendores, embora as preferências sejam para Pompeio — o que podemos considerar moda na época de Augusto e depois deste —, coloca-os mais ou menos a par. Não teria dúvidas, talvez, em concluir o poema pela exaltação dos feitos de Augusto e pela

(1) O desconhecimento dos originais permite, afinal, todas as incertezas e suposições.

(2) É o que se depreende da leitura do excelente livro de Boissier, várias vezes citado neste trabalho, *L'opposition sous les Césars*.

(3) «Declamavit et graece et latine cum magna admiratione auditorium. Ob quod puerili mutato in senatorium cultum et in notitiam Caesaris Neronis facile pervenit et honore uixdum aetati debito dignus iudicatus est.» Vaca, *Biografia de Lucano*, 8-9.

celebração da constituição do império, isto pelo que podemos depreender dos versos de elogio indecoroso a Nero (1). A mudança radical sobrevinda nas relações dos dois impeliu-o para nova atitude: reforçar retoricamente os ataques a César, pensando em Nero, inclinar-se para o partido que pretendia defender a liberdade romana. Mas temos o direito de considerar que esses ataques perdem muito em intensidade, devido à ênfase declamatória que os anima.

Petrônio também na política — partimos do princípio de que é o consular a quem Tácito se refere —, quer haja sido ou não cúmplice de Cévino, quer sentisse como romano o aviltamento da dignidade imperial na pessoa de Nero, quer discordasse daquelas enormidades, para as quais aliás a crítica de Séneca não fora suficientemente incisiva, não é natural que estendesse a animosidade ao regime.

A república romana, apesar de todas as declamações e de todos os lugares-comuns laudatórios a que dera origem a sua queda, com a sublimação das personalidades de Bruto e Cássio e de Catão Uticense, não poderia iludir o espírito realista dos romanos cultos, que sentiam bem que tal época passara e que não deveria restabelecer-se. Tácito traçou o quadro das desordens de Domiciano, e, embora a tese romântica no-lo pinte oculto na sombra, a preparar a tarefa vingadora, sabe-se que foi desvelado servidor dos Césares. O que os romanos de bem desejavam era a união do principado e da liberdade (2): quando apareceram imperadores como Nerva ou Trajano, Tácito e Plínio-o-Moço rejubilaram. O mesmo teria, certamente, sucedido a Petrônio.

Quanto ao aspecto literário, o autor do *Satiricon* dá no género por ele cultivado o exemplo do realismo. Na poesia, segundo no-lo evidencia o estudo feito, agrada-lhe a realidade contemporânea; e o uso extravagante do maravilhoso no poema de Eumolpo e o exame da figura do velho e desclassificado

(1) É de resto a opinião de Plessis, *op. cit.*, pág. 559.

(2) Falando de Nerva e de Trajano, diz Tácito: «quamquam primo statim beatissimi saeculi ortu Nerua Caesar res olim dissociabiles miscuerit, principatum ac libertatem, augeatque quotidie felicitatem temporum Nerua Traianus...» *Vida de Agricola*, III.

poeta levam-nos à convicção de que contraria também o uso daquele artifício, considerado essencial pela epopeia homérico-virgiliana.

É sobretudo a interpretação ao invés da doutrina poética de Eumolpo, devido ao seu nítido aspecto de sátira e de ironia, que nos faz chegar à conclusão não só de que Petrónio concorda com a inovação de Lucano, mas até de que pode representar em relação a ela, na história literária, o papel de teorizador.

VI— A reacção de Estácio e da posteridade

A inovação de Lucano não teve depois imitadores. A crise do maravilhoso foi, portanto, transitória. A corrente homérico-virgiliana venceu, afinal: o próprio Papínio Estácio (1), poeta declamatório, admirador de Lucano e autor de um *Genethliacón Lucani*, apresenta-nos num poema acerca da luta dos Sete contra Tebas, a *Tebaida*, um símile de poesia mitológica, em que a ênfase declamatória torna mais requintado o sistema tradicional, e em que, para fazer estendal de erudição, mistura com o maravilhoso da epopeia antiga conceitos de filosofia estoíca.

O seu Olimpo «é o de Virgílio, menos vivo e menos sério» (2). Júpiter, equânime para os dois partidos em luta, detentor supremo do raio e definidor dos destinos; Neptuno e Plutão, igualmente equânimes, um por indiferença, o outro por ódio para com todos os deuses e todos os homens (3). Ao lado dos Argivos, Juno, Minerva, Apolo, Diana; em favor dos Tebanos, Vénus, Baco e Marte. Há ainda os deuses protectores de indivíduos isolados, como Apolo, Diana, Marte e Minerva (3).

A luta trava-se, como no poema de Virgílio, entre Juno e Vénus, esta apoiada por Baco na *Tebaida* (4).

(1) Embora esta atitude seja comum aos épicos posteriores a Lucano, entre os latinos escolhi de preferência este poeta declamatório, por se tratar de um admirador do autor da *Farsália*. Acerca de Estácio forneceu-me úteis informações o excelente trabalho de Legras, *Étude sur la Thébaïde de Stace*, Paris, Soc. Nouv. de Libr. et d'Éd., 1905.

(2) Legras, *op. cit.*, pág. 183.

(3) Id., *ibid.*, pág. 189.

(4) Id., *ibid.*, pág. 189.

Mencionam-se também os deuses infernais: Plutão (*Dis*), que intervém no poema pelo ministério das Fúrias, e Prosérpina, em apagado papel. O das Fúrias é mais importante: excitam Etéocles e Polínicos, embora Tisífone não deixe este perecer na luta dos carros e aquele cair sob a lança de Tideu, para que sucumbam no combate singular ordenado por Plutão. São as duas — Tisífone e Megera — que lançam os dois no combate cruel e fratricida.

A estes junta o poeta conceitos filosóficos, por vezes confusos e contraditórios (1). Considera criador dos deuses, dos homens e das coisas, Júpiter, a Natureza, a Terra e uma entidade vaga, — o senhor supremo do tríplice mundo (2). Opõe por vezes a natureza dos deuses e traz-nos também outra personalidade importantíssima: o Destino (*Fatum*), que muitas vezes os poetas romanos identificavam com a Fortuna (3). A existência do destino justifica as práticas divinatórias, cuja legitimidade os estóicos reconhecem (4).

Quanto ao homem e ao seu destino, hesita e deseja que se siga a natureza: *naturam... ducem...* XII, 644 ss. (5).

Ótimo poeta da natureza, dotado de admiráveis qualidades para a elegia, como os Romanos a entendiam, para o que é terno e sentimental, foi vítima da sua época, cheia de retórica, da educação e da ambição do título de *doctus poeta*. Imitador de Virgílio e de Ovídio, só indo, apesar de seu admirador, buscar

(1) É o sincretismo filosófico-literário da poesia declamatória, outro ponto de contacto com Lucano.

(2) Legras, *op. cit.*, pág. 158.

(3) Lucano também a cita muitas vezes. É aliás um sistema cómodo. Cf. *op. cit.*, pág. 170.

(4) Por ex., Séneca, *Nat. Quaest.*, II, 32-33. Cf. *op. cit.*, pág. 171. — As contradições não são para admirar nos poetas do império: «educados na declamação, habituados a amplificarem as coisas e a preocuparem-se mais com a expressão do que com a ideia; mesmo quando possuem uma doutrina, contradizem-na sempre que um movimento oratório os impele.» (Legras, *op. cit.*, pág. 174) Estácio, por sua vez, não sendo absolutamente estranho à ciência do tempo, tudo aceita e confunde, por não ter estudado os próprios filósofos, por não ter reflectido bem nas exigências da arte (id., *ibid.*, pág. 183).

(5) Id., *ibid.*, pág. 180.

a Lucano o que o gosto do tempo nele admirava, não o que a posteridade admirou, precisamente impellido pelo gosto antigo volta ao maravilhoso.

E ao maravilhoso voltam os outros poetas épicos, na literatura latina e nas posteriores, de inspiração latina ou clássica. Quer se trate de Sílio Itálico, de Valério Flaco ou de Claudiano, quer das epopeias que consideramos modernas, antes, durante ou depois do Renascimento, afinal o ideal do maravilhoso, como acessório essencial da epopeia, prevalece. A concepção da epopeia histórica, considerada sistema inferior, por mera transplantação da narrativa verídica para a poesia, cedé o lugar àquela, por mais susceptível de atrair a simpatia e o apreço do público.

* * *

E este processo não é exclusivo dos poemas cuja matéria se procura em épocas recuadas, que admitam a sublimação ou deificação, devido ao nebuloso da remota antiguidade. Em assuntos contemporâneos, como aquele que fora objecto da interpretação artística de Lucano, por exemplo a viagem de descobrimento do caminho marítimo para a Índia, de Vasco da Gama, — em obediência à moda, à imitação clássica, Camões (1) adornou o tema com as belezas do maravilhoso.

É verdade que Camões misturou o maravilhoso pagão greco-latino, de inspiração homérico-*virgiliana* e tradicional, com o transunto das crenças dos heróis do poema, dele próprio e da nação cujos feitos vinha cantar. Isto provocou situações estranhas e ilógicas, que críticos como José Agostinho de Macedo e Luís António Verney profligaram (2). Todavia a

(1) Refiro-me especialmente a Camões, por ser a figura máxima do humanismo português, — embora o uso do maravilhoso seja comum aos restantes poetas épicos.

(2) Conquanto seja sobejamente arguido de truculência e vaidade o antigo graciano de Beja, e o arcediogo de Évora, disfarçado sob o pseudónimo de *Barbadinho*, tenha sido acusado de incapacidade de julgamento estético, devido à sua cultura preferentemente experimental, temos de concordar que há nestas críticas muito de verdade.

conclusão seguinte impõe-se: Camões não quis seguir a lição de Lucano. Preferiu o ilógico de cantar um assunto de exaltação da fé cristã e do nacionalismo português, através das galas do maravilhoso pagão (1), a afastar-se da mais genuína tradição clássica, o que representa, afinal, ainda uma vitória do maravilhoso na elaboração da epopeia.

Síntese e conclusão

O maravilhoso, como adorno essencial da epopeia, atravessou realmente uma crise no primeiro século da nossa era. A figura principal dela é Lucano, que na *Farsália* procura, de preferência ao maravilhoso tradicional, que só muito episódicamente usa, transferir a acção para o plano da história, para o ambiente humano.

(1) O maravilhoso cristão não era de aconselhar na epopeia: na opinião de Boileau, era pouco respeitoso:

De la foi d'un chrétien les mysteres terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles.
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourments mérités;
Et de vos fictions le mélange coupable
Même a ses vérités donne l'air de la fable.
.....
Et, fabuleux chrétiens, n'allons point, dans nos songes,
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.

Art Poét., c. III, vv. 199-204 e 235-236.

Assim o maravilhoso pagão predominou na epopeia, entre nós, até Garrett. Todavia Boileau não concordava com a mistura:

Ce n'est pas que j'approuve, en un sujet chrétien,
Un auteur follement idolâtre et païen...
Ibid., 217-218.

Do mesmo modo, Rapin: «Sannazar dans son poème... de la Vierge a mêlé d'une manière peu judicieuse les fables du paganisme avec les mystères de notre religion, aussi bien que le Camoëns, qui parle sans discrétion de Vénus, de Bacchus et des autres divinités profanes dans un poème chrétien.» (*Réflexions sur le poème épique*, pág. 150; cf. Boileau, *Oeuvres*, col. Mornet, págs. 262-263.)

A atitude de Lucano não agradou, em geral. Os Romanos eram profundamente conservadores e as escolas demasiado apegadas à lição dos modelos; além de que os factos históricos, quando se tratasse de qualquer coisa que transcendesse o comum, eram susceptíveis de inspirar antes a poesia lírica do que a épica (1), e Lucano havia-se privado da elevação própria do género, pela renúncia a tal processo de engrandecimento, que era o uso do maravilhoso.

Entre as críticas de que foi alvo e que chegaram até nós — por exemplo as de Sérvio e de Quintiliano —, ergue-se em seu favor a voz de Petrônio. Na figura ridícula de Eumolpo, possível caricatura de Nero — nas ideias daquele acerca da poesia épica, no poemeto desprovido de equilíbrio, pretensioso e contraproducente, com que o velho e dissoluto poeta quer emendar a *Farsália* —, pode ver-se, ao invés do que mostraria uma leitura superficial, a manifestação de aplauso de um grande ironista à inovação lucaniana. Pelo argumento do ridículo, ei-lo partidário de que, perante a decadência visível na arte, devem evitar-se os caminhos demasiado percorridos e procurar-se uma evasão pela estrada da originalidade, tanto mais interessante se aliar à repetição do sistema primitivo da epopeia latina — o dos iniciadores Névio e Énio — o amor da realidade contemporânea, traduzido em pinturas de sugestivo realismo e forte colorido. Se já Virgílio tivera dificuldade em conciliar as suas preferências filosóficas com o aparato do poema mitológico (2), estava aberto ao poeta inovador o verdadeiro caminho: poderia à vontade expandir o seu idealismo estóico e os gostos declamatórios da sua formação cultural.

A orientação de renúncia ao papel do maravilhoso não teve, porém, seguimento: Valério Flaco, Sílio Itálico, Papínio Estácio, aliás admirador de Lucano, e os poetas que se lhes seguiram, preferiram, como reacção ou como propensão literária, voltar ao caminho antigo, à lição dos modelos clássicos. E enquanto a epopeia se cultivou, como género literário cheio de vida e de energia,

(1) Cf. N. Terzaghi, *Storia della letteratura latina, da Tiberio a Giustiniano*, Milão, Vallardi, 1941, pág. 223.

(2) Por exemplo, no livro VI; cf. Legras, *op. cit.*, pág. 157.

côncio do desempenho de notável papel na história literária dos vários países modernos, foi sempre o maravilhoso — pagão, na fase renascentista (1), ou cristão — o adorno essencial que deu vigor ao género, que o elevou em nobreza, que o distinguiu do prosaísmo da narrativa histórica, embora esta surgisse em verso, ou do romance de aventuras mais ou menos grandiosas.

Contou detractores, todavia, através dos tempos. Um deles foi Voltaire, que no *Essai sur le poème épique* (2), depois de haver considerado que Lucano não podia tomar atitude diferente, «devido à proximidade dos tempos, à notoriedade pública da guerra civil, ao século iluminado, político e pouco supersticioso em que florescia César e Lucano, à solidez do assunto», que «tiravam ao seu génio toda a liberdade de intervenção fabulosa» (3), atribui o inêxito da *Farsália* a não ter sabido o poeta tratar convenientemente dos negócios humanos. «Está bem que, depois de haver pintado César, Pompeio, Catão, com traços tão fortes, seja tão fraco quando os põe em acção?» O poema caiu, pois, por haver sido defeituoso, segundo vários aspectos (4).

Mas o próprio crítico deu a si mesmo flagrante desmentido, porque o uso do maravilhoso realça muito mais as belezas da sua *Henriada*, por exemplo na descrição do combate singular entre Daumale e Turenne (5) e na aparição de S. Luís ao seu descendente Henrique IV, já disposto a atacar Paris com toda a violência (6). De nada valerá a citação do discurso de Catão junto do oráculo de Júpiter Ámon — estoicismo e declamação, na maior parte —, apresentada por Voltaire em abono da sua hostilidade ao maravilhoso.

(1) Embora aqui aparentemente ilógico, em relação a países cristãos e a empreendimentos a que esteja ligado o triunfo e a exaltação da fé cristã. É um mero adorno, explicado pela moda da época e pelo desejo de imitar e igualar os antigos.

(2) Assim em Malfilatre, *Le génie de Virgile*, t. III. Na ed. da *Henriada*, de Genebra, 1768 (*Collection complète des oeuvres de M. de Voltaire*), diz-se *Essai sur la poésie épique*.

(3) Malfilatre, *op. cit.*, pág. 261.

(4) Id., *ibid.*, pág. 264.

(5) *Henriada*, c. X, vv. 75-95. Um anjo, de espada cintilante, intervém em favor de Turenne.

(6) Malfilatre, *op. cit.*, págs. 256-258 e 265-267.

A resposta verdadeira deu-a o mesmo crítico, quando poeta épico, naquele passo em que S. Luís fala ao futuro rei dos Franceses com tanta majestade, que Malfilatre opina que «quem não sente todo o merecimento destes versos ignora seguramente o que seja a poesia» (1).

O glorioso rei, revestido de beleza sobre-humana, trazido pelas asas dos ventos, caminha em direcção a Henrique de Navarra, e fala-lhe a princípio com severidade:

«Arrête, cria-t-il, trop malheureux vainqueur;
Tu vas abandonner aux flammes, au pillage,
De cent rois, tes aïeux, l'immortel héritage;
Ravager ton pays, mes temples, leurs trésors,
Égorger tes sujets et régner sur des morts!
Arrête . . .» A ces accens, plus forts que le tonnerre,
Le soldat s'épouvante, il embrasse la terre,
Il quitte le pillage (2).

(1) Pág. 267.—Com Boileau devemos reconhecer a utilidade do maravilhoso, expressa nestes versos (*Art Poét.*, c. III, vv. 160-176 e 189-192):

... la poésie épique,
Dans le vaste récit d'une longue action;
Se soutient par la fable et vit de fiction.
Là, pour nous enchanter tout est mis en usage;
Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
Chaque vertu devient une divinité.
Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre;
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre.
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.
Écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse,
C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.
Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le poète s'égaye en mille inventions,
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses,
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.
.....
Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur,
La poésie est morte, ou rampe sans vigueur;
Le poète n'est plus qu'un orateur timide,
Qu'un froid historien d'une fable insipide.

(2) *Henriada*, c. VI, vv. 326-333.

Mas, à ansiosa interrogação de Henrique, profundamente desorientado, que pede o informe acerca da finalidade de tão insólita mensagem, já as suas palavras são cheias de suavidade:

«Je suis cet heureux roi que la France révère,
Le père des Bourbons, ton protecteur, ton père;
Ce Louis, qui jadis combattoit comme toi;
Ce Louis, dont ton coeur a négligé la foi;
Ce Louis, qui te plaint, qui t'admire et qui t'aime:
Dieu sur ton trône un jour te conduira lui-même;
Dans Paris, ô mon fils!, tu rentreras vainqueur,
Pour prix de ta clémence et non de ta valeur.
C'est Dieu qui t'en instruit, et c'est Dieu qui m'envoie »
Le héros, à ces mots, verse des pleurs de joie;
La paix a dans son coeur étouffé son courroux:
Il s'écrie, il soupire, il adore à genoux.
D'une divine horreur son âme est pénétrée (1)...

Desaparecera o santo rei: em vão os inimigos atacam Henrique furiosamente:

La vertu du Très-Haut brille autour de sa tête,
Et des traits qu'on lui lance écarte la tempête...
.....
Alors, ainsi que l'astre auteur de la lumière,
Après avoir rempli sa brûlante carrière,
Au bord de l'horizon brille d'un feu plus doux,
Et, plus grand à nos yeux, paroît fuir loin de nous,
Loin des murs de Paris le héros se retire,
Le coeur plein du saint roi, plein du Dieu qui l'inspire (2).

A resposta deram-na também, em última análise, as gerações que, com alterações maiores ou menores, consoante as épocas, ficaram fiéis a este processo poético, reconhecido como imprescindível à força do género e à majestade e beleza da poesia.

FELISBERTO MARTINS

(1) C. vi, vv. 339-351.

(2) C. vi, vv. 359-360 e 367-372.