

# humanitas

Vol. LVI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. LVI • MMIV



## MARCIAL E O TEATRO

PAULO SÉRGIO FERREIRA

Universidade de Coimbra

**Abstract:** Martial's poems came to fill a gap caused by the decadence of traditional dramatic genres, like tragedy and specially comedy: the Roman audience no longer appreciated those genres. Besides parodying the mythological themes, the unusual and complicated words, and seriousness of tragedy, as well as the three-actor rule, Martial criticised the practice, adopted by contemporary poets, of writing epistles similar to dramatic prefaces: nevertheless our author justifies some of his poetic options in his epistles. The "realism", on drawing characters and situations, comes from observing the everyday life: he doesn't care about everything he sees, but, like comedy, only the laughable part of reality. The mime inspired Martial's *latine loqui* and our poet is one exceptional example of the Roman genius that diluted the limits of reality and art.

Uma reflexão sobre a importância do teatro na obra de Marcial implica necessariamente constantes alusões ao panorama teatral da Roma da época do autor. Não é nosso propósito trazer à colação a cópia de preciosas informações que Maria Cristina de Sousa Pimentel ou Éric Csapo e William J. Slater reuniram e discutiram respectivamente na comunicação "Teatro, actores e público no Alto Império romano" e na obra *The context of ancient drama*,<sup>1</sup> mas apenas recordar que Tácito, *Annales* 11.13, nos diz que, em 47 d.C., sete anos, portanto, após o nascimento de Marcial, Pompónio Segundo levou à cena, em Roma, uma peça que lhe mereceu os improperios do povo. Trata-se, de resto, do último depoimento que che-

---

<sup>1</sup> PIMENTEL (2001) e CSAPO and SLATER (1995).

gou até nós de uma peça representada durante a vida de Marcial, embora tal não signifique que tenha sido a derradeira actualizada em palco entre 40 d.C. e 103 ou 104. De qualquer modo, podemos afirmar, com alguma segurança, que se trata de uma época em que a representação de comédias e tragédias continua a ceder progressivamente à simples recitação ou leitura de peças escritas especificamente para estes fins, ou, inicialmente, para o palco e efectivamente levadas à cena. Entre 80 e 90 d.C., o próprio Marcial respondia assim a quem dizia que os epigramas eram frivolidades e passatempos (4.49.3-10):

*Ille magis ludit qui scribit prandia saeui  
Tereos aut cenam, crude Thyesta, tuam,  
aut puero liquidas aptantem Daedalon alas,  
pascentem Siculas aut Polyphemon ouis.  
A nostris procul est omnis uesica libellis,  
Musa nec insano syrmate nostra tumet.  
'Illa tamen laudant omnes, mirantur, adorant.'  
Confiteor: laudant illa, sed ista legunt.*

«Mais frívolo é quem descreve os banquetes do feroz  
Tereu ou a tua ceia, Tiestes de indigesto estômago,  
ou Dédalo a ligar ao filho as asas de fundir  
ou Polifemo a apascentar ovelhas da Sicília.  
Toda a empola arredada está dos meus livrinhos,  
nem a minha musa se infla com as vestes caudatas da insânia.  
'Aqueles, porém, todos as louvam, admiram, veneram.'  
De acordo: louvam-nas, sim, mas são estas que lêem.»<sup>2</sup>

O passo citado é bem elucidativo do facto de o leitor do final do séc. I já não ter paciência para géneros elevados, como a tragédia ou a epopeia. Mas Marcial diz-nos que estes géneros ainda gozam de grande prestígio social: é elegante valorizar publicamente a tragédia e a epopeia. Tal poderá indiciar um fenómeno de elites. Não é por acaso que Marcial, em 5.30.1, interpela assim um amigo: *Varro, Sophocleo non infitiande cothurno/...*, «Varrão, a quem não desconviria o coturno de Sófocles/...» –,

---

<sup>2</sup> Para o texto latino de Marcial seguiremos sempre a lição de SHACKLETON BAILEY (1990), e para a tradução portuguesa, com raras variantes, PIMENTEL *et al.* (2000, 2000<sup>a</sup>, 2001 e 2004).

e, mais adiante (vv. 3-4), o adverte: *...nec te facundi scaena Catulli/ detineat cultis...*, «...e não te prendas com os mimos do eloquente / Catulo...». No elogio de Sílio Itálico, em 7.63.5, publicado em 92, o epigramático não se esquece de aludir ao facto do cônsul ter tocado *sacra cothurnati... Maronis/...* “a arte sagrada do coturno dearão/...”, em clara identificação do símbolo da tragédia com a *Aeneis*.<sup>3</sup> Em 8.18.7-8, editado em 93, Marcial compara a deferência de Cerrínio para consigo, revelada na abstenção de publicar os seus próprios epigramas, com a de Virgílio que *... Vario cessit Romani laude cothurni, / cum posset tragico fortius ore loqui*. «... a Vário cedeu o louvor do romano coturno, / embora pudesse, em registo trágico, ser mais eloquente.» A glória que os géneros maiores traziam aos seus bons cultores, mesmo após a morte, é bem visível em 11.9, onde Marcial elogia a fidelidade com que uma pintura retrata Mémore, *Romani fama cothurni* “fama do coturno romano” e vencedor dos jogos Capitolinos, e assim o faz reviver.<sup>4</sup>

Já escritos como os de Basso, que, sem engenho, falavam de Medeia, Tiestes, Níobe e Andrómaca, mereciam, segundo Marcial 5.53, um dilúvio ou uma fogueira, sugeridos respectivamente ao medíocre poeta nos temas de Deucalião e Faetonte. Em 11.90.6, Marcial demarca-se claramente de Crestilo que se admira ao ler expressões arcaicas e *Accius... quidquid Pacuuiusque uomunt*. «... tudo quanto Ácio e Pacúvio vomitam.» Apesar do elevado estatuto de que os géneros maiores gozavam, a verdade é que Marcial se distancia de trágicos como Pacúvio e Ácio e prefere uma poesia que reflecta o quotidiano romano e a vida da Urbe. Confrontada com a renitência de Marcial em escrever um oitavo livro, por consi-

---

<sup>3</sup> Depois de pedir à Musa que lhe diga o que faz o seu amigo Cânio Rufo, um multifacetado poeta, Marcial, entre outras hipóteses, põe as seguintes (3.20.6-7): *Lasciuus elegis an seuerus herois? / An in cothurnis horridus Sophocleis?* «Escreve lascivas elegias ou um severo poema épico? / Ou calça, para nos horrorizar, o coturno de Sófocles?». O passo transcrito vem mostrar que a dedicação, por parte de alguns autores, aos géneros maiores não implica que não escrevessem também obras de géneros menores.

<sup>4</sup> O epigrama 11.10 é dedicado a Turno, irmão de Mémore, e, nele, pergunta Marcial porque se dedicou o primeiro à sátira, e não à tragédia, a arte do segundo. Turno era um liberto e protegido de Domiciano, e dos dois irmãos restam apenas três ou quatro versos.

derar que seis ou sete eram de mais, que já tinha atingido o auge da fama e era lido por toda a parte, Talia incentiva-o assim (8.3.11-22):

*'Tune potes dulcis, ingrata, relinquere nugae?  
 Dic mihi, quid melius desidiosus ages?  
 An iuuat ad tragicos soccum transferre cothurnos  
 aspera uel paribus bella tonare modis,  
 praelegat ut tumidus rauca te uoce magister  
 oderit et grandis uirgo bonusque puer?  
 Scribant ista graues nimium nimiumque seueri,  
 quos media miseris nocte lucerna uidet.  
 At tu Romano lepidos sale tinge libellos:  
 agnoscat mores uita legatque suos.  
 Angusta cantare licet uidearis auena,  
 dum tua multorum uincat auena tubas.'*

«Como podes tu, ingrato, abandonar as doces bagatelas?  
 Diz-me cá: com a tua preguiça, que é que de melhor farás?  
 Acaso te apraz trocar o soco pelos trágicos coturnos  
 ou reboar, em verso de iguais pés, o horror das guerras,  
 para seres ditado, com voz rouca, por um inchado professor  
 e odiado por moças já velhotas e prendados rapazinhas?  
 Cultivem esses géneros os ultra-austeros e os ultra-severos,  
 que a lucerna vê, a meio da noite, frustrados.  
 Mas tu tempera, com o romano sal, os teus graciosos livrinhos;  
 onde a vida, ao ler os seus costumes, neles se reconheça.  
 E pouco importa que pareças cantar ao som de uma pequena flauta,  
 desde que a tua flauta vença as tubas de muitos.»

Se Catulo, em 1.4, utilizava o termo *nugae* para designar as suas composições poéticas, o mesmo sucede com Talia em relação às de Marcial. Ao contrário de Catulo, porém, Talia utiliza ainda o soco, símbolo da comédia, para se referir aos epigramas do poeta de BÍlbilis. E ao soco opõe o trágico coturno e o relato, em hexâmetros dactílicos, de guerras, em clara alusão à épica. Tivesse Marcial tido em conta 7.63.5, onde – recordo – identificava o coturno com a *Aeneis*, e a forma adjectiva *tragicos* (3) e o v. 4 seriam perfeitamente dispensáveis. O pensamento de Marcial parece, por conseguinte, pressupor esta equação: a epopeia está para a tragédia do mesmo modo que o epigrama para a comédia. As consequências deste ponto de vista serão analisadas adiante. Por agora,

valerá a pena realçar, ainda a propósito do passo em questão, o facto de o romano sal se apresentar como o resultado do “realismo” da obra de Marcial. Finalmente, a menção da *auena* ‘pequena flauta’ poderá funcionar como outro símbolo de Talia: o autor já tinha aludido ao soco. Convém, no entanto, ressaltar que os símbolos distintivos de *Qavleia* (ou *Qaliva*) na iconografia eram a máscara cómica e o *pedum*.<sup>5</sup> A *auena* era a

---

<sup>5</sup> Sobre Talia escreve LESKY, (1934) 1204: «Über die Zuteilung eines besonderen Wirkungskreises (Komödie, dann leichte tändelnde Dichtung überhaupt, auch Epigramm), ihre Attribute (vor allem Maske und Krummstab)...» Como se pode verificar, na caracterização de uma determinada Musa, há sempre dois aspectos a ter em conta e intimamente ligados: a esfera de acção e os atributos. Ao comentar *Theogonia* 76 ss., primeiro passo que conhecemos com os nomes das nove Musas, SNELL (1992) 68, observa que estamos perante “uma poética em forma teológica”, onde cada Musa encarna determinadas características ou efeitos da poesia. *Qavleia*, segundo M. L. WEST: *Hesiod. Theogony* (Oxford, 1966) 180-1, relaciona-se etimologicamente com *qalivh* ‘festim’ que designa, mais que o banquete palaciano, a festividade popular (p. 410). Além de nome de Musa, Talia é-o também de Cárite, e o festim é um espaço privilegiado para a associação dos dois tipos de divindades. Plutarco, de resto, em *Moralia* 9.746<sup>F</sup>, ecoará o pensamento de Hesíodo, ao dizer que o nosso prazer de comer e de beber, animal e selvagem por natureza, adquire, por intervenção de Talia, uma dimensão social e de convívio, e ao relacionar o termo *Qavleia* com *qaliavzein* ‘festejar’. Em 9.744<sup>F</sup>-745<sup>A</sup>, porém, o mesmo autor testemunhara a proximidade de *Qaliva*, *qavllein* ‘florescer’ e *qavlo* ‘rebento’: *kai; ga;r hJmei=° oiJ gewrgoi; th;n Qavleian oiJkeiouvmeqa, Ifutw=n kai; spermavtwn eujqalouvntwn kai; blastanovntwn ejpimevleian aujth=/ kai; swthrivan ajpodidovnte°*. (F. FRAZIER et J. SIRINELLI: *Plutarque. Oeuvres morales*. Tome IX, III<sup>me</sup> partie. Paris, 1996). «também nós, os agricultores, consideramos nossa Talia, a quem confiamos o cuidado e a preservação das plantas que florescem e das sementes que germinam.» Talvez Plutarco tenha em mente Virgílio, *Eclogae* 6.2, onde, de Talia, se diz: *...neque erubuit silvas habitare...* «e não corou por habitar os bosques.» (MENDES, J. P.: *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Coimbra, 1997.) A inter-pretação destes passos é controversa, pois se LESKY (1934) 1204, a propósito do primeiro e de outros, considera que «Ganz unsicher ist freilich die vegetative Bedeutung Th.s,» já R. COLEMAN: *Vergil. Eclogues* (Cambridge, 1977, rep. 1991) 175, prefere ver em ambos a ligação da deusa ao campo, e MENDES, em nota ao Virgílio citado, ainda encara outra aceção de *qavllein*, atestada em Diodoro Sículo, *Bibliotheca* 4.7: *Qavleian d!*

flauta dos pastores, e a sua oposição à *tuba*, o símbolo da epopeia, era um *τοῦπο*° literário. Mas, ao empregar o termo *auena* para aludir à sua poe-

---

ajpo; tou= qavllein ejpi; pollou;° crownou° tou;° dia; tw=n poihmavtwn ejgkwmiázomevnou°... (C. H. OLDFATHER: *Diodorus Siculus*.

Library of History, vol. II. Cambridge, Mass., 1935). «Talia, porque os homens cujos louvores foram cantados em poemas florescem através de longos períodos de tempo...» O cajado pastoril e a *auena* fazem sentido como símbolos da ligação da deusa à vida campestre, mas não à poesia que perpetua a memória dos que celebra. Embora Teócrito, poeta bucólico do início do séc. III a.C., invoque as *Boukolikai*; *Moi=sai* em 9.28, a verdade é que a primeira imagem de Talia com *pedum* descrita no LIMC (cf. *columna caelata* do Esmíntion de Crise, na Troade) remonta a 150 a.C., mais de dois séculos depois, portanto, de Platão, *Phaedrus* 259 c-d, ter esboçado a primeira atribuição de funções a algumas Musas, entre as quais se não encontra Talia. Mas um *skuvfo*° de prata de Paris, Cab. Méd. Da Berthouville (Eure), do tesouro do santuário de Mercúrio *Canetonensis*, do terceiro quartel do séc. I a.C., poderia confirmar a nossa suspeita de que o *pedum* representa o zelo de Talia com a poesia bucólica, se o poeta a quem a Musa, com o braço a suster o *pedum*, estende a direita, fosse efectivamente, como muitos suspeitam, Teócrito. Anterior é, por conseguinte, a relação das Musas em geral com o teatro, pois num relevo de marfim de meados do séc. IV (Museu Arqueológico De Vergina, decoração do leito do compartimento principal do “túmulo de Filipe”), podemos ver certa Musa, sentada e a tocar a lira, diante de Dioniso e um Sileno. Mas, de acordo com Anne QUEYREL (1992) 679, apesar de, do séc. IV para o III, as Bacantes dos vasos áticos do séc. V a.C. se terem começado a aproximar das Musas, é prematuro ver, numa figura feminina com máscara, determinada Musa. Muitas exibem terracotas de figuras femininas, a partir do séc. III a.C., uma máscara cómica e uma coroa de hera (cf. FAEDO, 1994, 994, 997 e 999), o que nos leva a pensar que talvez se trate de Talias. Ao séc. II a.C. remonta o modelo que serviu de inspiração à Talia do Vaticano, Sala das Musas, inv. 295, de meados do séc. I a.C., ou da época de Adriano. Não é possível, porém, identificar os atributos originários: a máscara cómica à direita do assento é parcialmente antiga, mas o lugar talvez da cítara está ocupado com um tímpano. Uma réplica da máscara poderia ocupar inicialmente este espaço. O *pedum* é relativamente comum em representações de Talia do séc. I a.C. (cf. a corniôla do penúltimo quartel do séc. I a.C., actualmente em Viena, Kunsthist. Mus. IX B 1548). Encontramos também algumas onde o *pedum* não figura (cf. camafeu do Museu Arqueológico de Florença, 509, do séc. I a. ou d. C.: a Musa com máscara cómica), sinal de que os atributos e as atribuições das Musas ainda são, nesta altura, relativamente flutuantes.



sia, Marcial não pretende, de modo algum, enquadrá-la especificamente na tradição da poesia bucólica, mas sim no âmbito dos gêneros ditos menores. De teor semelhante ao dos versos citados é o poema 10.4, mas, desta feita, Marcial não recorre à figura de Talia para expor o seu pensamento. Após perguntar a Mamurra que interesse têm para ele Édipos, um Tiestes tenebroso, Cólquidas e Cilas, o rapto de Hilas, Partenopeu e Átis, Endimião, Ícaro e Hermafrodito, contrapõe a ausência, nos seus poemas, de Centauros, Górgones e Harpias, bem como a célebre afirmação (v. 10): *hominem pagina nostra sapit*. «a minha página tem sabor a homem.» A concluir, diz ao destinatário que, se não quiser conhecer os seus costumes nem a si próprio, então que leia os *Aitia*. Nesta obra, Calímaco tinha explicado as origens das fábulas mitológicas, que já nada diziam ao comum dos Romanos.

Embora distante da erudição mitológica que marcava a estética neotérica ou alexandrinista, a verdade é que, em 10.78.16, Marcial reclamava o segundo lugar na lista dos melhores epigramáticos, apenas ultrapassado por Catulo.<sup>6</sup> Em 14.1.11-12, Marcial pergunta a Saturno se quer que escreva sobre lugares míticos, como Tebas, Tróia e a traiçoeira Mícnas, mas o próprio deus das Saturnais acaba por lhe ordenar que brinque com as nozes, que, neste cotexto, simbolizam a poesia ligeira do festival em questão, que, por sua vez, se opõe à tragédia e à epopeia.

Nos poemas transcritos, Marcial justifica, com razões de ordem estética, a sua opção pela poesia epigramática, mas, em 12.94, confessa que o epigrama tinha sido o único género no qual Tuca ainda não tentara rivalizar consigo: já tinha encetado a epopeia, a tragédia, a ode à maneira de Horácio e a sátira, mas sempre o importuno lhe tinha seguido no encalço. Começava até a cobiçar a fama que os epigramas tinham dado a Marcial, o que deixa o poeta de BÍlbilis à beira da saturação. A hipótese de estarmos perante um caso de mistificação, com intuito satírico, de um processo de escolha literária não será de pôr completamente de parte, pois nada chegou até nós daquelas experiências de Marcial, por um lado, e, por outro, plagiadores e rivais, Marcial também os teve no género epigramático.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Embora Marcial tivesse Catulo nessa conta, não é assim encarado pelos modernos críticos.

<sup>7</sup> Cf., por exemplo, 3.9, 7.3, 10.100, 11.94.

Convém, em jeito de parênteses, acrescentar que não foram os proventos que cada género proporcionava que condicionaram a escolha de Marcial, pois se a pergunta formulada em 1.76.7: *Quid possunt hederæ Bacchi dare?* «Que podem as heras de Baco oferecer?» – parece sugerir que a poesia dramática não dava dinheiro, a verdade é que muitas vezes o poeta se queixa de o mesmo suceder com a demais poesia (3.38.40, 5.56.4-7) e com os seus epigramas em particular (5.16, 9.73, 11.108). A literatura em geral, na época de poeta de BÍBLIS, não era lucrativa. Daí o desejo, expresso em 11.3.7-10, de os deuses restituírem a Roma Mecenas: se tal acontecesse, poderia compor *uicturas... chartas* “páginas imorredoiras” e ... *Pieria proelia flare tuba*, «... batalhas com a tuba da Piéria entoar.»

A poesia epigramática, com sabor a homem e cheia do sal quotidiano, não é, porém, a única alternativa à épica e às formas dramáticas tradicionais. De Sulpícia diz, com efeito, Marcial, em 10.35.5-9, que não trata a loucura de Medeia ou o festim de Tiestes, nem conhece Cila e BÍBLIS, mas apenas castos e singelos amores, alegres caprichos e brincados.<sup>8</sup> Marcial, pelo contrário, conhece bem Cila e BÍBLIS, e não dispensa o valioso imaginário mitológico para falar de aspectos do quotidiano. Assim, a fuga de Febo do festim de Tiestes, em 3.45, serve de termo de comparação para a de Marcial e dos demais convidados da mesa de Ligurino: a abundante provisão não é suficiente para fazer os restantes convivas resistirem ao triste hábito de recitar do anfitrião.<sup>9</sup> Em 11.31, Marcial considera Cecílio um autêntico Atreu das abóboras: como este esquartejara os filhos de Tiestes, assim o cozinheiro retalha o fruto para confeccionar as entradas, os primeiro e segundo pratos, e as sobremesas. Tão mau barbeiro é Antíoco, em 11.84, que, sob a sua ameaça, Prometeu preferiria a ave que lhe devorava as entranhas, Penteu, a própria mãe, e Orfeu, as Ménades. Como se pode verificar, a paródia de fábulas mitológicas está ao serviço das caricaturas de um recitador incontinente, do virtuosismo e da economia de um cozinheiro e do perigo público que é a lâmina de um determinado barbeiro.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. n. 4.

<sup>9</sup> Em 3.50, Marcial volta a queixar-se deste terrível vício de Ligurino.

<sup>10</sup> Encontram-se em PIMENTEL (2003) 186 ss., um bom enquadramento teórico e a análise aprofundada de outros exemplos.

Mas o processo de dessacralização dos géneros elevados não se fica pela paródia das fábulas que neles se encontram tratadas: estende-se às considerações indirectas sobre a sua própria linguagem. Confrontado com o desejo, manifestado por um indivíduo, de ver o seu nome num poema de Marcial, o poeta, em 4.31.7-8, diz que era um *nomen* que tinha sido escolhido à revelia das Musas, *quod nec Melpomene, quod nec Polyhymnia possit / nec pia cum Phoebos dicere Calliope*. «e que nem Melpómene nem Polímnia pronunciar / poderiam, nem, com Febo a ajudar, a pia Calíope.» Se lhe não valiam as musas da tragédia, da pantomima ou da épica, respectivamente, muito menos poderia a Talia de Marcial. Retomaremos este passo quando tentarmos precisar a época da fixação definitiva das funções das musas.

O carácter sério da tragédia serve de pretexto a Marcial para aconselhar Maximina, uma mulher com apenas três dentes da cor de pez e do buxo, a evitar *mimos ridiculi Philistionis* «os mimos do hilariante Filistião» (2.41.15), e a ter tempo ... *tantum tragicis... Musis*. «... apenas para as Musas da tragédia.» (v. 21).

Como a matéria, a linguagem e a sisudez, também a teoria relativa ao número de personagens dos géneros dramáticos tradicionais não escapa à extrapolação paródica de Marcial (6.6):

*Comoedi tres sunt, sed amat tua Paula, Luperce,  
quattuor: et kwfo;n Paula provswpon amat.*

«Há três actores na comédia, mas a tua Paula, Luperco, ama quatro: Paula ama até *le personnage muet*.»

Note-se, porém, que Marcial fala concretamente da regra dos três actores na comédia, enquanto Horácio, *Ars poetica* 192, tinha, a propósito da tragédia,<sup>11</sup> expressamente dito: ... *nec quarta loqui persona laboret*.<sup>12</sup> «... nem tão-pouco se esfalfe e falar um quarto actor.» A opção de Marcial deve-se precisamente ao facto de, em causa, estar a mistura de uma regra

<sup>11</sup> Em 191-2, Horácio admitia a intervenção de um *deus ex machina*, mas de um vingador.

<sup>12</sup> Niall RUDD: *Horace. Epistles, Book II and Epistle to the Pisones* ('*Ars Poetica*') (Cambridge, 1989).

formulada a pensar na tragédia e um tema comum no mimo: o adultério.<sup>13</sup>

Por fim, os próprios títulos das comédias de Menandro também não escapam à veia poética erótica de Marcial. Em 14.214, num poema que acompanha a oferta de uns jovens comediantes, escreve Marcial:

*Non erit in turba quisquam Misouvmeno° ista:  
sed poterit quiuis esse Di;° e jxapatw=n.*

«Ninguém será, nesta companhia, *Le détesté*;  
mas quem se quiser poderá ser *Le double trompeur*.»

O dístico dá-nos conta, antes de mais, da existência, em Roma, de companhias teatrais privadas, isto é, que eram pertença de determinados senhores que as exibiam nas suas festas e banquetes. Mas a paródia reside no recurso a títulos de comédias de Menandro para descrever as relações amorosas entre o dono da companhia e os actores: se nenhum será *Le détesté*, então com todos terá, o senhor, relações sexuais, e qualquer um poderá ser *Le double trompeur*, isto é, o traidor.

Em situação pior que a tragédia estava a comédia, e o fenómeno é de tal sorte que, em 100 d.C., Plínio-o-Moço, *Epistulae* 5.3.2, a propósito de algumas pessoas o criticarem por publicar e recitar os seus *uersicula*, observa, em toada provocatória, que também escuta comédias, assiste aos mimos, lê os líricos e aprecia as poesias sotádicas (*'... nam et comoedias audio et specto mimos et lyricos lego et Soladicas intellego...'*<sup>14</sup>).

É precisamente à luz da progressiva anulação da componente espectacular das formas dramáticas tradicionais que se entende a influência desses géneros e do mimo na obra de Marcial. Essa influência manifesta-se em diversas vertentes: as considerações prévias, o “realismo” da estética de Marcial e a linguagem brejeira.

<sup>13</sup> DUCKWORTH (1971) 15. A fíbula com que atletas, cantores, e actores procuravam evitar as relações sexuais, para se não desgastarem fisicamente, é, no caso de Menófilo, um judeu circuncidado, em 7.82, tão grande que dava para todos os actores cómicos. Nem os acessórios dos comediantes escapam ao exagero cómico de Marcial.

<sup>14</sup> Anne-Marie Guillemin: *Pline le Jeune*. Lettres, tome II, livres IV-VI (Paris, 1955).

Entre as objecções que Deciano, destinatário do livro II, eventualmente levantará ao prefácio, imagina Marcial a seguinte:

*Quid hic porro dicturus es, quod non possis uersibus dicere? Video quare tragoedia aut comoedia epistulam accipiant, quibus pro se loqui non licet: epigrammata curione non egent et contenta sunt sua, id est mala, lingua: in quacumque pagina uisum est, epistulam faciunt. Noli ergo, si tibi uidetur, rem facere ridiculam et in toga saltantis inducere personam. Denique uideris, an te delectet contra retiarium ferula. Ego inter illos sedeo qui protinus reclamant.*

«Além disso, que vais tu dizer que não possas dizer em verso? Compreendo porque é que a tragédia e a comédia recebem um prefácio; a estas não lhes é permitido falar por si próprias: os epigramas não carecem de um arauto e contentam-se com a sua língua, isto é, a má língua. Em qualquer página, segundo parece, escrevem, eles próprios, um prefácio. Não queiras, vê lá, cair no ridículo de vestir a toga à personagem do bailarino. Enfim, vê lá se te diverte enfrentar um recário com uma vergasta. Eu, cá por mim, alinho-me entre os que protestam imediatamente.»

Na *captatio benevolentiae* que se segue, o poeta reconhece a oportunidade das eventuais considerações metapoéticas do destinatário Deciano, que se identifica com um seu patrono, e acaba por confessar que inicialmente tinha pensado num prefácio bem mais extenso. Esta concessão torna a *epistula* um tanto paródica, na medida em que Marcial não contrapõe qualquer justificação para a sua existência. Porque não abdicou, portanto, Marcial deste prefácio introdutório, bem como dos que se encontram no início dos livros I, VIII, IX e XII? Peter Howell sugere uma explicação: «The fashionable custom of beginning books of poetry with such prefaces is amusingly satirised by M. in the preface to Book II.»<sup>15</sup> Antes de tomarmos uma posição em relação a este ponto de vista, valerá a pena tentarmos perceber a que corresponde exactamente o termo *epistula*. Shackleton Bailey traduz, no passo supracitado, *epistula* por 'letter' e, em nota, acrescenta: "A prologue".<sup>16</sup> Mas o termo, em OLD 2b, significa 'a letter to the reader, preface', e estas acepções são exemplificadas com as ocorrências nos inícios dos livros I e II de Marcial e na longa dedicatória ao imperador Vespasiano em Plínio, *Naturalis Historia* I. No comentário

<sup>15</sup> HOWELL (1980) 95.

<sup>16</sup> SHACKLETON BAILEY (1993).

ao *praefatio* ao livro I, Howell observa que muitos manuscritos da tradição CA contêm, no início da *epistula*, o *titulus* VALERIVS MARTIALIS LECTORI SVO SALVTEM, o que, segundo o comentador, mais não é do que um acrescento resultante da *epistula* do livro se dirigir ao leitor em geral, enquanto as dos livros II, VIII, IX e XII, a individualidades específicas: Deciano, Domiciano, Torânio e Terêncio Prisco, respectivamente. A fórmula com que Marcial abre estas *epistulae* é, de resto, a mesma com que Estácio dedica os cinco livros das suas *Siluae* a cinco patronos diferentes.

Mas as tragédias e as comédias também se fariam acompanhar por uma *epistula* deste tipo, ou, na linha de Shackleton Bailey, o termo designaria o prólogo?

Após afirmar que as *epistulae* que abrem os quatro primeiros livros das *Siluae* têm, em comum, com o prólogo da *palliata*, o *argumentum* e a *captatio benevolentiae*, que, simultaneamente, funcionariam como um resumo do *uolumen* e uma prevenção contra eventuais críticas de *celeritas* e *temeritas*, suscitadas pelos três primeiros volumes, e a de se exprimir *hoc stili genus*, entrevista no quarto,<sup>17</sup> Henri Frère conclui: «Elles combinent avec la lettre d'accompagnement la *praefatio* des poètes dramatiques....»<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Em nota ao número I, que precede o *titulus* do prefácio ao livro V, encontramos, em Henri FRÈRE et H. J. IZAAC: *Stace. Silves*, tome I, livres I-III. Texte établi par... et traduit par... (Paris, 1944) 174: «Posthume, le livre n'est pas précédé d'une *epistula* dédicatoire.» A situação é, segundo a n. 3 ao próprio *titulus* desta *epistula*, semelhante à do prefácio ao livro IX de Marcial. Neste caso, porém, a *epistula* introduz um *Epicedion in Priscillam*. Sustenta a edição de Les Belles Lettres que «le texte de Stace est complet; tout au plus a-t-il perdu, au début et à la fin, les formules de politesse qui sont dans Martial.» Argumenta ainda que a alusão, no *Epicedion*, ao templo da *gens Flauia*, na linha das de 4.2.59 e 4.3.18 e das de Marcial 9.1.8 e 9.3.12 – estas últimas publicadas em 94 –, apenas faria sentido no livro IV das *Siluae* e que a parte final do bilhete pressupõe que ele esteja em Roma ou que pretenda viver o suficiente para se aproximar mais, afetivamente, de Abascanto, o destinatário da *epistula*. J. H. MOZLEY: *Statius*, vol. I (Cambridge, Mass., 1928, rep. 1967) 266-7 n. 3, considera apenas que a morte de Priscila serve de pretexto para a amizade entre os dois se fortalecer. Este editor e tradutor não faz, de resto, qualquer distinção entre estas e as demais *epistulae*, e, como mais adiante veremos, talvez tenha razão.

<sup>18</sup> FRÈRE et IZZAC, *op. cit.* XXVII.

O editor exemplifica, em seguida, com o testemunho de Quintiliano, *Institutio oratoria* 8.3.31, cuja citação cuidamos relevante:

*Nam memini iuuenis admodum inter Pomponium ac Senecam etiam praefationibus esse tractatum an «gradus eliminat» in tragodia dici oportuisset.*

«Lembro-me, com efeito, que, na minha juventude, Pompónio e Séneca chegaram mesmo a discutir, nos prefácios das suas obras, se seria adequado empregar, em tragédia, a expressão *gradus eliminat*.»

A interpretação do passo e, conseqüentemente, de *praefationes* levanta alguns problemas, porquanto algumas dúvidas têm subsistido quanto à identidade do Séneca citado. Em nota, Jean Cousin admite, porém, que «Sénèque est probablement ici le tragique, non le rhéteur.»<sup>19</sup> Ainda segundo informação de Cousin, Nónio Marcelo, *De compendiosa doctrina* 38.31, exemplifica o uso de *eliminare* através da citação de Pacúvio, Ácio e Pompónio. A expressão não figura nas tragédias senecianas conforme chegaram até nós. A teoria de Cousin vai ao encontro da que C. Cichorius já havia sustentado, segundo a qual, se Séneca apenas regressou do exílio em 49 e Pompónio desempenhou o cargo de governador da Germânia superior, em 50 e 51, a disputa mencionada só pode ter ocorrido após a última data.<sup>20</sup> Embora outras ilações, sobretudo de história dramática, se possam tirar desta conclusão, importam-nos as considerações que Elaine Fantham tece sobre a forma como a disputa se deve ter processado: «The discussion was oral, for the *praefationes* were the preliminary remarks of the recitalist before presenting his new work;...»<sup>21</sup>

Do exposto podemos, por conseguinte, concluir que a *epistula* apenas divergiria da *praefatio* pela sua dimensão escrita, mas, como esta, consistiria também na defesa de aspectos de natureza estilística e na *captatio benevolentiae* do destinatário, e teria uma certa independência em relação à obra em si. Quanto à diferença mencionada, ela poderá ter que

<sup>19</sup> COUSIN, Jean: *Quintilien*. Institution oratoire, tome V, livres VIII et IX (Paris, 1978) 282.

<sup>20</sup> Apud Elaine FANTHAM: *Troades*, a lit. introd. with text, transl. & comm. by... (Princeton, 1982) 7-8.

<sup>21</sup> FANTHAM, *op. cit.* 8.

ver com o género em causa: é que as *epistulae* de Marcial, por exemplo, não comportavam o *argumentum*, que era parte integrante das de Estácio. Dada, portanto, esta proximidade, não nos admiramos de Marcial recorrer ao termo *epistula* para falar da *praefatio* da tragédia e da comédia. O contraste entre a dimensão escrita das *epistulae* e a oral das *praefationes* não indiciará, ao contrário do que pensa Fantham, um modo diferente de actualização das obras que introduzem? Se os poemas de Marcial se destinavam exclusivamente à leitura e à recitação, até que ponto faria sentido marcar a distinção entre o seu registo escrito e o das *epistulae* introdutórias? Se as peças se destinavam à representação, então faria sentido que a *captatio* adicional resultasse de uma improvisação que corresponderia, de algum modo, à própria apresentação da peça. O facto, porém, das *praefationes* de Pompónio e de Séneca serem mencionadas a propósito da propriedade do uso de um arcaísmo na tragédia, isto é, de um aspecto de natureza estilística, leva-nos a pôr a hipótese de estar apenas em causa a recitação. Mas o fundamento desta hipótese é muito débil.

Plínio, *Epistulae* 7.17.11, conta-nos que, quando um amigo criticava uma opção dramática de Pompónio, este respondia que haveria de apelar para o povo (*Ad populum prouoco*), e que decidiria das sugestões do amigo mediante a reacção do público, o que faz pensar em três etapas no aperfeiçoamento de uma tragédia: recitação em círculo restrito, representação em público e publicação final, na qual a opinião do público seria tida em conta. As *praefationes* poderiam, nessa medida, anteceder a recitação ou leitura diante dos amigos ou a actualização em palco. Em suma, o argumento das *praefationes*, em virtude das incertezas que ainda se verificam em relação ao que se lhes seguia, não é, ao contrário do que pretendem alguns, decisivo para o esclarecimento do problema da representação ou não das tragédias de Séneca.

Peter Howell, parece, por conseguinte, ter razão ao afirmar que Marcial satiriza o hábito de estender à poesia as *praefationes* dramáticas, tanto mais que, em 8.1, Marcial começa por interpelar assim o *liber*: *Laurigeros domini, liber, intrature penates!*... «Livrinho, que estás prestes a entrar na laurígera morada de nosso Senhor,/... –, e o primeiro poema do livro XII repete a dedicatória a Terêncio Prisco da *epistula* que o precede. A referência de Marcial ao facto de ter abreviado a *epistula* poderá visar directamente os longos prefácios de Estácio, mas a verdade é que o de Plínio também não é nada breve.



Centremo-nos agora no conteúdo das *epistulae* do poeta de BÍlbilis. Frère, depois de dizer que as *epistulae* de Estácio são uma inovação, observa que «La tradition de Martial nous en a gardé quatre exemplaires 1, 2, 8, 12...», e, em nota, acrescenta que «La dédicace du livre 9 est d'une autre sorte, introduisant une épigramme par un billet en prose.»<sup>22</sup> Importa, contudo, contrapor que, do mesmo modo que o prefácio ao livro II aparece antes da *prima pagina* (linha 15), também Marcial ressalva, a propósito do epigrama que se encontra na *praefatio* ao livro IX, que é *extra ordinem paginarum* (l. 2). A *epistula* que precede o livro IX é, porém, a mais simples de todas, na medida em que apenas comporta a dedicatória a Torânio e um epigrama que mistura o louvor a Lúcio Estertínio Avito com a sugestão de uma pequena epígrafe-legenda, para pôr debaixo do retrato de Marcial, que Avito tinha colocado na sua biblioteca. Nesta *epistula*, Marcial não tece quaisquer considerações sobre as suas opções poéticas, como sucede nas restantes. O prefácio ao livro I, por exemplo, começa precisamente assim:

*Spero me secutum in libellis meis tale temperamentum ut de illis queri non possit quisquis de se bene senserit, cum salua infimarum quoque personarum reuerentia ludant; quae adeo antiquis auctoribus defuit ut nominibus non tantum ueris abusi sint sed et magnis. Mihi fama uilius constet et probetur in me nouissimum ingenium. Absit a iocorum nostrorum simplicitate malignus interpres nec epigrammata mea inscribat: improbe facit qui in alieno libro ingeniosus est.*

«Espero ter seguido, nos meus escritos, tal comedimento que deles queixar-se não possa quem quer que tenha um bom conceito de si próprio, já que eles gracejam de modo a salvaguardar o respeito até pelas pessoas mais humildes: respeito esse que faltou aos autores antigos, a ponto de abusarem não somente de nomes verdadeiros, mas até de grandes nomes. Que a fama me custe menor preço e o espírito mordaz seja a última coisa a ser apreciada em mim. Fique bem longe da inocuidade dos meus gracejos o glosador maligno e não se substitua ao autor dos meus epigramas: procede indignamente quem mostra talento à custa de um livro alheio.»

Conforme observam Peter Howell e Cristina de Sousa Pimentel, no comentário ao passo transcrito, Marcial terá em mente autores como

<sup>22</sup> FRÈRE ET IZZAC, *op. cit.* XXVII n. 2.

Névio, Lucílio e Catulo,<sup>23</sup> que criticaram figuras conhecidas.<sup>24</sup> A última investigadora recorda ainda a necessidade de «respeitar a determinação de Domiciano, que proibira a divulgação de escritos infamantes contra pessoas.» Mas o que nos interessa registar é que Marcial se sente constrangido pelas mesmas restrições que, segundo alguns, estiveram na base da evolução da Comédia antiga para a intermédia e desta para a Comédia nova, que presidiram à *fabula palliata* e à condenação de alguns dramaturgos seus contemporâneos. Marcial demarcava-se, de forma bem explícita, da *Fescennina licentia*, de que Horácio falava em *Epistulae* 2.1.139-163.

Mas já vimos que, em 10.4.10, Marcial afirmava que a sua página tinha sabor a homem. Para mais, no prefácio ao livro XII, o poeta apresentava, a seu amigo Terêncio Prisco, como principal justificação *contumacissimae trienni desidiae* “para uma tão obstinada preguiça de três anos”, o seu afastamento da capital, já que, nas suas próprias palavras: *si quid est enim quod in libellis meis placeat, dictavit auditor:...* «Pois se alguma coisa há que nos meus livros agrade, foram os ouvintes que ma ditaram:...» Marcial sentia falta dos sons, dos cheiros e do movimento das bibliotecas, dos teatros e dos lugares públicos, onde os deleites disfarçavam e tornavam atractivo o seu estudo.

E que via Marcial de tão inspirador nos teatros?

Era a cítara que, ao contrário da encantadora de Orfeu, muitas vezes era escorraçada do teatro de Pompeio (14.166); era o canto, no teatro, do citaredo ou cantor Polião que era abandonado por um indivíduo que, em jeito de tortura para os demais, anunciava ter recebido muito dinheiro de heranças (4.61.9-11); eram o desrespeito pela *lex Roscia theatralis*, revigorada por edicto de Domiciano (5.8), ou as tentativas de a contornar à custa de comentários elogiosos à mesma (5.8), de desconfortáveis subterfúgios, como sentar parte do traseiro em lugar de cavaleiro e deixar a outra suspensa sobre o corredor (5.14), ou do uso de uma roupa que disfarçava os costumes efeminados e uma classe inferior (5.23), ou de farta e perfumada cabeleira, que procurava esconder, no teatro de Marcelo, as

---

<sup>23</sup> Ao dizer, em 12.83, que a troça que Fabulo fazia das hérnias era superior à violência dos ataques de dois Catulos, Marcial pode ter em mente o Veronês, que chegou a criticar Júlio César, ou o mimógrafo Catulo, autor do célebre *Laureolus* (*Spectacula* 9).

<sup>24</sup> HOWELL (1980) 96, e PIMENTEL *et al.* (2000) 49 n. 1.

letras FVG (de *fugitiuus*), marcas da condição de escravo fujão (2.29); eram as consequentes intervenções infamantes e, por vezes (5.27), causadoras de medo do *designator theatralis* Oceano (3.95.9-10) ou do arrumador e fiscal Leito, para repor a ordem nos lugares do teatro, pontualmente reforçadas pela queda de uma chave comprometedora, que clarificava definitivamente a condição de escravo porteiro, e não a reclamada de cavaleiro (5.35); era a consentânea sugestão de Marcial a um cavaleiro que alternasse com o irmão, que não era cavaleiro, na ocupação de um lugar de *eques* no teatro (5.38); eram as suspeitas do poeta de BÍlbilis sobre a verdadeira condição de um efeminado que, nos lugares dos cavaleiros, falava de teatros, plateias, edictos, mantos de cavaleiros, idos, fíbulas, fortunas, e apontava os pobres com mão polida de pedra-pomes (5.41); era a crítica do poeta aos patronos pouco generosos e aos pretores esbanjadores, que não davam os quatrocentos mil necessários para o infractor ou outro indivíduo ascenderem à categoria de cavaleiro, para gastarem, no caso dos últimos, o dinheiro com aurigas (4.67 e 5.25); era o tipo que dormia no teatro de Pompeio e se queixava de Oceano o mandar levantar (6.9); era o indivíduo que era disputado por ricos em convívios, pórticos, teatros e solicitado para passeios e banhos, não por amor, mas porque fazia rir (7.76); era a mulher que, para parecer jovem e bela, se fazia acompanhar, em festins, pórticos e teatros, por amigas muito velhas, feias e repugnantes (8.79); era o que, com língua de Catão, criticava a falta de decência nos teatros, mas se lhe aparecesse um sodomita excitado, imediatamente o levava e Marcial tinha vergonha de dizer o que a dita língua catoniana faria (9.27).

Em suma: Marcial não só fornece valiosos contributos para a reconstituição do que se passava nos palcos romanos da época, como também descreve a plateia como uma *passerelle* por onde desfilam, muitas vezes disfarçados, muitos “tipos” romanos. Mas não são apenas o palco, os funcionários e os espectadores teatrais que inspiram Marcial: até o *uelarium* ‘toldo que servia para proteger os espectadores do vento’, mas que o Noto, por vezes, afastava, funciona como termo de comparação para o poeta dar ao leitor uma ideia do relaxamento do sexo de Lídia (11.21.6).

Além de limitada por um conjunto de restrições que tinham sido impostas à literatura em geral e ao teatro em particular, a poesia de Marcial encontrava nos espaços públicos romanos, entre os quais os teatros,

territórios privilegiados de observação da realidade quotidiana. Mas não é toda a realidade que interessa a Marcial, mas apenas a que pode despertar o riso. Um epigrama de Marcial não teria graça se indicasse apenas um conjunto de pessoas que infringissem a *lex Roscia theatralis*, pois o sal reside no modo como essas pessoas a transgridem: basta imaginarmos o indivíduo meio sentado no lugar de cavaleiro, meio em pé no corredor para percebermos o lado ridículo do vício de infringir as regras da disposição dos lugares no teatro, isto é, desejar aparentar um estatuto que se não tem. E é precisamente aqui que está outro ponto de contacto entre a obra de Marcial e a comédia. Aristóteles, com efeito, ao recorrer, em *Poetica* 1448<sup>a</sup> 16-18, ao critério dos objectos imitados para distinguir as diversas artes, já sustentara:

!En aujth=/ de; th=/ diafora=/ kai; hJ tragw/diva  
pro;° th;n kwmw/divan dievsthken· hJ me;n ga;r ceivrou°  
hJ de; beltivou° mimei=sqai bouvletai tw=n nu=n.

«E a mesma diferença distingue também a tragédia da comédia; esta, com efeito, tende a imitá-los piores, e aquela, melhores que os homens reais.»

E, em *Poetica* 1449<sup>a</sup> 31-33, acrescentara:

@H de; kwmw/diva ejsti;n w{sper ei[pomen mivmhsi°  
faulotevrwn mevn, ouj mevntoi kata; pa=san kakivan,  
ajlla; tou= aijscrou= ejsti to; geloi=on movrion.

«A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não em todos os seus defeitos, mas apenas na parte ridícula do vício.»<sup>25</sup>

A longa galeria de personagens de Marcial, muitas delas analisadas por Walter de Medeiros no artigo “O poeta que buscava um amor”,<sup>26</sup> é fruto, em grande parte, da observação selectiva da Urbe da sua época. No comentário ao primeiro dos passos aristotélicos citados, observa D. W. Lucas: «the difference of objects presented is common to several kinds of poetry, but in tragedy and comedy especially the class of object is the

<sup>25</sup> Sigo a lição de D. W. LUCAS: *Aristotle. Poetics. Introduction, commentary and appendixes* (Oxford, 1968), e a tradução do segundo passo é de Maria Helena da ROCHA-PEREIRA: *Hélade. Antologia da cultura clássica*. 8ª ed. (Porto, 2003) 441.

<sup>26</sup> MEDEIROS (1994) esp. 5 ss.

distinguishing feature of the poetic form.»<sup>27</sup> As primeiras palavras do passo transcrito deixam uma porta aberta à possibilidade de Marcial não ter em mente a comédia, mas outros tipos de poesia, a própria tradição epigramática inclusive. Mas a desconcertante desproporção entre a única menção, em Marcial 3.68.6, de Terpsícore, para aludir à sua poesia, por um lado, e as nove citações de Talia na obra do poeta (fora as vezes em que trata a última apenas por Musa), poderão querer dizer o contrário.<sup>28</sup>

Maria Helena da Rocha-Pereira afirma parenteticamente que a definição das funções das musas «só ocorrerá no período romano-tardio»,<sup>29</sup> e Antonio Tovar precisa que o processo terá ocorrido no séc. II d.C.<sup>30</sup> Se estiver correcta a informação de Tovar, então o uso indiscriminado das duas musas por parte de Marcial para se referir à sua obra será fruto dessa falta de clarificação das atribuições de cada uma. Convém, portanto, verificarmos se Tovar terá razão ou não.

Apesar de o período helenístico assistir à criação progressiva de constantes na representação de determinadas Musas, como já tivemos oportunidade de observar na nota 5 deste estudo, a verdade é que ainda não é possível associar o nome específico de cada uma a determinada esfera de competência. Tal só sucederá, segundo Lucia Paduano Faedo, mais tarde: «La tradizione letteraria d'età imperiale (*Anth. Graeca* IX 504; IX 505, *Schol. Lucian. Imag.* 16; *Anth. Lat.* 88, 664<sup>a</sup>, 664) che fa di Talia la protettrice dei poeti comici trova conferma nelle due uniche raffigurazioni della musa con iscrizione: la pittura di Pompei V, 4, 3, che la rap-

<sup>27</sup> LUCAS, *op. cit.* 66.

<sup>28</sup> Em 2.22.2 e 8.3.2, Marcial diz respectivamente: *Ecce nocet uati Musa iocosa suo*. «Eis que a Musa brincalhona prejudica o seu poeta.»; e *Quid adhuc ludere, Musa, iuuat?* «Que prazer te dão ainda, Musa, estes brinquedos?». Embora a não mencione pelo nome, trata-se de Talia, e Marcial, na primeira citação, utiliza a terceira pessoa para falar de si, e “estes brinquedos” são os seus livrinhos. A Musa, a quem Marcial se dirige em 10.18.2, para lhe dizer que Macro exige os costumeiros chistes e os alegres poemas das Saturnais, talvez seja a sua Talia. Mais ambíguas são as referências à Musa em 3.20.1, 4.49.8 e 12.11.1. As Musas como protectoras das artes aparecem em 1.12.3, 2.41.21, 2.89.3, 2.92.2, 4.31.9, 5.6.2, 7.8.1, 7.46.5, 7.63.11, 8.82.3, 9.11.17, 9.26.5, 9.58.6, 9.99.1, 10.58.13, 11.1.6, 11.93.2, 13.1.3.

<sup>29</sup> ROCHA-PEREIRA (2001) 875.

<sup>30</sup> Antonio TOVAR: *Virgilio*. Eglogas anotadas por.... (Madrid, 1936) 80 n. 2.

presenta com maschera e *pedum*, e il vaso di Mosca, in cui la musa ha soltanto la maschera comica; tra i due monumenti corrono quattro secoli.»<sup>31</sup> Quanto à identificação, no *Schol. ad Apollonium Rhodium* 3.1, da Musa como uma protectora da agricultura, Faedo considera que esta vertente se encontra escassamente atestada na iconografia – mas talvez a investigadora italiana não esteja a ter em conta toda a dimensão simbólica do *pedum*.

Não nos é possível determinar com precisão as datas dos testemunhos literários invocados por Faedo, mas a pintura de Pompeios é anterior a 79, data do incêndio. Janine Lancha, por sua vez, situa na segunda metade do séc. I d.C. a fixação definitiva dos atributos de cada musa na pintura mural, bem como a determinação da esfera de actividade de cada uma.<sup>32</sup> Se os espectáculos dramáticos e a literatura dramática e bucólica inspiraram a introdução das máscaras e do *pedum* na iconografia posterior de Talia, então é possível que, no que à fixação definitiva das funções de cada Musa diz respeito, tenha também a literatura precedido as artes plásticas. Mas no intuito de percebermos quem é a Talia de que Marcial fala, importa recordar *Siluae* 2.1.116 e 5.3.98, onde Estácio, contemporâneo de Marcial, fala explicitamente da deusa da comédia. O primeiro verso faz parte de um epicédio onde Estácio tenta consolar Marco Atédio Mélior da morte prematura de seu favorito Glúcias. No elogio que faz do jovem diz que, se em traje grego debitasse os versos áticos de Menandro, Talia seria compelida a louvar a sua pronúncia e, ao coroa-lo, a desalinhar os seus cabelos. O segundo verso mencionado encontra-se no epicédio em honra de seu pai, que tinha morrido havia cerca de quinze anos. Devem chorá-lo os épicos, os líricos, os Sete Sábios, os trágicos, *...quis lasciua uires tenuare Thalia / dulce...* «... os que gostam de enfraquecer as suas forças nos jogos / da suave Talia...», isto é, os cómicos, e os elegíacos, em virtude de ele ter cultivado todas as formas em que a palavra se manifesta. Os dados de natureza contextual apontam para uma identificação da Talia de Marcial com a musa da comédia, mas confirmarão esta ideia os diversos cotextos em que o termo é utilizado?

Antes propriamente de respondermos à pergunta formulada, não será despidendo tentarmos perceber o motivo que, em 3.68.6, leva Mar-

---

<sup>31</sup> FAEDO (1981) 73.

<sup>32</sup> LANCHA (1994) 1026.

cial a dizer: *quid dicat nescit saucia Terpsichore*, «já tocada, Terpsícore não sabe o que diz;» – para reconhecer a matrona de que irá falar de falos, e, com este novo picante, incentivar a leitura. A propósito da determinação dos atributos específicos e das funções de cada Musa, na época imperial, afirma Faedo: «La questione è purtroppo estremamente difficultosa per Tersicore; la contraddittorietà delle testimonianze letterarie e una evidente contaminazione iconografica con Erato portano a concludere che non si ebbe mai una canonizzazione sicura delle funzioni e degli attributi di questa musa.»<sup>33</sup> A investigadora refere, em seguida, diferentes testemunhos literários, onde Terpsícore ora aparece com flautas, ora com saltério, ora com cítara, ora identificada como responsável pela *paideiva*. No caso concreto das flautas, Faedo ainda fala de uma contaminação com Euterpe<sup>34</sup> e conclui que «La tradizione figurativa riflette la stessa ambiguità rispecchiata dai testi...»<sup>35</sup> Numa análise simplista da obra de Marcial, poderíamos ver na incerteza subjacente aos testemunhos literários e à iconografia invocados por Faedo uma justificação para a referência pontual de Marcial a Terpsícore. Convém, no entanto, contrapor que, no comentário a Hesíodo, *Theogonia* 76 ss., Snell chama a atenção para o facto de o nome Terpsícore reflectir a relação entre a poesia e a dança.<sup>36</sup> Entrevistos em Hesíodo, os contornos dessa ligação tornam-se mais nítidos em Platão, *Phaedrus* 259c-d. Finalmente Plutarco, *Moralia* 9.747<sup>A</sup>, diz-nos que Melpómene e Terpsícore são as Musas associadas ao tipo de prazer que os olhos e os ouvidos nos proporcionam, esteja esse prazer ligado à razão, à paixão ou a ambas, e que as duas Musas ainda zelam para que o prazer seja decente e moderado, e não encantador e fascinante, mas um sentimento de plenitude. No comentário ao passo mencionado, sugerem Frazier et Sirinelli: «Melpomène s'occupe probablement des plaisirs de l'ouïe

<sup>33</sup> FAEDO (1981) 74.

<sup>34</sup> Quanto à relação entre Terpsícore e a *paideiva*, testemunhada pelo *Schol. ad Apollonium Rhodium* 3.1, convém acrescentar que também é referida por Diodoro Siculo, *Bibliotheca* 4.7, onde se lê: ....Teryicovrhn d! ajpo; tevrpein tou;° ajkroata;° toi=° ejk paideiva° periginomevnoi° ajgaqoi=°, ... «...Terpsícore, porque alegra os seus discípulos com as coisas boas que vêm da educação,...»

<sup>35</sup> FAEDO (1981) 74.

<sup>36</sup> SNELL (1992) 68.

(*mevlpein* signifie chanter) et Terpsichore des plaisirs de la vue (son nom est alors décomposée en *teryi-oJra=n*).»<sup>37</sup> Quando pensamos nos prazeres da vista, ocorrem-nos a parte espectacular do teatro, as artes plásticas e a dança. Mas, para os antigos, era difícil separar a dança da música; e a prova de que Plutarco tem em mente especificamente a dança talvez esteja no facto de associar Melpómene e Terpsicore.

Convém recordar que a dança era vista com alguma desconfiança por parte da educação tradicional romana. Basta lembrarmo-nos de que Salústio, havia menos de um século, empregara a frase: ... *docta, psallere, saltare elegantius quam necesse est probae*,...<sup>38</sup> – para caracterizar Semprónia. Ora se Terpsicore era, com alguma insistência, associada à poesia ligeira e à dança, então representava uma actividade interdita à *pudicitia* da matrona romana. É neste contexto muito específico, parece-me, que teremos de perceber a alusão de Marcial a Terpsicore. A poesia de Marcial seria, a partir daí, tão susceptível de perturbar a reputação de uma matrona virtuosa quanto o fenómeno da dança.

Se dúvidas restassem quanto ao facto de Marcial ter consciência da esfera de acção específica de cada Musa, dissipar-se-iam com a leitura de 4.31.7-8, já citado, onde Melpómene é claramente a musa da tragédia, Polímnia da pantomima, e Calíope da épica. Já vimos, além disso, que a própria Talia, em 8.3.11-22, tratava por soco e *auena* a poesia de Marcial. É significativo ainda o facto de, neste passo, Talia não pôr a hipótese do poeta trocar as suas bagatelas pela comédia. O mesmo sucede, de resto, em 12.94, anteriormente mencionado, onde Marcial diz que a sua Talia mudou para o coturno trágico, para fugir à perseguição de Tuca – mas nunca se diz que Marcial tentou a comédia. Por outro lado, a alusão a Talia para designar as experiências literárias de Marcial no campo da tragédia será a prova derradeira de que, em causa não está o relato de uma situação realmente vivida, mas a mistificação de uma opção poética.

Em 4.8.7-12, Marcial diz a Domiciano que a hora dos seus livrinhos é a décima, quando Eufemo, liberto do imperador, prepara a ambrósia e o banquete, e o seu senhor aprecia calmamente o néctar celeste. O poeta parece recuperar, neste passo, a perspectiva etimológica de Talia, que a

<sup>37</sup> FRAZIER et SIRINELLI, *op. cit.* 264 n. 151.

<sup>38</sup> A. ERNOUT et J. HELLEGOUARC'H: *Salluste. Catilina, Jugurtha, Fragments des histoires* (Paris, 1989).



ligava ao festim: mas a referência ao néctar pode indiciar um ambiente semelhante ao que propiciara o desenvolvimento da comédia, pois, como sustenta Duckworth, a «comedy at Athens developed from the worship of Dionysus, god of the wine.» O mais provável, porém, é que se trate da *lasciua Thalia* de que Marcial fala em 7.17.4, para aludir à sua poesia.

Dos poemas em que Talia é referida na obra de Marcial um dos mais problemáticos é certamente 4.23: Marcial dirige-se à Musa para lhe dizer que, enquanto ela pondera qual o melhor epigramático grego, o próprio Calímaco espontaneamente elegeu Brutiano. O epigrama parece indiciar que Talia era a musa de todos os epigramáticos: mas até que ponto Marcial não olhará para os outros a partir da forma como perspectiva a sua própria produção poética? Invocassem Talia os demais autores de epigramas, e esta seria a musa do género, mas o problema é que, neste caso concreto, nada resta de Brutiano e, do que nos chegou de Calímaco, não há qualquer referência a Talia. Por outro lado, a consideração de Catulo e de Calímaco como epigramáticos parece revelar alguma falta de precisão no conhecimento dos limites do género por parte do poeta de BÍlbilis, ou então o facto de Marcial estar a falar nos poetas em geral, o que nos remete para outro passo: 8.73.3. Marcial diz a seu amigo Instâncio Rufo que, se quer apoiar e animar a sua Talia (*nostrae... Thaliae*), lhe dê a graça de amar (*da quod amem*), pois Cíntia foi a inspiração de Propércio; Licóris, de Galo; Némesis, de Tibulo; Lésbia, de Catulo; Corina, de Ovídio; e Aléxis, de Virgílio.

Dos autores mencionados, apenas encontrámos referências à musa Talia em Virgílio e Ovídio: em passo já mencionado das *Eclogae* de Virgílio, o sujeito poético invocava Talia como divindade ligada ao campo.<sup>39</sup> Depois de Polímnia ter tentado explicar a origem do nome do mês de março, Ovídio, *Fasti* 5.54, diz-nos que concordaram com a teoria Clio ... *et curuae scita Thalia lyrae*,<sup>40</sup> «... e Talia, a especialista da lira recurva»; em *Ars Amatoria* 1.264, a propósito dos meios de agradar, diz: *Praecipit imparibus uecta Thalia rotis*.<sup>41</sup> «Eis as indicações que até agora te deu Talia, arrastada

<sup>39</sup> Vide n. 5.

<sup>40</sup> Robert SCHILLING: *Ovide, Les fastes*, tome II, livres IV-VI. Texte ét., trad. et commenté (Paris, 1993).

<sup>41</sup> Henry BORNECQUE et Ph. HEUZE: *Ovide, L'art d'aimer*. texte établi et traduit (Paris, 1999).

por vias desiguais.» –, em clara alusão ao dístico elegíaco. Após manifestar a admiração que nutriu por vários autores anteriores e contemporâneos mais velhos e depois de se considerar o quarto, a seguir a Galo, Tibulo e Propércio, confessa o Sulmonense, em *Tristia* 4.10.56, que, do mesmo modo que venerou poetas mais velhos, também foi venerado pelos jovens, pois a sua *nota... non tarde facta Thalia... est*.<sup>42</sup> «Talia não tardou a ser conhecida»; e, em *Tristia* 5.9.31, compara à ânsia do molosso que sente o cheiro da corça e estica a trela para a seguir, e ao cavalo impaciente que bate com os cascos e a cabeça na porta da cela para sair, a vontade da sua Talia (*mea... Thalia*) de, apesar da proibição do amigo, dizer o seu nome neste poema elogioso. Os *Tristia* são uma das derradeiras obras do autor, o que significa que, por sua *Thalia*, Ovídio talvez entenda uma produção poética tão dispar quanto a composta por *Amores*, *Medea*, *Heroides*, *Ars Amatoria*, *Metamorphoses* e *Fasti*, ou por apenas as primeiras destas obras. Por outro lado, em *Tristia* 2.568, Ovídio também recorre a Calíope para designar toda a sua poesia. Além disso, a lira recurva aparece em alguma iconografia de Talia, mas os elementos distintivos que acabaram por se impor foram, como já dissemos, a máscara cómica e o *pedum*. Em suma, Rocha-Pereira tem razão ao falar na indefinição de competências nesta época, indefinição essa que a obra do Sulmonense espelha. Não me parece, portanto, que Marcial veja Talia como a Musa inspiradora dos demais poetas, apesar do *nostrae*, nem que empregue o termo de forma tão arbitrária quanto a de Ovídio.

De qualquer modo, Marcial emprega o nome da Musa em 9.26.8, 9.73.9-10 e 10.20.3, para se referir à sua poesia ou para pedir a Talia que a rasgue, no caso de serem verdadeiros os elevados proventos que a profissão de sapateiro proporciona, ou que leve o livro X ao eloquente Plínio.

O princípio que subjaz ao reconhecimento, por parte de Marcial, de Talia como sua Musa inspiradora, será certamente o mesmo que lhe permite recorrer, em 7.63, ao coturno, símbolo da tragédia, para se referir a uma epopeia concreta. Se dúvidas restassem, dissipar-se-iam com a leitura 7.46, onde o poeta manifesta alguma impaciência pelo facto de o destinatário tardar em lhe enviar um comentário aos poemas que Marcial lhe tinha enviado. A frase *tua... Thalia tacet* descreve precisamente o silêncio do comentador em relação à obra do poeta de BÍlbilis, silêncio esse

---

<sup>42</sup> Arthur Leslie WHEELER and G. P. GOOLD: *Ovid VI. Tristia – Ex Ponto*. With an English translation by... Second ed. revised by... (Cambridge, Mass., 1988).

que é justificado pelo facto de Prisco desejar escrever em língua mais sábia que a de Homero. O que está em causa, em suma, é a consciência de Marcial de que a sua obra tem, em comum com os géneros baixos e, particularmente com a comédia, o modo como delinea as personagens que a percorrem e o próprio registo. É sempre perigoso falar do género epigramático, uma vez que pouco conhecemos da produção anterior a Marcial e dos próprios modelos do autor, mas, pelo menos com o poeta de BÍlbilis, o critério dos objectos imitados não é, como pretendia Lucas, um traço genérico distintivo apenas da tragédia e da comédia, mas também do género epigramático e do épico. É com base neste critério que Marcial parece estabelecer a equação: a épica está para a tragédia, do mesmo modo que a epigramática está para a comédia.

Se as *praefationes* de Pompónio Segundo e de Séneca e as *epistulae* de Estácio serviam para justificar opções estilísticas, o mesmo sucede com Marcial, mas em relação especificamente à linguagem brejeira (I *praef.*):

*Lasciuam uerborum ueritatem, id est epigrammaton linguam, excusarem, si meum esset exemplum: sic scribit Catullus, sic Marsus, sic Pedo, sic Gaetulicus, sic quicumque perlegitur. Si quis tamen tam ambitiose tristis est ut apud illum in nulla pagina latine loqui fas sit, potest epistula uel potius titulo contentus esse. Epigrammata illis scribuntur qui solent spectare Florales. Non intret Cato theatrum meum, aut si intrauerit, spectet. Videor mihi meo iure facturus si epistulam uersibus clusero:*

*Nosses iocosae dulce cum sacrum Florae  
festosque lusus et licentiam uulgi,  
cur in theatrum, Cato seuere, uenisti?  
An ideo tantum ueneras, ut exires?*

«A sinceridade brejeira das palavras, isto é, a linguagem dos epigramas, dela me escusaria, se fosse meu o exemplo: é que assim escreveu Catulo, assim Marso, assim Pedão, assim Getúlico, assim qualquer um se quer ser lido de fio a pavio. Se alguém quer parecer tão austero que, junto dele, em nenhuma página, é lícito falar latim autêntico, pode contentar-se com a introdução, ou, antes, com o título. Os epigramas são escritos para aqueles que costumam ver as Florais. Não entre Catão no meu teatro, ou, se entrar, que seja espectador. Acho que estou no direito de encerrar este preâmbulo com alguns versos:

Se conhecias o culto grato à jocosa Flora,  
os divertidos gracejos e a licenciosidade do vulgo,  
porque vieste, Catão severo, ao teatro?  
Ou terás vindo só com o fito de sair?»

Marcial recorda que o seu registo discursivo, no que a *latine loqui* diz respeito, não anda muito longe do dos seus antecessores, mas o que mais nos interessa é a parte final do passo citado: o autor espera ser lido pelo público dos *Ludi Florales*. Nesta celebração da fertilidade, que decorria entre 28 de abril e 3 de maio, a obscenidade era uma constante, e manifestava-se, por exemplo, na representação de mimos. O poeta alerta os potenciais Catões para o que se irá passar no seu teatro, de modo a que, se resolverem entrar, assistam até ao fim: trata-se de uma alusão clara a umas Florais em que Catão de Útica se retirou do teatro para o povo assistir à habitual *mimarum nudatio*. As perguntas finais de Marcial parecem dar a entender que o que realmente tinha levado Catão ao teatro teria sido a vontade de se promover à custa da manifestação de alguma condescendência.<sup>43</sup> Impõe-se, agora, a pergunta: que se representa no teatro de Marcial?

Já vimos que recorria à grossura do traço cómico para explorar o lado risível dos vícios das pessoas. No que toca ao estilo, porém, o mimo é o género teatral que lhe serve de ponto de referência. Não é por acaso que no prefácio ao livro VIII, dedicado a Domiciano, o autor diz:

*Quamuis autem epigrammata a seuerissimis quoque et summae fortunae uiris ita scripta sint ut mimicam uerborum licentiam affectasse uideantur, ego tamen illis non permisi tam lasciuie loqui quam solent.*

«Embora homens bem austeros e de nobre condição tenham escrito de tal modo os seus epigramas que mais parecem competir com a licença do

---

<sup>43</sup> Em 11.2, Marcial expulsa deliberadamente Catão, o Censor ou o de Útica, e a filha de Fabrício dos seus versos ou dos locais onde são recitados. Os moralistas e os leitores severos devem decorar ... *salebrosum...* *Santram*: / ... «... as grosseiras obras de Santra; / ...» (v. 7), um gramático do tempo de César e autor de tragédias que não agradariam aos leitores. Em 11.15, depois de dizer que já tinha escrito poemas dignos da leitura da esposa de Catão e das Sabinas, Marcial manifesta o desejo de escrever um livro todo gracejos e o mais atrevido de todos, que brinque com os efebos, faça amor com as raparigas, que chame os órgãos sexuais pelos nomes e seja feito, em suma, para as Saturnais.

discurso mímico, eu, contudo, não permiti aos meus que se exprimissem com a costumada lascívia.»

No passo transcrito, o discurso mímico é, digamos assim, um termo indirecto de comparação para Marcial, na medida em que o autor equipara o registo de outros homens ilustres ao dos mimos e, só numa segunda fase, confronta o discurso do livro VIII com o desses homens e acaba por confessar que moderou a costumada lascívia. Em termos muito próximos dos do prefácio citado, Marcial já tinha definido o estilo que ocupava o seu palco, em 3.86:

*Ne legeres partem lasciui, casta, libelli,  
praedixi et monui: tu tamen, ecce, legis.  
Sed si Panniculum spectas et, casta, Latinum, –  
non sunt haec mimis improba – lege.*

«Eu avisei e preveni, casta <menina>, que não lesses esta parte do livrinho lascivo: mas cá estás tu a ler.

Mas se tu, casta <menina>, assistes aos espectáculos de Panículo e de Latino, não são estes epigramas mais descarados que os mimos. Então lê.

Em 1.4.5-6, Marcial havia, de resto, pedido a César que lesse os seus epigramas como assistia aos espectáculos de Tímele, dançarina ou actriz de mimos, e de Latino. E o poeta, a concluir o epigrama, fazia a seguinte ressalva (v. 8): *lasciua est nobis pagina, uita proba*. «a minha página é licenciosa; a vida, honesta.»<sup>44</sup> Mas a mesma salvaguarda haveria Marcial de colocar na boca de Latino, num epigrama provavelmente destinado ao busto do actor ou a servir de epitáfio poético (9.28.3 e 5): *qui spectatorem potui fecisse Catonem, / ...* «eu que podia fazer de Catão um espectador, / ...», e *Sed nihil a nostro sumpsit mea uita teatro / ...* «Não se inspira a minha vida no nosso teatro, / ...».<sup>45</sup> Importa, a propósito, recordar *Tristia* 2.497 ss. e 517 ss., onde também Ovídio invocara a imoralidade e a licenciosidade dos enredos mímicos para se defender da

---

<sup>44</sup> De igual sorte, depois de advertir que vai editar o livro mais lascivo de todos, Marcial acrescenta, porém, em 11.15.13: *mores non habet hic meos libellus*. «este livrinho não espelha os meus costumes.»

<sup>45</sup> A admiração que Marcial nutre por alguns mimos é extensível ao pantomimo Páris, a quem o poeta, num epitáfio (11.13.5), chama, entre outras coisas: *Romani decus et dolor theatri* «a honra e o pesar do teatro romano.»

acusação da sua *Ars Amatoria* incentivar ao adultério; bem como *Tristia* 2.353-6, onde o Sulmonense distinguira a integridade que regia a sua vida da licença da sua obra.

Mas a obra de Marcial ainda nos dá informações sobre a expressão corporal dos mimos: as célebres bofetadas de Panículo a Latino são referidas em 2.72.3-4 e 5.61.11. Uma das descrições mais pormenorizadas, porém, da actuação de um tipo específico de mimo encontra-se em 9.38:

*Summa licet, uelox Agathine, pericula ludas,  
non tamen efficies ut tibi parma cadat.  
Nolentem sequitur tenuisque reuersa per auras  
uel pede uel tergo, crine uel ungue sedet;  
lubrica Corycio quamuis sint pulpita nimbo  
et rapiant celeres uela negata Noti,  
securos pueri neglecta perambulat artus,  
et nocet artifici uentus et unda nihil.  
Vt peccare uelis, cum feceris omnia, falli  
non potes: arte opus est ut tibi parma cadat.*

«Por veloz, Agatino, que brinques com o extremo perigo,  
não conseguirás, no entanto, que te caia a parma.  
Persegue-te se a atiras e, de volta, pelas leves brisas,  
ou te cai no pé ou nas costas; na cabeleira ou na unha.  
Por escorregadia que esteja a cena com a chuva do Córico  
e rápidos Notos arrebatem o toldo que lhes é negado,  
ela percorre ao abandono os membros firmes do jovem  
e nem o vento nem a água afectam o malabarista.  
Mesmo que queiras errar, por mais que faças, de falhar  
não és capaz: é preciso perícia para te cair a parma.»

William J. Slater já demonstrou que se trata de um *uentilator*, que o termo grego correspondente é οἰπλοπαῖνκθ<sup>ο</sup>, que a alusão artificial a *uentus* e à *unda*, e a utilização da expressão *per auras* indiciam um mimo, que, por sua vez, está «very probably connected to or derived from some military performance». <sup>46</sup> Este é, de resto, um dos exemplos referidos pelo investigador que reflectem a propensão do génio romano para eliminar as fronteiras entre o «gymnasium and bath athletics, religious music and

<sup>46</sup> SLATER (2002) 326.

mime-ritual, military exercises and munera of all sorts, in both public and private spheres....»<sup>47</sup>

A mistura constatada por Slater está bem patente nos *Spectacula*, onde Marcial compara os feitos da arena a outros de heróis mitológicos ou relata a condenação de um criminoso no âmbito da encenação de um determinado mito, ou a transposição para a arena inundada ou para o *nemus Caesarum* das batalhas navais. Ao leão que Hércules vencera em Némea assemelhava-se, segundo *Spectacula* 8, o que uma mulher tinha derrotado na arena de Tito. A vitória de Meléagro sobre o javali ficou, em *Spectacula* 17, aquém da de Carpóforo, que também abateu um leão digno de Hércules, sobre um urso. Em *Spectacula* 32, Marcial diz, deste mesmo Carpóforo, que teria libertado o mundo do touro de Maratona, do leão de Némea, do javali do Ménalo e da Hidra de Lerna, feitos praticados por Hércules, e da Quimera que Belerofonte tinha derrubado, do touro de Creta e do Minotauro, e teria salvado Hesíone e Andrómeda dos monstros marinhos. Júpiter, disfarçado de touro, tinha raptado Europa, e levou-a no seu dorso, mas, na arena de Tito, apareceu um boi que projectou até aos céus um *bestiarius* trajado de Hércules (*Spectacula* 19). Em tudo semelhante à fábula de Orfeu, o aparato que envolve a morte de um condenado, em *Spectacula* 24 e 25, apenas dela diverge na medida em que do solo sai um urso que dilacera o indivíduo obrigado a representar o papel da figura mítica. As naumaquias são celebradas em 27 e 34.

Em suma, a poesia de Marcial parece vir preencher uma lacuna deixada vaga pelo progressivo afastamento do público romano em relação à tragédia e à comédia. Dada a escassez da produção epigramática anterior que chegou até nós, torna-se impossível, em muitos aspectos, saber se Marcial efectivamente inovou ou se mais não fez do que seguir as tendências anteriores do epigrama. De qualquer modo, a sua obra, além de manifestar o génio romano na forma como se inspira na realidade, parece ter consciência de olhar para esse mesmo quotidiano do mesmo modo que a comédia tradicional. Apenas lhe interessa a parte risível de cada situação e, com o mimo, uma linguagem que traduza esse mesmo “realismo”.

---

<sup>47</sup> SLATER (2002) 307.

## Bibliografia

### I. Edições e comentários

HOWELL, Peter: *A commentary on Book One of the Epigrams of Martial* (London, 1980).

SHACKLETON BAILEY, D. R.: *M. Valerii Martialis Epigrammata* (Stuttgart, 1990).

—————: *Martial. Epigrams*, vols. I-III (Cambridge, Mass., 1993).

PIMENTEL, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa *et al.*: *Martial. Epigramas*. Vol. I. Intr. trad. e notas. (Lisboa, 2000).

—————: *Martial. Epigramas*. Vol. II. Intr. trad. e notas. (Lisboa, 2000<sup>a</sup>).

—————: *Martial. Epigramas*. Vol. III. Intr. trad. e notas. (Lisboa, 2001).

—————: *Martial. Epigramas*. Vol. IV. Intr. trad. e notas. (Lisboa, 2004).

### II. Estudos

DUCKWORTH, George E.: *The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment* (Princeton, 1952).

CSAPO, Eric and SLATER, William J.: *The context of ancient drama* (Ann Arbor, 1978).

FAEDO, Lucia Paduano: "I sarcofagi romani con Muse", *ANRW* 12 2 (1981) 65-155.

—————: "Mousa, Mousai. Le muse in età ellenistica", *LIMC* 7 1 (1994) 991-1013.

LANCHA, Janine: "Musae. I. Les Muses dans l'Occident romain, à l'exception des sarcophages", *LIMC* 7 1 (1994) 1013-1030.



- LESKY, Albin: "Thaleia, Thalia (Θαλεια, Θαλιβα)", *RE VAi* (1934) 1204-1207.
- MEDEIROS, Walter de: "O poeta que buscava um amor", *Biblos* 64 (1988) 1-15.
- PIMENTEL, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa: "Teatro, actores e público no Alto Império romano", in *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, coord. Maria Fernanda Brasete (Aveiro, 2001), 329-348.
- : "Barbam uellere mortuo leoni", in *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, coord. Carlos de Miguel Mora (Aveiro, 2003), 179-198.
- QUEYREL, Anne: "Mousa, Mousai", *LIMC* 6 1 (1992) 657-681.
- ROCHA-PEREIRA, Maria Helena da: "Musa", in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura. Edição Século XXI*. Vol. 20 (Lisboa / São Paulo 2001), 875.
- SNELL, Bruno: *A descoberta do espírito*. Trad. port. de Artur Morão (Lisboa, 1992).
- SLATER, William J.: "Mime problems. Cicero *Ad Fam.* 7.1 and Martial 9.38", *Phoenix* 56 (2002) 315-329.